

pour les établissements de MM. Ernst Kirchner et Co et Kiessling et Co qui, tous deux, ont une renommée pour la construction des outils à bois. Dans l'après midi du 7 novembre, c'était le tour de la fabrique de pianos de M. Jules Bluthner, le chef de la Maison conduisit lui-même les visiteurs dans tous ses ateliers. Ces Messieurs furent amenés ensuite chez M. Carl Thieme où l'on construisit la colossale raboteuse spécialement destinée au rabotage des tables d'harmonie. Ils purent voir fonctionner cette machine dans la fabrique de M. Bluthner et juger de sa puissance.

Les deux parisiens furent étonnés au plus haut point du rendement de cette machine et remirent une commande au constructeur.

Par le train suivant, les voyageurs se rendirent à Munich qu'ils visitèrent et de là revinrent directement à Paris.

Pendant leur voyage en Allemagne, les visiteurs français furent reçus partout avec la plus franche cordialité.

Les voyages instruisent tout le monde, mais surtout les jeunes facteurs et cependant M. Lyon a chez lui le laboratoire le mieux organisé que l'on puisse concevoir. Malgré cela, il a voulu examiner ce que font les autres et il a eu mille fois raison. Mais comme ce voyage prouve que nous ne carressons pas une utopie en rêvant de voir à Paris le musée documentaire, le laboratoire d'études que les facteurs français n'ont pas voulu fonder.

Le Commerce aux Etats-Unis

(Extrait du *Musical Courier*)

IMPORTATIONS DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Du 1 ^{er} au 30 juin 1893.....	79.135 dollars
— 1894.....	26.380 —
Du 1 ^{er} juillet 1892 au 30 juin 1893	994.866 —
Du 1 ^{er} juillet 1893 au 30 juin 1894	619.459 —

EXPORTATIONS

	ORGUES		PIANOS		Autres instrum.	TOTAL
	Quant.	Valeur	Quant.	Valeur	Valeur	
Du 1 ^{er} au 30 juin 1893.....	407	30.307	57	14.892	11.211	56.410
Du 1 ^{er} au 30 juin 1894.....	653	38.414	53	14.906	46.859	70.209
Du 1 ^{er} juillet 1892 au 30 juin 1893	12.518	897.870	2.066	760.447	165.790	1824107
Du 1 ^{er} juillet 1893 au 30 juin 1894	8.672	539.278	618	173.372	254.465	972.115

LES ADAPTATIONS MUSICALES

Peu de personnes — même parmi celles qui ont eu l'occasion d'en entendre, et j'ajouterais même aussi parmi celles qui en écrivent — savent en quoi consiste une *adaptation musicale*. Il s'agit dans l'espèce d'un essai relativement nouveau, ou pour mieux dire de la ressource tirée d'un procédé aussi vieux que les Grecs, tout d'un coup élevé à l'importance d'un *genre*. Or, ce titre même me semble constituer un privilège jaloux dont la garde ne peut être confiée qu'à une élite rigoureusement sélectionnée.

On pourrait se demander, à voir cette entrée en matière, si je me propose d'exalter ou de combattre les *adaptations musicales* et les *adaptateurs*. Or, sans prétendre au grand mot « d'analyse », je me propose simplement d'examiner ce que le genre peut offrir d'intéressant en conformité avec la loi d'esthétique. Certains spécimens sont d'importantes œuvres d'art, ceux-là me serviront de types ; d'autres n'offrent qu'un aspect hybride de demi réussite et ne sauraient concourir au succès des premiers dont ils entravent l'influence ; d'autres enfin, élucubrations saugrenues de grotesques de la musique oubliés par Berlioz, semblent coalisés pour faire tout échouer dans leur persuasion d'avoir « compris » ce qu'ils n'ont pas encore seulement entrevu.

Si donc je parais, au cours de cette étude, donner à la fois la plaidoirie et le réquisitoire, c'est que le débat est partagé entre l'intérêt et le ridicule, et qu'enfin je vais au-devant du danger, tant je redoute les dérangeurs de toute beauté, les muti-

lateurs qui croient toujours avoir ajouté quelque chose à l'art lorsqu'ils ont adjoint à leur actif une grosse nullité, assez semblables en cela au malheureux architecte qui, ayant à réparer une partie de la Sainte-Chapelle, crut faire une création en ajustant de l'Indien sur du Gothique ! On verra plus loin que la comparaison n'a rien de forcé.

En quoi consiste l'*adaptation musicale* sinon en ceci, qu'elle souligne, qu'elle accentue, à l'aide de sons, de phrases mélodiques, l'expression confiée à un récit ?

On sait en quoi consiste, au théâtre, la *musique de scène* et qu'elle n'est réussie qu'à la condition d'être comme un écho du sentiment qui se déroule dans l'instant. Appliquez le même procédé à une pièce de vers, à une page quelconque de littérature dite dans son intégrité, vous aurez une *adaptation musicale* ; la différence de cadre et d'étendue motive seule l'emploi de noms dissemblables. Les *Erynnies* de M. Massenet pour le drame de Leconte de Lisle et plusieurs fragments de l'*Arlésienne* de Bizet ne sont que des adaptations symphoniques. La musique de scène sert le dialogue et la trame dramatique ; l'adaptation musicale est propre au « monologue » (pris dans le sens sérieux du mot). Qu'on ne s'étonne donc pas de me voir évoquer l'*Orkestrion* des Grecs dont le rôle n'était pas exclusivement d'accompagner les chœurs, mais aussi quelquefois de souligner discrètement le dialogue.

Voyons, maintenant l'adaptation musicale actuelle. On sait déjà qu'elle a pour objet d'accompagner de musique (ou de quelque chose portant ce nom) une page littéraire déclamée ou, plus simplement, dite, de poésie presque toujours, de prose quelquefois, mais dans ce cas avec moins de chances de succès. Or, il est évident que la phrase musicale doit s'identifier à la trame des sentiments et des images, des figures de style même ; mais, et c'est ici que se manifeste la stérilité du plus grand nombre des adaptations musicales, beaucoup s'imaginent que toute poésie peut se prêter à cette gymnastique et ne seraient pas éloignés d'en affliger des compliments de bonne année *ad usum* des fillettes en pension, et pour la plus grande joie des grand-mères. Or, il n'y a d'adaptation possible, d'une façon générale, que lorsque la pièce littéraire est *descriptive*, c'est-à-dire faite de *couleur* et de *mouvement*. L'harmonie imitative et quelques sobres onomatopées y trouveront même place à merveille et pourront être pour le compositeur une source féconde d'effets captivants. Toutefois, l'*abstrait* et le *contemplatif* trop exclusif devront être écartés, l'un, par défaut de relation, l'autre pour cause de monotonie et, partant, de stérilité.

Le côté *descriptif* n'est pas, non plus, sans exiger de réserve dans le choix des sujets. Il n'est pas bien certain que serait fort goûtée une phrase musicale, si réussie fut-elle, à l'appui de ces vers de Hugo :

Charlemagne

Parlait dans la montagne avec sa grande voix
Et les pâtres lointains, épars au fond des bois
Croyaient en l'entendant que c'était le tonnerre !

Si l'effet obtenu paraît trop fort, il dépasse le but et le manque, par conséquent. Et puis, dans le cas présent, il faudrait que la musique adaptée fut digne en tous points d'une aussi magnifique période et quel tour de force de lui découvrir une compagne allant à sa taille ! Je reviendrai plus loin sur ce point.

Il reste évidemment au goût, au degré d'esthétique de l'artiste, de savoir discerner et *choisir*. Sous la condition de *couleur* et de *mouvement*, beaucoup de scènes apparemment en situation pourraient être déplacées ou insignifiantes, quant au résultat. D'ailleurs, les mêmes observations trouvent également leur application pour la *Symphonie*.

L'assemblage de deux éléments métriques et rythmiques tous les deux est bien un problème « à

discussion » et je ne le vois possible que dans deux cas : 1° Lorsque la poésie se trouve concourir d'emblée au résultat, c'est-à-dire lorsqu'elle est *musicale* par elle-même et ce, à la faveur des conditions énoncées plus haut ; 2° Lorsque la poésie étant dans des conditions moins favorables, la musique lui ajoute une partie de ce qui lui manque. C'est le cas le plus fréquent des mauvais essais du genre dont les deux éléments, séparément médiocres, n'ont rien ou que peu gagné à la fusion. Inversement, lorsque la pièce littéraire et la musique sont également achevées, ou se trouve en face d'une *adaptation musicale type*, — à condition encore que la musique s'efface et se contente d'être une *paraphrase*, cas extrêmement rare, le musicien ne voulant pas être moins en vue que le poète, — ou deux intégrités d'égale valeur se gênant mutuellement dans leur marche, quand elles ne se font pas une horrible nique avant de finir comme les deux chèvres de la fable.

Ce qui précède suffirait, je crois, à démontrer que le genre, puisque le titre est admis, reste interdit aux « amateurs », *gens détestables*, desquels on ne saurait attendre qu'une avalanche d'œuvres bâclées sur un tissu de réclame aussi peu résistant que leur valeur artistique, et par suite la compromission, aux yeux du public, des autres essais solides et sincères.

Avant de poursuivre, je tiens donc à dire que les adaptations musicales ne vivront que dans la cohésion des spécimens réussis et le maintien le plus jaloux de leurs prérogatives.

J'aborde les deux autres points importants sans lesquels la théorie précédente resterait chose nulle comme un habile tireur sans armes. Il s'agit des *moyens* et de l'*interprétation*.

Les *moyens* jusqu'à ce jour sont au nombre de trois : L'orchestre, le piano seul et l'orgue. Le premier, entraînant une grande difficulté d'exécution, le groupement des artistes, trouve fort peu souvent son emploi ; cependant l'instrument idéal, c'est *l'orgue*, c'est l'orchestre avec ses ressources polyphoniques. Lorsqu'il s'agit d'adaptation musicale, il est généralement bien traité — jusqu'ici du moins — étant demeuré le privilège de spécialistes.

Il y a donc peu de critiques à formuler sur les essais antérieurs et peu de crainte à avoir pour l'avenir. Quant au piano, on sait que sa grande chance est de se trouver partout et de sauver, par l'étendue de son clavier et son rôle harmonique, la privation des timbres et des nuances dont il est frappé. Il ne saurait donc servir toutes les adaptations musicales, celles de caractère lent, aux nuances accentuées par exemple. Mais la difficulté touchant l'orchestre et le manque de ressources du piano trouvent une solution dans l'orgue donné, lui, comme on le sait, de registres ayant leurs timbres propres. Toutefois je tiens à faire spécialement mention de l'orgue *Cécilia* se prêtant admirablement à l'adaptation musicale et que le public connaît et admire.

L'instrument s'est déjà conquis, d'ailleurs, de distingués partisans parmi les autres modernes, témoin MM. Samuel Rousseau, Pierre, P. Vidal, lesquels ont trouvé en Mlle Taine une interprète sans rivale.

Ce qui touche à l'*interprétation* se réduit assez simplement à exiger des interprètes une aptitude spéciale susceptible d'obtenir un ensemble harmonieux. De bons diseurs peuvent être détestables dans l'adaptation musicale s'ils n'en ont pas une habitude qui ne s'acquiert qu'avec beaucoup de docilité ; je dirais presque qu'il faudrait qu'ils fussent eux-mêmes assez bons musiciens pour tirer parti de l'œuvre littéraire sans porter atteinte à la mélodie qu'ils suit.

Je crois avoir suffisamment insisté sur ce point pour que l'on comprenne bien qu'une adaptation

musicale doit réunir un ensemble de conditions d'équale valeur. Tous, poètes, musiciens et interprètes assument une part égale de responsabilité dans ces auditions qui ont commencé par ravir le public, lequel, aujourd'hui, n'est pas loin de leur montrer une certaine prévention due aux mauvaises adaptations. C'est cette prévention qu'il faut vaincre en lui prouvant que son goût ne s'était pas trompé en accueillant avec enthousiasme les premiers essais, et en l'exhortant à n'accorder qu'avec réserve ses suffrages aux productions bizarres et incohérentes qui pourraient bien se produire lors de la prochaine saison des concerts.

Je ne crois pas opportun de développer le second procédé de confection des adaptations musicales, lequel consiste à écrire une page littéraire à l'effet d'appuyer un thème musical donné. Il en existe d'ailleurs fort peu d'essais et, l'effet obtenu devant être identique à celui du premier procédé, je n'en ai dit ces quelques mots qu'au point de vue purement technique. La seule condition indispensable, pour toute chance de réussite, est que le poète soit en même temps suffisamment musicien et à même de traduire correctement les intentions du compositeur.

Telles sont les observations que m'a suggérées le genre à la mode que j'ai essayé de synthétiser. Beaucoup de noms sont venus sous ma plume avec des tentatives de louanges ou de critiques. Je me suis contenu ; dans les jugements du public l'art véritable retrouvera bien les siens, et ceux-ci ne prendront de mes gloses que ce qui leur conviendra pour leur satisfaction chez les uns, pour leur enseignement chez les autres.

Je ne sais s'il est bon d'augurer d'une longue durée pour les adaptations musicales ; aux artistes de nous le dire ; elles demeurent un travail délicat et chatouilleux qui demande une grande sincérité, à l'appui d'une dose égale de bon goût et d'esthétique, et je termine en disant que c'est peut-être sur cet ensemble de conditions à réunir qu'il faut compter pour arrêter ceux qui ne doutent de rien dans les deux sexes, et qui ne pourraient mettre au service du genre que le pavé de l'ours.

RENE PONTIÈRE.

Les Reliques de César Franck

Il y a quelques jours, nous disions que César Franck, le maître symphoniste qui est peut-être la gloire la plus pure de l'école française, avait laissé certain carnet où il notait des thèmes d'inspiration, des phrases mélodiques, des motifs d'un dessin net et pur, le meilleur de lui-même. Et nous nous faisons l'écho des artistes réclamant le précieux écriin où dorment les joyaux...

Voici de quoi mettre la joie au cœur des admirateurs du maître : le carnet de César Franck existe, et l'on sait où le trouver. Nous recevons, en effet, de M. Charles Tournemire, un des plus chers élèves de César Franck, un maître lui-même, la lettre suivante, que nous nous faisons un plaisir de publier *in extenso* :

« Monsieur le Rédacteur.

« Je viens de lire, dans la *Gironde* du 5 novembre, *Reliques*, quelques lignes réclamant un trésor artistique, le petit carnet sur lequel César Franck écrivait à la hâte des embryons de composition musicale qui devenaient sous les doigts du maître, spontanément, de gigantesques conceptions musicales.

« Je ne puis résister au désir de faire éprouver une joie vive à ceux qui s'intéressent réellement à celui qui est un des plus grands musiciens du siècle. Ce fameux carnet est en la possession de tous ceux qui suivirent son cours d'orgue et d'improvisation au Conservatoire de Paris, et, comme j'ai eu l'honneur de compter parmi ses élèves d'orgue, j'ai dans une bibliothèque musicale ce petit recueil extrêmement curieux.

« Que de spontanéité dans ces admirables thèmes

mélodiques concentrés en quelques pages ! Franck ne les cherchait pas. Pendant une conversation avec des personnes amies, chez lui quelquefois, le plus souvent à sa tribune de Sainte-Clotilde, il s'interrompait, se recueillait, la tête toujours légèrement inclinée à droite, puis il écrivait quelques notes sur le petit carnet. Il sortait de cette méditation transformé, gigantesque, et il était alors incapable de reprendre la conversation ; il lui fallait son clavier. C'est alors qu'il était vraiment beau, et ceux qui, comme moi, ont assisté à ces manifestations du génie, n'oublieront pas les jouissances artistiques éprouvées dans ces moments.

« Et voilà quel était l'homme qui, toute sa vie, a été considéré comme un fuguiste extrêmement sec, incapable de créer une mélodie !...

« Veuillez agréer, etc.

« Charles TOURNEMIRE. »

Cette belle lettre fait autant d'honneur à l'élève qu'au maître. On savait que César Franck avait laissé des disciples fervents. Il faut qu'on sache encore que leur piété est trop sincère pour être égoïste. M. Charles Tournemire — qui est notre compatriote, croyons-nous — tient à la disposition de ceux qui le désireraient le carnet de César Franck.

N'est-ce pas un touchant hommage de filiale gratitude que d'ouvrir à tous les artistes la chasse où est enfermée l'âme sonore du maître des *Béatitudes* ?

LA CRITIQUE

On discutait l'autre jour critique et quelqu'un lança cette remarque de Schumann : « que la vraie critique ne pouvait provenir que d'un esprit créateur. »

Cela peut être ; mais il est certain que l'artiste militant, l'artiste créateur est souvent, très souvent, juge médiocre, sinon mauvais. Voyez un peu ce que l'histoire nous rapporte sur les Maîtres de notre divin art ! Ils avaient une jolie opinion les uns des autres ! Haendel jura ses grands Dieux que Glück n'en savait pas plus long en fait de contrepoint que son existant — et Glück lui-même avait une opinion à peu près semblable de son contemporain Piccini. Weber disait en parlant de la septième symphonie : « Beethoven est mûr pour les petites maisons, » et Beethoven répliqua que tel opéra de Weber était un ramassis de septièmes diminuées. — Chopin déclara que le *Carnaval de Vienne* de Schumann « n'est pas de la musique. » — Mendelssohn dit qu'après avoir touché à une partition de Berlioz, il faut du savon et de l'eau chaude. — Wagner pense que l'art de Schubert n'existe pas ; — il déteste cordialement la musique « de femmes du monde » de Chopin ; — il ne peut souffrir les harmonies maniérées de Schumann qui choquent son oreille ; il hait Meyerbeer, Rossini et Mendelssohn, et il regarde Beethoven lui-même comme une sorte de fou inspiré. — Cependant il a une certaine estime pour Berlioz, qui le lui read, en disant du prélude de *Tristan*, qu'après l'avoir lu et relu, il confesse qu'il n'y comprend absolument rien. Spontini déteste Meyerbeer et Rossini hait Wagner. Schumann fait une croix après la première audition du *Prophète*, l'on connaît son mépris pour Auber et l'art français en général.

Liszt entend un jour une sonate du compositeur anglais Bennett. « Qu'est-ce donc, » interroge-t-il. « C'est la *Pucelle d'Orléans*, sonate, » lui dit-on. Quel malheur, s'écrie Liszt, que le manuscrit n'ait pas eu le même sort que Jeanne d'Arc ! — Cela rappelle un mot de Victor Massé, à qui l'on racontait qu'un de ses confrères disait que sa musique était exécrable. — Vraiment, répondit Massé, il pense que je n'ai pas de talent ! Je déclare pourtant moi qu'il en a beaucoup — et tous les deux nous savons que nous mentons.

Cependant il y a quelques exceptions. Haydn adore

Mozart : Mozart est incomparable, dit-il. — Mozart lui rend amplement cette admiration : « A nous deux, » dit-il à un pédant, jaloux du vieux maître, à nous deux nous ne ferions pas un Haydn. »

On disait devant Meyerbeer que certaines pages de Mozart avaient vieilli ; qu'il était impossible d'écouter *Don Juan*, après le quatrième acte des *Huguenots* ! « C'est tant pis pour le quatrième acte des *Huguenots*, » répondit Meyerbeer se refusant d'accepter un compliment aux dépens de Mozart. On sait l'admiration de Sehmann pour Chopin et Mendelssohn, de Mendelssohn pour Bach et Weber, de Gounod pour Bach et Mozart, pour Meyerbeer et Rossini.

« Si les plus grands maîtres, disait Gounod, étaient anéantis par un cataclysme imprévu, comme pourraient l'être les peintres par un incendie, il serait facile de reconstituer toute la musique avec Bach. Dans le ciel de l'art Bach est une nébuleuse qui ne s'est pas encore condensée. « C'est la bible du musicien, disait-il, en parlant des œuvres de Beethoven. — Il appelait Wagner un visionnaire colossal.

On pourrait multiplier les citations ; mais ce que nous avons dit suffit à démontrer que si les musiciens peuvent être critiqués impartiaux — le contraire a lieu très souvent aussi. I. PHILIPPE.

LA RUE PASDELOUP

Dans un de ses récents feuilletons des *Débats*, M. E. Reyer a rappelé que Pasdeloup a été le fondateur des Concerts du dimanche qui ont aujourd'hui une si grande vogue. Voici comment s'exprimait le célèbre auteur de *Sigurd* :

« C'est lui, dit-il, qui en a été le promoteur, le fondateur, c'est lui qui a eu l'idée géniale et que ses successeurs ont fécondée, c'est lui qui a tracé le sillon qu'ils ont suivi... Qui donc le premier a appris au public parisien à admirer Berlioz, à tolérer Richard Wagner d'abord, à l'acclamer ensuite ?

« Et qu'a-t-on fait pour ce pauvre homme qui est mort à la peine ? A-t-il seulement une inscription commémorative, un buste sur son tombeau ? Le Conseil municipal de Paris s'honorerait à donner le nom de Pasdeloup à l'une des rues avoisinant le Cirque-d'Hiver. Si une pétition est nécessaire, je la signerai des deux mains, et, quand je passerai devant cette rue que le nom de l'infatigable apôtre aura baptisée, été comme hiver, par le soleil, par le vent, par la neige, tout chauve que je suis, je me découvrirai. »

Ces lignes ont eu un retentissement énorme dans la presse quotidienne ; Jean San Terre, du *Petit Journal*, qui est toujours au premier rang quand il s'agit de consacrer nos grands hommes, a fait sur ce sujet un maître article ; notre confrère Sido de l'*Estafette* a suivi, avec beaucoup d'autres, et enfin des musiciens éminents viennent d'adresser aux membres du Conseil municipal de la ville de Paris une pétition à laquelle nos éhères ne résisteront pas. Voici cette pétition :

A messieurs les Membres du Conseil municipal de la Ville de Paris

Messieurs,

Nous venons vous demander, comme un acte de justice, d'honorer la mémoire d'un artiste à qui l'art musical est redevable de l'instinct la plus utile, la plus populaire de notre époque, en donnant le nom de Pasdeloup à l'une des rues avoisinant le Cirque-d'Hiver.

C'est là que le vaillant chef d'orchestre installa ses concerts symphoniques : c'est là que, pendant vingt-cinq ans, il révéla au public parisien les plus belles œuvres de la musique classique et de la musique moderne, donnant une place égale, sur ses programmes, aux maîtres français et aux maîtres étrangers, faisant acclamer tour à tour Beethoven, Berlioz, Mozart et Gounod, Weber et Richard Wagner.