

M^{me} Viardot possède, comme tout le monde sait, le manuscrit autographe de la partition de *Don Juan* [*Don Giovanni*], de Mozart. Son mari, M. Louis Viardot, a publié sur ce précieux trésor un travail des plus intéressants, qu'il a intercalé dans un volume récemment publié par M. Hachette, sous ce titre : *Espagne et Beaux-Arts*. L'examen attentif de ce manuscrit a inspiré au judicieux critique des observations qui prouvent que Mozart attachait une importance particulière à tous les détails de l'exécution et de la mise en scène. Il a précisé avec un soin minutieux les moindres nuances, indiqué tous les mouvements, dessiné en quelque sorte l'attitude et les gestes de ses personnages.

Cette analyse remplie d'intérêt conduit M. Viardot à la conclusion suivante :

« Il serait plus qu'inutile, il serait en quelque sort ridicule de faire l'éloge du chef-d'œuvre incomparable qui, depuis soixante-dix ans, occupe le premier rang sur les scènes lyriques du monde entier.

» Mais s'il fallait choisir parmi tous les témoignages d'admiration et de respect qu'il a reçus, voici celui que je prendrais : Un jour, en nombreuse compagnie, on pressait Rossini de désigner l'opéra qu'il préférerait parmi tous ceux qu'avait produits sa veine intarissable : « Il n'est pas de père, lui disait-on, qui n'ait un Benjamin parmi ses enfants ; » et l'un citait *le Barbier*, l'autre *Otello*, l'autre *la Gazza* [*La Gazza ladra*], l'autre *Semiramide*, l'autre *Guillaume Tell*. Il fit faire silence et l'on attendit l'oracle. « Vous voulez connaître, dit-il enfin, celui de mes ouvrages que j'aime le mieux ; eh bien ! c'est *Don Giovanni* ! »

» Nous avons eu tout récemment, continue M. Viardot, confirmation de cette charmante historiette. L'illustre émule de Mozart était venu visiter la fille du plus cher de ses anciens amis, de l'artiste éminent pour lequel il écrivit les plus grands rôles de son répertoire. Il l'avait entendue, au piano et à l'orgue, avec une bonté toute paternelle, avec cette émotion attendrie que la maladie semble avoir ajoutée, comme une nouvelle qualité du cœur, à toutes les qualités de l'esprit. Alors il demanda à voir le manuscrit de son opéra de prédilection « Je // 103 // vais, dit-il, m'agenouiller devant cette sainte relique. » Puis, après en avoir parcouru quelques feuillets dans un recueillement religieux : « Mon ami, me dit-il, en étendant sa main sur l'écriture de Mozart, c'est le plus grand, c'est le maître de tous, c'est le seul qui ait en autant de science que de génie, et autant de génie que de science. »

Nous doutons fort que, si cette parole de Rossini a été connue de la direction de l'Opéra, celle-ci en ait fait l'objet de sérieuses méditations. Quand on voit un maître comme Rossini se prosterner pieusement devant cette sainte relique, on se demande comment il a pu se trouver quelqu'un d'assez osé pour porter sur un tel chef-d'œuvre une main téméraire, sous le prétexte de l'adapter aux exigences du goût moderne.

Et ne croyez point que ce soit de notre part un sentiment de pessimisme à tout prix qui nous inspire une critique aussi sévère.

Nous avons apporté l'attention la plus scrupuleuse à l'exécution du chef-d'œuvre, et en comparant ce que nous avons entendu avec ce que nous savions depuis longtemps par cœur, nous avons découvert sans peine les changements et les modifications que l'on a fait subir à la partition originale. Mais nous n'indiquerons que les altérations qui nous ont le plus froissé.

On sait que l'orchestre de Mozart se distingue surtout par sa finesse, sa légèreté, on pourrait presque dire par sa transparence. Mozart avait l'oreille si délicate, qu'il lui était impossible d'entendre le son d'une trompette sans en éprouver une agitation nerveuse très-désagréable.

Qu'aurait-il dit s'il avait entendu toutes les parties des instruments à cordes augmentées, comme elles viennent de l'être à l'Opéra ? Ainsi, on a ajouté deux premiers violons, deux seconds violons, deux altos, deux violoncelles, deux contre-basses, et au lieu des deux bassons et des deux cors, on a jugé à propos de faire jouer les quatre cors ensemble. *Horresco referens !!*

Ce n'est pas tout ; le récit ou, pour mieux dire, le *parlante*, de Mozart est écrit pour piano et basse, et c'est à peine si la mesure est indiquée, afin que les artistes puissent donner à leurs paroles l'accent le plus expressif. A l'Opéra on fait accompagner le récit par la moitié de tous les instruments à cordes, ce qui lui donne une pesanteur insupportable.

Encore un autre crime de lèse-chef-d'œuvre : pendant le bal, à la fin du deuxième acte, il y a deux orchestres sur le théâtre ; l'un est écrit à 2/4, l'autre à 3/8, et le grand orchestre fait entendre un menuet à 3/4. C'est le croisement de ces rythmes qui constitue l'originalité de la composition et qui amène les effets ingénieux que tout le monde connaît.

A l'Opéra on a mis tous ces orchestres à 3/4, d'où il résulte que ce qui devrait se trouver sur le temps fort se trouve sur le temps faible, et *vice versa*.

On nous dit, il est vrai, qu'on a fait ce changement pour faciliter l'exécution, comme si ce qui a pu s'exécuter au temps de Mozart était devenu impossible pour les instrumentalistes d'aujourd'hui ! franchement, si cette raison était vraie, ce serait peu flatteur pour les artistes qui composent l'orchestre de l'Opéra. Cette scène est d'une merveilleuse clarté dans Mozart ; elle est devenue, au contraire, confuse et inintelligente, grâce à ces déplorable remaniements.

Si nous ne craignons de nous montrer un peu trop curieux, nous demanderions pourquoi on a supprimé le véritable final composé pour

Mozart. C'est pourtant un magnifique chœur, dans lequel se trouve la morale de la pièce.

Que dire du ballet que l'on a ajouté ? Est-ce bien là sa place ? Est-ce que le chef-d'œuvre de Mozart ne s'en est pas passé depuis plus de soixante-dix ans ? Ah ! mais il le fallait sans doute pour messieurs les abonnés de l'orchestre, dont l'éducation musicale est peut-être trop avancée pour trouver suffisante la simple musique de Mozart. Quelle bonne plaisanterie !

Pourquoi aussi cette marche turque que M. Auber a orchestrée après M. Prosper Pascal, et qu'il s'est appropriée ? Nous ne nierons pas que ce ballet ne soit une chose charmante ; qu'il n'ait été très-bien mis en scène, fort bien réglé, délicieusement dansé, mais encore une fois, ce n'était pas là sa place ; de telles profanations ne sauraient être justifiées, même par le succès.

Quant à l'exécution, si on excepte Faure et M^{lle} Battu, on peut assurer qu'elle a été peu satisfaisante. M^{me} Sax [Sasse], si remarquable dans *l'Africaine*, nous a paru trop oublier que la musique de Mozart ne ressemble en rien à celle de Meyerbeer et encore moins à celle de Verdi. Elle chante le rôle de Dona Anna comme la Leonora du *Trovatore* et la Sélïka de *l'Africaine*. M^{me} Gueymard [Gueymard-Lauters] donne aussi au rôle d'Elvira un caractère de violence et d'emportement qui est tout à fait contraire aux sentiments que ce personnage doit exprimer. La musique de Mozart se distingue essentiellement par la douceur, la tendresse et la simplicité ; elle repousse les cris et les grands effets de sonorité vocale ; c'est ce dont M^{me} Sax [Sasse] et M^{me} Gueymard [Gueymard-Lauters] ne semblent pas s'être même douté. Quant à Naudin, c'est un Don Ottavio transi, et nous avons froid à l'entendre ; il a eu le malheur de commencer et de finir d'une façon déplorable le merveilleux morceau, *il mio tesoro*, et il paraissait surtout gêné de ne pouvoir pas en crier la partie principale. Obin est à peu près suffisant dans le rôle de Leporello.

Ce qu'il y a de mieux, ce sont les décors ; mais le sujet lui-même et la musique surtout de Mozart, comportent-ils une mise en scène tout à la fois si luxueuse et si écrasante ? Qu'on le demande à l'Allemand le moins versé dans la connaissance de la musique, et s'il répond que c'était nécessaire pour assurer le succès du chef-d'œuvre de Mozart, nous passons condamnation sur tout le reste.

Nous revenons avec plaisir, en finissant, sur M^{lle} Battu et sur Faure.

M^{lle} Battu est de beaucoup supérieure à M^{lle} Patti dans le rôle de Zerline [Zerlina], par la raison qu'elle lui est de beaucoup supérieure comme musicienne. Elle a respecté le texte de Mozart et elle n'en a altéré ni les mouvements ni l'esprit. On a prétendu qu'elle ne le joue pas avec assez de coquetterie. Cette critique porte à faux ; Zerline [Zerlina] est une paysanne, la fille d'un jardinier. Elle doit avoir la naïveté et la simplicité d'une fille des

champs ; c'est ce qu'à très-bien compris M^{lle} Battu, et nous la félicitons de n'avoir pas cherché à imiter les mièvreries prétentieuses de la petite diva du Théâtre-Italien.

Faure, selon nous, est un Don Juan [Don Giovanni] modèle. C'est à tort qu'on lui a reproché de n'avoir pas accusé davantage le caractère satanique du rôle ; il s'est attaché à lui donner la physionomie rêvée par Mozart, et non pas celle du poète espagnol. Un personnage auquel le divin compositeur a fait chanter des mélodies comme *La ci darem la mano*, n'est pas un aussi enragé démon qu'on veut bien le croire. Faure a vu dans Don Juan [Don Giovanni] un gentilhomme égaré, un séducteur charmant. Nous croyons qu'il a eu raison. Dans tous les cas, on ne saurait nier son succès, et nous le constatons avec un sincère plaisir.

Nous allions oublier Caron, qui a fait preuve d'un véritable talent de chanteur dans le rôle de Masetto, et David, qui, par sa pantomime intelligente, a presque réussi à faire croire qu'un cœur ardent battait sous la froide cuirasse de pierre qui enveloppe le Commandeur [Commendatore].

LA FRANCE MUSICALE, 8 avril 1866, pp. 102-103.

Journal Title: LA FRANCE MUSICALE
Journal Subtitle:
Day of Week: Sunday
Calendar Date: DIMANCHE 8 AVRIL 1866
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: 14
Year: 30^e ANNÉE
Series:
Pagination: 102 à 103
Issue: Livraison du 8 avril 1866
Title of Article: THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA
Subtitle of Article: *DON JUAN*
Signature: M. ESCUDIER
Pseudonym:
Author: Marie Escudier
Layout: Internal main text
Cross-reference: