

Revue Musicale de Lyon

3^e Année № Nos 33-34

15 Juillet - 1^{er} Août 1906



Les Origines du Conservatoire de Lyon

* * *

L'ÉCOLE DE MUSIQUE ROZET

(1841-1859)

* * *

Les concours de fin d'année de notre Conservatoire, qui viennent de se terminer cette semaine, ont ramené l'attention sur les origines de cette institution, et sur la série des tentatives antérieures qui, bien que demeurées infructueuses, en ont, à diverses reprises, préparé la réalisation, ou qui, du moins, ont eu le mérite de poser les premiers jalons de l'établissement définitivement fondé en 1872. Mon excellent confrère M. Frédet, sous son pseudonyme de Jean Pagès, a succinctement mais adroitement résumé dans le *Salut Public* du 3 juillet, les articles très documentés que M. Holstein, en 1904, dans trois fascicules successifs de la *Revue d'Histoire de Lyon*, avait consacrés à l'exposé de ces différents projets, et il y a ajouté dans le numéro du même journal du 12, quelques détails fort intéressants sur le fonctionnement des services de notre Ecole de musique, depuis leur récent transfert au Palais municipal du quai de Bondy. On me permettra de profiter de l'occasion que me fournit l'actualité passagère de ce sujet, pour essayer d'y apporter à mon tour une modeste contribution, en faisant le rapide historique d'un de ces établissements privés d'enseignement musical, qui peuvent être considérés, à bon droit, comme les antécédents de notre Conservatoire actuel.

Celui-ci fut peut-être un des plus importants, soit par la durée

de son existence, puisqu'il subsista pendant près de vingt ans, soit par la variété et l'étendue de ses programmes, puisqu'en dehors des cours destinés à la formation spéciale des candidats à la carrière lyrique, il comprenait encore des classes de déclamation et de danse ; soit par la valeur exceptionnelle de ses élèves, puisqu'il eut la bonne fortune de compter parmi eux un artiste qui figura longtemps avec éclat dans la troupe de l'Opéra, le ténor Gueymard. Il eut pour fondateur et pour directeur, M. Rozet, qui, en 1840, avait succédé à M. Alexandre Hermann, en qualité de second chef de notre orchestre, et qui paraît avoir exercé ces fonctions jusqu'en 1859, où il fut remplacé par M. Alméras.

M. Rozet, dans le tableau du personnel théâtral, publié, alors comme aujourd'hui, à l'ouverture de chaque saison, portait le titre particulier de chef d'orchestre du ballet. Il s'occupait aussi de composition, et j'ai relevé plus d'une fois son nom dans la liste des ouvrages représentés sur la scène de notre Grand-Théâtre, au cours des dix-neuf ans durant lesquels il lui a appartenu. Le *Censeur* du 18 août 1840 rendait compte d'un ballet de sa composition, les *Amours de village*, qui venait d'y être joué avec succès, dont la musique, disait-il, était « gracieuse, facile, quelquefois originale », et qui constituait pour lui « un début fort heureux. » La *Justice* du 23 juillet 1845 signalait à son actif *Une soirée de Carnaval*, *Mirza et Almanzor*, comme des compositions qui « donnaient tout lieu d'espérer pour lui de nouveaux succès. » On exécuta encore de lui, par la suite, le 28 août 1845, un opéra, *la Jeunesse de Charles XII*, le 15 mars 1846, le 29 mars 1852, le 23 avril 1854, trois ballets, *les Amants de Castille*, *les Bobémiens contrebandiers*, *les Cosaques*, qui furent bien accueillis par le public et par la presse ; et en dehors de ce bagage déjà important d'œuvres lyriques ou chorégraphiques, on trouverait dans la collection de l'*Artiste*, de *la Clochette* et de quelques autres journaux spéciaux, de nombreuses mélodies ou romances signées de lui. Il semble donc qu'il ait eu des aptitudes et des connaissances musicales incontestables, et que partant, il ait eu des titres plus que suffisants pour justifier l'entreprise d'une toute autre portée qu'il préméditait. L'évènement, au surplus, n'allait pas tarder à le prouver.

Le 27 octobre 1841, le *Rhône* publiait un avis annonçant l'ouverture, au n° 20 de la rue des Capucins, d'une école d'enseignement musical préparatoire à la carrière lyrique ; et il faut

croire que M. Rozet n'éprouvait pas trop de peine à recruter tout de suite des élèves en nombre suffisant, puisque le 2 avril 1842, il pouvait déjà convier le public, dans le petit théâtre de l'allée de l'Argue, où il avait coutume de les exercer, à une audition qui attirait, disait le *Courrier de Lyon* du 5 de ce mois, « une foule avide de la découverte de nouveaux talents ». Et le même journal concluait :

Quelques-uns des débutants ont donné des espérances, spécialement une dame qui, dans les morceaux les plus brillants de la *Juive*, a fait preuve non seulement d'une belle voix, mais de goût et de tact musical. L'établissement de M. Rozet promet à la scène des sujets d'avenir.

Ce n'était pas mal pour un début. Quatre mois plus tard, le jeudi 4 août 1842, M. Rozet, s'ehardissant, donnait, sur la scène des Célestins cette fois, une nouvelle séance publique de déclamation lyrique, assez analogue déjà aux concours annuels de notre Conservatoire, qui ne réalisait pas assurément la perfection absolue, mais qui confirmait, dans une mesure très appréciable, l'impression de la précédente, et où M. Sain d'Arod, le critique autorisé du *Courrier de Lyon*, dans son feuilleton du 8 août, trouvait matière à de sincères encouragements et même à des éloges. Parmi les jeunes élèves qui s'y étaient fait entendre, il en était quelques-uns chez qui il avait observé des dons naturels susceptibles de leur garantir une certaine réussite dans leur future carrière : M. Cerceau, qui avait dit la barcarolle du premier acte de *Guillaume Tell* avec une voix semblant « tenir de la douceur de celle de M. Poultier, l'ex-tonnelier » ; Mlle Jenny Flachet, « qui avait chanté avec une très belle voix de soprano et avec assez de goût » l'air *Sombres Forêts* du même opéra ; Mlle Herminie, une belle personne, douée d'une jolie tournure « qui avait fait preuve d'intelligence scénique » ; M. Crélin, qui s'était fait remarquer dans le duo de *Lucie* par « une voix franche, pleine, sonore, et par un physique avantageux » ; enfin, MM. Giraud et Maurin, deux ténors appelés à une fortune assez brillante, auxquels il reprochait quelques défauts dans le registre élevé, « résultats, disait-il, de la méthode actuelle qui fait trop pousser le son et ruine les artistes », mais auxquels il reconnaissait « de bonnes qualités de son dans le médium ». Et il ajoutait :

Les efforts de l'école ont obtenu d'heureux succès, bien qu'il y manque des éléments importants. D'habiles professeurs de chant y

seraient de la plus impérieuse nécessité, mais il faudrait que l'école fût établie sur des bases plus imposantes, située dans un local destiné au culte des arts. M. Rozet est un homme d'un talent incontestable, un chef d'orchestre habile, musicien de mérite, avec autant de goût qu'il est nécessaire pour inspirer, avec ses résultats actuels, à notre municipalité, la réalisation de projets depuis longtemps mis au jour, la fondation d'un conservatoire réel et complet sinon pour la haute composition musicale et l'harmonie, du moins pour les cours de piano, de chant, de solfège, et de musique d'ensemble... La séance de jeudi fournit de puissants motifs pour hâter l'accomplissement d'un projet utile...

Le vœu de M. Sain d'Arod en faveur de l'érection de l'école de M. Rozet en établissement semi-officiel était encore trop prématuré pour être entendu et exaucé. Le jeune professeur s'était cependant assez imposé déjà à l'attention et à l'estime, pour qu'on songeât à utiliser son concours, ainsi que le démontre le curieux entrefilet suivant publié, en chronique locale, par le *Courrier de Lyon*, du 22 novembre de cette même année 1842 :

En vertu d'arrangements particuliers entre la direction des théâtres et M. Rozet, 2^e chef d'orchestre, qui a créé avec succès une école de chant dans notre ville, ce dernier s'engage à mettre ses artistes à la disposition de la direction, chaque fois que les exigences du répertoire peuvent le rendre indispensable. C'est en vertu de cet arrangement que ce soir, Mlle Maria doit paraître au Grand-Théâtre dans le rôle de Thérèse de *Masaniello*.

On nous prie d'annoncer que Mlle Maria ne fait nullement partie, quant à présent, de la troupe chantante du Grand-Théâtre, et que l'apparition qu'elle y doit faire n'a aucune signification dont le public puisse prendre ombrage.

La dernière phrase de ce communiqué était une précaution oratoire qui n'était pas inutile, car le public lyonnais, qui a toujours été susceptible, l'était alors plus encore qu'aujourd'hui et on pouvait redouter qu'il ne s'offusquât de voir figurer, dans la distribution d'un ouvrage du répertoire, une artiste qui n'était qu'une élève d'abord et qui ensuite n'appartenait pas au théâtre en vertu d'un engagement régulier. On le vit bien au surplus, dans cette circonstance, mais il faut ajouter tout de suite que ce ne fut pas la jeune débutante qui en pâtit.

Le directeur du Grand-Théâtre, M. Sirant, à titre purement

exceptionnel, et pour cette unique représentation seulement, avait en effet, cru devoir faire appel à M. Dorsay, qui faisait partie de la troupe des Célestins, et lui confier un rôle, très secondaire du reste, dans *Masaniello*. Cet artiste était d'ordinaire fort apprécié et fort applaudi, mais le public ne voulut pas admettre qu'on le transférât ainsi d'une scène sur une autre et son apparition, au troisième acte, souleva une telle tempête de sifflets, qu'il fallut interrompre la représentation. Le régisseur eut beau invoquer le précédent d'un certain Lambert qui, sous des directions antérieures, cumulait avec un emploi aux Célestins, celui de bassetaille au Grand-Théâtre ; la salle déchaînée refusa de rien entendre. Le tapage devint si violent, que l'autorité dut faire évacuer le théâtre, imposer ensuite deux jours de relâche, pour donner à l'émotion populaire le temps de se calmer, et l'incident finit par amener la démission de M. Sirant, qui fut remplacé, à la tête de l'administration du Grand-Théâtre, par M. Duplan. Quant à Mlle Maria, non seulement, ainsi que je l'ai dit, elle sortit indemne de cette bagarre, mais elle s'en tira avec honneur, comme le démontre l'extrait suivant du feuilleton du *Courrier de Lyon*, du 27 novembre :

L'élève de M. Rozet, Mlle Maria, a chanté avec une voix pleine de légèreté et de fraîcheur le rôle peu important de Thérèse. On peut apprécier par les quelques essais de ce genre qui ont été tentés sur notre scène, de quelle ressource serait, pour l'avenir lyrique de notre théâtre, un Conservatoire où la jeunesse de bonne volonté des deux sexes pourrait mettre en œuvre ses moyens naturels, et apprendre au moins les éléments de l'art du chant, qu'ignorent encore la plupart de ceux qui figurent sur nos théâtres et qui concourent à l'exécution des partitions des grands maîtres.

Malgré qu'elle eût réussi, cette tentative parut peut-être trop hasardeuse pour être renouvelée de quelque temps au moins ; M. Rozet d'ailleurs était parvenu à grouper autour de lui une phalange d'artistes suffisamment nombreuse et suffisamment exercée, pour pouvoir se risquer désormais, avec ses seules ressources, à l'interprétation des ouvrages les plus importants du répertoire. Le 1^{er} mai 1843, profitant de la clôture annuelle de la saison lyrique, il fit donner au Grand-Théâtre, par les élèves de son cours, une représentation de *Guillaume Tell* et du *Châlet*, dont le *Courrier de Lyon* du 4, rendit compte en ces termes sommaires, mais significatifs :

Le succès des élèves de M. Rozet a été aussi grand qu'on pouvait l'attendre d'une pareille troupe, et même l'attente a été dépassée sous plusieurs rapports. On a surtout remarqué la magnifique voix de ténor de M. Giraud, qui a été rappelé après le quatrième acte, l'organe frais et limpide et le talent très réel de Mlle Maria, qui a rempli le rôle de Betly dans le *Châlet* et celui de Jemmy dans *Guillaume Tell*.

L'année suivante, dans des conditions identiques, et au Grand-Théâtre également, il fit représenter *La Juive*, avec le ténor Maurin, un de ses plus brillants sujets, dans le rôle d'Eléazar.

Le public et la critique, édifiés maintenant sur la valeur de son enseignement, étaient unanimes à lui rendre hommage, et le bruit de sa renommée commençait même à se répandre hors de la ville. Les élèves formés par ses soins n'éprouvaient aucune difficulté à trouver, sur les théâtres de province, des engagements dont quelques-uns ne laissaient pas d'être brillants. Le *Courrier de Lyon* signalait, dans son numéro du 22 novembre 1843, les succès à Avignon d'abord, puis à Bordeaux, de Mlle Maria Repos, celle-là même qui, un an auparavant, avait fait, sur notre première scène, un début si mouvementé dans le *Masaniello* de Carafa.

Les journaux d'Avignon, disait-il, nous ont annoncé, il y a quelque temps, le succès dans cette ville de Mlle Maria Repos, qui de l'emploi de dugazon, s'était d'un seul bond et par suite d'une circonstance fortuite, trouvée chargée de l'un des premiers rôles du répertoire de première chanteuse. Nous apprenons qu'elle vient de faire, dans la même semaine, ces jours derniers, ses trois débuts à Bordeaux avec le plus grand succès. La sanction d'un public aussi éclairé que celui de Bordeaux est un sûr garant du talent de cette artiste que nous espérons voir bientôt sur notre scène. Mlle Repos est élève de M. Rozet, dont la classe a déjà produit de bons sujets, et qui, par ce nouveau service rendu à l'art lyrique en province, a acquis des droits aux encouragements et à la protection de l'autorité municipale.

Le 4 décembre, le même journal en citait d'autres dont la réussite n'avait été ni moins rapide, ni moins éclatante.

Mme Humbert, première chanteuse à Marseille, est sortie de l'école de M. Rozet, après deux ans d'études et sachant huit rôles, appris non pas de routine et au violon comme on l'a prétendu, mais solfiés et vocalisés avant l'application des paroles. Il en est de même de M. Giraud, premier ténor à Avignon, sachant sept rôles; de Mlle Maria Repos, première dugazon à Bordeaux, sachant seize rôles; de M. Léo-

pold, premier baryton à Avignon, sachant neuf rôles, et de plusieurs autres artistes des deux sexes qui ne tarderont pas à prendre rang parmi les troupes des départements.

Enfin, voici que s'annonçait précédé par toute une série de notes élogieuses, celui qui devait être l'étoile de l'école Rozet et achever de fonder sa réputation, Gueymard, le futur premier ténor de l'Académie nationale de musique.

Cette école toute lyonnaise, disait le *Courrier de Lyon* du 7 décembre 1843, en informant ses lecteurs de l'engagement à Strasbourg du ténor Maurin, possède en ce moment un autre ténor qui n'en est encore qu'au solfège, mais dont les dispositions musicales sont remarquables, et dont l'organe miraculeux serait appelé à dépasser les renommées les plus éclatantes en ce genre. La voix de poitrine de cet élève, dont la partie moyenne est forte et bien nourrie, s'élève, dit-on, jusqu'au *mi*, à une tierce au-dessus de ce fameux *ut*, qui est le rêve de tous les ténors et le désespoir du plus grand nombre. On ajoute qu'il attaque cette note sans difficulté, de plein saut et sans avoir besoin de passer par les échelons intermédiaires, pour atteindre à cette apogée de sa puissance vocale.

Le 10 mai 1845, avait lieu dans la salle de l'Ecole Rozet, un concert où devaient se faire entendre, à côté de plusieurs artistes de nos théâtres, un certain nombre de ses élèves, « dont les voix étaient, disait-on, fort remarquables, » et le *Courrier de Lyon* de ce jour ajoutait :

On parle surtout d'un ténor dont les personnes qui l'ont entendu augurent des merveilles.

La confiance que lui inspirait le talent naissant du jeune artiste était telle que M. Rozet finissait par se décider à renouveler en sa faveur l'expérience tentée naguère avec Mlle Maria Repos, et par le présenter au public le 14 septembre 1845, dans une représentation de la *Favorite*, dont le *Courrier de Lyon* du surlendemain rendait compte en ces termes :

Une représentation pleine d'intérêt a eu lieu au Grand-Théâtre. Un élève du Conservatoire Rozet sur lequel reposent de grandes espérances, faisait son premier pas sur la scène, en présence de 3,000 spectateurs, dans le rôle de Fernand de la *Favorite*. Très vivement ému pendant la durée des premières scènes, M. Gueymard a pu cependant faire apprécier les premières qualités d'une voix fraîche, puissante et d'un beau timbre. Tout en faisant la part de son inexpérience scénique, le

public l'a vivement encouragé parce qu'il a compris qu'il avait devant lui un chanteur plein d'avenir. Rassuré par les marques d'intérêt et la bienveillance dont il était l'objet, M. Gueymard, plus sûr de lui-même pendant les derniers actes, a chanté le duo final avec Mlle Méquillet de façon à obtenir les honneurs du bis et du rappel.

Quelques semaines plus tard, au mois de novembre de la même année, Gueymard obtenait la faveur d'une audition à l'Opéra, à la suite de laquelle il était admis au Conservatoire de Paris, et au mois d'août suivant, bien qu'il n'eût que sept mois de présence dans cet établissement, il enlevait brillamment un accessit de chant et de déclamation lyrique. C'était, en quelque sorte, la consécration décisive du mérite de son premier maître, que Gueymard affirmait ainsi en sa personne.

Aussi comprend-on que tous ceux qui s'étaient intéressés à l'œuvre patiemment et heureusement poursuivie par M. Rozet, aient à ce moment jugé à propos de renouveler leurs instances, pour lui obtenir la bienveillance, plus que cela même, l'appui effectif de l'autorité. Les résultats acquis n'attestaient-ils pas éloquemment que l'École de M. Rozet était un véritable Conservatoire, à qui il ne manquait que l'estampille officielle pour en justifier le titre ?

Nous ne nous apitoyons jamais, déclarait le *Courrier de Lyon* dans ce numéro du 4 décembre 1849, dont j'ai cité plus haut un extrait, sur les misères des entreprises théâtrales et sur les impossibilités de toute nature dont l'exécution du drame lyrique est entourée dans les théâtres de province, sans nous demander pourquoi les moyens d'éducation dramatique et musicale sont si rares en France, et pourquoi Lyon comme Toulouse, comme Marseille et comme d'autres villes encore, n'a pas son Conservatoire ; et ceci nous conduit naturellement à parler de M. Rozet et de ses efforts pour former des sujets destinés à la scène. Nous avons suivi avec quelque intérêt, l'oserons nous dire, les résultats des essais tentés par ce professeur avec ses seules ressources, et nous avons enregistré avec un véritable plaisir des succès qui nous paraissent être le gage d'une institution nouvelle qui manque à notre cité. Nous ne prétendons pas que cette école soit un Conservatoire, mais elle est un argument en faveur de l'établissement d'une telle institution dans notre ville.

. . . Le public a pu apprécier comme nous l'excellente méthode de chant inculquée par M. Rozet à ses élèves ; mais surtout il a rendu une éclatante justice à l'excellente diction qui les caractérise, et qui est meilleure que celle de beaucoup d'élèves du conservatoire si renommé

de la capitale. Nous croyons, au surplus, qu'en attendant une situation financière qui nous permette de faire face aux frais de la création et de l'entretien d'un Conservatoire, l'administration ferait bien, dans l'intérêt de la classe ouvrière, de donner quelque encouragement à M. Rozet, et s'il est vrai que ce professeur ne demande que la cession d'un local, pour y donner ses leçons, il serait bien fâcheux que l'administration opposât un refus obstiné et inintelligent à ses demandes.

On put croire un instant qu'à force de se reproduire, ces sollicitations allaient finir par être entendues et par avoir raison de l'obstination de l'autorité à y demeurer sourde. M. Rozet, qui avait installé ses cours au n° 6 de la place des Pénitents-de-la-Croix, dans la maison Bonnardet, y avait annexé, en 1846, une classe de déclamation spéciale, dont il avait chargé M. Borsat, élève de Samson et de Michelot, et premier prix du Conservatoire de Paris, et il y avait joint également une classe de danse, ainsi que l'atteste une note du *Courrier de Lyon* du 19 septembre 1847, annonçant pour ce jour-là, dans le théâtre de la galerie de l'Argue, une représentation extraordinaire avec « un grand intermède de chants et de danses par les élèves de l'école Rozet ». Il paraît que l'administration préfectorale se décida à ne plus feindre d'ignorer les services, qu'avec une méritoire persévérance, il rendait, depuis six ans, à la cause de l'art, et à prendre une mesure gracieuse en sa faveur. C'est du moins ce qui ressort de l'entre-filet suivant paru dans le *Courrier de Lyon* du 28 juillet 1846 :

En attendant qu'un arrêté ministériel classe l'école de M. Rozet dans la catégorie des Conservatoires de Lille et de Toulouse, ce qui n'est peut-être pas très éloigné, une décision de la Préfecture du Rhône, en date du 21 juillet 1846, autorise l'école lyrique à faire représenter l'opéra sérieux, l'opéra comique et la comédie sur le petit théâtre de son établissement. Ces représentations ne pourront avoir lieu toutefois qu'à l'instar de celles du Conservatoire de Paris, c'est-à-dire comme exercices d'élèves et sans qu'il soit exigé de la part des spectateurs aucune rétribution. »

C'était quelque chose déjà, bien peu tout de même; mais on commençait à espérer mieux.

Les feuilles artistiques de la capitale, affirmait le même journal, quelques semaines plus tard, le 7 septembre 1846, nous apprennent qu'il est très sérieusement question, au Ministère de l'Intérieur, de créer, dans le Midi de la France, deux nouvelles succursales du Conser-

vatoire de Paris, sur le modèle de l'établissement de ce genre qui existe à Toulouse.

Les deux villes privilégiées seront sans doute Lyon et Marseille. Dans l'intérêt des théâtres lyriques, qui s'épuisent en recherches pour trouver, à des prix exorbitants, des ténors impossibles, dans l'intérêt surtout de notre scène lyonnaise qui a toujours manqué de choristes, musiciens et exercés dans l'art du chant, il serait à désirer que cette mesure pût être mise promptement à exécution. Une somme de 10.000 francs, dont une partie serait prise sur la caisse municipale, et l'autre dispensée par le Ministère de l'Intérieur, pourrait ériger la petite école fondée depuis plusieurs années par M. Rozet, en une succursale digne de l'école royale de Paris. Un local passable serait donné par la ville et l'on établirait dans l'école quatre classes dirigées par quatre professeurs spéciaux.

Encouragé par des assurances et des promesses qui lui permettaient d'en espérer l'heureuse issue, M. Rozet se résolut enfin à une démarche personnelle, et il adressa au Ministre de l'Intérieur, à la fin de l'année 1847, une demande formelle en faveur de la reconnaissance de son école comme succursale du Conservatoire. Je n'ai pas réussi à mettre la main sur ce document; mais j'ai trouvé aux Archives départementales du Rhône la copie de la correspondance qu'elle provoqua et que je transcris telle quelle.

C'est d'abord une lettre ainsi conçue du Ministre de l'Intérieur, transmettant au Préfet du Rhône la pétition de M. Rozet :

Monsieur le Préfet,

J'ai l'honneur de vous transmettre une demande du sieur Rozet, qui sollicite l'érection en succursale du Conservatoire, d'une Ecole de musique qu'il a fondée depuis plusieurs années dans la Ville de Lyon. Je vous prie de vouloir bien me transmettre des renseignements à ce sujet et surtout de me faire connaître les intentions du Conseil municipal.

Recevez, Monsieur le Préfet, l'assurance de ma considération très distinguée.

Le Ministre de l'Intérieur,

Signé : DUCHATEL.

C'est une lettre du Préfet au Maire de Lyon lui faisant part de la requête dont il a été saisi.

11 décembre 1847.

Monsieur le Maire,

J'ai l'honneur de vous adresser une pétition par laquelle le sieur Rozet fils demande qu'une Ecole de musique qu'il a fondée depuis plusieurs années à Lyon soit érigée en succursale du Conservatoire.

M. le Ministre de l'Intérieur me charge de lui transmettre des renseignements à ce sujet, et surtout de lui faire connaître les intentions du Conseil municipal.

Je vous prie, Monsieur le Maire, de vouloir bien mettre cette affaire sous les yeux du Conseil, dans une de ses prochaines réunions, et de me faire parvenir une ampliation de la délibération dans laquelle il aura exprimé son avis et sa détermination.

(Signé) : ILLISIBLE.

Et c'est enfin la réponse du Préfet au Ministre, lui faisant connaître l'avis de la municipalité.

18 février 1848.

J'ai l'honneur de vous renvoyer la demande par laquelle le sieur Rozet sollicite l'érection en succursale du Conservatoire d'une Ecole de musique qu'il a fondée depuis plusieurs années à Lyon.

Suivant vos instructions, M. le Maire de cette ville a été appelé à donner son avis et à me faire connaître les intentions du Conseil municipal au sujet de cette demande.

Par un rapport que je joins à mon envoi, M. le Maire m'informe qu'il n'a point jugé à propos de soumettre cette affaire au Conseil municipal, attendu l'impossibilité où se trouve la Ville de faire aucun sacrifice pour l'Ecole dont il s'agit, et la certitude que le sieur Rozet, dont on ne conteste point d'ailleurs le mérite, manquerait à Lyon des éléments nécessaires pour que son Ecole eût les résultats qu'il semble en attendre.

Je partage cet avis et je pense, Monsieur le Ministre, que quant à présent, il n'y a point lieu de donner suite à la demande du sieur Rozet.

Quelle impression M. Rozet éprouva-t-il du brutal refus qui lui était signifié, et quelle en fut la conséquence ? Je n'ai découvert aucune pièce capable de m'en instruire. Les journaux, jusque-là si prodigues de renseignements, ainsi qu'on vient de le voir, sur les faits et gestes de M. Rozet et de ses élèves, se taisent

à partir de ce moment. Il est possible que la Révolution de 1848, qui survint peu de temps après, ait, dans une certaine mesure, désorganisé son enseignement, et que la législation rigoureuse, parfois tracassière, inaugurée dans les premières années du second Empire, ait contribué aussi à lui en rendre la continuation difficile. Toujours est-il que je n'ai retrouvé sa trace que dix ans plus tard, dans la lettre suivante de M. le Préfet du Rhône, dont je dois la communication à l'obligeance de mon excellent ami M. Rochex, directeur de nos Archives municipales.

PRÉFECTURE DU RHONE

1^{re} Division

Lyon, le 22 décembre 1858.

Monsieur le Secrétaire-général (pour la police),

J'ai l'honneur de vous informer que j'ai autorisé M. Rozet, chef d'orchestre du ballet au Grand-Théâtre, à ouvrir un cours de chant, place des Pénitents-de-la-Croix, maison Bonnardet.

Ce cours aura lieu tous les jours non fériés, le matin de neuf heures à onze heures et le soir de sept heures à dix heures.

Je vous prie de vouloir bien prescrire les mesures nécessaires pour que ces réunions aient lieu dans les conditions d'ordre et de tranquillité voulues.

Agréez, Monsieur le Secrétaire-général, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Pour le Sénateur empêché,

Le Secrétaire-général pour l'Administration délégué,

ILLISIBLE.

M. Sain d'Arod, dans son feuilleton théâtral du *Courrier de Lyon* du 22 février 1859, porta cette décision à la connaissance de ses lecteurs, y ajoutant encore un vœu en faveur de la reconnaissance officielle de l'établissement dirigé par M. Rozet.

Le Conservatoire, autrement dit l'Ecole de Musique que M. Rozet avait créée, il y a douze ou quinze ans, pour former des élèves des deux sexes, et dans laquelle plusieurs artistes ont fait leurs premiers pas, va se rouvrir, écrivait-il, en vertu d'une autorisation spéciale de l'autorité supérieure administrative. Personne n'ignore les nombreux services que M. Rozet avait rendus avec les faibles ressources de cette Ecole. Quelque incomplète que fût sa première organisation, elle avait

pu cependant faire surgir quelques artistes de mérite, notamment MM. Gueymard, Depassio, ainsi que plusieurs autres sujets qui ont été remarqués sur diverses scènes des départements.

Plus que tout autre, M. Rozet a donc rendu des services à l'art dramatique et musical à Lyon. L'autorité administrative vient de le reconnaître et de lui en tenir compte, et, pour notre part, nous en féliciterons cet artiste dans l'espoir surtout qu'il donnera encore plus d'extension à ses cours, et justifiera davantage, s'il est possible, le titre de Conservatoire qui n'aura plus rien d'ambitieux ; car, en définitive, il reste peu à faire pour qu'il soit aussi bien justifié à Lyon qu'il l'est pour les écoles de musique de Marseille, de Toulouse, de Metz, etc.

Avec cet article se termine la série des informations que j'ai pu recueillir sur le Conservatoire Rozet, comme on l'a justement appelé. Je ne sais ni quelle a été sa destinée ultérieure, ni comment il a fini. Mais de tout ce qui précède, il ressort des renseignements suffisants pour nous instruire de l'utilité et de l'importance du rôle qu'il a joué, et pour justifier, je pense, le timide effort par lequel j'ai essayé de le sauver de l'oubli.

Antoine SALLÈS.



LA DANSE A L'OPÉRA EN 1834

* * *

Les débuts de Fanny Elssler

* * *

(SUITE)

Ces deux artistes étaient issues d'une famille de musiciens. Leur père faisait partie de l'orchestre de Joseph Haydn et servait de factotum au compositeur auprès duquel déjà leur grand-père avait tenu une place semblable. On trouve dans la correspondance de Haydn de nombreuses et affectueuses lettres adressées au père. Un frère fut chef des chœurs à l'Opéra de Berlin. Berlioz parle de lui avec la plus haute estime dans ses *Mémoires*. Thérèse était l'aînée des deux sœurs. Très belle, très intelligente, musicienne accomplie, elle était malheureusement d'une taille trop élevée pour faire une danseuse parfaite. Aussi s'effaçait-elle devant Fanny, très belle aussi, mais d'une beauté moins olympienne, moins sévèrement pure, d'une beauté qui s'harmo-

nisait à merveille avec des proportions plus normales et une démarche plus souple. La sœur aînée couvait la cadette d'une sollicitude vraiment maternelle. Thérèse s'institua le guide, l'éducatrice, l'homme d'affaires de Fanny ; elle lui sacrifiait ses ambitions personnelles et son amour-propre, heureuse de triomphes qu'elle n'eut pas un seul jour le désir de lui disputer.

Fanny avait débuté dès l'âge de cinq à six ans sur une scène de sa ville natale, dans un corps de ballet d'enfants qui eut une vogue extrême. Un chorégraphe français, Aumer, la remarqua et lui enseigna les principes de la danse classique. Le célèbre impresario italien Barbaja, qui vint en 1822 et 1823 faire les délices des Viennois avec la musique de Rossini, devina dans la petite ballerine une grande artiste et l'emmena à Naples, où elle annonça un talent fougueux et original. Elle n'avait pas vingt ans qu'elle arrivait à Berlin, très chaudement recommandée par le fameux diplomate et publiciste Gentz, dont elle charmait les vieux jours par son sourire et sa tendresse. C'est à elle que Chateaubriand fait allusion dans *Le Congrès de Vérone*, lorsque, parlant de la mort de Gentz, il dit : « Nous l'avons vu mourir doucement au son d'une voix qui lui fit oublier celle du temps. » A Berlin, elle développa par un travail opiniâtre ses admirables aptitudes naturelles. La célèbre Rahel Varnhagen von Ense résumait en un mot saisissant l'impression produite par Fanny à Berlin le premier soir : « Ce fut, écrivait-elle à Gentz, Vénus tout entière sortant des ondes. » (*Da stieg die ganze Venus aus dem Meere.*) La réputation de la danseuse était déjà bien établie quand elle se montra, en 1834, au King's Theatre de Londres. Mais Vienne, Naples, Berlin, Londres donnaient tout au plus de la renommée, Paris seul donnait la gloire. Fanny Elssler avait besoin de Paris, comme Paris avait besoin de Fanny Elssler.

Louis Véron partit pour l'Angleterre. « Nouvelle européenne », écrit Charles Maurice, qui était à la dévotion de l'habile homme. On mena grand tapage autour de cet événement. Le directeur de l'Opéra se donnait les airs d'un Jason qui s'embarquait pour conquérir la Toison d'or. Comme l'opinion publique était à ce moment-là hostile aux Anglais, le chauvinisme s'en mêla et l'honneur national fut intéressé au succès de cette nouvelle expédition des Argonautes. Véron usa de diplomatie avec les amis d'un grand diplomate ; il eut à vaincre les résistances de Thérèse, qui redoutait pour elle-même et pour sa sœur l'épreuve de l'Opéra de Paris, terrible baptême du feu, des feux de la rampe. Il éblouit les deux jeunes filles par son faste. Un soir il les fit dîner à Clarendon's Hotel en aristocratique compagnie. « Au dessert, raconte-t-il lui-même dans ses *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, au dessert, on plaça sur la table un plateau d'argent où s'amoncelaient pour près de 200.000 francs de bijoux et de

diamants. On passa le plateau en même temps que les corbeilles de fruits, et les deux demoiselles Elssler, assez empressées de faire leur choix, ne voulurent cependant accepter que deux des objets les plus modestes et représentant à peine 6.000 à 8.000 francs. » Le tentateur arriva à ses fins ; un engagement fut signé par les deux sœurs pour trois ans, aux conditions suivantes : chacune devait toucher 8.000 fr. par an. Aux appointements fixes s'ajoutaient les feux, qui étaient de 125 francs par soirée et dont le nombre variait selon les exigences du répertoire. Par exemple, en 1835, Fanny dansera trente-quatre fois, ce qui ajoutera 4.250 francs à ses 8.000. De plus, les deux sœurs avaient droit à une représentation à bénéfice pour la durée de leur engagement. La première de ces représentations aura lieu le 5 mai 1838 et leur rapportera, tous frais payés, 18.467 francs. Enfin le traité leur accordait un congé annuel de trois mois. En somme, c'était de 18.000 à 20.000 par an que chacune des deux sœurs pouvait gagner à l'Opéra pour ses débuts, sans compter ce que leur rapporteraient leurs tournées en province ou à l'étranger pendant leurs trois mois de congé.

Il s'agissait à présent de bien faire valoir le trophée que l'on venait d'enlever à la perfide Albion. L'heureux spéculateur qui avait lancé la pâte Regnauld joua de la réclame avec la même maestria pour faire mousser ses recrues et surtout Fanny Elssler, qui promettait évidemment des succès plus éclatants que sa sœur.

Des notes communiquées aux journaux entretinrent le public des merveilles d'un ballet nouveau, *La Tempête ou l'Île des Génies*, où débutterait la cadette des « jolies Allemandes » ; c'est la dénomination dont on allait se servir fréquemment pour désigner les deux Viennoises. Le sujet étant tiré de Shakespeare, Charles Maurice publia dans le *Courrier des théâtres* une longue série d'articles sur le poète anglais. Les amateurs de spectacle furent tenus au courant de la distribution des rôles et du travail des répétitions. Le rôle de la fée Alcine avait déjà été étudié par une des danseuses habituelles de l'Opéra, avant que l'engagement de Fanny Elssler ne fût signé. On en déposséda la titulaire pour l'attribuer à la nouvelle venue. L'affaire était délicate, mais elle s'arrangea, car dès le premier jour, Fanny avait conquis ses camarades par une bonne grâce qui faisait taire les susceptibilités et les jalousies. Les gazetiers promettaient une mise en scène magnifique et notamment des effets de lumière comme on n'en avait pas encore vu jusque-là. On devait faire une telle consommation de gaz que l'on se demandait si tout le quartier ne serait pas plongé dans l'obscurité. Des essais auxquels on procéda, il résulta qu'il n'y avait rien à craindre ; la pression n'avait pas diminué dans les rues et les magasins des alentours. Ce sera, concluait Charles Maurice, un spectacle *véronien*.

Il faut rendre à Véron cette justice que tout n'était pas charlata-

nisme dans son administration et que, s'il n'avait pas de hautes préoccupations artistiques, il exécutait du moins avec soin la partie matérielle de sa tâche. Il surveillait de près le travail de cette ruche immense qu'est l'Opéra lorsqu'on y monte une œuvre nouvelle. Il avait l'œil ouvert sur l'armée des décorateurs, des peintres, des machinistes, des costumiers, des tailleurs et des couturières. Difficile à contenter, il exigeait des remaniements et des améliorations. Enfin, il ne reculait pas devant la dépense. L'homme qui avait fait passer pour 200.000 fr. de bijoux à un dessert continuait à faire largement les choses.

Il serait fastidieux de donner ici le montant des nombreuses factures que Véron paya pour présenter Fanny Elssler aux Parisiens dans un cadre qui la fit valoir. Il n'est peut-être pas très nécessaire de savoir que les décors de *La Tempête* coûtèrent 14.935 francs, les travaux de peinture 9.009 francs, les costumes 14.301 fr. 50. Peut-être, cependant, quelques détails sur le costume de la première ballerine ne seront-ils pas sans intérêt. Voici la liste des fournitures faites pour habiller Fanny Elssler :

Fournitures pour le costume de M^{lle} ESLER (sic) cadette

3 aunes 90 de crêpe lisse blanc à 4 fr. 60 l'aune, pour chemisette et jupe de dessus.....	17.25
2 aunes 30 de mousseline gaze blanche, pour jupe de dessous, à 2 fr. 25.....	5.05
1 paire de chaussons.....	4 »
1 ceinture en cuivre fin, ornée de pierres de couleur.....	38 »
1 paire de bracelets — — —	28 »
1 bandeau — — —	60 »
4 aunes de crêpe crêpé blanc, pour une chemisette et une jupe, à 4 francs l'aune.....	16 »
2 aunes 15 de mousseline gaze blanche, pour jupe de dessous, à 2 fr. 25 l'aune.....	4.80
	<i>A reporter</i>
	173.10
	<i>Report</i>
	173 10
2 aunes 40 d'organdi blanc 3/4, pour une jupe de dessous, à 4 fr. 50 l'aune.....	10.50
3 aunes de crêpe lisse blanc, pour un voile carré, à 4 francs l'aune.....	12 »
	Total..... fr. 195.60

Ce qui peut frapper dans cette liste, c'est que Fanny Elssler a commandé deux chemisettes, deux jupes de dessus et deux jupes de dessous, c'est-à-dire deux costumes. Or il ne lui en fallait qu'un, son rôle étant trop court pour qu'elle eût à changer. Il est probable qu'un premier costume lui allait mal et qu'elle le fit remplacer par un autre. C'est un

luxe que l'Opéra pouvait se permettre, puisque l'étoffe du second costume ne revenait qu'à 31 fr. 30. Il serait difficile, même à la ballerine la plus court-vêtue, de s'habiller à moins.

Vers 1830, les directeurs de théâtres avaient recours, d'une façon permanente, à des auxiliaires qui leur paraissaient indispensables et que Véron eût été le dernier à négliger ; c'était ce qu'on appelait les Romains, ou, en style moins noble, les claqueurs. Les succès de l'Opéra étaient souvent dus à une phalange fortement organisée autour d'un homme qui portait à juste titre un nom d'empereur, au sens du mot latin *imperator*, c'est-à-dire d'un chef de troupes. Auguste, le chef de claque, était une puissance. Il tenait entre ses mains (c'est le cas de le dire), entre ses mains larges et sonores, les destinées des auteurs et de leurs interprètes. V. Hugo a dit dans ses *Orientales* :

Cadix a les palmiers ; Murcie a les oranges ;

.....
Mais Grenade à l'Alhambra

De même le Gymnase dramatique avait Sauton, Romain illustre ; l'Opéra-Comique avait Albert, surnommé le Grand ; mais l'Opéra possédait Auguste, l'unique, l'incomparable. C'était un cœur loyal. Quand il avait cyniquement mis à rançon les artistes, quand sa femme avait passé à leur domicile, reçu le nombre stipulé de billets de faveur et les sommes convenues, il les faisait applaudir à tout rompre par ses satellites ; il les soutenait envers et contre tous. Malheur au spectateur qui, s'il était mécontent d'un protégé d'Auguste, manifestait librement son opinion ! Il en cuisit, en 1838, à plusieurs citoyens d'avoir osé siffler, pour protester contre des ovations maladroites que la claque faisait à Fanny Elssler. Ces imprudents furent saisis, meurtris de coups de pied, de coups de poing, et jetés à moitié morts dans la rue. On remarqua que, ce soir là, malgré l'ordonnance de police, Auguste avait une canne ; on la soupçonna de n'être pas restée inactive. En vain, dans la presse, des voix s'élevaient contre ces mœurs sauvages et contre ces marchandages sans vergogne. En vain l'auteur de *l'Excuse à Mlle Taglioni* s'emportait contre « ces gens que l'on a appelés au secours de l'art et qui le déshonorent par une aide vile », contre ces claqueurs, « la plus maudite engeance que l'abus des arts ait enfantée ». Les Romains étaient inexpugnables ; Auguste conservait son empire. Berlioz le décrit ainsi dans *Les Soirées de l'orchestre*, au chapitre intitulé *De viris illustribus urbis Romæ* : « J'ai vu peu de majestés plus imposantes que la sienne. Il était froid et digne, parlant peu, tout entier à ses méditations, à ses combinaisons et à ses calculs de haute stratégie... Non, jamais plus intelligent ni plus brave dispensateur de gloire ne trôna sous le lustre d'un théâtre... On a souvent admiré, mais jamais assez, selon moi, le talent merveilleux avec lequel Auguste dirigeait

les grands ouvrages du répertoire moderne, et l'excellence des conseils qu'en mainte circonstance il donnait aux auteurs. »

Meyerbeer avait compris ce remarquable génie, et comme l'auteur des *Huguenots* ne dédaignait aucun moyen d'assurer la fortune de ses œuvres, il ne se contentait pas de payer le grand entrepreneur de succès : il allait en personne lui faire visite.

(A suivre)

AUGUSTE EHRHARD.



L'Enseignement du Piano

* * *

Un journal de musique a demandé récemment à Mlle Blanche Selva, la parfaite artiste que nous avons applaudie cet hiver aux Grands-Concerts, quelles étaient ses idées sur l'enseignement du piano. Mlle Selva, qui est professeur de piano à la *Schola Cantorum*, a exposé, dans les termes suivants, ses principes pédagogiques dont quelques-uns sont évidemment discutables mais dont l'ensemble est excellent :

Un pianiste doit être un artiste qui se sert du piano pour exprimer les idées, les sentiments et les impressions contenus dans la musique. En dehors de cela, il est un être inutile, nuisible par conséquent.

La tâche du professeur sera de faire comprendre à l'élève qu'il devra *servir* la musique et non se servir d'elle.

Il devra s'attacher avant tout à développer l'amour de la musique à faire connaître les formes musicales, les écoles et les styles.

Quant au mécanisme, il sera représenté à l'élève comme un moyen, jamais un but.

Au point de vue pratique, le professeur fera travailler, dès le début des études, des œuvres de toutes les époques et de tous les auteurs, en apprenant aux élèves à les différencier.

En livrant une œuvre à l'étude, le professeur l'expliquera, en indiquera la forme, le plan et le développement.

Quand une forme musicale aura été suffisamment étudiée, il fera analyser par l'élève une œuvre similaire, pour s'assurer que ses explications précédentes ont été assimilées et comprises.

Il sera excellent que le professeur exécute lui-même la pièce à l'élève, pour qu'il puisse en dégager une impression générale.

Mon avis est qu'il ne faut demander le perfectionnement des œuvres ni au débutant, ni à l'élève de moyenne force. L'obliger

à rester longtemps sur une même œuvre lui fait perdre un temps précieux, l'ennuie et laisse son esprit inactif.

Faire connaître le plus de musique possible, voilà le vrai moyen d'élargir la compréhension de l'élève. Le mécanisme gagnera au changement continuel de travail et y acquerra une sûreté, une solidité absolues. Tant au point de vue de l'intelligence de l'œuvre que dans l'intérêt de la technique, je juge nécessaire que l'élève se trouve constamment aux prises avec de nouvelles difficultés.

J'estime que cette méthode nous débarrassera d'une école de virtuoses préoccupés de leurs seuls effets, dans un répertoire fastidieux aussi restreint que la carrière de ces virtuoses est longue. Les pianistes formés par cette école resteront toujours les ennemis jurés de toute œuvre nouvelle nécessitant un effort de compréhension auquel leur esprit alourdi se refuse.

Pour le doigté, j'ai aussi des idées personnelles que je vous sou mets.

Le doigté ne doit, en aucun cas, être chose immuable ; il doit se baser uniquement sur la conformation de la main. Autant d'élèves, autant de doigtés.

Sauf pour les commençants (afin de leur apprendre les tonalités), on supprimera radicalement les gammes, les funestes gammes, dont le travail est d'une entière inutilité.

Que de temps perdu à ce stérile labeur maintenu par une aveugle routine ! Les gammes peuvent servir à se rendre compte du degré d'agileté et d'égalité des doigts, elles seront toujours impuissantes à corriger un seul défaut.

Parmi les innombrables recueils d'exercices, deux me paraissent répondre aux besoins de la technique moderne du piano : les exercices journaliers de Ch. Tausiz et la méthode du jeu d'octaves de Kullak. Le travail en sera efficace, mais le professeur devra surtout discerner les points faibles de l'élève et créer pour lui des exercices individuels.

Le meilleur travail technique sera encore celui qu'on fait sur les œuvres à l'étude, chaque détail d'une œuvre fournissant ample matière à l'assouplissement de la main.

La sonorité et la pédale doivent être l'objet d'un soin tout particulier, et cela, dès le début des études. Pour cette recherche, les œuvres modernes seront particulièrement indiquées.

Je n'exige pas des élèves qu'ils apprennent les morceaux par

cœur. Pourquoi leur encombrer l'esprit et ralentir leur travail au profit d'une stérile préoccupation de virtuose ?

Réservez ce temps précieux à la lecture musicale. On ne saurait trop insister sur cette partie de l'enseignement, et j'y attache, pour ma part, une importance capitale. Un bon lecteur, toujours, est un bon musicien. Il faut habituer l'élève à lire rapidement, sans s'arrêter aux détails, et à donner, dès cette lecture à première vue, une idée générale de l'œuvre.

Les élèves travailleront conjointement des œuvres très au-dessus de leurs forces, nécessitant de leur part un effort considérable, et des œuvres presque en dessous de leur acquit, pour s'y trouver à l'aise dans la seule recherche de la sonorité, des nuances et de l'expression générale.

L'éducation d'un musicien doit se baser sur Bach. Son œuvre colossale, trop partiellement connue, doit être pour tous, petits et grands, le véritable pain quotidien.

Aux enfants les pièces faciles dédiées à Magdalena Bach, puis progressivement les *Inventions*, les *Suites*, le *Clavecin bien tempéré*, l'*Art de la Fugue*, les *Toccatas* et *Fantaisies*, merveilleuse étude pour les vrais artistes, qui donneront toujours à ces œuvres, dans leur répertoire, la place d'honneur.

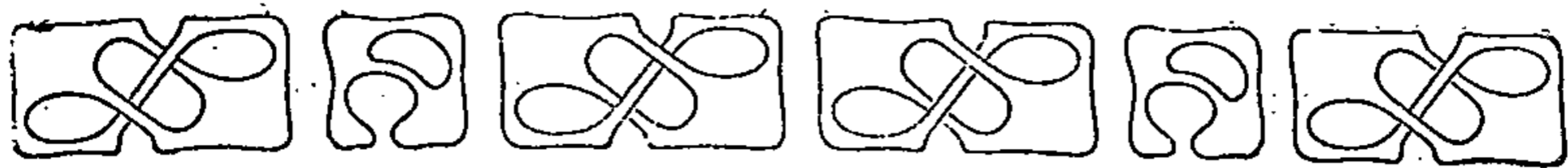
L'éducation musicale de l'élève doit embrasser toute l'évolution de l'art en une étude attentive des maîtres, tels que Bach, Rameau, Scarlatti, Couperin, Ph.-E. Bach, Rust, Beethoven, Mozart, Haydn, Weber, Schubert, Schumann, pour arriver aux modernes avec Franck, d'Indy, Chabrier, Chausson, Dukas, Fauré, Séverac, Albeniz, Debussy et tant d'autres.

On ne saurait trop conseiller à l'élève d'écouter souvent, avec soin, l'orchestre, s'efforçant d'en distinguer les timbres pour s'en approprier la sonorité.

Il faut que l'éducation du pianiste, souvent trop spéciale, gagne en connaissances générales. Il faut que sa conception de l'Art soit très élevée, s'intéressant à toutes les manifestations dignes d'émouvoir ; qu'il s'approche de la nature, s'en pénètre et médite longuement ses éternelles leçons.

Ainsi il deviendra un vrai artiste, il jouera du piano pour interpréter de nobles pensées, pour traduire les impressions reçues devant cette nature qu'il aime et fera comprendre aux autres.

Blanche SELVA.



Chronique Lyonnaise



CONCOURS DU CONSERVATOIRE



INSTRUMENTS A VENT (6 et 7 Juillet)

Les concours d'instruments à vent, suivis par quelques spécialistes seulement, présentent une série intéressante de bons élèves.

Les cuivres sont très satisfaisants dans l'ensemble, et l'on a remarqué surtout un parfait trombone ; l'unique élève de basson a été justement récompensé ; les flûtes sont bonnes, les hautbois, comme chaque année, sont excellents ; mais, hélas ! comme chaque année aussi, les clarinettes sont très inférieures : un style déplorable, une détestable sonorité, telles sont les caractéristiques de la classe de clarinette. Faut-il attribuer les défauts de sonorité à l'enseignement du professeur ou à la facture des instruments ? Peu importe, car professeur et facteur sont une seule et même personne : M. Cousin fabrique les clarinettes lyonnaises et enseigne aux jeunes Lyonnais l'art de s'en servir fort mal. Aussi bien, il serait difficile aux élèves du Conservatoire de tirer de leur instrument des sonorités louables, car, si M. Cousin leur fournit de précieuses mais platoniques indications, jamais leur maître ne leur donne l'exemple, et, depuis de longues années, nul de nos compatriotes n'entendit le professeur du Conservatoire souffler dans une de ces clarinettes qu'il construit (catalogue franco sur demande affranchie) :

Classes élémentaires de piano et de violon (6 et 7 juillet)

Il y a peu de choses à dire de ces concours absolument inutiles, sauf pour le développement du cabotinage, puisque les élèves des classes élémentaires, quelles que soient les récompenses obtenues par eux, doivent subir de nouveaux examens pour passer dans les cours supérieurs.

Les cours de piano élémentaires sont confiés à Mme Bonnet et à Mme Gailleton-Senocq. Les élèves de ces deux classes sont très différents les uns des autres, et l'avantage est aux élèves de Mme Bonnet :

ceux-ci possèdent des qualités de toucher et de sonorité qui font un peu défaut à leurs collègues de l'autre classe. La différence est encore plus sensible dans les cours de clavier (piano intermédiaire) car, à ces qualités remarquables de sonorité moelleuse et de mécanisme très net, les élèves de Mme Bonnet joignent un style très correct bien préférable au style plus heurté, aux intentions parfois excessives et inexplicables de la classe Gailleton qui font déjà prévoir un peu les extrêmes fantaisies du cours supérieur de M. Quévremont.

Ce dernier professeur était représenté par un seul concurrent de clavier, au jeu brutal et confus par l'abus de pédale.

Il faut, parmi les vingt « espoirs » des classes élémentaires, retenir un nom : celui de Mlle Tamburini, fine musicienne qui n'obtint pas la première mention à laquelle elle avait droit en raison de son très jeune âge.

Les classes de violon élémentaire et intermédiaire présentées par M. Chabert et Roch n'ont pas offert en dehors de M. Moschetto, de sujets brillants, mais l'ensemble est très correct, et très satisfaisant avec des qualités sérieuses de mécanisme et d'interprétation.

VIOLONCELLE, VIOLON SUPÉRIEURS (11 juillet)

Sur les trois élèves de violoncelle présentés par M. Ugo Bedetti, un seul a fait preuve d'intéressantes qualités : justesse absolue, interprétation simple et musicale, et son premier accessit de cette année n'est qu'un premier pas vers le premier prix qu'il méritera au prochain concours.

Les classes de violon de MM. Bay et Guichardon sans posséder de sujets très remarquables ont fourni un bon concours malgré l'extrême difficulté du concerto de Saint-Saëns imposé. Le morceau à vue, pas très difficile, parut embarrasser les concurrents qui devraient être plus entraînés à la lecture puisque tous font déjà partie de différents orchestres. Cette épreuve fut du reste le plus grand écueil pour les élèves dans tous les concours, et indique la négligence des candidats qui se livrent trop exclusivement à la préparation des morceaux imposés sans trop se soucier du déchiffrage.

CHANT ET OPÉRA (9 et 12 juillet)

Il est inutile d'insister sur la faiblesse extrême du concours de chant : tout le monde en est convaincu. Souvent on attribue la médiocrité des classes vocales au manque de sujets, et, en dernière analyse, au climat lyonnais peu favorable à la voix ; sans doute on ne trouve pas à Lyon ces organes éclatants, gloire des pays méridionaux ; mais parfois on remarque des voix jolies qu'un enseignement logique pour-

rait développer heureusement. Pourquoi faut-il que sur les quatre professeurs de chant du Conservatoire, un seul semble capable de « poser » une voix, de lui découvrir son véritable caractère et de l'améliorer? car, en dehors de la classe de M. Cretin-Perny, nous n'entendons jamais que de malheureux élèves, parfois naturellement doués, mais dont les voix sont déclassées, détimbrées, incertaines et fourbues.

Dans une classe — école du sourire — de pauvres filles chevrotent lamentablement et l'ont sortir, avec d'horribles rictus, une série de notes aux timbres divers et sans unité, semblant sortir parfois par la bouche, parfois par le nez, ou les oreilles... Dans deux autres classes — écoles de la ventriloquie — hommes et femmes chantent en se rengeant d'une voix grasseyante, gutturale et tremblotante, sans prononciation ni accentuation, et semblent se confier à eux-mêmes des choses importantes dont l'auditoire ne saisit rien.

Il ne faut attacher aucune importance au concours de déclamation lyrique malgré le goût du public pour cette mascarade. Des élèves, peut-être mal doués, et dressés par un professeur possédant de l'expérience, c'est-à-dire les pires traditions de l'Opéra, ont été récompensés suffisamment par quelques accessits. Nul peut-être, sauf un, le baryton Charmat (jolie voix, chant habile et jeu naturel) n'entrera au théâtre, et leur essai d'un jour ne mérite que l'indulgence souriante et l'oubli.

PIANO SUPÉRIEUR (10 juillet)

Le concours de piano supérieur présentait 18 élèves — trois hommes et quinze femmes — élèves de M. Mariotte ou de M. Quèyremont : Malgré la longueur des épreuves, il fut d'un intérêt considérable. Parmi les jurés se trouvait Vincent d'Indy, l'ennemi acharné des concours publics que, dans la *Schola Cantorum* fondée par lui, il a sagement supprimés et remplacés par des examens à huis-clos.

Les morceaux imposés étaient le *Largo* de la sonate op. 10 n° 3 de Beethoven, la deuxième *Novellette* de Schumann, une fugue de Bach, celle en *la* ♭ du premier livre, tirée au sort entre trois imposées, enfin un morceau à déchiffrer écrit par M. Witkowski.

Les élèves de M. Mariotte, avec des qualités et des défauts variés, quelques-uns avec de petites défaillances de mécanisme, interprétèrent leurs morceaux de concours dans une note simple et musicale, où l'on pouvait reconnaître, à côté du style général de leur professeur, quelques détails personnels variant avec chacun.

Bien différente la classe de M. Quèyremont : une technique généralement précise, mais une interprétation uniforme imposée par le professeur dont les coups de crayon rouge, noir, vert et bleu, zébrant les partitions de ses élèves sont célèbres dans le monde du Conservatoire.

Le maître exige que tous ses disciples reproduisent textuellement ses indications minutieuses, et, parmi les neuf élèves de cette classe, une seule peut-être, la plus jeune sans doute, eut le courage de sortir des clichés magistraux, heureuse et louable manifestation d'indépendance que certaines défaillances de lecture ou de mécanisme empêchèrent de récompenser. Or quelles sont donc les indications données par M. Quévremont, quelles sont ses intentions, ses idées personnelles scrupuleusement traduites par tous ses élèves ? Il n'est pas difficile de les remarquer.

Tout d'abord, pour M. Quévremont, le jeu du piano doit ressembler au jeu de l'accordéon, c'est-à-dire ne jamais être égal comme intensité sonore ; il faut procéder par inspirations et expirations régulières, lancer deux notes *fortissimo* et réduire au *pianissimo* le plus tenu les notes suivantes, puis repartir pour s'arrêter de nouveau ; cette interprétation à soufflets est encore comparable au jeu du ballon, bondissant pour retomber et rebondir encore. Il convient naturellement, dans cette traduction asthmatique, de ne tenir aucun compte du sens de la phrase musicale et des intentions formelles de l'auteur : il suffit de se livrer à un perpétuel sautellement pour réaliser des nuances que l'on peut indiquer par une série de <> <>.

Ceci n'est pas une charge : tous les musiciens qui ont assisté au concours ont pu s'en rendre compte et s'en indigner. D'ailleurs, examinons rapidement les détails de l'interprétation des différentes pièces selon M. Quévremont :

Il existe, pour l'exécution des fugues de Bach, un style traditionnel établi d'après l'étude consciencieuse des partitions du Maître et les données fournies par ses élèves. Les règles essentielles de ce style sont le respect de la ligne mélodique, l'égalité dans l'intensité donnée à chaque phrase, l'emploi de deux sonorités différentes dans les diverses parties, mais sans excès de nuances, enfin la proscription absolue de la pédale. M. Quévremont, avec son autorité de professeur du Conservatoire, a imaginé une interprétation très personnelle et créé un nouveau style dont voici les grandes lignes : dénaturation du thème par des accentuations contraires au rythme et des respirations à contre-sens ; importance considérable donnée à la main droite au point de réduire souvent la gauche au simple rôle d'accompagnatrice ; présentation du sujet et de la rentrée des voix selon le système à soufflets, c'est-à-dire *piano* au début et *crescendo* ensuite pour obtenir le *forte* au milieu de la phrase et diminuer ensuite ; enfin, emploi constant de la pédale, de façon à rendre très confus l'ensemble, et à transformer une fugue, dont on doit pouvoir suivre sans peine le développement normal, en un indéchiffrable gribouillis.

Pour Beethoven, mêmes innovations interprétatrices. Beethoven, qui jouait du piano assez incorrectement, paraît-il, et n'aurait pu, par

suite, obtenir, comme M. Quévremont, un premier prix au Conservatoire de Paris, Beethoven connaissait pourtant un peu la technique du clavier, et il s'est donné la peine d'indiquer sur la partition de ses sonates un certain nombre de nuances. M. Quévremont a changé tout cela : ainsi qu'ont pu le remarquer les membres du jury qui suivaient sur la partition, les *crescendo* de Beethoven, avec les élèves de M. Quévremont, c'est-à-dire avec leur maître, tendent à devenir des *diminuendo*, et tout *d' diminuendo* se mue bien vite en *crescendo*. Certaines notes aussi se transforment, et perdent leur valeur respective. Enfin, M. Quévremont, toujours à l'affût de la création rare et qui ne recule devant aucun sacrifice, veut sans doute retoucher l'œuvre beethovénienne car, par exemple, à la 28^e mesure (dernier temps) du *Largo* de la Sonate, il est impossible d'entendre la doublure à l'octave du thème, supprimée, semble-t-il, pour obtenir le maximum de ténuité dans le *pianissimo* en un passage que Beethoven désirait en *decrescendo*, sans excès.

Naturellement, après Bach et Beethoven, Schumann « écope » durement. Dès le début de la deuxième *Novellette*, tandis que Schumann, qui, bien qu'amateur, jouait du piano presque aussi bien que M. Quévremont, tandis que Schumann marque un *fortissimo* prolongé, M. Quévremont veut d'abord la nuance *forte* pendant les quatre premières mesures pour obtenir ensuite un grand *decrescendo* aboutissant, à la huitième mesure, à un *piano* incompréhensible ; puis les petits essoufflements recommencent sans cesse pendant la première partie et, en même temps, l'accentuation se déplace pour se porter sur le temps faible constituant ainsi une erreur mélodique essentielle. Au commencement de l'*Intermezzo*, l'élan devient un *decrescendo* inexplicable, et, tout à la fois, le triolet de la fin de la troisième mesure se change en un groupe hétéroclite comprenant une croche, une croche pointée, une double croche, de façon à faire une petite minauderie qu'accentue un ralentissement excessif, et le même phénomène gracieux se reproduit à chaque retour de la phrase... et dix autres détails viennent adorer en la défigurant, l'œuvre de Schumann qui est assez belle pour se passer de colifichets inutiles et laids. Enfin, signalerai-je que, au retour du thème du début, M. Quévremont fait doubler par plusieurs de ses élèves à l'octave supérieure la dernière double croche de chacun des quatre premiers groupes, et ainsi corrige et retouche une œuvre qui ne lui appartient pas.

Je suis désolé que ce compte rendu ait l'air d'un réquisitoire. Je n'ai pas l'honneur de connaître M. Quévremont qu'on dit dévoué à ses élèves jusqu'à l'oubli de ses intérêts, infiniment serviable et très sympathique ; je n'ai contre lui aucun parti-pris, et je suis heureux de proclamer la légère supériorité de ses élèves au point de vue technique. Mais je ne crois pas qu'un professeur de Conservatoire, quelle que soit

sa valeur, ait le droit de retoucher l'œuvre des Maîtres et de dénaturer leurs intentions. Ayant à choisir entre Johann-Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, d'une part, et Georges Quévremont d'autre part, je n'hésite pas ; je préfère au seul vivant les trois illustres défunts. Et aussi, malgré toutes les considérations possibles, je crois devoir proclamer qu'un enseignement tendant à la dénaturation des intentions et des œuvres mêmes des compositeurs est le plus grave des méfaits artistiques et constitue un véritable crime de lèse-musique.

Cette opinion personnelle, émise en toute sincérité, « sans haine et sans crainte », paraîtra excessive et même injurieuse à cette catégorie d'amateurs qu'ont souvent indignée mes « opinions outrancières », mais je suis sûr que ni Vincent d'Indy (1), ni un seul des musiciens du jury ne me contredira.

* * *

Il convient de tirer des conclusions des événements les moins importants.

Tout n'est pas pour le mieux dans le meilleur des Conservatoires. Des éléments satisfaisants sont confiés à des professeurs excellents, médiocres ou dangereux. Et il faut attribuer la faiblesse de certains concours exclusivement à l'enseignement de tels professeurs. On a pu remarquer la justesse de cette affirmation, notamment dans le concours de piano : ainsi un des concurrents-hommes, le plus heureusement doué, n'a obtenu qu'un second prix et a failli ne pas l'avoir pour avoir suivi avec trop de précision et de docilité les mauvaises indications d'un professeur, qui veut transformer ses élèves en rouleaux de gramophone ou, plus exactement, en cartons de pianola. Et le vice essentiel du Conservatoire est dans le mode de recrutement des maîtres : en choisissant les futurs professeurs, on ne s'inquiète jamais de leur valeur pédagogique, donnée essentielle, et l'on se contente d'examiner des titres qui ne signifient rien au point de vue de l'enseignement : prix du Conservatoire pour les classes d'instruments, brillante carrière cabotine pour les classes de chant ou d'opéra.

On doit pourtant espérer beaucoup du Conservatoire de Lyon, car, au-dessus d'une réunion de plusieurs bons professeurs et de quelques mauvais, se trouve un vrai musicien qui consacre toute son activité et sa haute compétence à l'amélioration de l'école qu'il dirige.

LÉON VALLAS.

(1) Il semble de circonstance de rappeler l'opinion émise par Vincent d'Indy en 1898 dans son rapport présidentiel du Concours musical de Roanne et qui a tant ému le monde orphéonique : « Il n'est permis à quiconque de toucher à l'instrumentation d'un homme de génie : le temps n'est plus où des malfaiteurs comme Adolphe Adam s'arrogeaient la licence de réorchestrer les chefs-d'œuvre de Grétry et de Montigny. Pourquoi donc ajouter des trombones que Beethoven n'a jamais écrit dans *Egmont* pas plus que Mozart dans l'ouverture de *Don Juan* ? C'est une faute de lèse-majesté de l'Art, aussi grave que si l'on s'avisait d'aller dans les Musées repeindre les tableaux des Maîtres, sous prétexte qu'il n'y a pas assez de rouge dans tel Rembrandt ou que le bleu de Botticelli n'est point assez éclatant... »

RÉSULTATS DES CONCOURS

* * *

CONCOURS A HUIS-CLOS

HARMONIE

Premier prix. — MM. Blum et Meurdefroyd. *Deuxième accessit.* — MM. Bois (unanimité) et Gastaldi.

SOLFÈGE (instrumentistes)

Premier prix. — Mlles Aubert (unanimité) et Boisson. *Deuxième prix.* — MM. Bernol et Ladot, Mlles Monneret (unanimité) et Vêrard (rappel). *Premier accessit.* — M. Genin, Mlle Ribes. *Deuxième accessit.* — Mlles Ducros et Blanc.

SOLFÈGE (chanteuses)

Premier prix. — Mlle Lefort (unanimité). *Premier accessit.* — Mme Mazenod. *Deuxième accessit.* — Mlles Charpiot et Godfrin.

* * *

CONCOURS PUBLICS

Instruments à vent

Au jury, MM. Savard, Dupont, Lapras, Leduc, Mornay, Bourcellis, Brulé, Bridet et Rôux

COR (Professeur : M. Gerin)

Deuxième prix. — M. Haond.

Premier accessit (unanimité). — M. Castaldi.

Deuxième accessit (unanimité). — M. Mercier.

CORNET A PISTONS (Professeur : M. Odol)

Deuxième prix. — M. Brousse, M. Bottex.

Premier accessit (unanimité). — M. Schés (rappel), M. Gibernon.

TROMBONE (Professeur : M. Bourgès)

Premier prix. — M. Vuillard, 2^e M. Labia.

Premier accessit (unanimité). — M. Bonnefoi. 2^e. — M. Chomet.

BASSON (Professeur : M. Terraire)

Deuxième prix. — M. Breton.

TROMPETTE (Professeur : M. Odol)

Premier prix. — M. Henri Bottex.

Deuxième prix (unanimité). — M. Etienne Biousse.

FLUTE (Professeur : M. Ritter)

Premier prix : M. Gustave Honoré.

Deuxième prix (unanimité). — M. Georges Bloch.

Deuxième prix. — M. Etienne Jacquemard.

Deuxième accessit. — M. Marius Gonin.

HAUTBOIS (Professeur : M. Fargues)

Deuxième prix. — M. Joannès Boniface.

Premier accessit. — M. Jacquetton.

CLARINETTE (Professeur : M. Cousin)

Premier accessit (rappel à l'unanimité). — M. Louis Potet.

Deuxième accessit. — M. Léon Monand.

Chant

(Au jury, MM. Savard, Beyle, Bourgeois, Chat (Laurent), Fargues, Flon, Landouzy, Loret, Roux, Vignon et Witkowski).

Deuxième prix. — Mlles Rochet et Tonda, élèves de M. Cretin-Perny.

Premier accessit. — M. Charvat, élève de M. Cretin-Perny; M. Velay (rappel), Mlles Michalliat et Lefort, élèves de M. Dauphin; Mlle Barroud, élève de Mme Mauvernay.

Deuxième accessit. — M. Broquin et Mlle Besson, élèves de M. Cretin-Perny; Mlle Taillardet, élève de M. Lubert; Mlle Laplace, élève de M. Dauphin.

Déclamation Lyrique (Classe de M. Dauphin)

Pas de prix.

Premier accessit. — M. Rambaud, Mlle Besson et Mlle Rochet (rappel).

Deuxième accessit. — M. Charvat (unanimité), Mlle Marcou (unanimité), MM. Broquin et Velay, Mlle Delhomme et Tonda.

Piano supérieur et Harpe

(Au Jury, MM. Savard, Vincent d'Indy, Witkowski, Maillot, Garin, Neuville, Aurand, Laurent-Rolandez, Orcel, Trillat, Fleuret, Holstein et Loret.)

Premier prix. — Mlles Guédot et Tardy, élèves de M. Mariotte; Mlle Souvaneau, élève de M. Quévremont.

Deuxième prix. — Mlle Girard, élève de M. Mariotte, M. Ladot et Mlle Genevay, élèves de M. Quévremont.

Premier accessit. — M. Lenormand, Mlles Brondel et Henry (rappel), élèves de M. Mariotte; Mlle Chabert, élève de M. Quévremont.

Deuxième accessit. — M. Gérard et Mlle Roux, élèves de M. Quévremont.

HARPE. — *Premier prix*. — M. le Delhomme.

Classes élémentaires de piano

(Au jury : MM. Savard, Maillot, Fleuret, Laurent-Rolandez, Aurand, Orcel, Trillat et Holstein).

PIANO ÉLÉMENTAIRE

Première mention. — M. Allardet, élève de Mme Gailleton, et Mlle Guy, élève de Mme Bonnet.

Deuxième mention (unanimité). — Mlle Aubert, élève de Mme Gailleton.

Deuxième mention. — Mlle Bernard, élève de Mme Gailleton.

Troisième mention. — M. Paponaud, élève de Mme Gailleton ; Mlle Bastien, élève de Mme Bonnet.

CLAVIER

Deuxième mention. — Mlles Gaudard et Tamburini, élèves de Mme Bonnet.

Troisième mention. — Mlle Greuzard, élève de Mme Gailleton ; Mlles Girerd, et Perrot, élèves de Mme Bonnet.

Classes élémentaires d'instruments à cordes

CONTREBASSE (Professeur : M. Gayraud).

Premier accessit (unanimité). — M. Blanchard.

Premier accessit. — M. Buer.

VIOLONCELLE (Professeur M. Bedetti).

Deuxième mention (rappel, unanimité). — Mlle Janin.

VIOLON ÉLÉMENTAIRE (Professeurs : MM. Roch et Chabert).

Deuxième mention. — Mlle Allardet, élève de M. Roch, et Mlle Chabert, élève de M. Chabert.

Troisième mention. — M. Chabannes, élève de M. Roch, et M. Bouffier, élève de M. Chabert.

VIOLON, intermédiaire (Professeurs : MM. Bay et Guichardon).

Première mention. — MM. Lardon et Moschetto, élèves de M. Guichardon.

Deuxième mention (unanimité). — Mlle Blanc, élève de M. Bay, et Mlle Hubert, élève de M. Guichardon.

Troisième mention. — M. Bernol, élève de M. Bay.

Violoncelle et Violon supérieurs

(Au jury, MM. Savard, Vincent d'Indy, Bamet, Baldensperger, Faudray, Félot, Gaudet, Hoffherr, Laramas, Ricou, Rinuccini, D^r Vallas).

VIOLONCELLE (professeur M. Ugo Bedetti)

Pas de prix.

Premier accessit (unanimité). — M. Daloz.

Deuxième accessit. — M. Bagni.

VIOLON

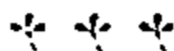
Premier prix. — M. Lambret, élève de M. Bay.

Deuxième prix. — M. Caratozolo, élève de M. Guichardon.

Premier accessit. — M. Lardon (rappel) et M. Genin, élèves de M. Guichardon.

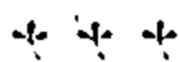


GRAND-THÉÂTRE



Après *Madeleine* de Valentin Neuville, on annonce que MM^{ts} Flon et Landouzy viennent de recevoir pour être représentés au Grand-Théâtre, la saison prochaine, *Les Truands*, poème de MM. Jean Richepin et Mauprey, musique de Georges Pfeiffer.

On sait que M. Georges Pfeiffer est le compositeur du minuscule *Légataire universel* représenté sans succès il y a trois ans, et aussi l'un des propriétaires de la puissante et célèbre maison Pleyel.



M. Archainbaud, second chef d'orchestre depuis trois ans, vient d'être choisi comme premier chef à l'Opéra Khédivial du Caire dont le directeur est M. Marius Poncet et non pas M. Broussan comme nous l'avions annoncé par erreur.



ÉCHOS



LA JEUNESSE D'UN ROMANTIQUE

Le beau livre que M. Adolphe Boschot a récemment, sous ce titre, consacré à Hector Berlioz vient d'être couronné par l'Académie des Beaux-Arts qui a décerné à son auteur un prix triennal. Cette récompense était bien méritée par le biographe patient et perspicace qui a réalisé un portrait saisissant de vérité du célèbre musicien français et de son époque.



AUX CONCERTS LAMOUREUX

Par suite du changement de destination du Nouveau-Théâtre, qui devient Théâtre Réjane, c'est au théâtre Sarah-Bernhardt qu'auront lieu, l'hiver prochain, les Concerts-Lamoureux. De la sorte, les deux

Sociétés rivales Colonne et Chevillard deviendront voisines, puisque les Concerts-Colonne ont lieu au théâtre du Châtelet. Les deux premiers Concerts-Lamoureux sont fixés aux 7 et 14 octobre. Du 15 au 30 octobre, l'orchestre sous la direction de M. Camille Chevillard, ira donner une série de quinze concerts à Berlin, Dresde, Leipzig, Francfort, Mannheim, Hanovre, Hambourg et dans plusieurs autres villes d'Allemagne. Les concerts d'abonnement seront repris à Paris le 4 novembre, pour finir le 31 mars 1907.



HUGO HEERMANN

Le violoniste Hugo Heermann, qui s'est fait entendre plusieurs fois à Lyon avec son quatuor, et qui était professeur au Conservatoire de Francfort-sur-le-Mein, s'est établi à Chicago pour y enseigner la pratique de son instrument. Il est remplacé dans sa classe du Conservatoire de Francfort par M. Félix Berber.



PIANO, PRESTO

Voici une petite statistique qui peut servir de commentaire aux concours de piano du Conservatoire.

Il paraît que pour arriver à décrocher, nous ne dirons pas un premier prix, mais seulement un vulgaire accessit, un ou une pianiste doit exercer son œil à lire quinze cents signes en l'espace d'une minute, ses doigts à faire deux mille mouvements dans le même temps, et son cerveau, naturellement, à comprendre tous ces signes et à diriger tous ces mouvements.

Pour jouer le *Moto Perpetuo* de Weber, un pianiste doit arriver à lire 4.541 notes en moins de quatre minutes, soit dix-neuf par seconde. Dans la deuxième partie de l'étude en *mi* mineur de Chopin, il faut lire 3.950 signes en deux minutes et demie, soit environ 36 notes par seconde. Mais, comme l'œil, d'après les expériences auxquelles il a été procédé, ne peut, si bien exercé qu'il soit, recevoir, par seconde, plus de dix impressions consécutives, il s'ensuit que, dans la musique très rapide, l'exécutant ne voit pas chaque note séparément, mais par groupes et, probablement, toute une mesure en même temps.

Qu'on juge par là de la gymnastique extravagante à laquelle sont obligées de se soumettre nos petites élèves du Conservatoire, pour arriver à cette prestigieuse agilité des doigts.



LES " MATINÉES DANBÉ " A PARIS

Les *Matinées Musicales populaires*, fondées il y a six ans par le regretté Danbé, reprendront la saison prochaine le cours de leurs si intéressantes séances du mercredi au théâtre de l'Ambigu.

Notre compatriote, Alexandre Luigini, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, qui, lors du décès de Danbé, avait pris la direction artistique de ces Matinées, se voit contraint faute de temps, de les abandonner.

Mais il en reste le Président honoraire, et, d'accord avec les artistes constituant le quatuor à cordes, MM. Soudant, de Bruyne, Migard et Bedetti, confie la direction artistique des *Matinées Musicales de l'Ambigu* à M. Joseph Jemain.

M. Joseph Jemain est trop connu à Lyon pour qu'il soit nécessaire de remarquer combien heureux est ce choix. On se rappelle avec quelle distinction il occupa pendant plusieurs années le poste de professeur de piano au Conservatoire de Lyon, qu'il dut abandonner à la suite de potins ridicules et odieux.

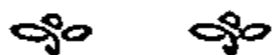
Artiste connu et apprécié, pianiste remarquable, compositeur estimé, critique musical d'une réelle compétence, M. Jemain saura apporter dans ses nouvelles fonctions le goût éclectique et éclairé, dont il a toujours fait preuve. Nous lui souhaitons plein succès.



BIBLIOGRAPHIE



J.-S. BACH, par ANDRÉ PIRRO. Pour faire suite au magistral *Palestrina* de Michel Brenet, et au *César Franck*, si remarqué, de Vincent d'Indy, la collection des *Maîtres de la Musique*, dirigée à la librairie Félix Alcan par M. Jean Chantavoine, publie le *J.-S. Bach* de M. ANDRÉ PIRRO. Après une biographie qui apporte sur l'histoire du grand *Cantor* plus d'un renseignement inédit, M. André Pirro analyse et explique, avec autant de science que de talent, cette œuvre immense et diverse : il montre comment le langage lyrique, dramatique et pittoresque des *Cantates*, des *Passions* et des *Messes*, passe, sans rien perdre de sa précise émotion, jusque dans les compositions instrumentales, dont nous avons ainsi la clé et dont nous comprenons enfin le véritable caractère. Des exemples musicaux, choisis avec sagacité, illustrent de la plus heureuse manière cette pénétrante étude, complétée par un catalogue de l'œuvre de Bach et une vaste bibliographie (1 vol. in-8, 3 fr. 50.)



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS