

LE MENESTREL

5022. - 94^e Année. - N^o 31.



Vendredi 29 Juillet 1932.

LA CRISE DU THÉÂTRE LYRIQUE

LES MUSICIENS ET LE PUBLIC

A maintes reprises, le Ménestrel a montré que la crise actuelle de l'art lyrique comportait, parmi beaucoup d'autres, une cause fondamentale d'ordre esthétique, à laquelle il appartient surtout aux compositeurs de remédier (1).

L'article ferme et libre que l'on va lire a le grand mérite de poser la question dans toute son ampleur. Il emprunte à la personnalité de son auteur une autorité particulière (N. D. L. R.).

La crise qui menace d'une façon si angoissante l'existence même du théâtre lyrique a de nombreuses causes. Mais la plus puissante est sans contredit le désaccord foncier qui s'est établi peu à peu entre les musiciens et le public. Pendant un siècle, le public s'est rué aux nouveautés. Nul parti-pris contre les contemporains, les jeunes; nul attachement immodéré aux œuvres du passé, aux auteurs consacrés : un répertoire constamment renouvelé. Librettistes, musiciens, éditeurs, directeurs, chanteurs, spectateurs, étaient en harmonie. Et l'art et le commerce n'étaient pas ennemis, pas plus que l'élite et la foule. Si tout est changé, si le théâtre lyrique ne peut prolonger son existence précaire que grâce à un petit nombre d'œuvres d'auteurs défunts — œuvres qui ont de trente à quatre-vingts années d'existence ce qui constitue un fait nouveau et anormal — ; si les directeurs n'accueillent les œuvres nouvelles qu'ennuyés et contraints; si les éditeurs n'en veulent plus, est-ce vraiment la faute du public et ne faut-il pas franchement se demander si ce ne sont pas les musiciens qui ont créé cet état de choses qui leur est si préjudiciable? Ils écrivaient jadis « pour le public » : on pourrait dire qu'ils en sont arrivés à écrire « contre » lui.

L'idée d'écrire pour le public semble méprisante parce qu'on la présente uniquement sous ce jour : écrire sans amour, sans sincérité, par esprit de lucre, ce qu'on croit capable de plaire à une réunion d'êtres grossiers. Mais le vrai musicien de théâtre a, comme l'acteur, l'impérieux besoin de se donner pour être aimé, de sentir se créer entre lui et l'auditoire une magnétique correspondance. De plus, il a la certitude d'être le porte-parole de milliers d'êtres qui sentent comme lui, mais qui n'ont pas reçu le don de traduire musicalement leurs sentiments. Le musicien dramatique n'est pas celui dont les rêves se meuvent dans un domaine pure-

ment subjectif, celui qui est brusquement surpris de voir se matérialiser sa conception dans la réalisation scénique, les acteurs se substituer à des figures imprécises, un public en chair et en os — nerveux et impatient — remplacer les purs esprits qui composaient un auditoire imaginaire. Celui-là, fait pour la musique de chambre et la musique symphonique, transporte au théâtre des habitudes de pensée et d'écriture qui lui conviennent peu.

Écrire soi-disant pour une élite prouve, hélas! bien souvent le désir d'être apprécié d'un petit groupe que l'on croit influent et dont on sait adroitement utiliser les tendances, afin d'être poussé par lui. Notre époque a vu se développer à l'excès ce système. L'étrange, en l'occurrence, c'est que bien des musicographes et des dilettantes croient à la sincérité de ceux qui cherchent à les ébaudir par des procédés, et nient la sincérité des artistes qui émeuvent la foule!

Il serait nécessaire, d'ailleurs, de définir l'élite et de ne pas réserver cette qualification à une certaine société, aux milieux où prédomine le snobisme et où les tendances cérébrales et esthétiques voisinent avec la névrose, la débauche et la cocaïne. L'élite véritable est aussi bien morale qu'intellectuelle, et ceux qui la composent appartiennent à tous les milieux sociaux. S'adresser à l'élite, pour un musicien, c'est donc écrire non pour des petits groupements soumis aux caprices de la mode, mais, hors du temps, des frontières et des classes, pour tous ceux qui demandent à la musique de satisfaire et d'exalter les aspirations de leur cœur et de leur âme, de les entraîner dans un monde meilleur. Enfin, la musique a une valeur éducative certaine : elle doit pouvoir éveiller le sens du beau et développer de nobles sentiments chez des êtres inférieurs. La vouloir hermétique et réservée aux initiés, c'est coupablement restreindre le champ de son action, c'est entraver sa mission divine. La musique et en particulier le théâtre musical se meurent de cette erreur de direction. « En France », se plaît à répéter Maurice Ravel, « la musique est un art aristocratique ». Eh! c'est bien ce qui la tue!

* *

Demandez au public quelles sont les caractéristiques du drame lyrique moderne. Il vous dira : « C'est la disparition des morceaux, des airs : c'est l'importance capitale donnée à l'orchestre, c'est, au-dessus de celui-ci, un perpétuel récitatif ou une vague mélodie, ce sont des phrases qui commencent et ne finissent pas, ou qui passent de la voix dans l'orchestre et d'un instrument à l'autre, nous imposant, pour les suivre, une fatigante attention; c'est l'absence de tout arrêt dans l'action permettant à la musique de s'épanouir; c'est la subordination de la musique au poème, mais avec ces particularités dont l'illogisme nous choque; c'est que l'orchestre nous empêche de saisir le texte et que, lorsque nous compre-

(1) Voir « *Musique pure et Musique dramatique*, par Paul Bertrand (*Ménestrel*, des 10 et 17 juin 1921); *A propos du Théâtre lyrique*, par Jean Dupérier (*Ménestrel*, du 14 février 1930); *La crise des Théâtres lyriques subventionnés*, par Paul Bertrand (*Ménestrel*, des 12 et 19 juin 1931).

nons l'action, elle a rarement à nos yeux un intérêt suffisant pour motiver cette dislocation, ce décousu de la musique ».

Dans l'opéra ou l'opéra-comique de jadis, la musique était reine, le libretto ayant pour but de donner aux compositeurs l'occasion d'écrire des morceaux de sentiment et de couleur variés, mais toujours d'une forme nette. Or, si l'on demandait, sur toute la surface du globe, aux gens qui vont au théâtre de musique s'ils y cherchent un drame commenté par la musique (1), l'immense majorité répondrait : « non », et ajouterait : « Si nous aimons la littérature dramatique et les pièces bien jouées, nous allons dans les théâtres de comédie et de drame ; de belles mises en scènes ? nous allons au cinéma et au music-hall ; l'orchestre ? nous allons au concert symphonique. Mais si nous allons dans un théâtre lyrique, c'est pour y trouver ce qui lui appartient en propre : de belles voix, de bons chanteurs, et par conséquent, de la musique vocale sous toutes ses formes, soli et chœurs, duos, trios, quatuors, etc... Nous savons bien que la convention et l'in vraisemblance doivent régner en un tel genre, qui réclame des chanteurs un jeu spécial ; que nous n'aurons guère de plaisir des yeux, car les belles voix peuvent habiter des corps disgraciés, et des choristes qui se mettent à jouer, ne peuvent en même temps aller en mesure et chanter juste. Nous savons que nous entendrons des paroles banales et insignifiantes, car ce sont elles qui se prêtent le mieux au chant, à la mélodie, et qu'elles ne doivent être souvent pour l'auteur qu'une suggestion de sentiment, de couleur et de rythme, que des syllabes heureuses permettant de ne pas tout chanter sur : « ah ! ». Nous ne les écouterons d'ailleurs, que dans les récitatifs, qui, entre les morceaux, nous mettront rapidement au courant de la situation. Certes, nous désirons être *émus*, mais par un pathétique qui trouvera son expression dans le chant mélodique, qui jaillira directement de la voix humaine ».

*
* *

Il n'y a pas de doute. Voilà des années qu'on essaye d'imposer au public la formule du drame lyrique : malgré les incontestables beautés que ce genre produisit, il n'en a pas voulu, et s'il ne va pas voir les œuvres nouvelles, c'est qu'il est bien sûr que — malgré les différences de style — elles sont construites d'après une conception qui lui est antipathique. Mais, dira-t-on, le public s'est habitué à Wagner. Wagner fait recette. Oui certes ! D'abord parce que tout grand génie peut agir sur les foules, quelle que soit sa manière, mais surtout parce que Wagner musicien contredit Wagner théoricien ; parce que son lyrisme est intensément mélodique, et même vocal ; parce qu'enfin il a souvent élargi plutôt que brisé le moule de l'opéra et que c'est celui-ci que le public aime reconnaître dans ses œuvres. Malgré l'apparent paradoxe, ce qui est le plus malaisément supporté par le public — et disons-le ! ce qu'il y a de plus ennuyeux et de plus vieilli chez lui — c'est justement ce qui est le plus spécialement wagnérien ; au contraire, ce qui est toujours puissamment vivant en ses œuvres, ce sont les « morceaux » qui y abondent, et que les concerts et les transcriptions diverses ont rendu populaires. Ce que le public adore en Wagner, ce n'est ni sa métaphy-

(1) Depuis la Grèce antique, la foule aime le drame commenté par la musique, mais avec texte *parlé* et non *chanté*. Pourquoi ne plus faire d'*Arlésienne* ? Manquerait-on de génie ?

sique, ni ses leitmotive, ni son mélange de récits et de bribes symphoniques : ce sont ses magnifiques idées mélodiques ; c'est, quand il le veut, la netteté, la clarté, le brillant de sa forme, c'est son lyrisme généreux, son expansion cordiale, c'est son sens inouï de l'*effet* musical et dramatique. Le Wagner qui a séduit les foules latines n'est pas le Germain, mais l'Italien ; ce n'est pas le philosophe, mais l'homme de théâtre ; ce n'est pas le révolutionnaire, mais le romantique ; ce n'est pas le symphoniste, mais le mélodiste. Comment oublier, d'ailleurs, que Wagner, humanitaire et républicain, ne concevait l'art que « populaire » — et qu'il aimait la *Norma* ?

*
* *

La religion wagnérienne eut de si hautes raisons d'être, son créateur eut un tel génie et ses premiers sectateurs furent animés d'un si bel enthousiasme, d'une ivresse sacrée si rare, que ne pas admirer ce fait important du XIX^e siècle, que le rapetisser — tout comme certains font du romantisme — serait maintenant une erreur stupide. Mais que de grands musiciens s'en soient jadis déclarés les adversaires, rien de plus compréhensible et de plus légitime : cela prouvait non pas leur méconnaissance du génie de Wagner, mais l'exacte vision du désarroi que son influence jetterait dans les esprits et des conséquences lointaines qu'elle aurait sur la musique française : ils devinèrent les germes, non de vie, mais de mort, que ses zéloteurs allaient semer, et l'œuvre de haine qu'accompliraient — comme si souvent sur le terrain social, politique et religieux — les doctrines d'amour.

Le résultat le plus net — et le plus fâcheux — de la religion wagnérienne, en partie mal comprise, fut de mettre l'orientation de la musique aux mains des hommes de lettres. Jusque-là les Goethe, les Stendhal, les Balzac, les Musset, les Taine, avaient fort bien admis les conventions de l'« opéra », et semblaient écouter la musique comme il le faut, comme un art ayant un caractère, une fonction, des lois qui lui sont propres. Mais un grand nombre d'entre eux, séduits par la métaphysique allemande dont s'inspirait Wagner, s'enthousiasmèrent pour un musicien qui voulait reculer les limites de son art et qui, non seulement dans sa forme dramatique, mais dans l'essence même de sa musique, voulait consciemment rejoindre la poésie et la philosophie. Ils voulurent, dès lors, diriger le mouvement musical, spécialement au théâtre, prétendant savoir, mieux que les musiciens eux-mêmes (qu'ils jugeaient trop instinctifs, trop techniciens, ou trop peu intellectuels, disons même trop bêtes), comprendre les fins réelles de la musique, que leur supériorité cérébrale, leur degré plus élevé d'évolution leur permettaient de saisir. Ils ne virent pas que, lors même qu'elle ne semble pas viser si haut, toute musique, belle ou jolie, atteint toujours en nous l'inexprimable : et ils n'attribuèrent de signification psychique qu'à celle dont les auteurs témoignaient — par le choix de leurs poèmes, par leurs théories esthétiques, leur culture littéraire et philosophique autant que par le style spécial de leur musique — qu'ils comprenaient leur *devoir nouveau* et qu'ils étaient des serviteurs conscients de la Pensée...

Si l'on n'admet pas ce qui précède, on ne peut rien comprendre à la guerre subitement déclarée aux gloires de la musique française et italienne, à tout ce que, dans le passé et le présent, pouvait aimer le public, ainsi que l'appui donné à toutes les œuvres auxquelles il résistait. Si l'on n'admet pas cela, on ne comprend pas pourquoi

tant de compositeurs se sont efforcés de combattre leur propre nature et pourquoi, dans tous les salons où l'on se pique d'art et de littérature, règne le même état d'esprit. Du moment que la musique n'était plus l'apanage de l'instinct, d'un don spécial, d'une sensibilité singulière, d'une oreille affinée, d'une culture particulière, compositeurs et amateurs devaient s'incliner devant les intelligences supérieures qui, seules, pouvaient en mesurer la valeur spirituelle, c'est-à-dire devant les littérateurs... Cela donna un poids énorme et nouveau à la critique; cela permit à tout mondain lettré de juger des choses de la musique...

On répandit ces préceptes pour apprendre à distinguer entre la « bonne » et la « mauvaise » musique : « Si vous êtes attendri par une œuvre, c'est qu'elle est niaisement sentimentale. Si elle vous charme, c'est qu'elle est facile, donc de mauvaise qualité. Si vous en comprenez la forme, c'est qu'elle est mal bâtie; tandis que, si elle vous ennuie, c'est qu'elle est noble et profonde. Si elle vous paraît obscure et confuse, c'est qu'elle est savante. Si vous n'y trouvez pas d'idées, c'est que l'intérêt d'un thème consiste en ses possibilités de déformation. Si elle vous choque, c'est qu'elle est neuve, etc... ».

Par vanité intellectuelle, et en même temps par le plus humiliant désaveu de leurs goûts personnels, combien de gens ont dès lors écouté la musique avec le parti pris bien arrêté de *contrecarrer leur instinct!* Que de vessies on a fait prendre ainsi pour des lanternes! Comme il a été facile de paraître savant et novateur! Et comme, impérieusement, revient à la mémoire le conte d'Andersen : « Les habits neufs du Grand-Duc »!

La « frousse » des intellectuels, voilà ce qui a tant nui, chez nous, à la spontanéité de la production comme à la sincérité des opinions de nos musiciens; l'espoir de leur appui, voilà ce qui a tellement encouragé un tas de jeunes gens peu doués pour la musique.

Qui donc délivrera la musique du joug despotique qui pèse sur elle? Qui la ramènera vers les simples? Les simples qui voient Dieu, caché aux Phariséens, les simples qui, selon Wagner même, acclament Walter, incompris des pédants? (1)

*
* *

L'influence de la Schola cantorum a été aussi d'une importance considérable sur l'évolution de la musique en France. Et ce n'est pas manquer à la respectueuse admiration qui est due à la mémoire du grand artiste que fut Vincent d'Indy que de lui attribuer une grande part du désarroi qui règne dans les esprits au sujet non seulement de la musique théâtrale, mais de la musique pure. Ce serait dépasser de beaucoup le cadre de cette étude que de montrer le côté destructif du rôle joué par la Schola (et par ses filiales de province) et sa responsabilité dans la crise actuelle, comme de m'étendre sur le Franckisme. Au début, celui-ci alla de pair avec le Wagnérisme. Mais il est bien certain que, ainsi que pour Wagner, c'est ce qu'il y a de moins admirable et de moins fécond en César Franck — certains procédés d'harmonisation et de construction — qui fut seulement imité, et qu'on n'a pas subi, malheu-

(1) Un critique reprocha un jour à un compositeur — que je connais bien — d'avoir « écrit pour sa cuisinière ». Quel étrange mépris aristocratique, ignoré d'un La Fontaine! Et n'est-il pas préférable de plaire à des cuisinières qui aiment réellement la musique (cela arrive) qu'aux érudits qui n'y entendent goutte?

reusement, l'influence de son souffle mélodique, de tout ce qu'il y a en sa musique de bon, de tendre, d'expansif, d'enthousiaste, de mystique certes, mais d'humain aussi; de tout ce qui, chez lui, peut porter sur la foule et l'appareille légitimement à ses yeux aux romantiques et à Gounod.

Je ne peux pas non plus analyser ici les effets du Debussyisme; il serait pourtant intéressant — pour rester dans mon sujet — de constater ce qui, dans l'admirable *Pelléas*, porte ou non sur le grand public.

*
* *

Jadis, un amateur n'éprouvait pas seulement, au théâtre et au concert, un plaisir d'oreille et une émotion d'ordre sentimental : il éprouvait la jouissance de comprendre l'art musical. Si comprendre c'est reconnaître, le public le plus cultivé en est arrivé graduellement à ne plus comprendre la musique — même celle dont il subit l'attrait — parce qu'on a peu à peu brisé les moules et que chacun cherche à se créer son vocabulaire et sa syntaxe; d'où confusion générale, où les musiciens eux-mêmes ne se retrouvent plus.

*
* *

Certains compositeurs veulent que la musique soit uniquement austère et noble, psychique et cérébrale, et que, d'écriture sans cesse polyphonique, elle revête la forme du développement symphonique. D'autres, peu enclins à cette austérité morale et à ces combinaisons abstraites, la veulent sensuellement charmeuse, mais, ils cherchent la subtilité, le raffinement, l'artificiel, la grâce morbide et l'élégante perversité... Pour d'autres enfin, la musique doit être sèche, dure, agressive, ou ironique et froidement humoristique, et, volontairement inexpressive, sembler accompagner des « dessins animés ». Il en est peu qui se soucient de toucher le cœur des hommes; en tout cas, l'humanité moyenne ne peut se retrouver toute entière dans le bénédictin, le mondain voluptueux, le fabricant de jouets mécaniques, et si elle reste fidèle à certains auteurs, c'est qu'à travers leur art, elle reconnaît sa propre image.

Est-il besoin d'ajouter que constater des faits n'est certes pas contester les grands talents qui se sont manifestés dans des styles si divers et que, classant *grosso modo* les tendances les plus saillantes de la musique française depuis quarante ans, je laisse forcément de côté les indépendants, bien qu'ils soient parfois de marque!... De ceux-ci ne peut-on pas dire que leurs œuvres théâtrales ont réussi auprès du public en proportion des « airs » et des « morceaux séparés » qu'elles contiennent?

*
* *

Que conclure?

1° Que nous assisterons, nous ou nos enfants, à la disparition du théâtre lyrique, et, ce qui serait plus grave encore, à la méconnaissance générale de la vraie musique, si les compositeurs ne se décident pas à exprimer en un langage clair des sentiments éternellement humains; s'ils ne reviennent pas à la mélodie, au lyrisme, au naturel, à la bonté.

2° Que les directeurs des théâtres de musique feraient fausse route en cherchant vainement à rivaliser, pour la mise en scène, les effets de lumière et le jeu des acteurs, avec les cinémas, les music-halls et même les théâtres de comédie; qu'ils devraient au contraire s'en

différencier nettement en se préoccupant principalement du côté vocal.

Je suis persuadé qu'actuellement encore si, dans un décor sommaire, de grands chanteurs (le ténor serait peut-être un nabot et la falcon, énorme) interprétaient avec d'admirables voix et surtout avec âme la plus belle musique vocale, même réputée désuète, un public innombrable remplirait les salles, dont le genre bâtard du drame symphonique lui a fait perdre le chemin. Et alors, s'il se trouvait des jeunes ayant le courage d'écrire pour la voix et visités par l'inspiration mélodique, de beaux jours lui seraient pour eux.

3° Enfin, il faudrait de petits théâtres d'avant-garde pour la musique, comme il en existe pour la littérature. Car, — pourvu qu'elles indiquent du talent — toutes les tendances doivent pouvoir se manifester.

Qu'on ne me croie pas un réactionnaire qu'effraye toute nouveauté. J'ai cherché seulement à rappeler des vérités évidentes, mais souvent méconnues :

1° Que les théâtres de musique, en raison des frais énormes qu'ils comportent, ne peuvent vivre avec une clientèle restreinte;

2° Qu'il est nécessaire, à tous points de vue, de donner de la musique à la foule;

3° Que celle-ci, maintenant comme toujours, réclame de la musique qui vienne du cœur et qui chante.

MAX D'OLLONE.

~~~~~

## LA SEMAINE DRAMATIQUE

**Théâtre de l'Avenue.** — *Fait divers*, trois actes de M. GOBIUS, traduits du hollandais par M<sup>lle</sup> CHARBONNIER DE LÉO, et *La Louise*, un acte de M. Jean-Jacques BERNARD.

Selon M. Gobius, le mensonge est pour tous les hommes une nécessité. M. Jules Romains, dans une pièce d'une profonde philosophie, dont il existe deux versions, *l'Ecole de l'Hypocrisie*, avait, lui aussi, abordé le problème, qui est sans doute aussi ancien que la vie sociale elle-même, mais alors que M. Jules Romains lançait contre les faux visages des hommes des imprécations, hélas méritées, M. Gobius finit par nous laisser croire que la vérité ne saurait avoir ni valeur pratique ni possibilité d'application sérieuse et qu'il est aussi indispensable d'être fourbe que de porter des vêtements, tout au moins sous notre climat.

Jean, le héros de *Fait divers*, est marié avec Anna. Il a cessé de l'aimer et s'est épris d'une autre femme, Hélène. Dans un accès irrésistible de franchise, il avoue à sa femme sa nouvelle passion. Les deux époux se sépareraient sans doute, si leur fils ne se trouvait en danger. Or, le meilleur ami de Jean, Robert, est l'amant d'Hélène et brûle en même temps d'un amour sincère pour Anna. Jean découvre cette double trahison et tue son ami.

Jean avouera son crime, mais Robert, menteur par noblesse, a dit à ceux qui recueillaient ses dernières paroles qu'il s'est mortellement blessé par inadvertance. On ne croira donc pas Jean qui se sera vainement accusé.

C'est à ces événements que se borne le drame de M. Gobius. Des observations curieuses y ajoutent une saveur dont les faits eux-mêmes sont dépourvus. Le

dialogue est adroit et surtout au premier acte qui est le mieux réussi.

M. Pitoëff s'est montré fidèle à sa tâche en montant cette œuvre à Paris. Entouré de MM. Salou, Larive, Rosaffy, Renaud et de M<sup>mes</sup> Germanova et Atanasiou, il la joue avec un talent d'une persuasive véhémence.

*Fait divers* est accompagné sur l'affiche par une pièce psychologique de M. Jean-Jacques Bernard. Mais pour quoi avoir semblé vouloir jouer, une fois encore, sur le titre de la *Louise* du maître Gustave Charpentier?... Un soldat (l'action se passe pendant la guerre) marié depuis un an et père d'un petit garçon doit partager, au gîte d'étape, le lit de la Louise, une jolie fille qui n'est cruelle pour aucun homme. Mais notre soldat a l'âme si pure, son amour pour sa femme est si beau que la fille s'en émeut. La mère, la femme fidèle qu'elle aurait pu être elle-même, si elle avait su, s'éveille en elle. Pour la nuit, elle laissera son lit au jeune troupier, elle s'étendra sur le plancher, roulée dans une vieille couverture et passera la nuit à pleurer sur elle-même.

Cet acte, très émouvant, est joué par M. Pitoëff et M<sup>me</sup> Atanasiou qui s'y montre remarquable. M. B.

~~~~~

Le Mouvement Musical en Province

L'Enseignement musical à Marseille. — Les concours publics et les distributions de prix apportent quelque diversité à la longue période d'accalmie qui suit la clôture de la saison musicale.

Rattaché depuis peu au Conservatoire National dont il est redevenu une succursale, le Conservatoire de Marseille est une des plus importantes institutions départementales; les classes de solfège, d'harmonie, et les classes instrumentales sont de premier ordre. Les classes d'instruments à cordes et à vent sont professées par des artistes de valeur qui ont, pour la plupart, obtenu de premiers prix au Conservatoire de Paris et qui occupent, avec maîtrise, les principaux pupitres de solistes dans les deux grands orchestres de l'Opéra et des Concerts classiques. Ces classes si utiles contribuent efficacement au recrutement de nos orchestres.

L'enseignement du piano est heureusement cultivé dans de nombreuses classes dont les professeurs rivalisent de conscience et de dévouement. Les résultats seraient certainement plus satisfaisants encore et le niveau des études serait sensiblement rehaussé si les récompenses n'étaient pas prodiguées avec une abondance qui leur enlève de leur valeur.

Le morceau imposé pour la classe de perfectionnement était, cette année, la *Mephisto-Valse* de Liszt. Le grand prix de virtuosité a été décerné à M. Aimé Blanc qui montre déjà la maturité et l'autorité d'un véritable artiste.

L'enseignement du chant se limite trop exclusivement à l'étude des pages les plus surannées du répertoire théâtral. Les épreuves n'en ont pas moins fait valoir la sûreté de l'enseignement donné dans les classes de chant et la parfaite tenue de la classe de déclamation lyrique.

A côté du Conservatoire, le Lycée Musical, créé voilà près de trente ans, a pris toute l'importance d'une école officielle. Il est subventionné par l'État, le Département et la Ville. Le cycle des études, très méthodiques et très complètes, se termine par des diplômes d'Enseignement et des prix de perfectionnement.

Les candidats à ces récompenses doivent affronter l'exécution avec orchestre d'un air classique pour les chanteurs et celle d'un concerto pour les instrumentistes. Ajoutons que les élèves des classes supérieures sont tenus de suivre des cours obligatoires d'harmonie, d'histoire de la musique