

On se contente pour les tuyaux en étain de rapprocher contre les bords de l'entaille, autant qu'il est nécessaire, le morceau d'étain découpé qu'on a laissé adhérer par sa base au tuyau. Enfin, pour assurer un accord impeccable on a muni la lèvres inférieure d'une sorte de petite lame métallique nommée *frein harmonique*, que l'on en rapproche ou que l'on en éloigne à volonté.

L'accord des tuyaux à anche s'opère en modifiant au moyen de la rasette la longueur du tronçon vibrant de la languette. La hauteur du son varie proportionnellement au nombre des vibrations de cette dernière.

Les bons facteurs construisent tous leurs tuyaux à bouche avec une entaille. C'est le seul moyen de mettre obstacle aux attentats de certains accordeurs qui ne craignaient pas de déformer ou de couper les tuyaux, gâtant ainsi irrémédiablement en quelques heures, l'instrument le meilleur et rendant indispensable, au bout de peu de temps, une réfection totale.

Paul LOCARD.

(A suivre).



Décentralisation musicale

(Suite)

Dans mes précédents articles sur la *décentralisation*, j'ai étudié les résultats qui forcément naîtront de la création en province, de nouvelles sociétés symphoniques. Je les résume en deux lignes : exécution d'œuvres nouvelles que l'embarras des programmes parisiens empêchait de faire connaître, et situations pour quantité de musiciens en mal de gagner leur vie à Paris par suite du trop grand nombre d'artistes qui s'y trouvent.

Mais, quels sont les moyens propres à provoquer la décentralisation ? Je vais essayer d'étudier ici, les principaux points de cette difficile question, et pour cela, je classerai les villes de province en deux catégories : celles qui n'ont pas d'orchestre ; — celles qui en ont déjà.

Fonder un orchestre n'est pas chose facile ni prompt à réaliser. . à moins d'une grande subvention due à la générosité de quelques riches mélomanes.

Supposons une ville de province, loin de tout centre musical, et dont quelques habi-

tants veulent un orchestre... tout en n'ayant pas de fonds ; — le plus simple, je crois sera d'établir d'abord un quatuor avec adjonction de piano. Cela déjà, n'ira pas sans difficultés. Pourquoi ? — mais uniquement parce que la vanité est un des fléaux de l'art, et que pour vingt dévoués qui s'offriront d'être premier violon aucun ne voudra tenir la partie de second violon, le second violon l'alto et le violoncelle n'étant soi-disant que l'accompagnement du premier violon alors que réellement chaque partie d'un quatuor n'est que le quart d'un tout, et que ce tout n'existe que par la participation égale des quatre parties.

Admettons cependant qu'après bien des tâtonnements et des échecs, un bon quatuor soit formé; il restera à décider les programmes et ce sera là une des plus délicates parties de l'entreprise.

Je rappelle, pour la compréhension de ce qui va suivre, que j'ai proposé pour exemple une ville éloignée de tout centre musical.

Il faudra procéder alors à l'éducation méthodique du public ; considérer les auditeurs comme de parfaits ignorants, et leur apprendre à comprendre l'Art musical, comme on enseigne la littérature, — en commençant par les classiques.

Il ne viendra à l'idée d'aucun professeur de français de commenter Baudelaire ou Alexandre Dumas, avant d'avoir expliqué et fait apprendre Racine, Corneille, Molière, Bossuet, La Bruyère, et autres classiques.

Et c'est pourtant ce qui se produit en musique.

Quantité d'amateurs vont entendre des œuvres de Franck, Saint-Saëns, Fauré, Debussy qui ignorent complètement les œuvres de Bach d'où découle toute l'école moderne, les symphonies de Haynd et Mozart qui sont l'embryon des symphonies actuelles si développées, si riches, si belles grâce à Beethoven dont beaucoup ne connaissent que quelques œuvres. Bien des compositions modernes ne doivent leur échec qu'à ce défaut d'éducation du public.

Et cela est une chose essentielle pour favoriser utilement la décentralisation, que de rendre les auditeurs aptes à comprendre les nouvelles productions musicales.

Pour cela il faut commencer par l'interprétation des quatuors Haynd, admirables, facilement compréhensibles, et dont la ligne mélodique pure, et planant toujours sur les autres parties, peut être facilement suivie par les oreilles, les plus inexpérimentées. Se séparant, les membres du quatuor joueront avec le piano, les sonates et trios de Haynd et Haëndel, les pièces détachées de Scarlatti et autres célèbres clavecinistes. Quand l'auditoire aura bien saisi la beauté des œuvres précitées, on devra continuer la même méthode avec Mozart et les premières conceptions de Beethoven.

Si possible, un musicien compétent devra, à chaque concert, faire une conférence sur les auteurs interprétés, commenter et expliquer leurs œuvres.

Durant tout le temps que demandera ce commencement d'éducation, le quatuor pourra peu à peu s'augmenter : de simple il deviendra

double, — l'adjonction d'une contrebasse, d'une flûte, d'une clarinette, d'un cor, voire même d'un hautbois, lui permettront d'interpréter la plupart des symphonies de Gossec, d'Haydn, de Mozart et quelques concertos d'Haëndel.

Puis on abordera Bach. Le conférencier, par de nombreux exemples expliquera l'écriture contrepointée du grand Cantor et s'efforcera de bien faire comprendre à ses auditeurs, que dans toute cette œuvre colossale, l'harmonie n'est que la résultante de la marche des parties. Concurrément avec Bach, on continuera l'audition des œuvres de Beethoven, dont le public pourra alors comprendre et admirer les derniers quatuors et symphonies.

L'éducation se poursuivra avec Schubert dont on interprétera les symphonies, les œuvres de musique de chambre et les lieds qui amèneront peu à peu l'auditoire à comprendre les mélodies modernes. Puis le tour viendra de Schumann et de Mendelssohn.

On pourra préparer le public aux harmonies modernes en lui jouant l'œuvre de piano de Chopin; on lui montrera les progrès constants de l'orchestration, et la nouveauté des formes symphoniques avec Weber, Berlioz et Wagner.

Et alors le public sera éduqué, on parachèvera son instruction par l'audition des différentes écoles : l'école symphonique avec Saint-Saëns, Franck et d'Indy, — on lui fera apprécier les harmonies modernes avec les captivantes et délicieuses mosaïques de Fauré, tout en faisant remarquer la pureté de forme dont tous ces maîtres ne se départissent jamais, — et on l'initiera à l'impressionnisme avec Debussy. En mentionnant ces quelques compositeurs, je n'ai pas la prétention d'éliminer d'autres maîtres dont le talent est consacré je cite ces noms parce qu'ils représentent pour moi les chefs des différentes écoles. Puis, dans le domaine étranger on étudiera les œuvres de Brahms, de l'école moderne russe, etc...

Ainsi éduqué, je puis certifier que le public comprendra et admirera toute œuvre moderne de valeur, parce qu'il connaîtra l'histoire de l'évolution de l'art musical.

On m'objectera qu'avec mon programme, une société de concerts mettra bien des années avant d'exécuter des jeunes ! — Je le sais, et j'avoue qu'une telle éducation du public est plus idéaliste que pratique, mais qu'importe ? il faut toujours prêcher plus pour obtenir un peu ; du reste, à qui incombe la responsabilité de cette ignorance où végète ordinairement le public ? aux professeurs ; s'ils apprennent la vraie et bonne musique à leurs élèves, la tâche des chefs d'orchestre serait singulièrement simplifiée, mais il y a tant de maîtres — ou soi-disant tels — qui ne savent pas la musique !

J'aurai bientôt l'occasion de revenir sur cette question d'éducation musicale.

Considérons maintenant le point de vue pratique d'une organisation de concerts ; bien des obstacles sont à surmonter.

Il faut absolument que le chef d'orchestre soit un amateur très capable, ou un musicien

étranger à la ville. Si l'on choisit pour diriger un professeur local, les autres enseignants déblatèreront sur les concerts de leur rival, n'y assisteront pas et inviteront leurs élèves et amis à agir comme eux ; s'ils sont en bons termes avec un journal influent du pays, ils mèneront une active campagne contre toute nouvelle tentative dont ils ne seront pas directeurs.

C'est pour cette raison que je préconisais, dans un de mes précédents articles, de confier la direction des orchestres de province à des prix de Rome ou à de jeunes compositeurs.

En réalité, un nouvel orchestre ne pourra vraiment bien fonctionner, qu'en ayant à sa tête un musicien sérieux, dévoué, indépendant tant au point de vue artistique qu'au point de vue politique ou religieux ; — et de plus, doué d'une ténacité à toute épreuve et dédaigneux des critiques d'autrui.

Un autre obstacle est celui-ci ; la pénurie des salles de concerts dans les villes de province. A cela il n'y a rien à faire, — mais on peut souvent improviser une salle passable dans un préau d'école, une salle de mairie ou le hall d'un restaurateur pour banquets et noces.

Pour ses débuts, une société ne doit pas être trop difficile ; avec les succès, viendra l'argent ; — avec l'argent on pourra améliorer un local... ou même construire une salle.

Parlons maintenant des villes possédant un orchestre, elles sont plus nombreuses qu'on ne le croit ; d'où vient alors que souvent elles ne décentralisent pas ? — Cela, je crois, est uniquement dû à leur manque de publicité.

Avez-vous jamais vu dans un des grands quotidiens de Paris, le compte rendu des concerts de la Société Philharmonique de Louviers ? Cette société existe cependant, — elle est très florissante, et très importante puisqu'unie à une société chorale elle peut donner d'excellentes exécutions de grandes œuvres comme l'Enfance du Christ de Berlioz.

Mais cet orchestre est en partie composé d'amateurs qui font de la musique uniquement pour leur plaisir... et celui de la ville où ils jouent ; ils dédaignent la publicité, — les jeunes les ignorent, — et c'est un débouché de moins pour les œuvres nouvelles.

La situation à l'heure actuelle me paraît être celle-ci : Les jeunes compositeurs ne présentent pas leurs œuvres aux sociétés, soit par timidité ou ignorance ; — et les chefs d'orchestre ne vont pas chercher les débutants !

Cet état d'être peut durer longtemps. Pourquoi les directeurs de ces orchestres, ne demanderaient-ils pas aux jeunes d'envoyer avant chaque saison leurs œuvres, — ils pourraient choisir celles qui leur plairaient et les exécuter ?

Il faudrait pour cela un intermédiaire qui présente les auteurs aux directeurs et qui facilite leurs relations, — eh bien ! que le Courrier Musical assume cette tâche, si ardue soit-elle.

Que notre journal soit l'organe correspondant de toutes les sociétés symphoniques de province. Que tous les chefs d'orchestre de France envoient au Courrier leur programme, afin que nos lecteurs soient au courant de tout

essai de décentralisation et que chaque année ils demandent, par une note insérée dans le journal, des jeunes auteurs et des œuvres nouvelles.

Et je terminerai ici mon étude sur la décentralisation musicale. — Je n'ai pas la prétention d'avoir traité à fond un aussi vaste sujet, — j'ai voulu simplement établir cette question, la faire connaître, en indiquer le but et signaler les principaux obstacles, — mais là j'arrête mon rôle, aux compétents de déterminer l'œuvre commencée. Que tous ceux qui s'intéressent à la décentralisation, que tous ceux qui l'ont essayée ou veulent la commencer discutent à cette même place les moyens pratiques pour obtenir la réalisation de ce beau projet. Il n'y a pas de honte à dire ce que l'on pense, et la lumière jaillira forcément d'une discussion entre hommes de métier. Que les chefs d'orchestre et directeurs de concerts n'hésitent pas à écrire ce qu'ils croient devoir être utile à la décentralisation, c'est le seul moyen, je crois, d'arriver à ce but qui doit être la préoccupation de tout artiste : offrir des débouchés aux jeunes, et permettre ainsi l'éclosion des maîtres de demain.

J'espère que les lecteurs du Courrier voudront bien prendre en considération ces lignes et continuer, dans le sens que je viens d'indiquer, la tâche que j'ai commencée.

RHENÉ-BATON.

Vu l'abondance des matières, cet article n'a pu paraître dans le Courrier du 15 novembre, — j'ajoute donc ces quelques lignes en réponse à la lettre d'un fidèle abonné, insérée dans le dernier numéro.

Je commence par remercier notre lecteur d'avoir bien voulu discuter cette question de décentralisation, — puisse son exemple être suivi de beaucoup d'autres.

Notre aimable correspondant nous dit dans sa lettre qu'en général, tous les riches... et autres moins fortunés de province ne veulent aller au concert qu'avec des billets de faveur. Je ne suis pas entièrement de cet avis, — cet état d'être peut exister dans quelques villes mais dans beaucoup d'autres, aucune place gratuite n'est distribuée, pour cette raison que les concerts n'ont lieu que par abonnements.

Je connais dans plusieurs villes du Nord un certain nombre d'anti-musiciens qui sont abonnés à des Sociétés de Concerts, parce qu'il est de bon ton d'y être abonné ; ils payent leur cotisation annuelle, comme ils donnent chaque année leur offrande au bureau de bienfaisance, à la Société des Femmes de France, ou à la municipalité pour entretien du matériel et l'équipement des sapeurs-pompiers ! et l'amusant est qu'ils vont à chaque concert, — uniquement, c'est vrai, parce qu'ils ont payé leur place !

Le système d'abonnements est excellent, il devrait être universel, — et j'ajouterais même, posséder un tarif dégressif : je veux dire que le prix des places devrait être en raison indirecte du nombre des souscripteurs. Croyez-vous que si un directeur de Concerts, après avoir

fait son devis, déclarait que les fauteuils d'orchestre doivent lui rapporter mille francs par séance, et que par conséquent le prix des places serait de 10 francs pour 100 abonnés ou de 5 francs pour 200 souscripteurs, bien des mélomanes ne seraient pas une utile propagande auprès de leurs amis pour augmenter le nombre des abonnements ? — Je renvoie la question à qui de droit.

Quant à la seconde objection que soulève le fidèle abonné, j'ai le regret de ne pouvoir y répondre ; ce qu'il dit est très juste mais n'entre nullement dans la question.

Rh-B.

Nous nous faisons un plaisir de déférer au désir de notre collaborateur. Le Courrier musical sera donc l'intermédiaire demandé entre les sociétés symphoniques, chorales ou de musique de chambre de province, et les compositeurs, chefs d'orchestre, etc. Nous insérerons tous les programmes ou avis qui nous seront adressés, et nous répondrons aux demandes qui pourront nous être faites.

N. D. L. R.



CHRONIQUE

BACCHUS

Ballet en 3 actes de MM. Georges Hartmann et J. Hansen, d'après le poème de Mermel, musique de M. Alphonse Duvernoy

Depuis que Richard Wagner a jugé si sévèrement et proscrit impitoyablement le ballet de son œuvre, où d'ailleurs il n'aurait pas eu toutes ses aises pour prendre ses larges et joyeux ébats, il n'est peut-être pas très esthétique de confesser qu'on aime les divertissements chorégraphiques. Tant pis, je risque l'aveu et j'oserai dire que, toutes les fois que l'action d'un opéra comporte, sans nuire à l'intérêt de l'œuvre, des cortèges et des danses, je goûte fort la venue gracieuse de nos ballerines, la souplesse de leurs gestes, l'agilité de leurs pas, leur groupement harmonieux et l'élégance légère de leurs poses. Quant au ballet proprement dit, surtout s'il a le charme et l'entrain de *Coppélia*, ce m'est un repos délicieux de l'esprit qui contemple ce spectacle où les formes et les mouvements idéalisés semblent la réalisation visuelle du rythme musical entendu.