

# LE COURRIER MUSICAL

## SOMMAIRE

Portraits : M<sup>lle</sup> HEILBRONNER

M. Albert CARRÉ, par Georges Villa.

<i>Tripatouillages</i> .....	GASTON CARRAUD.
<i>Les Premières :</i>	
<i>Graziella à Rouen</i> .....	PIERRE-HENRI.
<i>Mélusine à Nantes</i> .....	ETIENNE DESTRANGES.
<i>Pénélope et Venise au théâtre de Monte-Carlo</i> .....	M.-J.
<i>Le Courrier Lyrique</i> .....	TH. PUGET.
<i>Mlle Heilbronner</i> .....	G. J.
<i>Les Grands Concerts</i> .....	( INTÉRIM. { PAUL LOCARD.
<i>La Quinzaine musicale :</i>	
<i>Société Philharmonique et La Nationale</i> .....	ED. SCHNEIDER.
<i>Concerts Séchiari</i> .....	MARCEL ORBAN.
<i>Concerts Durand</i> .....	MAURICE BEX.
<i>Salle Erard</i> .....	MAURICE BEX.
<i>Salle Pleyel</i> .....	J. PEYROT, G. HALLER.
<i>Salle Gavcau</i> .....	ALB. BERTELIN.
<i>Salles diverses</i> .....	J. HELFT, G. HALLER.
<i>Concerts annoncés.</i>	
<i>Le Mouvement musical en Province et à l'Étranger :</i>	
<i>Correspondances de :</i> BESANÇON, GRENOBLE, TOULON, BRUXELLES, NEW-YORK.	
<i>Echos et Nouvelles diverses.</i>	
<i>Publications nouvelles.</i>	
<i>La Mode à travers les Arts</i> .....	LÉO DE PRÉMONT.

*Le Directeur et le Secrétaire de rédaction du Courrier Musical reçoivent les  
Lundi, Mercredi et Vendredi, de quatre heures à cinq heures.*

## Tripatouillages



LE mot admirable dont la langue française doit l'ornement, je crois, à M. Bergerat, trouve dans la musique son application la plus fréquente et la plus lamentable. L'homme — en aucune manière — n'est respectueux de la pensée de l'homme. Il entretient souvent avec des soins pieux l'œuvre de ses mains ; mais les lois elles-mêmes limitent le temps qu'elles protègent contre lui l'œuvre de sa pensée : trente ou cinquante ans après la mort de l'auteur, elles l'abandonnent, comme on dit, au « domaine public », et permettent au dernier des gâte-sauces de la mettre

en chair à pâté. A la vérité, les lois ne la protègent en aucun moment. Sans doute parce que la matière en est impalpable, il ne leur paraît point que l'œuvre ait droit à l'inviolabilité qu'elles consacrent dans toute propriété humaine. Dans le produit du génie, elles respectent plus les quelques sous qu'on en peut tirer, que le chef-d'œuvre sublime. De son vivant déjà, le plus noble artiste, le plus profond penseur a grand peine à défendre sa création : et ses héritiers, ses éditeurs ne sont pas rentrés de son enterrement, qu'ils cherchent ensemble comment la dépecer pour l'exploiter mieux. Ce sont là, entre toutes, les deux pires races. Rien ne leur est sacré. Et le temps que l'œuvre reste leur proie est précisément celui de son plus grand péril.

De tous les moyens que nous possédons d'exprimer notre pensée, ceux qu'emploie la musique sont les plus subtils, les plus intimes, les plus mystérieux, les moins accessibles au profane ; ce sont encore ceux dont l'économie est la plus instable, la plus fragile, la plus sensible à la moindre modification : dans aucun des ouvrages de l'homme, il n'est aussi difficile de démêler ce qui appartient à l'idée de ce qui appartient à la forme ; de définir où s'arrête l'émotion inspiratrice, où commence la réalisation ; de faire la part de l'âme et celle de l'art. Il semblerait donc que les œuvres musicales dussent, avant toutes autres œuvres, demeurer hors la portée des mains sacrilèges. Mais la musique subit ce destin tragique, d'être, en même temps que l'expression la plus pure et la plus profonde de notre vie intérieure, une denrée commerciale de premier ordre, gros et détail. Alors que tous les marchands de toutes les choses vendables du monde les vendent telles qu'ils les ont reçues du fabricant, en s'efforçant de les garder intactes et de leur éviter jusqu'aux traces de leurs gros doigts, pourquoi les marchands de musique sont-ils pénétrés de l'idée que la musique ne pourrait se vendre, s'ils la vendaient telle qu'elle sort de la plume du musicien ? Dans quel tréfonds de la sottise et de la vanité humaines faut-il sonder les raisons de ce mystère ? Quelles séductions prétend-on ajouter à une œuvre idéale, en l'accommodant à la façon de ces moignons de viandes parés de roses en papier, qu'étaient les bouchers le Mardi-Gras ?

De ce commerce, le musicien est généralement exclu. Je parle de l'artiste, non de celui qui travaille lui-même en vue du commerce. Celui-ci ne peut que gagner à ce qu'on le tripatouille. On représentait à Paris, il n'y a pas bien longtemps, un opéra auquel tout le théâtre, du cintre à la loge du concierge, se vantait d'avoir collaboré ; et nul de ceux qui l'entendirent n'a songé à en douter. Quand il sait un peu mieux la musique, l'auteur se tripatouille lui-même : il connaît toutes les rubriques du bon négoce, et on ne l'exploite pas. Quant au malheureux qui n'écrit que pour exprimer sincèrement sa pensée, il faut qu'il se livre pieds et poings liés. Les comptoirs où il mène l'œuvre qui est le sang de son âme sont les derniers marchés d'esclaves. Pour un émolument dérisoire, l'éditeur lui achète le droit d'en faire littéralement tout ce qu'il lui plaît. Et le jour où l'auteur retrouve son rêve le plus haut, sa plus secrète confiance, « arrangé » en *duo* pour mandoline et cornet à piston, il n'a rien à dire. Il lui en reste toujours, à défaut du profit, la gloire !

D'autre part, les œuvres musicales sont, hélas ! celles qui passent forcément, de l'auteur au public, par le plus grand nombre d'intermédiaires. Autour de la représentation d'un opéra s'agitent deux cents personnes ; et chacune d'elles s'arroge le droit d'en tirer à soi quelque lambeau. Car chacune

ne voit dans l'opéra qu'un prétexte à produire avantageusement son individu, et tient l'auteur, fût-il un maître, pour un niais, incapable de lui ménager ses avantages. Le dernier des musiciens de l'orchestre lui démontrera qu'il ne connaît rien à l'orchestre ; le dernier des chanteurs, rien aux voix ; et ceux qui ne sont bons eux-mêmes ni à chanter ni à tenir un instrument, ceux qui, ne sachant rien, dirigent tout, lui prouveront clair comme le jour qu'il ne connaît rien à rien. L'auteur, pour tous ces gens-là, c'est l'ennemi ; celui sur qui l'on rejette toute la faute en cas d'insuccès ; celui à qui on ne pardonne pas, s'il y a succès, d'en retenir quelque chose pour lui. Aussi ne nous arrêtons-nous pas aux tripatouillages qui s'attaquent à l'auteur vivant. Ce ne sont, la plupart du temps, que des taquinerie féroces, d'ingénieuses façons de le larder et de le cuire à petit feu, une vengeance à tirer de sa supériorité morale. La méchanceté et l'envie y ont plus de part encore que l'ignorance et le mauvais goût. L'auteur en souffre. Il en peut sortir sanglant ; mais encore à peu près semblable à lui-même.

..

Autrement grave, le tripatouillage des musiciens disparus, dont l'œuvre a seule à souffrir, ne se borne pas à la détruire : il la calomnie. Il lui donne une figure qui n'est pas la sienne. Berlioz, qui s'y connaissait, comme tripatouilleur et comme tripatouillé — prévoyait-il qu'en récompense Dieu le Père lui-même, comme vous savez, remanierait la *Damnation de Faust* par la dextre de M. Gunzbourg ? — Berlioz, qui ne se gênait point de dire que le théâtre est à la musique *sicut amori lupanar*, écrivait aussi : « Quand un ancien chef-d'œuvre est remis en scène après la mort de l'auteur, c'est le roi Lear qui n'est plus roi. » C'est le palais des filles ingrates, « fourmillant de serviteurs irrévérencieux ». Ici intervient une idée que bien des gens ont longtemps tenue pour raisonnable, et qui est des plus saugrenue. On prétend qu'il faudrait, pour rendre les œuvres anciennes plus accessibles au public moderne, les moderniser dans leur forme extérieure, et principalement dans leur orchestration ; qu'il serait bon aussi d'en corriger les « fautes », c'est-à-dire certaines libertés ou rudesses de style, dont les pions, habitués à passer la musique à la pierre ponce, s'offusquent parce que leur esprit et leurs sens obtus n'en pénètrent pas la signification. On s'est appuyé sur ce sophisme un peu ridicule, que si tels musiciens avaient connu tous les moyens dont la musique a acquis l'usage depuis leur mort, ils ne se seraient point privés de les employer. Je n'en doute pas. Mais qui oserait se substituer à eux et dire comment ils les auraient employés ? S'ils avaient vécu dans une autre époque, ils auraient fait une autre musique : voilà tout. Puisqu'ils ne l'ont pas faite, il faut bien accepter telle qu'elle est celle qu'ils ont faite. Elle est bonne, ou elle est mauvaise. Mauvaise, laissons le temps l'ensevelir au grand tout ; bonne, n'y changeons rien, même si, en la corrigeant, il nous semble que « ça fait mieux ». Corriger, ce n'est pas seulement criminel, c'est bête ; et en réalité, ça ne fait jamais mieux. En admettant même que le correcteur soit un musicien égal ou supérieur au corrigé, il restera toujours inférieur, à l'égard de l'œuvre, à celui qui l'a composée. Celui-là seul sait ce qu'il a voulu. Personne ne peut se vanter d'avoir exactement et sûrement retrouvé sa pensée. On ne peut que la supposer, d'après les signes qu'il en a laissés. Gardons-nous donc de rien changer à ces signes. Il suffit d'un souffle pour en détourner le sens, comme en altérer la forme. Et soyons d'autant

plus scrupuleux que l'auteur est plus loin de nous dans le passé, et qu'il nous est par conséquent plus difficile de nous replacer à son point de vue. S'il est si loin que les instruments dont il se servait ont disparu, apportons la plus grande prudence à leur chercher des équivalents, mais il est stupide, et il est odieux de corser l'instrumentation de Bach ou Hændel, de l'innocent Grétry comme faisait Adolphe Adam, ou de Beethoven comme Gustav Mahler. Et pourquoi s'arrêter en chemin ? S'ils avaient vécu de nos jours, Gluck ou Mozart n'auraient-ils pas employé aussi nos procédés harmoniques ? Pourquoi ne pas appliquer à *Orphée* l'écriture d'*Elektra*, et aux *Noces de Figaro* celle de l'*Heure espagnole* ? Il est donc bien difficile d'apercevoir que ce n'est pas l'œuvre ancienne qu'il faut plier aux coutumes modernes, mais l'auditeur moderne qui doit se corriger et s'adapter lui-même, pour entendre l'œuvre ancienne dans son véritable esprit ? On n'ira tout de même pas jusqu'à proposer de repeindre les Raphaël avec des virgules et des pains à cacheter, pour les mettre « au courant ».

\*  
\*\*

Il y a, dira-t-on, une grande différence. Si vous touchez à une peinture, vous l'altérez irrémédiablement : vous êtes un vandale. La musique a ce privilège, au contraire, de demeurer inaltérable dans son texte, quelles que soient les falsifications que vous lui infligerez momentanément sous quelque prétexte pratique. Ce n'est qu'un peu d'insolence.

Croyez-vous ?

On pourra sans doute laver un texte de toutes les injures : coupures, transpositions, enjolivements, qu'il aura subies un soir au théâtre pour l'ajuster à l'inaptitude des interprètes ou à celle du public. Encore faudrait-il tenir grand compte du danger si redoutable des « traditions », ces habitudes indéracinables, où l'on peut dire que s'incruste, se consacre et se perpétue l'exemple de toutes les façons dont il ne faut pas interpréter un chef-d'œuvre.

Mais le tripatouillage, malheureusement, ne s'arrête pas à l'exécution. Il pénètre, ce qui est beaucoup plus sérieux, jusqu'à l'édition : et ce texte, en qui vous mettez votre confiance, est souvent un texte faux, qui peu à peu se substitue au vrai. Et nul ne peut savoir si l'on retrouvera jamais le vrai, tant le mensonge porte en soi de puissance. Nous ne connaissons plus trop cela en France, où, depuis quelques années surtout, nous tendons de plus en plus au scrupule intelligent. Il est vrai que les partitions sont encore dans le commerce, du *Freischütz* de Berlioz, de la *Flûte enchantée* de l'ancien Opéra-Comique, du *Fidelio* de Gevaert, du *Joseph* de Bourgault-Ducoudray. Elles commencent pourtant à disparaître de nos scènes, et ces versions encore regrettables marquaient déjà un progrès sur le temps où Castil-Blaze tirait du *Freischütz*, *Robin des Bois* ; où Jules Barbier et Michel Carré introduisaient dans *Fidelio* Ludovic le More et Charles VIII ; où Lachnith faisait de la divine *Flûte* les grotesques *Mystères d'Isis*. Le dernier vestige de cet art est l'étonnant *Don Juan* qu'on représente encore — pas souvent — à l'Opéra ; et le seul spécimen récent qu'un éditeur français en ait osé publier est la scandaleuse *Damnation* que vous savez. J'ai entendu jadis l'excellent Victor Wilder se proposer d'extraire les quelques épisodes à effet de *L'Anneau du Niblung*, pour les réunir en un « bon opéra français ». C'était pour lui la destinée naturelle où devait tendre cette colossale tragédie. Peut-être même l'eût-il ornée d'un ballet. Mais il venait trop tard dans un monde trop vieux. Si nous avons vu longtemps à l'Opéra la *Walkyrie* simplement amputée de

la scène la plus nécessaire de toute la Tétralogie — celle de Brunnhilde et de Wotan au second acte — on l'a rétablie depuis ; et si l'on a eu le grand tort d'y représenter la *Damnation*, ce fut du moins celle de Berlioz. A l'Opéra-Comique, Mozart nous est rendu à peu près exactement ; et dans peu de semaines, le Théâtre des Champs-Élysées nous donnera le *Freischütz* authentique de M. Servières. Nous ne voyons plus le tripatouillage que sous l'aspect de quelques coupures ou transpositions, de quelques complaisances aux chanteurs, de l'introduction encore de quelques récitatifs ou de quelques danses. Et nous nous indignons !

Que tout cela est timide, bénin, pourtant ! que tout cela est inoffensif à côté de ce qui se pratique en Allemagne. Chez nous, le tripatouillage n'a guère été le fait que des gens de théâtre, peu cultivés, trop soucieux d'un effet de qualité facile, et trop enclins à conformer toutes choses à leurs petites habitudes. Mais qu'est-ce que le plus capricieux des chanteurs, le plus infatué des chefs d'orchestre, le plus philistin des librettistes ou des metteurs en scène, à côté d'un professeur allemand ? Car en Allemagne, c'est Herr Doktor qui tripatouille lui-même ; et rien ne peut donner une idée de la fantaisie vraiment grandiose et délirante à laquelle il s'abandonne, dès qu'il se sent un bon texte classique à sa merci. Ce qu'il en fera, nul ne peut le prévoir. Il est dans un état d'esprit très difficile à définir. Peut-être l'excès même de sa légendaire conscience est-il la source de son aberration. Il est un inverti de la conscience. Il arrive, dans l'enthousiasme que lui inspire le cadavre qu'il travaille, à se persuader qu'il interprète et grandit sa pensée, qu'il la développe, devinée et rendue avec toute la supériorité qu'il s'accorde évidemment à soi-même. Le résultat de son étrange manie est une édition qui se présentera sous les plus doctes garanties. Et comme une grande crédulité s'accorde à merveille avec l'outrecuidance ; comme la science allemande ne peut mieux persuader l'univers de son infaillible gravité, qu'en commençant par s'en persuader elle-même ; comme, au surplus, Herr Doktor est un enfant, l'édition, en Allemagne même, et tout de suite, va faire autorité. C'est là que Herr Doktor devient terriblement dangereux. M. Saint-Saëns a déjà dénoncé chez lui « cette fièvre d'améliorations qui peut faire tant de ravages ». Il a parlé de « la race de ces professeurs allemands, devenus légion, dont l'influence néfaste est telle que, dans peu de temps, les anciennes éditions ayant disparu, les œuvres de Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin même seront devenues méconnaissables.... A chaque nouvelle édition, un professeur, chargé de la surveiller, ajoute quelque chose de son invention ». Et sans doute le professeur a bien encore l'honnêteté — ou le toupet — d'y déposer sa signature, comme un poinçon d'exactitude aux yeux des naïfs ; mais il n'a garde d'indiquer où et comment s'est exercée son industrie. Et tout passe au compte de l'auteur. Rien qu'avec quelques indications de nuances, de mouvements, d'accents, de phraser, on peut le mener loin.

« L'arrangeur, trouve-t-on dans les Mémoires de Berlioz, à propos des *Mystères d'Isis* : l'arrangeur mit à côté du nom de Mozart son nom de crétin, son nom de professeur, son nom de Lachnith, que je donne ici pour digne pendant à celui de Castil Blaze. » Joignons-y pour aujourd'hui, s'il vous plaît, le nom de Jean Népomucène Fuchs, *K. K. Hofopern Capellmeister* de 1880 à 1899, et directeur du Conservatoire des « Amis de la Musique » à Vienne. J'ai sous les yeux une partition d'un opéra malchanceux de Schubert, *Alfonso et Estrella*, par lui refondu : *bearbeitet*, ce qui exprime l'idée d'un

travail complet. Il l'est, je vous assure ! Cet opéra ne mérite peut-être pas un respect exceptionnel : le livret est purement idiot, et la partition, si elle a toujours les adorables qualités de sincérité, de fraîcheur, d'abondance musicale de Schubert, n'est, comme toutes celles de ses treize opéras, que du Schubert quotidien, si l'on peut dire ; jetée avec une rapidité fantastique — qui n'altère pas la pureté de l'écriture, — très superficiellement sentie, et pas pensée du tout, elle contient néanmoins quelques traits qui méritent d'être sauvés. Pour rendre possible l'hommage d'une représentation, on comprendrait qu'une main pieuse élaguât quelques-unes de ces pages trop nombreuses et trop faciles, à la condition élémentaire de laisser intactes celles qu'elle saurait choisir. Nous aurions tout de même ainsi, et ce ne serait point indifférent, la physionomie d'un opéra de Schubert. On se demande d'ailleurs pourquoi, sinon pour le plaisir de nuire, Jean Népomucène y a semé les perles d'une fantaisie inépuisable. Le pis est qu'il ne l'a pas fait sans adresse, et qu'une personne non prévenue, qui ne connaîtrait pas à fond la partition authentique, ne verrait dans la sienne aucune raison de se méfier. Il vaut la peine de faire la comparaison des deux textes pour juger le procédé, et parce que cette version, accueillie comme une chose toute naturelle par les plus importants biographes de Schubert, Heuberger comme Grove, et usitée dans tous les théâtres d'Allemagne depuis 1881, est, je crois, la seule qui ait été publiée, pour piano et chant, d'*Alfonso et Estrella*. J'ai déjà dénoncé, il y a quelques années, aux lecteurs du *Courrier Musical*, les méfaits auxquels Rimski-Korsakov s'était livré dans l'édition officielle du *Boris Godounov* de Moussorgski. Ils s'expliquaient par la superstition de la correction scolaire ; et c'est là un travail de souris, à côté de l'ampleur et de la maîtrise avec quoi Fuchs taille et recoud. Au reste, c'est le même Fuchs à qui la maison Breitkopf et Härtel a confié la rédaction de tous les ouvrages dramatiques dans sa grande édition complète de Schubert. Je ne sais donc pas du tout si le texte « authentique » auquel je me reporte n'est pas aussi de la composition du Fuchs.

Ce qui frappe dès l'abord, en feuilletant la partition, c'est que, pour faire apparemment du candide Schubert un précurseur de Wagner, elle est disposée de façon que la musique paraisse continue, numérotée par scènes et non plus, comme dans l'original, par morceaux détachés. Cette disposition a, bien entendu, excité l'auteur, — c'est Fuchs que je veux dire — à composer quelques points de suture. Dans le même sentiment, il a parsemé certains récitatifs de quelques rappels de thèmes, qui sentent bien leur leitmotiv. Ce sont là des vétilles, ainsi que mille changements de détails, dont il n'est pour ainsi dire pas une page qui ne soit criblée, et auxquels je ne puis m'arrêter ici : changements qui ne répondent pas même à quelqu'une de ces nécessités pratiques, où l'on peut voir, sinon l'excuse, du moins l'explication du tripatouillage. Ils ne s'expliquent que par cet appétit de détruire les belles choses, qui est le propre du cuistre. Comme il ne comprend rien à la subtile irrégularité qu'offrent souvent le rythme de la période de Schubert, et la symétrie de ses morceaux, Fuchs ajoute ou retranche par-ci par-là une mesure, retranche ou ajoute la reprise d'un membre de phrase, tracasse la mélodie elle-même, étale la cadence. Jusque dans les récitatifs, où toute liberté est à sa place, au lieu de mettre en relief ce que Schubert a pressenti de la souplesse moderne, il étrèque sa déclamation toujours si juste, et trouve partout moyen de rendre encore plus vieillotte et plus plate cette musique, qui ne

l'est que trop souvent, en sa hâte cursive d'improvisation. Je ne parle pas des changements dans le poème et dans la prosodie, qui, s'ils nous sont indifférents à l'endroit des pitoyables rimes de Schober, atteignent cependant la musique au travers. Je passe de même sur les perfectionnements apportés à l'écriture chorale, où Schubert pourtant était passé maître. Encore une fois, on ne trouve de motifs à ces infidélités, ni dans les défauts de l'original, ni dans le besoin d'en faciliter l'exécution ou d'en rendre l'audition plus légère. C'est uniquement l'hypertrophie de la misérable personnalité de l'arrangeur, et l'avidité malade de l'afficher partout. Voudriez-vous que la suffisance d'un vieux docteur allemand se rendît compte qu'en fait de sensibilité musicale, les vingt-cinq ans d'un auteur, si peu réfléchis qu'ils soient, en sauront toujours et infiniment plus long que lui ?

Qu'il ait fait précéder l'opéra d'une ouverture que Schubert écrivit pour *Rosamunde*, près de deux ans après l'achèvement d'*Alfonso*, il n'y a pas trop à redire à cela. Schubert lui-même est le premier responsable de l'embrouillamini entre ses ouvertures d'*Alfonso*, de *Rosamunde* et de la *Harpe enchantée*, qui à elles trois ne sont que deux. C'est lui qui, en 1827, a fait paraître, en réduction pour piano à quatre mains, sous le titre d'ouverture d'*Alfonso et Estrella*, l'ouverture qu'il avait composée et fait jouer en décembre 1823 pour *Rosamunde*. Et c'est probablement encore avant sa mort que fut publiée de même, sous le titre d'ouverture de *Rosamunde*, qui lui est resté, l'ouverture du mélodrame de la *Harpe enchantée*, représenté en 1820. Les deux morceaux ont d'ailleurs à peu près le même caractère assez conventionnel et indéterminé.

Le premier acte s'ouvre par une grande scène pastorale, où, entre deux chœurs développés, le premier d'une couleur poétique correspondant à un paysage nocturne, le second d'une allégresse rustique correspondant à la pleine lumière du matin, se trouve un grand air en salut au soleil levant. Le premier chœur est un des rares morceaux dont le sire Fuchs ait respecté la musique, se bornant à quelques-unes de ces retouches vocales dont il ne peut se tenir. Malgré sa franche et verte saveur, le second chœur a disparu, emportant avec lui l'équilibre et le sens de toute la scène. Quant à l'air, essentiellement mélodique, il est défigurés dans sa partie la plus belle — qui est réellement très belle — et aussi dans les autres, par le maquillage pédantesque que je vous ai dit. Un duo, qui n'est pas à regretter, est remplacé ensuite par trois pages de ritournelles et de récitatifs presque entièrement du cru de Fuchs. Puis viennent un air de ténor, — où une coupure est compensée par l'adjonction d'une superbe cadence conduisant au bienheureux *si bémol* — et, après un récitatif notablement gâché, un duo orné d'une *coda* de fantaisie. Ici se termine le premier tableau dans l'original. Sous prétexte, je pense, que les deux premiers actes offraient des changements de lieu symétriques assez fâcheux, Fuchs les a combinés et resserrés de façon, je n'ai pas besoin de vous le dire, à rendre l'action encore plus puérile et plus incompréhensible. Le second tableau du premier acte, qui contient notamment un air de basse et un duo de basse et de soprano, où se trouvent quelques-unes des plus vigoureuses pages dramatiques de Schubert, est supprimé ; et presque tout le premier tableau du second acte, qui devait se passer dans le même décor que le tableau initial, vient se joindre gauchement à ce tableau pour achever le premier acte de Fuchs. La transition s'opère au moyen d'un chœur, emprunté au tableau coupé, qui était un chœur de dames d'honneur se prépa-

rant à la chasse. Transposé une tierce plus bas, et ravagé comme il convient, il devient un chœur mixte de paysans partant pour le bal ! Comme milieu, Fuchs lui a insinué une partie importante de la musique du finale du second acte primitif, avec un tout autre arrangement scénique et vocal. Car la situation est à peine changée : au lieu d'un roi trahi que viennent entourer, au moment du combat, ses derniers fidèles, on voit dans la version nouvelle un vieil ermite recevoir l'hommage et les présents des paysans. A cela près.....

On est stupéfait de trouver ensuite un duo et un air charmants, à peu de chose près intacts. Des trois morceaux qui suivent, Fuchs n'a conservé, en brillante conclusion à son premier acte, que l'ensemble final d'un duo ; mais il les a remplacés : 1° par un *terzetto* tiré du finale du dernier acte — où les personnages principaux se congratulaient sur l'heureux dénouement — qui se transforme en chœur dans la coulisse, célébrant le printemps, agrémenté par les personnages en scène de diverses répliques, non sans développements tout nouveaux ; 2° par un curieux sabotage d'un air avec chœur, fort joli, provenant encore du tableau coupé. La princesse Estrella y disait sa mélancolie au milieu des plaisirs de la chasse, et la musique, avec son oscillation, si caractéristique chez Schubert, entre le mode mineur et le majeur, y semble bien attachée au sens des paroles. Fuchs l'applique à un dialogue, sans chœur, entre deux amoureux attristés de se séparer.

Le travail du second acte est encore plus remarquable. Nous y voyons deux tableaux, qui reproduisent à peu près le second et le troisième du second acte de Schubert, mais dans un ordre interverti. On y trouvait d'abord un grand air avec chœur, très mouvementé. Fuchs l'a remplacé par un entr'acte et une rêverie solitaire. L'entr'acte et le long récitatif qui s'y rattache sont de lui, inspirés par un motif instrumental de la scène primitive. Il continue par une sorte de ballade qu'il a simplement transportée d'un personnage à un autre, avec de surprenantes constrictions de la mélodie, et ailleurs des allongements compensateurs. Schubert n'y reconnaîtrait pas son petit. Cette ballade racontait une poétique légende de jeune chasseur entraîné aux précipices par une trop séduisante Fée. Elle exprime désormais l'angoisse et le remords d'un vieux scélérat qui, après avoir usurpé la couronne pour conquérir la femme désirée, a vu mourir cette femme et craint de perdre également sa fille en punition. C'est un rien. De l'ensemble qui terminait cette première scène, il reste une vingtaine de mesures (avec la partie vocale bouleversée) pour s'enchaîner incestueusement au *duo* qui le suit, et qui doit sans doute à sa parfaite banalité de n'avoir souffert que d'une simple coupure.

Et voici où le *capellmeister* atteint au magistral. Un petit air gracieusement naïf, en forme de lied, peignait à merveille le caractère de la jeune et tendre héroïne. Il fait place à une grande scène dramatique, où elle se transforme instantanément en hurlante virago de grand opéra : introduit par deux pages de récitatifs qui sont du meilleur Fuchs, c'est un air écrit sur commande par Schubert, en 1821, pour être intercalé dans *la Clochette* ou *le Diable Page*, opéra-comique d'Hérold, alors en représentation à l'Opéra de Vienne : un air de ténor, très violemment orchestré, et d'ailleurs excellent, que Fuchs a baissé d'un ton pour le soprano, en changeant seulement quelque peu le chant, afin de l'adapter à ses paroles nouvelles. Il s'agissait autrefois d'un jeune homme qui défendait sa mère contre des puissances mystérieuses ; il s'agit maintenant d'une jeune fille menacée d'un mariage qui lui fait horreur. N'y regardons pas de si près. Un grand *finale* commence alors. Il y a dans

la partition de Schubert deux grands *finales* dramatiques, au premier et au second acte. Ce sont deux morceaux fort bien établis, chacun sur un plan tonal simple et solide. Fuchs les a contractés en un seul, en suivant plutôt le premier, qui contenait trois parties principales : une marche en *la majeur*, un *adagio* canonique en *fa* selon la formule de l'époque, passant en *mi* pour ramener le ton de *la*, qui conclut par un *allegro*. De ce plan, il ne reste rien. La marche n'ayant pas eu l'heur de plaire à Jean Népomucène, il en a été chercher une autre dans un recueil de marches pour piano à quatre mains, que Schubert publia en 1826, avec une dédicace reconnaissante à son médecin. Il l'a transposée de *mi bémol* en *mi naturel* ; il l'a orchestrée, je pense, et consciencieusement embellie d'un chœur et d'une vaste *coda*. Cela a entraîné quelques changements dans les récitatifs, où le thème est rappelé. Puis le finale suit son cours, conserve — en détruisant cependant toute la disposition très caractéristique des chœurs, — son *adagio* en *fa*, qui est fort beau, mais remplace le magnifique développement en *mi* par des manipulations horribles, pour introduire, après de nouveaux récitatifs apocryphes, l'*allegro* final du deuxième acte, en *si majeur*, adapté à d'autres personnages et à une situation différente. Vous pensez bien que l'*allegro* maintenu ne vaut pas l'*allegro* sacrifié. La grande et remarquable scène de conjurés, que Fuchs a placée à la fin du second acte au lieu de la laisser au milieu — ce qui lui fait, en somme, deux finales l'un sur l'autre — serait, à quelques coups de ciseaux près, l'une des mieux conservées de la partition, si Fuchs n'avait eu l'idée géniale d'y intercaler, mêlé de chant, tout le début de l'ouverture écrite pour *Rosamunde*.

Le troisième acte a moins souffert. Deux morceaux ont été éliminés, un autre transporté au premier acte comme nous l'avons vu, un jeune coryphée est devenu un vieillard, et, naturellement, on ne compte pas les coupures de détail, les changements scéniques, les petites interpolations, les *sol* mis à la place des chœurs, ou les chœurs à la place des *sol*. Mais l'ordre des morceaux et leur signification sont respectés ; et si un bout de *duo*, transposé à la tierce, n'était devenu *trio*, si le chœur final ne s'était ingénieusement développé, on estimerait, en sortant des deux premiers actes, que celui-ci est presque de Schubert.

En résumé, des trente-quatre morceaux de cette énorme partition de 531 pages, que Schubert, si jeune, écrivit en cinq mois, il s'en retrouve, dans la version de Fuchs, seize dont on peut encore distinguer, sous les dégâts, la forme première, et six ou sept dont on reconnaît quelques membres épars. L'introduction de deux considérables morceaux étrangers, dont un pour piano, balance l'oubli du reste.

Et quand on a étudié de près cette chirurgie qui n'a rien à envier à celle du docteur Carrel, on comprend comment c'est justement dans la grave Allemagne que peuvent, que doivent arriver des accidents tels que cette monumentale mystification de Rust, qui vient de soulever à ses dépens, dans le monde entier, le rire inextinguible des héros d'Homère (1).

GASTON CARRAUD.

---

(1) Le docteur Wilhelm Rust, auteur de la falsification des sonates de son grand-père Friedrich Wilhelm Rust, et de l'invention sensationnelle d'un précurseur à Beethoven, a également « révisé » et signé près de la moitié de la grande édition des œuvres de Bach, de la *Bachgesellschaft* (chez Breitkopf et Haertel, toujours). Ceci pourrait bien cesser de nous faire rire.