

REVUE MUSICALE

N^o 8 (troisième année)

15 Juillet

1903.

LE CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

Les Concours du Conservatoire vont commencer ; une fois de plus, la vieille salle sera l'arène où se livreront d'ardents combats. Il nous a paru bon, à ce propos, de rechercher ce qui se fait dans cet établissement illustre, et à quel régime sont soumis nos futurs artistes. Ce sont là des détails fort ignorés du public, qui cependant ne se gêne pas pour juger, et surtout pour dénigrer. Aujourd'hui tous les détours du sérail lui seront révélés par un guide dont la compétence égale le talent : M. Constant Pierre.

I. — LE PRESTIGE D'UNE GRANDE ÉCOLE. — QUELQUES TRUCS.

Le Conservatoire jouit dans le public d'un tel prestige qu'il n'est guère de moyen qui ne soit mis en pratique, ni de subterfuge que l'on n'emploie, soit pour s'y faire admettre, soit pour paraître y avoir appartenu. Son titre est recherché de la plupart des écoles de musique privées ou subventionnées par l'État et les départements, dont les programmes, le but et le niveau d'études n'ont qu'un rapport très relatif avec les siens. D'ardentes compétitions s'élèvent lorsqu'il se produit des vacances dans son personnel enseignant ; nombre d'artistes, chanteurs, virtuoses ou professeurs recourent sans scrupule à de regrettables supercheries pour s'attribuer, par des formules équivoques, une qualité qui semble les y rattacher, bien qu'en réalité ils n'en possèdent point ; enfin, des aspirants ne remplissant pas les conditions d'âge n'hésitent point à se livrer parfois à de coupables manœuvres pour s'y faire recevoir.

C'est donc que, malgré des critiques violentes et un dénigrement systématique de la part de quelques-uns, la décadence de l'institution n'est pas telle que certains se plaisent à le dire, et qu'il y a honneur et profit moral à en faire ou à en avoir fait partie. Cet hommage indirect est flatteur assurément pour ceux qui peuvent se prévaloir d'une qualité dûment acquise, mais ont-ils lieu de se montrer satisfaits de cette concurrence déloyale ? Évidemment non, parce que, le plus souvent, écoles, artistes ou professeurs, se réclamant fausement du Conservatoire, ne sont pas de premier ordre, et que parfois ils donnent aux esprits clairvoyants une médiocre idée de la valeur réelle de notre grand établissement national.

C'est inexactement et dans un but intéressé que l'on a rendu le mot « Conservatoire » synonyme d'« école de musique ». Il y eut sous la Révolution le *Conservatoire du Louvre*, et personne n'ignore l'existence du *Conservatoire des Arts et Métiers*. Logiquement, nulle école de musique autre que le *Conservatoire national* n'est donc fondée à s'approprier ce vocable et ce ne peut être que pour donner à leurs établissements une importance qu'ils n'ont pas que direc-

teurs, conseils d'administration, municipalités, etc., les décorent de ce titre improprement significatif.

Officiellement, aucune école en France n'est en droit de le porter. Celles qui sont subventionnées à la fois par les villes et par l'État se divisent en deux catégories. Les unes sont appelées « succursales du Conservatoire », quoique en fait elles ne soient nullement rattachées à l'établissement de Paris ; on nomme les autres « écoles nationales ».

Quant aux artistes ou professeurs qui, n'ayant jamais fait partie des classes du Conservatoire ou n'y ayant obtenu aucune récompense, s'inscrivent impudemment sur leurs cartes, programmes, prospectus, annonces, affiches de cours ou de concerts, etc., soit comme élèves, soit comme lauréats, ils sont assez nombreux. Ceux qui n'hésitent pas à se présenter indûment comme titulaires d'une récompense supérieure à celle qu'ils ont réellement remportée ne sont pas rares non plus. Ils convertissent facilement une médaille de piano préparatoire ou de violon préparatoire en prix de piano ou de violon, bien que les classes préparatoires soient d'ordre inférieur.

Les rédactions les plus bizarres sont imaginées par ceux qui, éprouvant quelque scrupule, veulent mettre leur conscience en repos, ou se prémunir prudemment contre des protestations ou des poursuites judiciaires, mais n'en cherchent pas moins à se faire prendre pour des anciens élèves ou lauréats du Conservatoire, afin de profiter des avantages que peuvent procurer ces qualités. La série en est curieuse. Ainsi on peut voir, pas très loin du faubourg Poissonnière, un écusson ainsi disposé :

LEÇONS DE SOLFÈGE ET DE PIANO

par une dame élève d'un

PREMIER PRIX DU CONSERVATOIRE

ces derniers mots naturellement peints en lettres énormes. On trouve aussi des annonces dans ce goût :

COURS PRÉPARATOIRES AUX EXAMENS DU CONSERVATOIRE

par M. X...

Professeur de piano

PREMIER PRIX.

La bonne foi se combine ici avec l'ambiguïté. Premier prix de quoi et d'où ? De l'école primaire ?

Un autre rédige sa carte de la façon suivante :

M. A...

Accompagnateur de M. X.

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE

Cette qualité étant imprimée sur une ligne distincte en caractères bien saillants, il y a dix chances contre une pour qu'on l'applique au titulaire de la carte, qui, en réalité, accompagne — non au Conservatoire — mais à l'un des

cours particuliers dudit professeur. Celui-là, qui prit peut-être deux ou trois leçons avec le maître, s'annonce pompeusement en ces termes :

M. W...

Elève de Raoul Pugno,

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE

Toujours l'équivoque et la confusion. Que vient faire ici la qualité du célèbre virtuose ? Ces procédés, dont quelques-uns sont franchement indéliçats, provoquent des réclamations justifiées de la part des véritables lauréats, qui vont jusqu'à se plaindre parfois de n'être pas protégés à cet égard par l'autorité supérieure.

Il est pénible de constater qu'il existe des candidats — heureusement peu nombreux — qui, en vue de satisfaire leur ambition ou leur passion pour la carrière artistique, commettent des actes répréhensibles, même délictueux. Trop âgés pour être admissibles, ils falsifient leur acte de naissance ou empruntent celui d'une autre personne : frère, sœur, cousin ou ami, qu'ils déposent comme étant le leur, grâce à la faculté qu'ont les élèves se destinant au théâtre de prendre un pseudonyme : ils déclarent comme tel le nom véritable et ne font ainsi qu'une apparence de changement. Ce qui est désespérant, c'est que ces candidats trouvent la complicité de leurs parents ou de personnes majeures qui s'imaginent agir le plus innocemment du monde. On les surprend fort lorsqu'on leur révèle la gravité de l'acte dont ils se rendent coupables et des conséquences judiciaires qui en découlent. La perspective des tribunaux ne les émeut point, et c'est très cyniquement que quelques-uns, malgré l'avis qui leur est donné des pénalités encourues, signent une déclaration attestant l'authenticité de l'acte présenté ou la non-substitution d'acte. Ils persistent malgré tout dans leurs allégations, soutenus par cette singulière excuse : « *Bien d'autres l'ont déjà fait, c'est de tradition courante.* » Et en vérité, plusieurs s'en vantent et le conseillent ouvertement à qui veut les écouter.

Telle est malheureusement la mentalité de certains individus et l'aberration qui s'établit chez ceux que fascine le Conservatoire. Il va sans dire que l'administration prend les mesures nécessaires pour déjouer les stratagèmes et que plus d'un fraudeur s'est vu exclure impitoyablement des concours d'admission. On doit s'en féliciter autant pour la justice et la loyauté, que dans l'intérêt des candidats qui, se trouvant dans les conditions requises, seraient évincés par la réception de tout sujet ayant dépassé l'âge réglementaire qui réussirait à le dissimuler.

Bien peu, parmi ces derniers, ont songé que la rigueur même du code pénal leur assurait l'impunité ; en effet, ils n'encouraient pas moins que les travaux forcés, puisqu'ils pouvaient être inculpés de faux, usage de faux ou substitution de personnes. La disproportion entre la faute et les peines édictées faisait hésiter le parquet, et il en résultait que l'on ne poursuivait pas ou que le tribunal acquittait. On l'a vu dans plusieurs cas de substitution de personnes et fausses déclarations, à l'occasion des examens du baccalauréat. Mais l'abus se propageant, la loi du 23 décembre 1901, pour la répression des fraudes dans les examens et concours publics, en caractérisant les délits et en atténuant les pénalités primitives, a donné les moyens de poursuivre efficacement les cou-

pables. Elle a toute chance de faire cesser un état de choses qui non seulement révolte toute conscience honnête, mais qui, répétons-le, est préjudiciable à des candidats auxquels l'entrée de l'Ecole peut se trouver refusée, faute d'un nombre suffisant de places vacantes, le chiffre maximum étant strictement limité.

II. — VRAI CARACTÈRE DU CONSERVATOIRE. — CONCOURS D'ENTRÉE.

Le Conservatoire est généralement considéré dans la masse comme une école professionnelle quelconque. Il semble que l'on puisse entrer dans la carrière artistique comme l'on choisirait une profession manuelle, sans qu'il soit besoin d'une préparation technique ou d'aptitudes artistiques. Le Conservatoire est une école d'enseignement supérieur dans laquelle on n'est admis qu'après avoir fait preuve de connaissances techniques dont le degré s'accroît sans cesse avec la valeur artistique des postulants.

En effet, la diffusion que cet établissement a opérée depuis sa création en produisant quantité de professeurs expérimentés a contribué à élever le niveau des études dans l'enseignement privé. Dans l'espace d'un siècle, la musique a énormément progressé, et le Conservatoire peut revendiquer une large part dans le mouvement. Il s'est acquis une juste renommée et a amplement justifié les espérances de ses fondateurs. A l'origine, et pendant un assez long temps, on dut accueillir plus facilement ceux qui s'y présentaient, pourvu qu'ils possédassent quelques aptitudes ou quelques connaissances sommaires. On manquait d'artistes ; il fallait en former. Mais, à mesure qu'ils progressaient en nombre et en talent, l'on devint plus sévère ; aujourd'hui, en présence de la multiplicité des aspirants et des qualités qu'ils possèdent en général, il arrive presque dans certaines branches d'études qu'ils doivent être à peu près en état de quitter l'Ecole pour pouvoir y être admis.

La gratuité et la supériorité de l'enseignement, la limitation du nombre d'élèves, la quantité d'aspirants ont fait instituer le concours pour l'entrée. C'est donc au mieux doué ou au plus heureux dans les épreuves d'admissibilité que les places d'élèves sont réservées. Les postulants augmentant sans cesse, il a fallu, dans leur intérêt, apporter une modération à l'excès qui se manifestait dans quelques spécialités. On a cru y parvenir en abaissant la limite d'âge. On n'a réussi qu'à restreindre l'accroissement qui se serait fatalement produit avec le temps et le maintien du *statu quo*, mais on n'a pas sensiblement diminué le nombre des aspirants : ils se présentent plus jeunes, voilà tout. Afin d'écarter ceux qui se croient une vocation pour le théâtre parce qu'ils ont récité quelques fables, participé à un dialogue ou joué dans une comédie de distribution de prix à l'école primaire ou à la pension, on a imposé un programme d'œuvres qui précise la nature de l'enseignement donné au Conservatoire et un âge minimum. La mesure n'était pas inutile, car certains aspirants faisaient entendre au jury d'admission des pièces parfois grotesques et sans rapport avec l'art dramatique, des monologues gais, tel *le Sous-Préfet aux champs*, des romances de société ou des chansons montmartroises, comme *les Petits Pavés*, insuffisantes sans conteste à révéler les dons d'un Talma ou d'un Nourrit. Néanmoins, il se trouve encore des aspirants assez simples pour débiter le rôle de tous les personnages de la comédie ou de la tragédie qu'ils ont choisie. Ces excentricités témoignent de l'igno-

rance et de l'absence de préparation des candidats. Elles ne peuvent se produire dans les classes instrumentales.

Malgré les obstacles apportés par les règlements et programmes, le nombre d'aspirants n'a pas cessé de croître dans des proportions assez sensibles. De 280 qu'il était en 1851 pour l'ensemble des classes auxquelles l'admission a lieu par voie de concours, le total est passé à 310 en 1861 ; puis, en 1871, il était de 461. En 1881, il s'éleva à 753, pour atteindre 903 en 1891, et arriver à 968 en 1902. Cette augmentation n'a pas été sans compliquer la tâche des divers jurys et du personnel administratif. Il y a seulement une quinzaine d'années, en l'absence de réglementation spéciale, les formalités étaient réduites au minimum : il suffisait, pour se faire inscrire, de déposer un acte de naissance et un certificat de vaccination. Il n'y avait aucune formule à remplir, aucune liste d'œuvres à proposer pour l'audition d'après un programme défini. Les demandes d'inscriptions étaient reçues même pendant la séance. Cette façon sommaire de procéder, pour expéditive qu'elle était, offrait divers inconvénients. Les fraudes étaient plus difficiles à dévoiler, les aspirants nullement préparés allongeaient inutilement les listes et occupaient en pure perte les instants du jury. On ne savait pas à l'avance, et assez tôt pour la fixation du nombre et de la durée des séances d'audition, combien d'aspirants devaient se présenter ; et ceux-ci avaient quelques raisons de ne point se hâter. Étant appelés devant le jury dans l'ordre d'inscription, ils attendaient jusqu'aux derniers jours pour faire leur déclaration de candidature — les chanteuses et les comédiennes surtout — de manière à être entendus en fin de séance, afin d'attirer davantage l'attention à la lumière du gaz, propice à la mise en valeur de leur savant maquillage.

Il n'en va plus de même aujourd'hui.

Un délai est rigoureusement imparti pour la clôture des inscriptions, à l'issue duquel les scènes et morceaux proposés sont vérifiés, les demandes et actes soigneusement examinés et classés par ordre alphabétique, la liste générale des aspirants établie après que le sort a déterminé la lettre par laquelle l'audition doit commencer, les convocations individuelles adressées aux aspirants répartis en autant de séances que leur nombre le comporte, etc., de sorte que nul n'a plus d'intérêt à différer son inscription jusqu'au dernier moment.

Les concours d'admission, au nombre de huit, occupent généralement seize séances qui ont lieu annuellement dans la période comprise entre le 15 octobre et le 15 novembre. Cette périodicité, la limitation du chiffre d'élèves à un total relativement restreint, les conditions d'âge et du programme, la durée maximum des études, la gratuité de la scolarité, etc., ne laissent pas de surprendre les étrangers — américains et anglais — accoutumés à se présenter dans leurs écoles à toute époque de l'année et pour le temps qu'il leur convient de fixer. Beaucoup, sinon tous, s'imaginent que le Conservatoire de Paris est organisé comme les écoles de musique du Nouveau-Monde et d'Allemagne, voire d'Angleterre, qui sont des institutions particulières accessibles sans conditions administratives à quiconque est en état de payer le prix des leçons. Avons-nous besoin de rappeler qu'il y a quelques années, un de ces établissements ne comptait pas moins de 500 élèves de piano, dont 368 femmes ? Aussi sont-ils stupéfaits lorsqu'ils apprennent que le Conservatoire national de Paris est entièrement entretenu par le gouvernement et qu'il n'en coûte rien aux élèves pour leur instruction, quelle que soit leur nationalité, et que même des subsides sont accordés à quelques-uns. Ils s'expliquent

alors les règles étroites qui leur ferment l'accès de l'école et s'en vont, déçus, passer à Leipzig, à Berlin ou à Vienne, les quelques mois pendant lesquels ils comptaient s'initier aux saines traditions de l'art français. Cela est regrettable à un certain point de vue, mais le caractère du Conservatoire ne se prête pas à de telles pratiques. Ce n'est pas une exploitation au profit de l'État.

Ce sont les classes préparant à la scène dramatique et lyrique qui attirent le plus d'aspirants. Est-ce le prestige qu'exerce le théâtre qui en est la cause déterminante ? Est-ce la réussite exceptionnelle de quelques chanteurs et comédiens ? Est-ce parce que cette carrière semble plus accessible à leurs moyens ? Est-ce qu'ils attendent le succès d'un hasard heureux ou s'illusionnent sur leur valeur, s'exagèrent-ils les dons qu'ils croient avoir reçus de la nature ? On ne saurait dire exactement auquel de ces mobiles ils obéissent. Ce qui est patent, c'est qu'au début de l'année scolaire qui s'achève, 224 candidats, hommes et femmes, se firent inscrire pour la déclamation dramatique, alors qu'on n'en comptait que 174 il y a vingt ans, et seulement 80 dix ans auparavant. Ainsi plus de deux cents candidats se disputèrent une quinzaine de places !

Pour le chant, il s'en présenta 227 — les femmes étant sensiblement plus nombreuses que les hommes, — chiffre à peu près égal à ceux de 1882 et de 1892, mais de beaucoup supérieur à celui de l'année 1872 (185).

On trouve encore un nombre assez élevé d'aspirantes pianistes (192), bien qu'il y ait une importante diminution sur l'année 1889, qui n'en comprenait pas moins de 238. En 1881, elles étaient 223.

Les violonistes furent 166. On en compta entre 102 et 148 dans la période 1891-1900 ; antérieurement, en 1882, il ne s'en trouva que 88. Il est à remarquer que les jeunes filles maniant l'archet deviennent de plus en plus nombreuses, au détriment du recrutement des orchestres. L'engouement qu'elles manifestent pour le violon provient sans contredit de l'excès qui s'est produit dans le nombre des adeptes du piano.

Dans cette quantité d'aspirants, la province n'entre que pour un faible contingent. Le département de la Seine, où la population est très dense et où les moyens de préparation abondent, produit à lui seul plus des trois quarts de la totalité des aspirants.

Combien parmi ces futurs artistes réussissent à forcer les portes du Conservatoire ? Le nombre des places est strictement limité. Le chiffre en est variable et subordonné aux vacances, qui se produisent inégalement, selon les années. La moyenne pour la dernière période décennale a été au total de 165. En 1902, les divers concours n'ont donné lieu qu'à 146 admissions (81 hommes et 65 femmes), ainsi réparties : *déclamation dramatique*, 22 ; *chant*, 39 ; *piano*, 17 ; *piano préparatoire*, 14 ; *violon*, 12 ; *violon préparatoire*, 4, etc., etc. A ces chiffres s'ajoutent ceux des classes de solfège, d'harmonie, d'accompagnement au piano, d'orgue et de composition, produisant de 40 à 50 admissions.

La population scolaire est donc pour la présente année 1902-1903 de 630 élèves : 344 hommes, 286 femmes. Depuis 1857, elle a toujours été supérieure à 600 ; elle passa en 1879 à 710, et à 735 en 1885. Les mesures prises en 1894 ont sagement mis un frein à l'élévation constante du nombre d'élèves dans chaque classe, et il importe peu que la statistique fournisse des effectifs inférieurs aux anciens. Il y avait trop d'élèves, étant donné le nombre des classes.

En réalité, le Conservatoire est fréquenté par un plus grand nombre de sujets.

En sus des élèves titulaires, on admet des auditeurs inscrits, en petite quantité, et quelques-uns sont autorisés à assister à diverses classes pour une période limitée, dont il n'est pas fait état dans le décompte ci-dessus.

D'ailleurs, les locaux, insuffisants en nombre et en superficie, ne permettent pas d'étendre cette faveur outre mesure. Nul n'ignore aujourd'hui les conditions déplorables d'exiguïté de l'installation du Conservatoire, où, au mépris des lois de l'hygiène, trop d'élèves sont réunis, dans des classes ne fournissant ni la lumière ni le cube d'air indispensables. Vainement les rapporteurs du budget ont signalé ce fâcheux état de choses, vainement la tribune du Parlement a-t-elle retenti à maintes reprises des justes doléances de l'administration, les projets demeurent lettre morte et la reconstruction réclamée depuis plus de vingt-cinq ans ne se décide point.

III. — LE BUDGET DU CONSERVATOIRE.

Le budget du Conservatoire s'élève à 256.700 francs, dont 193.200 pour le personnel administratif et enseignant et les gens de service, formant un total de cent parties prenantes.

Sur cette somme que revient-il à chacun des 83 professeurs et accompagnateurs des 81 classes en exercice ? Une maigre indemnité variable et éventuelle pour une douzaine, un minimum de 600 francs et un maximum de 2.400 francs pour les autres, un traitement de 3.000 francs étant réservé aux professeurs d'histoire et de composition. Alors que tous les professeurs de l'École nationale des Beaux-Arts reçoivent 4.000 francs d'appointements, un Marmontel, un Le Couppey, un Massart, un Delsart, un Regnier, un Monrose, un Got, un Barbot, un Bussine, un Bax, un Benjamin Godard ne peut prétendre au Conservatoire qu'à un maximum de 2.400 francs après plus de dix ans de service ! Encore n'est-il pas assuré d'y parvenir dans un délai normal. Les avancements ne se font qu'au fur et à mesure des extinctions ; de plus, des créations de classes effectuées depuis 1894 sans augmentation de crédit sont absorbés des sommes qui auraient permis de satisfaire en temps opportun à des droits acquis ; il en résulte qu'un certain nombre de mutations restent en souffrance, faute de fonds disponibles, pendant une période plus ou moins longue.

La situation des professeurs dans la plus grande école de musique est donc fort peu avantageuse et bien au-dessous de ce que l'on pouvait s'imaginer. Malgré tout, leur zèle, leur dévouement ne s'en ressentent point : les résultats sont là pour l'attester.

Une somme de 63.500 francs est affectée aux dépenses du matériel, sur laquelle 24.000 francs sont distribués en pensions et encouragements aux élèves de chant et de déclamation dramatique. Près de 4.000 francs sont, en outre, consacrés à l'acquisition des médailles en argent et en bronze, diplômes et palmarès délivrés aux lauréats. Les autres dépenses occasionnées par les concours, exercices et distribution de prix, consistant en copie et achat de musique, billets, programmes, autographies, service d'ordre et de sûreté par les gardiens de la paix et sapeurs-pompiers, etc., ne demandent pas moins de 3.500 francs.

Les frais d'achat et de copie de musique, de matériel, d'entretien, d'accord et de réparation des instruments de musique et du mobilier pour le service des

classes s'élèvent en moyenne à 6.000 francs. Le chauffage et l'éclairage nécessitent environ 13.500 francs.

Les charges qui ne profitent en rien à l'enseignement : taxe de balayage, curage d'égout, vidanges, droits d'usage pour les fils téléphoniques, télégraphiques et avertisseurs d'incendie, eaux de source, menues réparations, etc., sont assez lourdes et absorbent à peu près 3.600 francs, auxquels s'ajoutent environ 1.500 fr. pour l'habillement des gardiens et des concierges.

Enfin, la bibliothèque et le musée doivent se suffire avec 7.000 francs, somme réellement insuffisante lorsqu'il s'agit d'acquérir des ouvrages anciens ou des pièces de valeur.

Ce n'est donc qu'avec beaucoup de circonspection et d'économie, et en échelonnant les dépenses sur plusieurs années, que l'on parvient à faire face, avec des ressources invariables, à des dépenses essentiellement mobiles et souvent imprévues.

IV. — LES ÉTUDES.

C'est une vérité qu'il devrait être superflu d'exprimer, qu'en matière d'enseignement artistique il ne saurait y avoir de programme d'études absolu, s'appliquant à tous les élèves sans distinction pendant un temps rigoureusement déterminé. Il n'y a donc point au Conservatoire, comme dans les lycées, écoles primaires ou grandes écoles spéciales, une division du travail uniformément réglée. La plus grande latitude est laissée aux professeurs quant aux moyens ; le but importe seul. Et comment pourrait-il en être autrement avec la diversité de nature et de tempérament des différents élèves ? Certes, il y a une doctrine, des traditions, un ensemble d'exercices techniques qui forment la base de l'enseignement ; mais chaque élève y est initié suivant ses aptitudes, son degré d'intelligence, la rapidité de ses progrès, la caractéristique de son talent, etc.

Il convient par conséquent d'envisager non pas les systèmes, mais les résultats. Or ils sont des plus satisfaisants dans la majeure partie des branches d'études. On les apprécie lors des concours de fin d'année.

Ce mode de jugement amène forcément une épreuve identique pour tous les élèves, et l'on peut, non sans raison parfois, le critiquer pour ses aléas ; mais comment procéder ? Faut-il, comme dans certains Conservatoires étrangers ou dans les facultés, instituer des examens généraux et délivrer des brevets ou diplômes d'études ou de capacité ? Il n'est pas certain que l'on y gagnerait. Un brevet assurera-t-il la réputation d'un artiste plus qu'un premier prix ? Que le principe soit bon ou mauvais, le concours entré dans les mœurs n'est pas près de disparaître.

Voyons comment il se pratique au Conservatoire.

L'étude du solfège a été portée à un haut degré. Il semble, *a priori*, qu'on ne s'occupe dans ces classes que des rudiments de la musique et que ce soit là un enseignement d'importance accessoire, auquel on n'accorde que le minimum de temps. En réalité, on y pousse le travail jusqu'à la minutie. Par leur zèle, par une émulation constante, les élèves en général sont parvenus à un degré de force qui fait l'étonnement des plus prévenus. En vain accumule-t-on les difficultés, les subtilités, on n'arrive pas à les prendre en défaut ! Chaque complication nouvelle ne fait qu'accroître la somme de travail.

Le concours comprend trois épreuves : dictée musicale, théorie, lecture. Les

Handwritten musical score on five staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft. The staves are numbered 1 through 5 from top to bottom. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The score is written in a cursive, handwritten style.

deux premières ont lieu simultanément. Tous les élèves étant réunis dans la grande salle — à distance raisonnable les uns des autres pour empêcher toute communication, — une mélodie résumant les principales difficultés rythmiques et d'intonations est vocalisée ou jouée tout entière sur l'orgue. Cette exécution ininterrompue a pour but de permettre aux élèves de se rendre compte de l'ensemble, mesure, figures, modalité, etc. Ensuite le texte mélodique est détaillé par fragments de deux mesures exécutées de la façon suivante. Le premier fragment est dit une fois ; puis, après un court silence, il est repris une deuxième fois ; puis, après un nouvel intervalle, il est répété une troisième fois et immédiatement suivi du fragment venant ensuite ; ce fragment est exécuté à nouveau une deuxième fois, et à la troisième, on enchaîne le troisième fragment, et ainsi de suite jusqu'à la fin. Lorsque tout est ainsi terminé, on fait entendre une dernière fois, sans interruption, le texte entier pour que les concurrents puissent revoir leur copie et en corriger les déficiences. Quelques instants après, leur travail est recueilli pour être soumis au jury. On verra par le fac-simile ci-dessus quels résultats on obtient avec des enfants de dix à quinze ans. La copie reproduite ci-dessus a été écrite au concours de 1902 par une élève de douze ans, M^{lle} Blum-Picard. Onze premières médailles, douze deuxièmes et douze troisièmes furent décernées aux jeunes filles à ce concours ; il ne s'agit donc pas, on le voit, de cas exceptionnels. L'épreuve de dictée a été instituée en 1872 par Ambroise Thomas, et la collection des textes imposés aux examens et concours en a été publiée en 1900 (1).

Après la dictée vient la théorie musicale. Trois questions sont posées. Voici celles du concours des classes d'instrumentistes femmes en 1902 :

- 1° *Quelle distance y a-t-il entre fa double bémol et fa double dièse ?*
- 2° *Combien la mesure à 12/2 contient-elle de quadruples croches en triolets ?*
- 3° *Par combien d'altérations diffèrent deux tons à distance d'un demi-ton chromatique ?*

Ces deux épreuves écrites sont éliminatoires, et quiconque ne les a pas traitées d'une façon satisfaisante n'est pas admis à la lecture. Or, à certains concours, réunissant jusqu'à 71 élèves, aucun ne fut exclu de l'épreuve décisive. Elle consiste en une leçon d'environ soixante mesures, à plusieurs mouvements, et écrite avec les sept clefs : *sol* 2^e ligne ; *ut* 1^{re}, 2^e, 3^e et 4^e ligne ; *fa*, 3^e et 4^e ligne, qu'il s'agit de déchiffrer à première vue et avec le sentiment musical qui lui convient. Par le texte reproduit ci-après, imposé au concours de 1902 et dû à M. Théodore Dubois, on jugera de la promptitude de coup d'œil et de la sûreté d'intonation qu'il faut posséder pour réussir. Difficultés rythmiques, altérations, multiplicité des clefs, etc., sont largement prodiguées. Elles ne sont pas insurmontables, mais l'on reconnaîtra qu'elles nécessitent une préparation spéciale, un travail soutenu et singulièrement intensif qui ne s'effectue guère dans ces conditions qu'au Conservatoire. En parcourant les recueils de leçons composées par Cherubini et Auber et en les comparant avec ceux d'Ambroise Thomas et de M. Th. Dubois, on se rendra compte du progrès accompli (2).

(1) *Dictées musicales du Conservatoire...* par A. Thomas et A. Lavignac, Paris, Heugel et Cie.

(2) *Leçons de solfège à changements de clefs*, etc., Paris, Heugel et Cie. — Il convient de noter que, pour les classes de solfège des chanteurs, les textes sont singulièrement simplifiés, et qu'il n'est pas fait usage des sept clés pour la lecture. Quoique de dénomination semblable, les récompenses des classes d'instrumentistes et de chanteurs ne comportent aucune assimilation.

Allegro Moderato, bien rythmé.

Audante.

rit.

1^o moto.

Le concours d'harmonie a lieu en loge. Chaque concurrent est enfermé, un dimanche de juin ou de juillet, à six heures du matin, dans une des classes, où il reste seul jusqu'à ce que son travail soit terminé, et au plus tard jusqu'à minuit. Il ne doit aucunement communiquer avec le dehors ni avec les autres concurrents ; toute correspondance est proscrite, et l'on veille à ce que nul renseignement ne soit transmis par les garçons de restaurant au moment des repas, qui se prennent dans la loge même de l'élève.

A son arrivée, il reçoit le texte de la composition imposée : une basse et un chant, d'environ 40 mesures. Son travail consiste à écrire, dans le cours de la séance, les trois parties complétant le texte remis, sans faire usage de notes, exemples, traités, piano, etc.

Cette opération peut sembler aisée ; elle est en réalité assez compliquée. Elle exige une préparation de plusieurs années, une connaissance profonde des nombreuses règles qui constituent la science harmonique, une grande pratique, une écriture élégante et correcte ; en un mot, l'ensemble doit être intéressant musicalement. A titre d'exemple, nous reproduisons les deux leçons présentées au concours de 1902 par M^{lle} de Orelly, qui obtint le premier prix.

Au nombre des harmonistes qui ont remporté le premier prix dans le cours du siècle, il faut citer Kalkbrenner, Zimmermann, Pasdeloup, Benoist, Leborne, Caspers, A. Lhote, Borelli, O. Métra, Colonne, Taudou, T. Génin, Alary, Karren, Marty, Rouher, Savard, Honnoré, A. Magnard, Bouval, Silver, Delafosse, Caussade, d'Ollone, Gallon, Domerg, Ladmirault, Motte-Lacroix. Du côté des femmes on remarque depuis l'année 1879 M^{lles} Sorbier, Bonis, Chrétien, Lange, Lefrançois, Vernaut (M^{me} Renart), d'Obigny de Ferrière, Prestat, Gonthier, Jaeger, (Jossic), Depecker, Riwinach, Barat (Marcou), Duroziez, Got (Roy). Markreich, Thouvenel, Laville, C. Campagna, L. Lhote, Chené, L. Jaffroy, etc.

Molto Moderato.

A.....

Basse donnée.

C.....

A.....

C.....

cresc.

B.....

cresc.



This system contains the first two systems of a musical score. It features five staves. The first system is marked 'A.....' and includes a crescendo hairpin. The second system is marked 'C.....' and also includes a crescendo hairpin. The third system is marked 'B.....' and includes a crescendo hairpin. The fourth system is marked 'B.....' and includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The fifth system is marked 'B.....' and includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking.

A.....

A

A.....

A.....



This system contains the third and fourth systems of a musical score. It features five staves. The third system is marked 'A.....' and includes a crescendo hairpin. The fourth system is marked 'A' and includes a crescendo hairpin. The fifth system is marked 'A.....' and includes a crescendo hairpin. The sixth system is marked 'A.....' and includes a crescendo hairpin.

A.....

A

A.....

A.....



This system contains the fifth and sixth systems of a musical score. It features five staves. The fifth system is marked 'A.....' and includes a crescendo hairpin. The sixth system is marked 'A' and includes a crescendo hairpin. The seventh system is marked 'A.....' and includes a crescendo hairpin. The eighth system is marked 'A.....' and includes a crescendo hairpin.

Largo.

D.....

f

cresc.

sempre cresc.

ff

f

Largo.

D.....

cresc.

sempre cresc.

ff



This system contains the seventh and eighth systems of a musical score. It features five staves. The seventh system is marked 'Largo.' and includes a forte (f) dynamic marking. The eighth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The ninth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The tenth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The eleventh system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The twelfth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The thirteenth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The fourteenth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The fifteenth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The sixteenth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The seventeenth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The eighteenth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The nineteenth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The twentieth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The twenty-first system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The twenty-second system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The twenty-third system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The twenty-fourth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The twenty-fifth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The twenty-sixth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The twenty-seventh system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The twenty-eighth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The twenty-ninth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The thirtieth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The thirty-first system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The thirty-second system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The thirty-third system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The thirty-fourth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The thirty-fifth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The thirty-sixth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The thirty-seventh system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The thirty-eighth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The thirty-ninth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The fortieth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The forty-first system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The forty-second system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The forty-third system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The forty-fourth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The forty-fifth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The forty-sixth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The forty-seventh system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The forty-eighth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The forty-ninth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking. The fiftieth system is marked 'D.....' and includes a forte (f) dynamic marking.

Andante sostenuto.

Chant
donné.

The first system of the musical score is marked "Andante sostenuto." and "dolce." It consists of four staves. The top staff is for the voice, with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is for the bass, with a bass clef and the same key signature. The middle two staves are for piano accompaniment, with treble and bass clefs respectively. The tempo and mood markings "Andante sostenuto." and "dolce." are placed above the first and second staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *mf* and *cresc.* appearing in the piano parts.

The second system of the musical score continues the "Andante sostenuto." and "dolce." tempo and mood. It consists of four staves. The top staff is for the voice, with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is for the bass, with a bass clef and the same key signature. The middle two staves are for piano accompaniment, with treble and bass clefs respectively. The tempo and mood markings "Andante sostenuto." and "dolce." are placed above the first and second staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *mf* and *cresc.* appearing in the piano parts.

Più lento.

The third system of the musical score is marked "Più lento." and "Thème...". It consists of four staves. The top staff is for the voice, with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is for the bass, with a bass clef and the same key signature. The middle two staves are for piano accompaniment, with treble and bass clefs respectively. The tempo marking "Più lento." is placed above the first staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *sf*, *dim.*, and *p* appearing in the piano parts.

Più Lento.

The fourth system of the musical score is marked "Più Lento." and "cresc.". It consists of four staves. The top staff is for the voice, with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is for the bass, with a bass clef and the same key signature. The middle two staves are for piano accompaniment, with treble and bass clefs respectively. The tempo marking "Più Lento." is placed above the first staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *cresc.* and *f* appearing in the piano parts.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of four staves each. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system includes markings for "a Tempo." and "f" (forte). The second system includes markings for "pp" (pianissimo). The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

Pour le concours d'harmonie, l'élève a tout le loisir de méditer son sujet, de réfléchir aux multiples combinaisons dont il est susceptible. Il en va tout autrement pour les épreuves du concours d'accompagnement au piano, auxquelles on ne peut d'ailleurs participer qu'après avoir concouru pour l'harmonie écrite. C'est séance tenante, instantanément, qu'il faut exécuter les épreuves imposées. Une basse au-dessus de laquelle sont placés les chiffres indiquant la nature des accords constitutifs de l'harmonie doit être réalisée sur le clavier après un rapide coup d'œil d'ensemble. Pour le chant donné, l'élève doit trouver dans les mêmes conditions la basse et les parties intermédiaires, en ayant soin que son accompagnement soit intéressant et varié. La réduction au piano de la grande partition d'orchestre est une opération délicate, tant par son instantanéité, que par la nécessité d'extraire à première vue de la multiplicité des parties instrumentales les parties essentielles de l'œuvre, souvent écrites dans des tonalités différentes, suivant la nature des instruments transposeurs employés. Il s'agit de donner une idée du morceau, d'en souligner les passages caractéristiques ou d'accompagner les voix. C'est un art dans lequel brillèrent plusieurs des lauréats du Conservatoire, entre autres Le Couppey, Le Carpentier, A. Thomas, Bazin, Batiste, Ch. Colin, Th. Dubois, Fissot, Danhauser, L. Delahaye, etc. Aujourd'hui, les partitions d'ouvrages dramatiques sont presque toutes publiées en réductions pour le piano ; moins qu'autrefois cette étude trouve son application, mais elle est indispensable pour le répertoire ancien ; elle a, en outre, l'avantage de former des musiciens exercés.

En dehors du morceau d'exécution : fugue, choral, fantaisie, etc., qui est étudié et dans lequel l'exécutant peut faire briller sa virtuosité ou l'ingéniosité de ses

combinaisons de jeux, les diverses épreuves du concours d'orgue doivent être instantanément réalisées comme celles de la classe d'accompagnement au piano ; elles en diffèrent par la nature. L'harmonisation du plain-chant dont la partie principale est placée tantôt à la basse, tantôt dans une partie intermédiaire, tantôt à la partie supérieure, se fait suivant des règles assez spéciales, sur un texte emprunté à la liturgie. Vient ensuite l'improvisation d'une fugue sur un sujet donné de quelques mesures. Cette épreuve demande une grande promptitude dans la conception des différents éléments qui doivent entrer dans la composition de ce genre de morceau. Les règles sont peut-être moins rigoureuses que dans la fugue écrite, mais l'ordonnance générale doit présenter une disposition cote et un plan logique.

L'improvisation se fait aussi sur un sujet *libre* ou *moderne* qui n'a rien de la rigoureuse sévérité de la fugue. L'organiste peut donner libre carrière à son imagination en le développant, en l'enrichissant et en le variant de façon à produire une composition intéressante, tout en restant dans le caractère du sujet donné.

Quatre maîtres se sont succédé dans l'enseignement de l'orgue depuis 1818 : Benoist, César Franck, Widor et Guilmant. Ils ont eu pour élèves des artistes dont plusieurs se sont illustrés : Fessy, Lefébure, Bazin, Renaud de Vilbac, Bazille, Saint-Saëns, J. Cohen, G. Bizet, Grisy, A. Deslandres, Th. Dubois, Fissot, Chauvet, Salvayre, R. Pugno, P. Wachs, S. Rousseau, Dallier, Chapuis, Pierné, Marty, Vierne, etc., et parmi les femmes, M^{lles} Rousseau, Letourneur et Hervy (1827-36), Lorotte (1854), Boulay (1888), Prestat (1890), etc.

Quoique le concours de composition musicale pour le prix de Rome soit ouvert à tous les musiciens sans distinction d'Écoles, on n'y voit guère prendre part et y réussir que des élèves du Conservatoire. Ce concours, organisé par l'Institut de France, portant sur la composition proprement dite et l'orchestration, le Conservatoire consacre l'épreuve de fin d'année scolaire au contrepoint et à la fugue.

Tandis que l'harmonie traite de l'enchaînement des accords, ou agrégations de sons simultanés, la science du contrepoint consiste dans la marche de parties mélodiques écrites note contre note (point contre point), sans qu'on ait à tenir compte des accords, mais seulement du rapport des intervalles des sons suivant leur distance.

L'étude et la pratique du contrepoint procurent une grande souplesse de main et de grandes facilités d'écriture, tout en préparant à la connaissance de la fugue, qui en est le complément indispensable. Le mot fugue (tiré de *fuga*) signifie *fuite* ; il caractérise bien ce genre de composition dans lequel toutes les parties semblent successivement se fuir.

Un thème, appelé *sujet de fugue*, comprenant environ quatre mesures (A), est fourni aux concurrents, qui sont mis en loge un dimanche, dans les mêmes conditions que les harmonistes et pour une même durée de 18 heures. Avec ce court fragment, ils doivent écrire, suivant des règles très rigoureuses et nombreuses, une composition dont le développement comportant une exposition, des divertissements, des strettos, etc., dépasse parfois cent mesures. Sans entrer dans l'analyse de ce genre d'œuvre, rappelons que le sujet doit être successivement exposé dans deux des quatre parties dont se compose une fugue vocale

(A, ligne I). Il est immédiatement suivi de la réponse (B, ligne II), qui en est une imitation ; puis vient le contre-sujet, écrit en contrepoint renversable à l'octave ou à la quinzième (C, ligne I), accompagnant le sujet à chacune de ses entrées. Lorsque le sujet et la réponse ont été entendus dans deux parties, ils reparaissent dans les deux autres (A, ligne III ; B, ligne IV), tandis que des broderies et divertissements variés, tirés de fragments du sujet ou du contre-sujet, complètent les autres parties (1).

On reprend ensuite la fugue en modulant au ton relatif, puis on arrive aux *strettos*, dans lesquels tous les éléments de la fugue se rapprochent, se resserrent à intervalles de plus en plus courts (voir 1^{er} *stretto* : A, ligne III ; B, ligne IV ; — 4^e *stretto* : A, ligne I ; B, ligne IV).

A Sujet..... a.....

B Réponse.....

C Contre sujet.....

C.....

A.....

B.....

(1) La fugue s'écrit sur les clefs d'*ut* et de *fa*, à l'instar des leçons d'harmonie. Elles ont été remplacées ici par les clefs de *sol*, pour rendre l'exemple accessible à tous les lecteurs.

a.....

a.....

1^o Stretto.

A

C.....

A

C.....

B.....

4^o Stretto. Canon

A.....

A

B.....

Nombreux sont ceux qui figurent au palmarès de l'école avec le premier prix de fugue : Gasse, Daussoigne-Méhul, Barbereau, Elwart, Bazin, Deldevez, Batiste, César et Joseph Franck, H. Duvernoy, V. Massé, Maillart, Prumier, Bazille, N. Alkan, J. Cohen, S. David, G. Bizet, Th. Dubois, A. Deslandres, Danhauser, Fissot, Diemer, Massenet, Lavignac, Taudou, Rougnon, V. de la Nux, T. Génin, le trésorier des concerts de Châtelet, C. Broutin, Dallier, etc. Dans la jeune génération on remarque : P. Vidal, Pierné, Ch. René, Grandjany, Ferroni, X. Leroux, Dukas, Bondon, Galeotti, Busser, Van Doren, Letorey, Roux, Marichelle, Caussade, Estyle, Pech, etc.

Les femmes n'ont pas dédaigné ces études ardues, et l'on peut signaler parmi les premiers prix M^{lles} Renaud, qui épousa Maury, sous-chef de musique de la garde républicaine ; Chrétien, Gonthier, Prestat, Jaeger (M^{me} Jossic), Depecker, Boulay, etc.

Quelles que soient l'importance et la valeur des concours dont il vient d'être question, le public n'y prête qu'une médiocre attention. Ils n'offrent rien qui frappe son imagination ou qui s'impose à sa compréhension. Il ne s'intéresse qu'aux épreuves ayant lieu en sa présence et dont il peut apprécier — plus ou moins justement — les résultats, encore tous ne lui agréent-ils pas également. Il fait bon marché des séances dans lesquelles s'exercent, à qui mieux mieux, contrebassistes, altistes, violoncellistes, harpistes, pianistes, joueurs d'instruments à vent, etc, qui n'attirent que des spécialistes. Mais il se rue aux séances de chant, de déclamation lyrique et dramatique. C'est devenu affaire de mode, de snobisme. On s'empresse moins aux épreuves qui exigent de qui veut les comprendre des connaissances techniques. Toutefois, en ce qui touche au théâtre, chacun s'accorde une autorité pour juger, ou tout au moins désire assister à un spectacle gratuit, où le bon ton exige que l'on paraisse.

Avec les concours publics, reviennent les éternelles récriminations contre les méthodes d'enseignement, les professeurs maladroits, la pénurie de sujets de premier ordre, etc. Ce sont de vieux thèmes sur lesquels on trouve encore à broder — sans arguments nouveaux — et qui fournissent aux empiriques, aux professeurs repoussés, l'occasion de célébrer leur système soi-disant infailible ou de manifester leur mauvaise humeur.

Certes tout n'est pas parfait en ce qui concerne le chant et la déclamation. Mais où fait-on mieux ? Est-ce la faute du gouvernement, des professeurs ou des chanteurs ?

Il est évident que les voix n'abondent pas et que, sur 80 élèves formant annuellement l'effectif des classes, dont un quart environ se renouvelle chaque année, — il n'en sort qu'une faible proportion arrivant à la célébrité. Avant de critiquer, il serait juste pourtant d'examiner les résultats produits dans les écoles similaires. On verrait alors qu'il en est ailleurs comme ici. La nature ne prodigue pas ses dons. Les élèves sont peut-être trop pressés de cultiver un talent qu'ils ne prennent pas le temps de porter à sa maturité. Ne suivent-ils pas des conseils néfastes ? Possèdent-ils tous une intelligence vive et une culture musicale suffisante ? Cherchent-ils enfin à profiter consciencieusement des divers enseignements mis à leur disposition, classes principales et accessoires ? Se laissent-ils diriger et acceptent-ils docilement les préceptes qui leur sont donnés ? Sont-ils enfin exempts de cette présomption, de cette suffisance, de cette fatuité qui porte quelques-uns à considérer suffisant un travail approximatif ?

En outre, ignore-t-on que la généralité des sujets se présente avec des défauts naturels difficiles à faire disparaître ou avec de fâcheux principes presque impossibles à déraciner ? Citons au hasard la mauvaise contraction de la langue faisant obstacle à la résonnance du palais et altérant par suite le caractère et le timbre de la voix ; la raideur du larynx entraînant une vibration imparfaite des cordes vocales, le rapprochement des amygdales et la rétractation de la luette par le resserrement des piliers du voile du palais ; la respiration défectueuse claviculaire au lieu de la respiration diaphragmatique ; le grasseyement, défaut de la langue produisant une vibration gutturale désagréable à entendre et ayant l'inconvénient de diminuer l'orifice supérieur du larynx et d'étrangler les sons au passage, etc. Il ne suffit pas au professeur de corriger les défectuosités de l'organe, il doit encore essayer d'inculquer ou de développer les qualités nécessaires : pose de la voix, articulation, vocalisation, style, sentiment musical, etc. La tâche ne laisse pas d'être délicate et laborieuse et elle exige la parfaite docilité de l'élève et un travail soutenu.

Quoi que l'on puisse dire contre l'enseignement du Conservatoire, il peut opposer à ses détracteurs une longue série de maîtres et de lauréats qui lui font honneur et dont la réputation n'est pas discutable.

Parmi les premiers, on rencontre Lays, M^{me} Cinti-Damoreau, Bordogni, Vauthrot, Pellegrini, Galli, Masset, Garat, G. Duprez, Battaille, Bussine, Garcia, Bax, Plantade, Banderali, Ponchard, Faure, Delle-Sedie, M^{me} Viardot, Barbot, Révial, Roger, Bonnehee, etc., dont plusieurs ont fait leurs études dans l'Ecole et y ont obtenu le premier prix.

La même récompense fut remportée par Roland, Rigaut, Levasseur, Massol, Wartel, Dérivis, Achard, Jourdan, Grignon, Chapuis, Archainbaud, Roudil, Maurel, Gailhard, Bouhy, Boyer, Vergnet, Manoury, Talazac, Sellier, Lorrain, Escalaïs, Fournets, Delmas, Saleza, Clément, Imbart de la Tour, Beyle, etc., dont le nom n'est pas tout à fait inconnu de ceux qui se sont occupés d'art dramatique.

Les femmes tiennent une place honorable depuis M^{lles} Chevalier, Ribou, Himm, Dorus, Falcon, Nau, Julian, Lavoye, Carvalho, Lefebvre, Barbot, Wertheimber, Cico, Daram, Bloc, Mauduit, Marie Roze, Brunet-Lafleur, Thibault, Bilbaut-Vauchelet, Richard, Boidin-Puisais, M. Vaillant, Janvier, Merguillier, Lureau-Escalaïs, jusqu'à M^{lles} Simonnet, Ribeyre, Buhl, Wyns, Lafarge, etc., qui ont brillé sur les plus grandes scènes lyriques.

Parler de l'enseignement de la déclamation dramatique nous entraînerait dans une controverse aussi délicate qu'inopportune. Rappelons seulement que, de tous les concours, c'est celui de tragédie-comédie qui excite le plus l'engouement et la curiosité du public. Une foule élégante, mondaine et demi-mondaine, se presse dans l'étroite salle. Aussi que de démarches, de sollicitations, d'intrigues, voire d'expédients, pour obtenir le bienheureux coupon conférant le *dignus intrare* !

La séance de tragédie, qui a lieu le matin, n'attire guère que les fanatiques, mais celle de l'après-midi, consacrée à la comédie, fait salle comble, et si l'administration, obtempérant aux injonctions de la Préfecture de Police, n'y veillait sévèrement, ce serait un envahissement complet des couloirs et des loges, et la circulation deviendrait impossible.

La journée est une des plus longues, comme des plus décevantes et quelquefois des plus bruyantes. Six classes comprenant 60 élèves fournissent une moyenne de 18 à 24 concurrents. Cette année, le concours de comédie en réunira 35, chiffre qui n'avait pas encore été atteint. Verra-t-on le nombre des lauréats s'augmenter proportionnellement ? Cela n'est pas probable. Il y aura les mêmes désillusions, les mêmes malédictions. Et d'ailleurs seraient-ils plus nombreux, que les débouchés ne s'offriront pas en plus grande quantité qu'auparavant et qu'ils ne seront pas plus rémunérateurs. La Comédie-Française, l'Odéon, les théâtres de genre ne peuvent faire place à tous, et la province ne procure que de rares et maigres avantages.

Combien de lauréats justement diplômés demeurent sans emploi ! Quels déboires les attendent et quelle situation leur est faite ! Rien ne peut mieux nous instruire à cet égard que les confidences faites par M^{lle} B. Maufroy, premier prix de comédie en 1897, à M^{me} M. Laparcerie et que celle-ci a consignées dans la *Presse* du 22 juin dernier.

L'enseignement de la déclamation a toujours été confié à des artistes de premier rang, parmi lesquels on peut citer Beauvallet, Dugazon, Michelot, Provost, Samson, Monrose, Talma, Fleury, Worms, A. Brohan, Delaunay, Got, Regnier, etc., la plupart élèves et lauréats de l'École.

La tragédie a rarement fourni des premiers prix ; il y eut jusqu'à douze concours consécutifs sans qu'il en fût décerné un seul. Aussi n'avons-nous guère à signaler que Ligier, Jourdan, A. Lambert, Marquet, Leitner, de Max, Fenoux, Monteux. M. Silvain n'obtint qu'un second prix. Du côté des dames, citons M^{lles} Rousseil, M. Colombier, Lerou, Caristie-Martel, S. Weber, Moreno, Dux, Grumbach, etc.

Dans la comédie on remarque les noms de Got, Thiron, Saint-Germain, Grenier, Provost, Laroche, Seveste, E. Coquelin (l'aîné ne remporta que le second prix), Joumard, Le Bargy, de Féraudy, Galipaux, Duflos, Laugier, Berre, Leitner, Burguet, etc., et ceux de M^{mes} A. et M. Brohan, Denain, Lloyd, Reichenberg, Croizette, Legault, Samary, Sisos, Amel, M. Durand, Marsy, Brandès, du Minil, Ludwig, Bertiny, de Boncza, Lara, Desprès, Maufroy, Regnier, etc.

On est unanime de tous côtés pour proclamer la supériorité des classes instrumentales du Conservatoire. Celles de piano et de violon comptent parmi les plus réputées. La liste est longue des virtuoses et des maîtres qu'elles ont produits pendant le cours du siècle dernier. Qualités de mécanisme, de sonorité, style, phrasé, technique, sentiment musical, etc., se retrouvent à des degrés divers chez les concurrents et font sans cesse croître l'émulation et rehausser le niveau des études.

La plume est impuissante — du moins la nôtre — à donner un aperçu de ce que peut être un de ces concours où les élèves luttent de virtuosité et de talent. Comment distinguer et préciser entre les interprétations diverses ? En jetant un coup d'œil sur la liste des morceaux de concours donnés depuis l'origine, les spécialistes pourront se rendre compte du degré de force exigé des concurrents (1). Comme point de comparaison entre deux époques, nous reproduisons ci-après les morceaux donnés à déchiffrer à première vue — à 70 ans d'intervalle — aux concours de piano (hommes).

(1) Voir le supplément musical de ce numéro, pages 25-27.

Le premier date de 1833 ; il a été composé par L. Adam, père de l'auteur du *Postillon de Longjumeau*, qui exerça les fonctions de professeur de piano au Conservatoire depuis l'an V. Voici, d'après le manuscrit autographe, le titre et la destination de l'œuvre : *Morceau de musique pour le piano composé exprès pour faire lire à livre ouvert aux concourants de la classe des hommes pour les prix de piano de 1833, par L. Adam.*

Ce pianiste compositeur avait alors 75 ans ; il mourut quinze ans plus tard.

En cette année 1833, le premier prix de piano échut à Prudent, qui acquit une certaine réputation et mourut en pleine carrière à 46 ans. Padeloup, dont le nom est plus connu, non comme pianiste, mais comme fondateur des Concerts populaires du Cirque d'hiver, remporta le second prix au même concours. Le morceau d'exécution était une sonate de Hummel.

Autrefois, les morceaux de lecture à vue restaient inédits, ce qui permettait de les imposer à nouveau dans les examens et concours postérieurs. Celui de 1833 fut donné en 1836, en 1842 et en 1852. En cette dernière année, il fut exécuté par G. Bizet, qui reçut le premier prix.

Le second morceau de déchiffrage a été écrit en 1902 par M. Raoul Pugno. Point n'est besoin d'établir un parallèle.

Les pianistes ayant remporté le premier prix sont légion, aussi ne pouvons-nous en nommer que quelques-uns : Pradher, Zimmermann, Kalkbrenner, Hérold, Herz, Benoît, Le Couppey, A. Thomas, Lacombe, Marmontel, Ravina, C. Franck, V. Massé, Alkan, Philippot, Wienawski, Planté, J. Cohen, G. Bizet, Fissot, Paladilhe, Guiraud, Massenet, E. Bernard, Pugno, Wormser, C. Bellai-gue, Pierné, Ch. René, I. Philipp, Falcke, Chansarel, Jemain, Delafosse, Staub, Risler, Malats, Wurmser, Lemaire, Cortot, etc. Plus nombreuses encore sont les femmes, et la place nous manque pour citer des noms sans éveiller de susceptibilités.

Tous les concours des classes d'instruments consistent dans l'exécution d'un morceau désigné par le Comité d'examen environ un mois à l'avance et la lecture à première vue d'un fragment manuscrit spécialement composé pour chaque concours. Nombre d'artistes ont triomphé dans ces épreuves et se sont fait un nom digne de l'École. Faute de place, nous ne pouvons consacrer un souvenir même aux plus éminents des diverses branches d'études. Nous terminerons donc par les violonistes. Parmi les maîtres, où trouve-t-on de plus célèbres virtuoses que Gaviniès, Lahoussaye, Rode, Kreutzer, Alard, Habeneck, Baillot, Massart, Sauzay, Dancla, Girard et Maurin, pour la plupart premiers prix de l'École ? Dans le nombre de ceux qui ont remporté la suprême récompense, ne rencontre-t-on pas quantité d'artistes connus, depuis Sauvageot, Duret, Mazas, Tilmant, Tolbecque, Gras, Sainton, Croisilles, Chainé, Bevon, Wienawski, Altès, Lancien, Garcin, Lamoureux, Accursi, White, Sarasate, Jacobi, Colonne, Desjardins, Montardon, Taudou, Heymann, Marsick, Berthelier, Nadaud, J. Wolf, Hayot, jusqu'à Mache, Rieu, Laforge, Quanté, Tracol, Marteau, Boucherit, Capet, Willaume et Thibaud ? Plusieurs femmes se sont également distinguées : entre autres, M^{lles} Tayau, Boulanger, Pommereul (devenue la femme de l'actuel ministre des finances), Tua, Dantin, etc.

De tels résultats suffisent à prouver que le Conservatoire remplit sans démentir la haute mission qui lui est dévolue.

Ecoles nationales de musique.

(Notes sur quelques écoles de musique en province.)

Lille. — Le Conservatoire de Lille est un des plus importants. Avec celui de Nancy, c'est le seul qui ait une classe d'orgue. Il a 42.000 fr. de ressources (dont 10.000 fournis par la Ville, 32.000 par l'Etat), et 312 élèves (dont 185 garçons et 127 filles), admis depuis l'âge de 8 ans, et soumis à trois examens réguliers par an, avec un concours périodique en juillet. Les professeurs sont au nombre de 34; parmi ceux dont les classes sont le plus estimées, on peut citer : R. Brugmann (orgue), M. Pianay (solfège), M^{lle} Masson (piano), M. Seiglet (violon), M. Lecocq (harmonie), etc. Il y a une classe de harpe chromatique.

Le directeur, M. Ratez, est en même temps professeur d'un « Cours d'ensemble de musique de chambre » qui s'étend aussi aux pièces pour instruments à vent, dans une salle de concert bien aménagée, peut-être un peu trop sonore. L'enseignement est gratuit.

M. Ratez est né à Besançon (1851), où il fut l'élève de Demol; il eut pour maîtres, au Conservatoire de Paris, Bazin et Massenet. Sa dernière œuvre est l'ode chantée à l'inauguration du monument de Pasteur, à Dôle, le 3 août 1902.

Nancy. — Le Conservatoire de Nancy reçoit 284 élèves âgés de 8 à 25 ans et payant une rétribution scolaire de 60 francs par an, ce qui produit — par suite des nombreuses dispenses accordées par la ville — une somme de 1.500 francs environ; le Conseil municipal fournit 26.000 fr., et l'Etat 6.000 fr.; soit, en tout, 33.500 fr. de ressources. M. Guy Ropartz, auquel nous avons consacré une étude dans un de nos derniers numéros, est à la fois directeur de l'Ecole et professeur d'harmonie; il a confondu les deux classes d'ensemble (vocal et instrumental) avec les *Concerts du Conservatoire* où sont employés tous les bons élèves, et qui ont pris, grâce à son initiative, une sérieuse importance. Il n'y a pas beaucoup de jolies voix dans la région de Meurthe-et-Moselle, et les classes de solfège ou de chant s'en ressentent un peu, quoique fort bien dirigées. Les professeurs sont au nombre de 18: nous citerons M. Thirion (orgue) — qui, l'été dernier, n'avait que deux élèves! — M. David (solfège), M. Bolinne (chant), M^{me} Richert-Collin (piano), M^{lle} Brossler (harpe), M^{lle} Cœur et M. Stéveniers (violon), M. Schwartz (violoncelle), M. Foucaut (hautbois), M. Gandoin (basson), etc.

M. Ropartz, né à Guingamp (1864), élève de Th. Dubois, Massenet et Cés. Franck, n'est pas seulement un de nos plus remarquables chefs d'orchestre, mais un compositeur original et savant: qu'il nous suffise de citer ici le *Psaume CXXXVI*, et les deux *Symphonies*, qui comptent parmi les œuvres les plus solides de notre temps.

Toulouse. — L'Ecole de musique de Toulouse est classée la seconde de France, après le Conservatoire de Paris. Elle donne un enseignement gratuit; ses ressources sont de 58.700 fr. par an (dont 15.000 donnés par l'Etat et les 43.700 par la municipalité). L'été dernier, le nombre des élèves était de 317 (208 hommes et 109 femmes). La classe d'orchestre, que dirige le directeur,

est sans rivale parmi les autres écoles de province ; il en est de même de la classe de piano (titulaire : M. Debat-Pontao) ; les autres cours d'instruments sont également remarquables : mais c'est surtout par les chanteurs qu'il a produits que le Conservatoire de Toulouse est célèbre. En feuilletant les palmarès des 25 dernières années, on trouve (par ordre de sortie) des noms comme ceux de Soulacroix, M^{lle} Caroline Brun, M^{lle} Castagné, Muratet, Seintein, Soum, M^{lle} Cassé (plus connue sous le nom de Simonne d'Arnaud), Cazeneuve, Daraux, Carbonne, Affre, Sizes, Vialas, M^{lle} Baux, beaucoup d'autres qui ont fourni une bonne carrière en province. Parmi les plus brillants élèves que possédait l'an dernier l'école de Toulouse, on peut citer : dans la classe de M^{me} Bacquié, M. Salles, baryton ; M^{lle} Massonnier, soprano ; MM. Malet, ténor, M^{lle} Péguillan, M^{lle} Cabestain, M^{lle} de Péco, M. Espa (classes de M. Méric, de M. Echetto, de M. Boudil). Puissions-nous, plus tard, retrouver ces noms sur les affiches des grands théâtres de Paris !

Le directeur du Conservatoire de Toulouse est actuellement M. Crocé-Spinelli, né à Paris le 18 février 1871. Il est donc âgé de 32 ans. En 1897, il obtint, au Conservatoire de Paris, le *premier second grand prix* de Rome (tandis que M. d'Ollone obtenait le premier prix, et M. Schmitt le *deuxième second grand prix*). Sa jeune et intelligente initiative vaut à cette ville une création des plus intéressantes : on vient, en effet, de constituer une *Société des concerts du Conservatoire*, qui se propose de donner six grandes auditions chaque année, avec un programme qui comprendra une symphonie classique, des œuvres anciennes et modernes, un soliste chanteur ou concertiste, etc.

M. Crocé-Spinelli, dont on ne saurait trop louer l'action bienfaisante dans une ville très éprise d'art, dirigera les concerts en qualité de chef d'orchestre. Il sera secondé par M. Borne, deuxième chef d'orchestre, et par M. Guilhot, chef des chœurs.

L'orchestre, composé des meilleurs instrumentistes de Toulouse, aura pour soliste MM. Bergès et Chazot (violon), Sauvaget père et R. Valladier (violoncelliste) ; M^{lle} Delon (harpe).

La musique et l'enseignement supérieur en France et à l'Étranger.

On sait que notre enseignement national et public a trois degrés : enseignement *primaire* (écoles d'instituteurs), enseignement *secondaire* (lycées et collèges), enseignement *supérieur* (universités).

En France, le Conservatoire de Paris est considéré, dans les décrets officiels, comme établissement d'enseignement *supérieur* ; mais, dans l'enseignement supérieur proprement dit (dans ce qu'on appelait autrefois les *Facultés des Lettres et des Sciences*), la musique n'a aucune place.

A l'étranger, surtout en Allemagne, c'est le système opposé qui semble régner. Les « Conservatoires » de musique n'ont pas de caractère officiel et sont des institutions privées ; au contraire, dans presque toutes les universités, la musique est enseignée.

Qu'en résulte-t-il ?

C'est qu'en France on forme surtout des praticiens et des virtuoses, l'enseignement « supérieur » de la musique étant donné par des musiciens de profession, tandis qu'en Allemagne on forme surtout des érudits, des critiques, des penseurs, le même enseignement étant donné par des savants qui, tout en ayant une compétence reconnue, sont imbus de philosophie, de littérature, d'esthétique, et de méthode historique.

Voici, d'après un relevé officiel, la liste des principales « chaires magistrales » occupées par la musique dans les Universités étrangères.

Allemagne.

UNIVERSITÉS	PROFESSEURS TITULAIRES	PROFESSEURS EXTRAORDINAIRES	OBSERVATIONS
Göttingen.	—	O. FREIBERG.	Cours : Harmonie et Exercices.
Greifswald.	—	M. REINBRECHT (<i>maître spécial</i>). [*]	Cours : Histoire gén. de la musique, Harmonie, Enseignement théorique et pratique de la musique sacrée.
Halle-Wittenberg.	—	O. RENBKE (<i>lecteur</i>), Directeur roy. de musique à l'Université.	Cours : Harmonie et contrepoint
Heidelberg.	1) THODE (conseiller intime).	2) WOLFROM.	Cours : 1) Rich. Wagner. 2) Harmonie, Exercices théoriques et pratiques de la musique.
Kiel.	—	STANGE (<i>maître des Beaux-Arts</i>).	Cours : Harmonie, Liturgie.
Königsberg.	—	MAX BRODE (<i>maître académique de musique</i>), Const. BENCHER, directeur royal de musique.	

^{*} Les « maîtres spéciaux », « maîtres académiques », etc., ne font pas partie du « Sénat académique ».

Allemagne (suite).

UNIVERSITÉS	PROFESSEURS TITULAIRES	PROFESSEURS EXTRAORDINAIRES	OBSERVATIONS
Leipzig.	—	1) Dr phil. KRETSCHMAR. . . 2) Dr phil. et mus. RIEMANN. 3) <i>Privat-docent</i> : Dr phil. et mus. PRUFER.	Cours : 1) Interpréta- tion de textes mu- sicaux. 2) Histoire de la musique, etc.
Berlin.	—	1) Dr FLEISCHER, conserva- teur de la collection royale d'instruments anciens de musi- que, secrétaire des monuments de musique allemande. 2) <i>Privat-docent</i> : Dr FRIED- LANDER. Dr J. WULF.	1) Histoire de la musique au moyen âge, His- toire de la musi- que au XIX ^e siècle, Exercices. 2) Histoire gé- nérale de la musi- que.
Bonn.	—	Prof. WOLFF.	1) Histoire de l'Opéra.
Breslau.	1) Dr VOGT, prof. ordinaire de la Fa- culté de Philoso- phie. 2) Dr WREDE, prof. ordinaire de la Faculté de Théo- logie protestante.	3) M. FILKE, <i>directeur royal de musique</i> . 4) Dr BOHN, <i>maître de musi- que</i> .	1) 2) Chant sacré (exercices). 3) Exercices pratiques de chant choral. 4) Harmonie.
Les quatre professeurs font partie de l'Institut universitaire de musique sacrée, dont M. Vogt est le directeur.			
Munich.	—	Adolf SANDBERGER, chargé des sciences musicales.	
Marburg.	—	JENNER, maître (<i>Lehrer</i>) char- gé de cours, avec le titre de <i>Directeur de musique de l'Uni- versité</i> .	Cours: Histoire de la musique ins- trumentale alle- mande.
Rostock.	—	Dr A. THIERFELDER, avec le titre de <i>Akademischer Musik- lehrer</i> .	Cours: Histoire du chant liturgi- que, Harmonie, Exercices.
Strasbourg.	Dr JACOBSTHAL.	—	Cours: Histoire de la musique moderne depuis Bach.
Tubingen.	—	Dr KAUFFMANN, <i>Musiklehrer</i> .	Exercices.

Amérique.

Harvard.	John KNOWLES PAINE M. A., Doc- tor Mus. (Histoire de la musique, Instrumentation, etc.).	M. SPALDING, <i>assistant</i> (exer- cices pratiques).	
Columbia (New- York).	Edw. Alexander MAC DOWELL, Doc- tor Mus.	Ch. Hubert FARNSWORTH, professeur adjoint à Teacher's College. Leonard BEECKER, MAC WHOOD, répétiteur. Gustav HINRICKS, chef d'orchestre et de chœur.	Donne un di- plôme.
Yale (New Haven)	1) Samuel S. SAN- FORI. 2) Horatio W. PARKER.	—	

Angleterre.

UNIVERSITÉS	PROFESSEURS TITULAIRES	PROFESSEURS EXTRAORDINAIRES	OBSERVATIONS
Oxford.	Sir Ch. Hubert Hastings PARRY, Bart. M. A., Doctor Mus., etc., etc.	Basil HARWOOD, M. A., Doctor Mus. (choragus).	Confère des grades de bachelier et de docteur ès musique.
Cambridge.	C. V. STANFORD, Doctor Mus. (Histoire et science musicales), Trinity College.	C. WOOD, Doctor Mus. (Lecteur à Gonville et Caius College).	»
Victoria (Manchester-Liverpool-Leeds).	—	A Manchester : Lecteurs : Henry HILES, Doctor Mus. (Harmonie et composition), Adolph BRODSKY (Musique), J. KENDRICK PYNE, Doctor Mus. (Musique sacrée, orgue), WATSEN, Doctor Mus. (Histoire des instruments de musique).	» » » (Faculté de musique.)
Londres (nouvelle constitution).	E. H. TURPIN, Doctor Mus., doyen de la Faculté de Musique.	Dix-huit maîtres reconnus.	(Faculté de musique.)

Écosse.

Édimbourg.	Chaire fondée par M. Reid en 1839 : Frederick NIECKS, Doctor Mus., titulaire actuel.	—	(Faculté de musique.)
------------	--	---	-----------------------

Autres pays.

A Vienne, il y a une chaire de science musicale qui est occupée par le professeur titulaire Guido ADLER; un *privat-docent* (M. Max DIETZ) fait des cours sur l'histoire et l'esthétique de la musique; un autre (Richard WALLASCHEK) en fait sur l'esthétique et la psychologie de la musique; un *maître spécial* (le Prof. Rud. WEINWURM) enseigne le chant. Le titulaire dirige aussi la *Collection d'histoire de la musique*, qui fait partie des instituts spéciaux de l'Université.

A Prague (où il existe une chaire ordinaire d'esthétique), il y a un *lecteur spécial* (Karel STECKER) pour la musique.

Madrid a une chaire de « *la Théorie et la Littérature de l'Art* » et une autre d'esthétique, dont les titulaires sont des professeurs de plein exercice.

Genève et Lausanne ont dans la faculté de théologie un cours d'histoire de la musique sacrée fait par des *privatim-docentes*.

L'Université d'Upsala a un orchestre dont le *director musices* est Ivar Eggert HELDENBLAD.

L'Université de Copenhague a un professeur titulaire d'esthétique (M. J. PALUDAN) et un professeur *extraordinarius* (Dr A. HAMMERICH) pour l'histoire de la musique.

A Moscou, il y a un titulaire pour la théorie et l'histoire de l'art; plusieurs *privat-docentes* font des cours sur la théorie et l'histoire des beaux-arts; nous ignorons si quelques-uns de ces cours portent spécialement sur la musique.

A Saint-Pétersbourg, il en est de même. Là c'est le titulaire de philologie classique (*emeritus*) qui est directeur du Musée des Beaux-Arts, et le *privatim-docens* sur la théorie et l'histoire de l'art (M. Serge Alex. ZEBELER) en est le conservateur. Un maître spécial de musique est attaché à l'Université.

La musique dans l'enseignement secondaire.

Quelques journaux ont parlé, mais d'une façon très incomplète, du projet que M. Chaumié, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a soumis au Conseil supérieur.

Voici le texte complet de ce projet :

L'enseignement de la musique est organisé aujourd'hui de façon assez vague et très inégale dans les lycées et collèges.

Les prescriptions du règlement du 30 janvier 1865 ne sont que très incomplètement exécutées dans la plupart des établissements.

Qu'il y ait là une lacune fâcheuse, difficilement explicable, c'est ce qu'on pourrait établir à l'aide de raisons si nombreuses qu'on n'a vraiment que l'embarras du choix :

a) Le chant choral est d'abord un plaisir et une distraction de bon aloi : à ce titre seul, il mérite de n'être pas négligé par l'éducateur ;

b) Au point de vue d'un intérêt social très général, le chant doit être encouragé le plus possible. Un peuple qui chante a le travail gai et les loisirs honnêtes. Si ce principe est vrai, c'est au lycée, non moins qu'à l'école primaire, qu'il convient de lui donner un commencement de réalité. En Allemagne, les étudiants qui viennent d'entendre un cours à l'Université se réunissent, par petits groupes, et chantent des chœurs à plusieurs parties (1) : cette manière d'occuper ses loisirs en vaut bien d'autres

c) Le chant choral est un excellent exercice d'hygiène : c'est une sorte de gymnastique locale produisant sur l'appareil respiratoire le même effet salubre que les exercices physiques sur l'ensemble du corps. L'expérience démontre que les maux de gorge, rhumes, bronchites, sont beaucoup moins fréquents chez les personnes qui chantent que chez les personnes qui ne chantent pas ;

d) Le chant choral habitue les enfants à se bien tenir, à porter la tête droite, à respirer largement et à entendre leur propre voix. Il leur donne une certaine assurance de parole ; en outre, tout ce qui est gagné du côté du chant est gagné aussi, pour l'aisance et la netteté, du côté de la diction et de l'articulation.

e) Le chant choral forme le sens de l'oreille en même temps que l'organe de la voix : il apprend à écouter autant qu'à parler, le devoir du choriste, alors surtout qu'il compte des mesures, étant de suivre avec le plus grand soin ce qui se chante autour de lui ;

f) Le chant choral développe les qualités d'attention et de discipline, sans lesquelles toute musique d'ensemble est impossible. Il développe les facultés d'analyse, d'observation et de précision. Il stimule enfin la volonté en créant une émulation inévitable parmi les exécutants ; il tient l'esprit toujours en éveil, car il n'admet ni les distractions ni les pauses de paresse qui interrompent le travail individuel ;

g) Le chant choral favorise l'instinct de sociabilité, puisqu'il met toujours l'action du jeune homme ou de la jeune fille en concours et en harmonie avec celle des autres chanteurs, et ne permet pas d'oublier que chacun est solidaire de ses voisins ;

h) Grâce à l'étude de l'expression et de ses nuances les plus délicates, il peut avoir d'excellents effets sur la sensibilité morale, sur le sens esthétique et sur le goût ;

i) Il est le meilleur moyen de graver dans la mémoire, en traits ineffaçables, certaines poésies qui méritent d'être retenues à cause des sentiments qu'elles traduisent ;

j) Il contribuerait enfin à l'éclat de certaines fêtes : fêtes du début de l'année scolaire (qu'on a cherché à instituer, mais sans beaucoup de succès), fête de la distribution des prix du concours général, etc...

Pour ces motifs, on aimerait à voir les jeunes gens des lycées pratiquer régulière-

(1) Dans la province rhénane, où les associations de tout genre sont innombrables (le « Männergesangverein » de Cologne est célèbre), il y a 13 associations d'élèves qui ont pour but le chant et la musique.

ment l'exercice du chant, et même se réunir parfois pour des concours de musique, analogues à ceux que provoque, entre divers établissements, le jeu du foot-ball, du tennis, de la course, du saut ou du canotage... M. Laurent de Rillé, inspecteur général du chant dans les écoles *primaires* de la Seine, a obtenu d'inoubliables effets en faisant exécuter une composition chorale par deux mille enfants. Puisse-t-on amener un jour à de tels résultats les élèves de l'enseignement secondaire! Est-il sans intérêt de concevoir qu'en de certaines circonstances, et suivant certaines règles de convenance dont le détail serait à étudier, les jeunes gens puissent être réunis aux jeunes filles pour de solennelles exécutions? Ayant entre ses mains la jeunesse du pays, l'Etat dispose d'une puissance très riche, et il faut qu'il en tire tout le parti possible. Il y a au moins une chose qu'il paraît avoir un peu négligée : l'éducation de la voix chez l'enfant. Il est inutile de démontrer combien cette éducation est importante dans une démocratie où chaque citoyen doit être capable de parler en public.

Les programmes de l'enseignement secondaire, objectera-t-on, sont déjà chargés ; leur imposer une surcharge nouvelle paraît bien difficile !

A cela on peut répondre :

1^o Si nous ne craignons de sortir de la question qui nous occupe, nous n'hésiterions pas à dire que la surcharge et le « surmenage » des études tiennent moins au nombre des matières enseignées qu'à la façon dont on les enseigne ; ils tiennent parfois à la multiplicité exagérée des leçons à apprendre par cœur, des devoirs écrits, des cours à rédiger. La musique ne peut donner lieu à de tels inconvénients. Des « devoirs » musicaux ne sauraient exister que dans les classes du Conservatoire, et seraient parfaitement déplacés au lycée.

2^o C'est comme divertissement, et même *pendant une récréation*, que l'enseignement très élémentaire et les exercices de musique pourraient être pratiqués ; à ce titre, la musique n'apparaît pas comme une intruse encombrante venant demander une place là où tous les sièges sont occupés : sans gêner personne, sans vouloir empiéter le moins du monde sur certains enseignements traditionnels pour qui possession vaut titre, elle viendrait mettre un peu d'agrément et d'élégance, un peu plus de vie et de joie dans ce qui fut trop longtemps, comme l'a dit Jules Ferry, « l'asile d'une latinité morne ». On a considéré comme un amusement la gymnastique qui, dans beaucoup de lycées, est cultivée le jeudi, entre la seconde étude du matin et le déjeuner ; on pourrait fort bien faire quelque chose d'analogue pour la musique.

3^o Quand une matière d'enseignement est reconnue belle et utile, capable d'avoir de bons effets sur la jeunesse, c'est aux programmes à s'adapter à elle, ce n'est pas à elle à se mutiler ou à s'effacer en vue des programmes.

4^o Enfin, — bien qu'il convienne d'attacher une importance accessoire à un tel argument, — l'exemple des peuples voisins peut donner à réfléchir :

CE QUI SE FAIT A L'ÉTRANGER : EN ALLEMAGNE.

Les Allemands, qui, dans leurs gymnases classiques, leurs gymnases réaux et leurs écoles réales supérieures, enseignent tout ce que nous enseignons nous-mêmes, et, en plus, certaines autres choses (par exemple, la calligraphie « pour les élèves de la 4^e et de la 3^e classe dont l'écriture est mauvaise », et l'hébreu, auquel deux heures sont concédées à partir de la 1^{re} A), les Allemands n'ont pas oublié la musique. Dans les « Plans d'études généraux pour l'enseignement secondaire en Prusse », tels qu'ils ont été fixés par le rescrit royal de 1900, on lit ceci : « Il y aura deux heures de chant par semaine pour les élèves de la 4^e et de la 5^e. Des dispenses individuelles *ne peuvent être accordées que sur un certificat du médecin et, en règle générale, pour six mois seulement*. Les élèves de 4^e et des classes supérieures qui sont doués pour le chant *sont tenus de faire partie des chœurs* (1). » Et plus loin : « Il appartiendra au Directeur de juger si, dans des cas individuels, depuis la 4^e jusqu'en 1^{re}, une dispense de leçons de chant doit être accordée. *Cela ne change rien à la participation obligatoire à l'enseignement théorique du chant, qui demeure entière pour les élèves*

(1) Documents relatifs à la réforme de l'enseignement secondaire en Prusse, 1900-1902 (Paris, Delagrave, 1902. V. pages 7, 8, 9, 11).

des classes de 4^e et de 5^e dispensés des exercices pratiques du chant (1). » Dès 1808, le gymnase « Zum grauen Kloster », qui est réputé un des meilleurs de Berlin, avait organisé un enseignement musical qui comprend toutes les classes, depuis l'« Unter-Sexta » jusqu'à la « Prima » et où les chœurs peuvent être complétés par un accompagnement instrumental, en vue de l'exécution des oratorios de Haendel! (2).

EN SUISSE.

En Suisse, où chaque canton règle lui-même les plans d'études, la musique n'est pas oubliée. D'après la loi scolaire qui, depuis 1898, régit l'enseignement du progymnase et de l'école réelle (classes I et II) et du gymnase (classes III-IV) de Coire (Grisons), le chant est obligatoire. Deux heures par semaine, les classes I et II, III et IV, V et VI, travaillent ensemble; le chœur mixte et le chœur d'hommes sont indiqués comme but de l'enseignement. — Au gymnase d'Appenzell, le but principal de l'enseignement musical, dit le plan détaillé de 1897, est « l'acquisition d'un trésor de bonnes chansons populaires et de chants pour la jeunesse »; les maîtres doivent veiller à une bonne intonation et enseigner les éléments de l'harmonie et de la théorie.

EN BELGIQUE.

En Belgique, le premier volume déjà publié du rapport triennal sur l'enseignement moyen (comprenant les années 1898-1901) nous apprend que le chant est *obligatoire* dans les écoles d'ordre secondaire et qu'il est enseigné une heure par semaine.

EN AUTRICHE.

En Autriche, presque tous les établissements classiques et réaux cultivent le chant. Les élèves sont divisés en deux cours qui se réunissent deux heures par semaine. En dehors des éléments indispensables de la musique vocale, les élèves du premier cours apprennent des chants et des hymnes à deux voix. Dans le cours supérieur, on chante des motets, des chœurs mixtes et une messe latine.

EN HONGRIE.

En Hongrie, le chant figure dans les programmes au même plan que la sténographie et l'hygiène scolaire. Au gymnase modèle de Budapest (gymnase spécialement créé pour la préparation pédagogique des maîtres secondaires), on fait même de la musique instrumentale.

EN DANEMARK.

Au Danemark, « partout, dans nos écoles secondaires, — nous écrit M. Hans Olrik, directeur de l'école normale de Copenhague, — le chant choral à plusieurs parties est cultivé. Là où c'est possible, on chante à quatre voix (soprano, contralto, ténor, basse); là où les élèves des classes supérieures ne sont pas assez nombreux, on se borne à trois voix (soprano, contralto, baryton). Dans quelques écoles, on chante en outre à voix d'hommes seules; dans beaucoup de lycées de jeunes filles, on ne chante pas seulement à deux ou trois voix, mais même à quatre ».

EN AMÉRIQUE.

Aux États-Unis, où la distinction du primaire et du secondaire n'existe pas comme chez nous, M. J. Eaton nous apprend qu'une enquête conduite par ses soins a fait connaître les faits suivants : sur 343 écoles (ayant répondu au questionnaire qui leur était envoyé), il y en a 96 seulement où la musique n'est pas enseignée; 6 où la musique est « permise »; 132 où l'enseignement musical est donné par un professeur qui enseigne en même temps d'autres matières : 171 où (dans toutes les classes) la musique est enseignée une ou deux heures par semaine.

(1) Documents relatifs à la réforme de l'enseignement secondaire en Prusse, 1900-1902 (Paris, Delagrave, 1902. V. page 74).

(2) Voir *Berlinisches Gymnasium zum grauen Kloster*. Oster, 1899. Jahresbericht, Berlin, 1899 (page 15).

EN ANGLETERRE.

En Angleterre (1), où il n'existe pas, comme on sait, de règlements généraux applicables à toutes les écoles secondaires et où chaque établissement organise les programmes à son gré, la musique a été l'objet de mesures très importantes.

En tenant compte de ces exemples qui nous viennent du dehors, mais pour obéir surtout à des raisons de principe, on pourrait établir de la manière suivante les grandes lignes d'un programme d'enseignement musical, en prenant pour cadres les divisions d'études qui ont été instituées par le décret du 31 mai 1902

PROJET DE RÈGLEMENT.

L'enseignement musical, dans les lycées et collèges de garçons et de jeunes filles, a pour objet : l'éducation de la voix et de l'oreille. Plus particulièrement, son but est de former le goût, d'initier les jeunes gens à de belles œuvres, et de contribuer ainsi, tout en leur offrant un salubre divertissement, à l'éducation générale de l'esprit et du sentiment.

L'exercice du chant est obligatoire pour tous les élèves, sauf durant le temps où se produit la mue de la voix. Le directeur ou la directrice de l'établissement sont seuls juges des dispenses qui pourraient être accordées sur le désir exprimé par les familles.

Chaque élève a une fiche individuelle qui le suit, depuis le début de ses études jusqu'à la sortie de l'établissement, et sur laquelle le professeur inscrit, à la fin de chaque année scolaire : le registre de la voix de l'élève, ses qualités, — et ses défauts, — de timbre, de justesse, d'articulation ou d'émission.

Les élèves sont groupés en trois divisions (qui, dans les établissements très peuplés, peuvent donner lieu à des subdivisions) :

Division élémentaire, comprenant les classes de huitième et de septième ;

Division moyenne, comprenant les élèves de la sixième à la troisième inclusivement ;

Division supérieure, comprenant les classes de seconde, première, philosophie et mathématiques.

Dans les lycées et collèges de jeunes filles, les élèves sont groupées en deux ou trois divisions, suivant l'importance de chaque établissement.

De ces trois divisions, la dernière — division supérieure — prend le titre de « Choral du lycée... ». Elle seule *doit* chanter dans les fêtes données par l'établissement, et *peut* chanter, après autorisation du Recteur, dans certaines fêtes publiques. Dans les deux autres divisions, on s'attache à préparer de bons sujets pour ce « choral », dont l'existence doit contribuer à marquer la personnalité de l'établissement.

Dans la division élémentaire, le professeur se borne à faire faire des exercices de lecture musicale et de solfège, durant lesquels tous les élèves doivent battre eux-mêmes la mesure avec la main.

Dans la division moyenne, les mêmes exercices continuent. On y ajoute, à partir de la cinquième : la dictée musicale et quelques éléments très simples de théorie. A partir de la classe de quatrième, on classe les voix (ténors, barytons, etc.) et on les exerce à part, s'il y a lieu, en créant des subdivisions.

Dans la division supérieure, le professeur apprend aux élèves des compositions chorales à plusieurs parties (*a cappella*) ou à l'unisson, dont le choix, aussi bien pour les paroles que pour la musique, doit être approuvé par le chef de l'établissement. Toute préoccupation de virtuosité doit être écartée de ces études ; le maître s'attache surtout à obtenir des élèves une bonne tenue, une émission franche et normale, un sens juste de la valeur des paroles et des notes, une indication suffisante des nuances, un style correct.

Accessoirement et à propos de chaque œuvre exécutée, le maître donne aux élèves

(1) En Italie, dans le pays qui passe pour avoir été le berceau de la musique, on s'étonne que les nouveaux plans d'études des gymnases et lycées (*Bulletin officiel du Ministère de l'Instruction publique*, 8 février 1902) ne mentionnent ni la musique ni le chant.

quelques notions sommaires sur la notation, sur la grammaire et l'histoire de la musique, sur la biographie des grands compositeurs.

Un surveillant est mis à sa disposition, par le chef de l'établissement, pour assurer le bon ordre pendant les leçons.

Les leçons ont lieu, autant que possible, le jeudi, et remplacent une récréation. Elles sont d'une heure par semaine pour toutes les catégories d'élèves.

Espérons que cet excellent projet aura bientôt force de loi.

Dr A. KIRCHFELD.

Les Pianos Gaveau.

C'est au cours de la saison qui vient de finir que les pianos Gaveau ont fait leur première apparition dans un de nos grands concerts classiques du dimanche. Le public a pu apprécier la plénitude et le velouté du son de ces pianos dans le beau Concerto de sa composition qu'a joué M. Léon Moreau, chez Lamoureux. Mais il ne faudrait pas croire que l'apparition des pianos Gaveau aux concerts Lamoureux marque aussi la naissance de ces instruments.

Si la curiosité vous pousse du côté de Fontenay-sous Bois, si surtout, comme moi, vous avez envie de savoir ce que c'est qu'un piano, comment il naît, comment on le construit, comment on le pare, demandez la permission de voir en détail l'usine Gaveau. Vous visiterez une des plus curieuses industries qui se puissent rêver et, en particulier pour celle-ci, la plus ingénieuse qui soit. C'est une cité géante où tout fonctionne mécaniquement, et où, depuis la planche de bois sciée en grande largeur ou en minime épaisseur, jusqu'à la vis la plus délicate, tout se produit dans l'usine même.

On peut dire que la maison Gaveau a supprimé la main de l'ouvrier; tout dans le piano, depuis la petite corde filée jusqu'aux pièces les plus énormes, est fabriqué mécaniquement; l'ouvrier n'est là que pour guider la machine; il est le cerveau, elle est le bras; il est aussi l'intelligence qui met en œuvre la force de la mécanique. Mais allons faire un tour au milieu de cette ruche harmonieuse et assister à la naissance d'un piano...

Voici dans la cour des troncs d'arbres, hêtres, tilleuls, peupliers, etc., qui vont être débités en planches d'épaisseurs plus ou moins grandes; après avoir été ainsi traités ils feront un séjour de quatre ou cinq ans en plein air ou dans des séchoirs à température immuable; ils perdront là toute leur humidité; les planches seront ensuite collées en combinant le sens de leur fil de façon à offrir le plus de résistance possible aux variations de la température. Mais il ne faudrait pas s'imaginer qu'un piano est fait d'une seule essence de bois: dix sortes différentes concourent à sa fabrication. Là, c'est la ceinture du piano à queue qui est composée avec quatre épaisseurs juxtaposées et recouverte d'une feuille de noyer, de palissandre ou de poirier teint. Toutes ces planches, toutes ces feuilles de bois sont collées avec un soin méticuleux. La même minutie sera apportée plus tard quand il s'agira de les vernir. C'est une précision mathématique qui préside à l'établissement des différentes pièces qui composeront le piano. Car on ne saurait trop insister sur ce point: si une pièce quelconque présentait une défectuosité minime, elle pourrait être immédiatement remplacée par une autre; une parcelle de feutre d'un marteau, une pointe

d'acier de la table d'harmonie, tout, enfin, est là à portée de la main, et toutes les pièces, quelles qu'elles soient, sont interchangeables. MM. Gaveau arrivent à fabriquer leurs pianos avec une supériorité quasi mathématique, basée aussi bien sur l'expérience que sur des données techniques. Or, dans ces instruments, il n'y a pas un boulon, pas une corde, pas un marteau qui ne sorte des ateliers de la maison ; il est donc facile de répondre de la confection d'un piano.

Voyez la galerie des machines de l'usine de Fontenay. Depuis la scie énorme qui fait d'un tronc géant des lamelles minces en un clin d'œil, jusqu'à ces outils qui travaillent du bois grossier pour en faire sous votre regard un pied Louis XV ou Empire, tout tient de la magie. On est comme abasourdi de tant d'ingéniosité, et l'on se demande si on ne rêve pas. Plus loin, c'est l'atelier du tablage, celui du barrage, celui de la fabrication des cordes qui sont garnies d'un fil de cuivre en deux mouvements d'un tour qui tourne à une vitesse folle. C'est la multiplicité du petit outillage où se confectionnent les vis, les flambeaux, les poignées ; puis c'est le clavier revêtu d'ivoire et d'ébène que l'on découpe selon des proportions qui aujourd'hui semblent élémentaires et dont la formule a dû coûter de longues et patientes recherches. Enfin, on garnit les pianos, on les monte, on les règle, on les vérifie, et ils commencent à ce moment-là à laisser échapper leurs premiers balbutiements. Il semble alors que ces beaux instruments aient hâte de se faire entendre, car c'est dans le dernier atelier l'harmonieux ramage des accordeurs qui contraste singulièrement avec la sèche et monotone régularité des machines qui les ont enfantés.

En somme, la division du travail, la méthode rationnelle basée sur l'expérience et sur la science, ont fait que les pianos Gaveau ont conquis une des premières places dans le monde musical. Mais ce n'est pas encore là leur dernier mot ; et MM. Gaveau, qui ont de qui tenir, ont conservé les traditions de la maison qui leur fut confiée par leur père et savent imprimer une rare activité aux perfectionnements qu'ils apportent tous les jours à la fabrication d'instruments aujourd'hui universellement connus et appréciés. Il était équitable de mentionner les efforts et les progrès de cette maison à l'occasion de l'entrée de ses pianos aux Concerts Lamoureux.

HENRI DE REUILLY.

Notes bibliographiques.

I. MUSICIENS FRANÇAIS.

Pour donner à nos lecteurs une idée des ressources qu'offrent à l'historien de la musique nos archives départementales et communales, nous avons relevé les noms de musiciens qui apparaissent dans les actes du seul département de Seine-et-Marne : espérons que bientôt les recherches des historiens locaux se dirigeront de ce côté.

A. — Archives départementales.

— LAURENT BOURGOIN, organiste de l'église Saint-Aspais, Melun, présente une requête en exemption de tailles, en 1602. — Arch. départementales. C. 3.

— TOUSSAINT DU CAURROY, musicien, figure de 1692 à 1694, comme secrétaire sur les registres capitulaires des Saints-Pères de Melun. — Série H. 228.

— LÉONARD POILBLANC et CLAUDE LEBŒUF, fifres de Sa Majesté. — Certificats constatant leur inscription sur l'état des fifres et tambourins du roi. — Arch. de Seine-et-Marne. C. 82.

— FRANÇOIS VIAN, hautbois du roi. — Déclaration à terrier. Archives de Seine-et-Marne. — Fonds de l'abbaye du Lys. — H. 580.

— ETIENNE MANGIN, organiste. — Déclaration à terrier. — Archives de Seine-et-Marne. — 1735. — E. 1512.

— CHARLES MANGIN, organiste. — E. 1512.

— BIBAULT, organiste à Meaux. 1760. — Arch. départementales. G. 47.

— FRANÇOIS LE PAGE, musicien du roi. — Mention dans H. 507. Arch. départementales.

B. — Archives communales.

— NICOLAS DE LIVET, musicien de la chapelle, de Charles IX à Louis XIII. — Mort à Meaux en 1621.

— LULLI, acte de baptême du 9 septembre 1677, paroisse de Saint-Louis de Fontainebleau; acte déposé à la mairie.

— M^e DIDIER-LESCHENET, M^e compositeur et chantre de la chapelle du Roi. — Acte de baptême du 12 janvier 1582, paroisse Saint-Nicolas de Meaux.

— BATAILLÉ, luthiste, XVII^e siècle, compositeur des fêtes de Louis XIII. — Acte d'inhumation du 30 avril 1676, paroisse de Guérard.

— CHARLES COUPERIN, organiste. — Baptisé à Chaumes le 9 avril 1638.

— NICOLAS FORQUERAY, né à Chaumes, mort le 23 octobre 1761 à Chaumes.

C. — Dépôts divers.

— *Brevet de basse-taille* du 30 septembre 1663. — Bibliothèque de Coulommiers.

— *Lettres de réception* de M^{es} joueurs d'instruments, accordées devant Bondis, notaire à Provins, le 10 juillet 1670.

Notons enfin que le bulletin de la *Société d'archéologie du département de Seine-et-Marne* a publié en 1870 une note de M. Th. Lhuillier sur « quelques artistes musiciens dans la Brie ».

II. *L'Arbre enchanté, de Gluck.*

Ce petit opéra comique en un acte appartient à la série des pièces françaises que Gluck mit en musique entre 1755 et 1762 pour les représentations données aux résidences impériales de Schoenbrunn, de Luxembourg, et de « la Favorite ». Comme les autres ouvrages de ce genre, il a été écrit, d'abord, avec un simple accompagnement de clavecin. Gluck l'orchestra plus tard, lorsqu'on le fit jouer à Versailles le 27 février 1775, dans la fête que Monsieur, frère du Roi, donna à l'archiduc Maximilien. L'œuvre fut reprise en 1867, au théâtre des Fantaisies parisiennes.

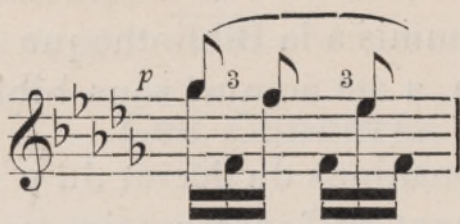
A signaler, dans cet opusculé, un air où plusieurs groupes de notes en forme d'écho sont *sifflées* :

Toujours par fillette franche
 Barbou doit être triché !
 Comme un oiseau sur la branche,
 Il est joliment perché !

Mi mi, mi mi,
 Chantez mon petit ! (écho sifflé)
 Sol sol, sol sol,
 Chantez rossignol ! (id.)

III. *Au Soir*, de R. Schumann.

Le poète du piano, Robert Schumann, a écrit une pièce exquise (op. 12 n° 1) intitulée *Au Soir* et dont voici la première mesure :



« *Très affectueusement* », a inscrit l'auteur en tête de ce court chef-d'œuvre ; il ne faut pas avoir une bien grande expérience musicale pour comprendre, même après un examen superficiel ou une première audition, que les deux caractères de ce morceau sont la tendresse et le calme : tendresse vague de poète qui rêve, calme profond de la nature qui enveloppe le musicien et ajoute au sentiment humain l'harmonie complice du monde extérieur. Tout cela doit être chantant et profond, mais *voilé*, *fondue*, en demi-teinte crépusculaire. Rappelez-vous les beaux vers de Lamartine et de Victor Hugo sur les harmonies du soir !

Or nous tenons à mettre en garde tous les pianistes contre une fâcheuse erreur, un grave et inadmissible contresens — dont s'est rendu coupable, à un de ses derniers concerts, un virtuose célèbre (M. Risler, pour ne pas le nommer), et qui consiste à jouer ainsi :



Auguste LASSERY.

Informations.

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION. — *Concours de 1903*. — Les concours publics auxquels prendront part les élèves du Conservatoire désignés à la suite des examens qui ont eu lieu récemment ont été fixés aux dates ci-après :

Jeudi	16 juillet	à 9 heures	{ Contrebasse, alto. Violoncelle.
Vendredi	17	— à 1 heure 1/2	Chant (hommes).
Samedi	18	— à 1 heure	Chant (femmes).

Lundi.	. . .	20	juillet	à midi	Harpe, Piano (hommes).
Mardi.	. . .	21	—	à 9 heures.	Tragédie.
Mardi.	. . .	21	—	à 1 heure 1/2.	Opéra comique.
Mercredi.	. . .	22	—	à 9 heures.	Comédie.
Jeudi.	. . .	23	—	à midi	Piano (femmes).
Vendredi.	. . .	24	—	à midi	Violon.
Samedi.	. . .	25	—	à 1 heure	Opéra.
Lundi.	. . .	27	—	à midi	{ Flûte, hautbois, Clarinette, basson.
Mardi.	. . .	28	—	à midi	{ Cor, cornet à pistons, Trompette, trombone.

BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE. — Par arrêté ministériel en date du 29 juin dernier, M. Julien Tiersot, commis à la Bibliothèque du Conservatoire national de musique et de déclamation, a été nommé sous-bibliothécaire.

— Conformément aux dispositions du décret du 5 mai 1896, les membres du conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire (section des études musicales) se sont réunis, le 25 juin dernier, à la direction des Beaux-Arts, rue de Valois, sous la présidence de M. Henry Roujon, pour dresser la liste des candidats à présenter au Ministre à l'effet de nommer un professeur pour l'une des classes de piano, en remplacement de M. de Bériot, admis à faire valoir ses droits à la retraite, et un professeur pour la classe de harpe chromatique récemment créée.

Ont été désignés dans l'ordre suivant :

Pour la classe de piano : MM. Isidore Philippe, Paul Brand et Jacques Chansarel.

Pour la classe de harpe chromatique : M^{me} Tassu-Spencer et M. Jean Risler.

CONCERTS ET SOCIÉTÉS MUSICALES DES DÉPARTEMENTS. — Une médaille d'argent a été accordée par M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à l'une des sociétés qui prendront part au concours de musique organisé le 5 juillet à Artenay (Loiret).

— M. Gabriel Fauré, inspecteur de l'enseignement musical, a assisté le mois dernier à une audition de la société des Concerts populaires symphoniques d'Angers, présidée par M. Louis de Romain. De là M. Fauré s'est rendu à Bordeaux, pour y entendre les concerts classiques donnés par la société symphonique « la Sainte-Cécile », sous la direction de M. Pennequin.

— Une médaille de vermeil sera décernée au nom du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à l'une des sociétés qui prendront part au concours musical organisé le 15 août prochain à la Rochelle.

Lyon. — Par arrêté préfectoral en date du 29 juin dernier, M^{lle} Forestier (Cécile) a été nommée professeur de la classe de harpe à l'École nationale de musique, succursale du Conservatoire, à Lyon.

Saint-Étienne. — Un concours de musique sera organisé le 12 juillet prochain à Saint-Étienne par la Fédération des écoles communales de cette ville. Une

médaille de vermeil sera mise, à cette occasion, à la disposition du jury de ce concours, pour être décernée au nom du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Théâtre antique d'Orange. — Les représentations qu'organise M^{me} Léa Caristie-Martel, au théâtre antique d'Orange, doivent avoir lieu très prochainement. — On jouera trois jours et pendant ces trois jours, *Orphée*, de Gluck, *Phèdre* et la *Légende du cœur*, de Jean Aicard, dont le principal interprète sera M^{me} Sarah Bernhardt.

Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a bien voulu encourager cette œuvre en mettant à la disposition de M^{me} Caristie-Martel une somme de cinq mille francs.

Les Concerts.

La saison s'avance, et cependant il faut encore signaler deux séances intéressantes : l'une chez M. de Laheudrie, où l'on exécutait, le 30 juin, une agréable cantate de chambre de Rameau : *Diane et Actéon* ; feuillages, ombrages, nymphes éplorées, airs de chasse, airs tendres, c'est, en quelques pages, toute la galante mythologie du XVIII^e siècle. — M. Delaquerrière, de l'Opéra-Comique, nous conviait le 5 juillet à entendre quelques-uns de ses élèves : au programme, des airs de Delibes, Faure, Bizet, Messenger, Massenet, G. Fabre, qui ont été rendus avec beaucoup de précision, de finesse et de sûreté. C'était un vrai plaisir d'entendre de jeunes voix si fraîches et déjà si bien posées. Sur les instances de l'auditoire, M. Delaquerrière a bien voulu terminer lui-même le concert, en détaillant avec un sentiment profond et des nuances exquises la mélodie écrite par M. G. Fabre sur l'admirable chanson de Moeterlinck : « Et s'il revenait un jour ?... » Ce fut vraiment émouvant. M^{me} Suzanne Dumesnil avait chanté, de sa voix ténue et délicate, deux valse, l'une japonaise, de Messenger, l'autre espagnole, de Léo Delibes. Quand nous sera-t-il donné de revoir Yniold jouer dans le parc, à la nuit tombante, tandis que passe au loin un triste troupeau de moutons ?

L. L.

Publications nouvelles.

GEORGES HOUDARD. — *La richesse rythmique musicale de l'antiquité. Leçon d'ouverture du cours d'histoire de la musique professé 1902-1903 à la Sorbonne.* — Paris, A. Picard et fils, 1903, in-8, 84 pages.

M. Houdard s'est fait connaître aux lecteurs curieux de l'histoire musicale par des publications relatives au chant grégorien, dont les titres indiquent assez les tendances. Nous citerons entre autres *l'Art dit grégorien d'après les notations neumatiques* ; *le Rythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique*, grands ouvrages, gros de théories absolument nouvelles sur l'élément rythmique qu'il croit avoir découvert dans cette notation ; un *Appendice complémentaire* ; et

deux *Mémoires sur la notation neumatique*, lus au Congrès international de l'histoire de la musique en 1900.

Aujourd'hui M. Houdard aborde la rythmique de l'antiquité. Il pose la question de savoir s'il existe dans la musique grecque une richesse rythmique et, à supposer qu'elle soit réelle, en quoi elle consiste. Sa réponse, c'est qu'en effet il existe une richesse *relative* (p. 3). Mais, après avoir passé en revue les nombreux types métriques de la poésie grecque, il cherche à établir « la pauvreté de la matière musicale », et conclut en ces termes : « Si d'une part il y a richesse prosodique exubérante, incontestable, d'autre part la pauvreté rythmique musicale est irrémédiable et ne peut, ce me semble, faire le moindre doute. » (P. 74.) Nous ne hasarderons qu'une critique de la doctrine professée par M. Houdard. On pourrait l'admettre, ou tout au moins la discuter, s'il n'avait omis un point essentiel dans l'histoire de la rythmique. On se demande comment il a pu ne tenir aucun compte des silences ou temps vides : il n'y a pas plus de musique sans silences qu'il n'y a de lumière sans ombre, ou de colonnade sans entre-colonnements. Or, tous les exemples qu'il imagine pour convertir des textes poétiques en mélodies présentent une corrélation entre la syllabe et la note musicale, de sorte que toute sa conférence n'est, à notre humble avis, qu'un exposé du caractère rythmique des mètres, ou, en d'autres termes, que l'indication du mouvement à donner à la déclamation des poésies antiques. Nous nous permettrons de le renvoyer à l'anonyme de Bellermand, traduit par T.-H. Vincent, où l'on trouve un tableau des signes de durée affectés au rythme, soit qu'il y ait émission d'une note, soit qu'il y ait une pause. Dans l'un comme dans l'autre cas, un signe particulier détermine la durée du son ou de la pause. Il est aussi fait mention, dans ce même texte, des sons fondus (*συγχεχυμένα*) et dépourvus de rythme, dont M. Houdard paraît avoir fait bon marché (1).

En résumé, le mérite principal de ce travail consiste dans une analyse fort savante des éléments métriques dont disposaient les anciens poètes grecs et dans un tableau complet des ressources que leur procurait la science des mètres.

C.-E. RUELE.

HENRY EXPERT. — *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, 16^e livraison : CLAUDE LE JEUNE, 1^{er} fascicule des *Mélanges*.

Nous aurons bientôt l'occasion de revenir sur ce charmant recueil, édité avec autant de luxe que de précision et de soin. M. Expert renonce aux clés d'*ut*, qui rebutaient, paraît-il, les amateurs et même les musiciens. Je le regrette un peu, mais à l'avenir on n'aura plus de prétexte pour ignorer les chefs-d'œuvre musicaux de la Renaissance française.

L. L.

ALFRED BRUNEAU. — *Musiques de Russie et musiciens de France* (1 vol. chez Fasquelle). — Dans ce volume, M. Bruneau étudie d'abord les « cinq » compositeurs russes qui, il y a une vingtaine d'années, s'unirent dans un sentiment intransigeant de nationalisme artistique : Borodine, Moussorgski (frappés les premiers par la mort), Balakirew, César Cui et Rimski-Korsakow, qui, avec A. Glazou-

(1) Voir Bellermand, *Anonymi scriptio de Musica*, etc. Berlin, 1841, in-4°, p. 17, 95 et 97. — A.-T.-H. Vincent notices et ext. des manuscrits, t. XVI, 2^e partie, p. 49, 50. — Aristide Quintilien, p. 32 Meibom.

now, sont maintenant à la tête de la nouvelle école. Accessoirement, il fait l'éloge du Conservatoire de Saint-Pétersbourg où l'on n'enseigne pas seulement la musique, mais « la géographie, la grammaire, l'arithmétique, la physique, l'histoire universelle, le russe, le français, l'allemand et l'italien, la littérature nationale et étrangère ». M. Bruneau étudie ensuite la musique et les musiciens français, depuis « les trois doyens » (Saint-Saëns, Reyer, Massenet) jusqu'aux plus jeunes. Il termine par un chapitre sur « la tendance moderne du goût musical » qu'il croit et qu'il veut orienté désormais vers la vérité et l'humanité. Dans ces pages on retrouve la haute personnalité de M. Bruneau, qui est un grand artiste, un excellent cœur, un esprit net, sachant ce qu'il veut et poursuivant son but avec logique.

CAMILLE BELLAIGUE. — *Etudes musicales* (seconde série, 1 vol. chez Delagrave). — Taine, appréciant Paul de Saint-Victor, écrivait : « Nul autre ne serait plus capable de faire, après un recueil d'études, un livre proportionné et complet... Il disperse en filets précieux un talent et une érudition qui, pour s'épancher et s'endiguer, auraient besoin d'un large lit. Si l'histoire pouvait parler, elle lui dirait, comme Valentine de Milan à Dunois : « Ah ! tu m'as été dérobé ! » Que M. Bellaigue nous permette de lui appliquer ce jugement ! Certes, nous savons qu'il peut écrire de fort jolies pages sur « les jeunes filles dans la musique », sur Dante et Shakspeare musiciens, sur Louis II de Bavière, Alfred de Musset, Kuhnau, saint Augustin, saint Thomas d'Aquin... Il a du goût, de la finesse, de la curiosité, de l'élégance et du charme. Bien des gens se contenteraient de la moitié de ce bagage ! Mais pourquoi paraît-il dédaigner les dates, la bibliographie, l'étude précise des documents de première main et de tout le matériel dont se fait l'histoire ? Pourquoi n'aime-t-il pas à étudier la vie en puisant aux « sources » mêmes de la vie ? Ah ! il nous a été dérobé !... et un regret se mêle à notre admiration fidèle. — Ne disons rien des autres lacunes, que l'auteur connaît certainement.

A. SOUBIES. — *Histoire de la Musique en Angleterre*. — Ce nouveau livre de M. Soubies n'est, comme les précédents du même genre, qu'un répertoire très sommaire, où les noms les plus illustres sont cités, et les œuvres à peine effleurées. Il est regrettable que M. Soubies ait passé sous silence un problème capital dans l'histoire de la musique : c'est l'existence de ce canon anglais sur le chant du coucou, canon attribué d'abord au xvi^e siècle, mais que M. de Coussemaker, s'appuyant sur des raisons solides, a reculé de quelques siècles, et qui apparaît bien avant la première école néerlandaise du contre-point, comme un phénomène isolé, une exception dans l'histoire (question exposée dans le petit livre de Klauwell, *Histoire du canon* ; V. aussi l'*Histoire de la Musique en Angleterre*, 2^e partie, par W. Nagel (Strasbourg, 1897), t. I, p. 4, 60 et suiv., 89 et suiv.).

— Nous ne pouvons que signaler, en attendant l'occasion de leur consacrer l'étude qu'elles méritent, deux publications musicales du plus haut intérêt : les *Mélodies grégoriennes* de M. G. BAS (Bureaux de la *Rassegna gregoriana*), où les principes rythmiques de Solesmes sont très artistement appliqués à l'harmonisation du chant ; et les *Huit Poésies de Francis James*, mises en musique par RAYMOND BONHEUR (Demets, 2, rue de Louvois, éditeur). M. Debussy nous a promis un article sur ce dernier ouvrage, bien digne en effet de lui plaire.

Le baromètre musical.

THÉÂTRES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	DATES	RECETTES
Opéra	<i>Samson et Dalila. Coppélia</i> (prix réduits).	6 juin	14579 fr. 00
—	<i>Lohengrin.</i>	8 —	15474 fr. 41
—	<i>Guillaume Tell.</i>	10 —	16102 fr. 76
—	<i>Henry VIII.</i>	12 —	18012 fr. 41
—	<i>Les Huguenots.</i>	15 —	15853 fr. 91
—	<i>Faust.</i>	17 —	19163 fr. 26
—	<i>Paillasse, Samson et Dalila.</i>	19 —	21060 fr. 41
—	<i>Henry VIII.</i>	22 —	15152 fr. 41
—	<i>Roméo et Juliette.</i>	24 —	14558 fr. 26
—	<i>Tannhäuser.</i>	26 —	16311 fr. 41
—	<i>Henry VIII.</i>	29 —	12512 fr. 91
Opéra-Comique	<i>La Petite Maison.</i>	6 —	4883 fr. 00
—	<i>Manon.</i>	7 —	3459 fr. 50
—	<i>La Traviata.</i>	8 —	4159 fr. 00
—	<i>La Petite Maison.</i>	9 —	3076 fr. 50
—	<i>Louise.</i>	10 —	4824 fr. 50
—	<i>Le Maître de Chapelle. La Petite</i> <i>Maison.</i>	11 —	2985 fr. 00
—	<i>Werther.</i>	12 —	5853 fr. 50
—	<i>Le Maître de Chapelle. La Petite</i> <i>Maison.</i>	13 —	3197 fr. 00
—	<i>Les Noces de Jeannette, Mignon.</i>	14 matinée	4138 fr. 50
—	<i>Carmen.</i>	14 soirée	4849 fr. 50
—	<i>Manon.</i>	15 —	4829 fr. 00
—	<i>Le Chalet. La Traviata.</i>	16 —	4873 fr. 00
—	<i>Louise.</i>	17 —	5350 fr. 50
—	<i>Le Maître de Chapelle. La Petite</i> <i>Maison.</i>	18 —	3616 fr. 50
—	<i>Werther.</i>	19 —	5778 fr. 00
—	<i>La Vie de Bohême.</i>	20 —	6556 fr. 50
—	<i>Le Chalet. Muguette.</i>	21 matinée	5334 fr. 50
—	<i>Les Noces de Jeannette. Lakmé.</i>	21 soirée	5883 fr. 00
—	<i>Carmen.</i>	22 —	5002 fr. 50
—	<i>Manon.</i>	23 —	5726 fr. 50
—	<i>Le Maître de Chapelle. La Petite</i> <i>Maison.</i>	24 —	2197 fr. 50
—	<i>Werther.</i>	25 —	4465 fr. 00
—	<i>La Vie de Bohême.</i>	26 —	4069 fr. 50
—	<i>Louise.</i>	27 —	4280 fr. 50
—	<i>Mireille.</i>	28 matinée	2317 fr. 00
—	<i>Mignon.</i>	28 soirée	2362 fr. 00
—	<i>Carmen.</i>	29 —	3581 fr. 50
—	<i>Manon.</i>	30 —	4699 fr. 00

PHYSICUS.

Le Gérant : A. REBECQ.