

Commençons par circonscrire notre sujet. Je ne vous parlerai pas de l'origine de la fiction de Don Juan, ni des auteurs qui, l'ayant mise au théâtre avant Da Ponte, ont fourni à celui-ci les principaux éléments de sa pièce.¹ Je ne puis pas m'occuper non plus d'une étude spéciale de la partition de Mozart, et je ne verrais nul profit à énumérer les arrangements qu'à différentes époques, on en a donnés sur des scènes parisiennes, toujours en dénaturant l'œuvre audacieusement. C'est bien assez, pour l'instant, de l'édition nouvelle dont l'Opéra vient d'enrichir les magasins de musique, en attendant celle du Théâtre-Lyrique.

Une question préliminaire. On vend, dans le passage de l'Opéra et ailleurs, un poème de *Don Juan* [*Don Giovanni*] que, d'après le titre, vous êtes en droit de croire celui qui se chante. En suivant la représentation, le texte à la main, vous êtes tout surpris de trouver à chaque instant des différences très considérables, voir-même des scènes entières, tout à fait changées ou supprimées. MM. E. Deschamps et H. Blaze se sont-ils donc contentés de faire réimprimer en 1866 le texte écrit en 1834 ? Autant vaudrait donner comme neuve une vieille maison dont on a fraîchement fait badigeonner la façade.

Les deux actes de l'opéra de Mozart ont été divisés l'un en deux et l'autre en trois. Ces cinq actes, de façon nouvelle, se terminent comme cela se trouve, par un air, par un duo, n'importe comment. On a fait la musique des entr'actes tantôt avec quelque fragment d'une symphonie, tantôt avec la cavatine de don Ottavio, composée par Mozart pour le théâtre de Vienne, et qu'on fait jouer par le hautbois, en y ajoutant des réminiscences de l'introduction.

Passé encore que dans les récitatifs on ait remplacé l'accompagnement de piano par le quatuor des instruments à archet, si l'on n'avait pas traité ces récitatifs comme pays de conquête. On les a allongés, changés, supprimés, avec la liberté la plus large ; de telle sorte que, pour la très grande majorité, ce ne sont pas des récitatifs de Da Ponte et de Mozart que nous entendons à l'Opéra, mais des inventions de MM. E. Deschamps et Henri Blaze, mis en musique apparemment par Castil-Blaze. Il faut bien qu'on le sache.

En changeant ou en délayant les récitatifs, il était inévitable que les traducteurs-arrangeurs ne méconnaissent pas le caractère des personnages. Je prends comme exemple le second récitatif : encore n'est-ce pas celui qu'on a dénaturé le plus. Après la mort du Commandeur [Commendatore], Leporello et son maître ont pris la fuite ; ils se retrouvent au *casino*, autrement dit la petite maison, le lieu de débauches de Don Juan [Don Giovanni]. Leporello raconte qu'il est allé consulter deux savants, et qu'ils lui ont prédit qu'à moins d'un changement complet, il serait, avec son maître,

¹ Voir le 4^e volume de la *Biographie de Mozart*, par M. Otto Jahr ; Leipzig, 1856-1859, 4 volumes in-8°.

brûlé vif en ce monde et dans l'autre. Là-dessus, il fait à Don Juan [Don Giovanni] de la morale, dit qu'il ne peut le voir se marier quelquefois tous les mois, et veut qu'il revienne à sa femme, Elvire [Elvira].

Don Juan [Don Giovanni] répond que le tort d'Elvire [d'Elvira], c'est d'être sa femme ; qu'elle n'a qu'à retourner au couvent où il la prise, qu'il ne peut s'ensevelir au tombeau d'un ménage, et autres raisons pareilles. De toute cette longue histoire qui se débute à l'Opéra, il n'y a pas un mot dans la partition de Mozart. Quand Leporello est irrité pour tout de bon, Don Juan [Don Giovanni] l'apaise instantanément avec de l'argent ; quand le domestique veut sermonner son maître, celui-ci lui ferme tout aussi péremptoirement la bouche en le menaçant de coups ; il le fait deux fois dans l'espace d'un quart d'heure dès le commencement de l'opéra.

Au reste, Don Juan [Don Giovanni] ne se marie pas tous les mois ni tous les ans, il ne se marie même jamais : il a trompé Elvire [Elvira] par une promesse de mariage, comme il manque tromper Zerline [Zerlina]. Da Ponte ne fait pas non plus jouer Don Juan [Don Giovanni] avec les choses saintes comme le font MM. E. Deschamps et H. Blaze ; il ne le laisse parler ni de couvent, ni de chapelain, ni de Dieu, ni même du diable, pour lequel les arrangeurs français ont tant de prédilection.

Le *libretto* typographié montre même un Don Juan [Don Giovanni] ayant des remords, et à qui le meurtre du Commandeur [Commendatore] revient sans cesse à la mémoire jusque dans ses rêves ; mais je suppose que cette absurdité a disparu du texte qui se chante.

Ce qui n'a pas disparu, c'est la manière dont MM. E. Deschamps et H. Blaze ont dénaturé le personnage de la fille du Commandeur [Commendatore]. Puisqu'ils n'ont eu garde d'emprunter à Hoffmann le Don Juan [Don Giovanni] qu'il a imaginé, pourquoi lui ont-ils pris sa Donna Anna ?

Où donc, dans la partition de Mozart, ont-ils vu que Donna Anna est éprise de Don Juan [Don Giovanni] ? Donna Anna a échappé à l'attentat de celui-ci, ainsi qu'elle le raconte elle-même. Il est de toute impossibilité que nous admettions le contraire. Justement irritée de tant d'audace, elle veut connaître le nom du scélérat, et appelle à son secours son père et tous ses serviteurs. Dans la suite, elle témoigne sans cesse à Don Ottavio, son fiancé, l'affection la plus pure, la plus profonde. Da Ponte et Mozart l'attestent de toutes leurs forces.

Quant à Don Juan [Don Giovanni], il serait temps qu'on le prit pour ce qu'il est, au lieu de se laisser tromper par Hoffmann le fantastique. Si Mozart avait voulu donner au séducteur la moindre teinte infernale, sa musique emporterait les traces, et il se serait bien gardé d'intituler lui-même son ouvrage : opéra bouffe ; ou plutôt il aurait commis le plus impardonnable

contre-sens avec le texte de Da Ponte. Faust et Don Juan [Don Giovanni] sont deux types différents : l'un, originaire de l'Allemagne, cherche le bonheur dans les mystères les plus profonds de la science ; l'autre, né en Espagne, cherche le bonheur dans les jouissances sensuelles.

Tous les deux, selon la légende, ne réussissent qu'à se faire damner. Ecoutez plutôt la profession de foi que fait Don Juan [Don Giovanni], dans le premier récitatif du second acte de la partition italienne. Leporello a consenti à rester avec son maître ; mais il a voulu faire ses conditions. « Ne parlons pas de cela, répond Don Juan [Don Giovanni] : qu'il te suffise de faire ce que je dis. – Mais laissez du moins les femmes ! –

Laisser les femmes, nigaud ? Tu sais bien qu'elles me sont plus nécessaires que le pain que je mange, que l'air que je respire ! – Et vous avez le courage de les tromper toutes ? – C'est par pur amour : être fidèle à une, c'est de la cruauté pour les autres ; moi, j'ai des sentiments si larges, que je leur veux du bien à toutes : elles, ne sachant apprécier mon bon cœur, me traitent de trompeur ! – Je n'ai jamais vu de cœur plus vaste ni plus tendre ! » répond Leporello, confondu, émerveillé de tant d'impudence et d'impudeur. Que Don Juan aime aussi la bonne chère, comme le prouvent les exclamations de Leporello, dans le finale : c'est un vice inséparable de sa passion dominante.

Ne pouvant m'arrêter à critiquer l'œuvre de MM. E. Deschamps et H. Blaze dans tous ses détails, je me contenterai de signaler les altérations concernant des scènes entières. J'ai parlé des récitatifs ; je vais parler des morceaux de chant. On sait qu'après le duo *Là ci darem*, Elvire [Elvira] vient subitement arracher Zerline [Zerlina] des mains de son séducteur. Elle chante un air (en *ré* majeur) qu'elle adresse à la jeune paysanne en présence de Don Juan [Don Giovanni].

Au Théâtre-Italien, on a le tort de supprimer cet air ou de le remplacer par l'air en *mi* bémol qui se trouve au second acte, et qui est un des trois morceaux ajoutés par Mozart, contre son gré, pour le théâtre de Vienne. À l'Opéra, après l'entrée d'Elvire [d'Elvira], Zerline [Zerlina] s'en va par la droite, Don Juan [Don Giovanni] s'en va par la gauche. Elvire [Elvira], restée seule, commence par débiter le récitatif de l'air en *mi* bémol, transposé un demi-ton plus bas ; puis elle chante l'air en *ré* avec des paroles d'un sens forcément tout autre que celui du texte italien. Vous cherchiez vainement ces paroles dans le *libretto* typographié : les vers que vous y trouverez ont évidemment été faits pour l'air en *mi* bémol, qui, selon toute apparence, se chantait en 1834.

Cette altération de la partition entraîne aussi deux changements de décors inutiles, et des allées et des venues assez singulières. Elvire [Elvira], emmenant Zerline [Zerlina], doit laisser Don Juan [Don Giovanni] seul, que Donna Anna et Don Ottavio viennent trouver, comme amis, pour lui

demander son aide ; puis Elvire [Elvira] doit rentrer pour le quatuor. À l'Opéra c'est devant la maison du Commandeur [Commendatore] que les deux nobles fiancés sont rencontrés par Don Juan [Don Giovanni] et Elvire [Elvira], courant les rues on ne sait comment.

Il fallait absolument un ballet à *Don Juan* [*Don Giovanni*], il en fallait un ! Que serait devenue la musique de Mozart sans pirouettes ni écarts de jambes ? Les abonnés de l'Opéra auraient bâillé d'ennui ; ils auraient blêmi de colère ; ils n'auraient pas dormi de la nuit. Le pauvre Mozart s'est vu obligé, à la meilleure époque de sa vie, de composer des menuets, des allemandes et des contredanses pour les bals masqués ; mais on n'est pas allé chercher si loin. On a pris quelques fragments de ses symphonies ou de ses quatuors, et le finale d'une sonate pour le piano.

M. Auber a bien voulu se charger de faire les raccords nécessaires et d'instrumenter le finale à sa manière, qui n'est pas la meilleure. Ce finale est le morceau dont M. Prosper Pascal, autorisé par une indication de Mozart, a fait une marche turque ; à l'Opéra on en a fait un rigodon. Pourtant à quelque chose malheur est bon. Puisque l'auteur de *Tannhauser* [*Tannhäuser*] a dit que l'action dramatique est la forme *idéale* de la danse, et que la symphonie de Beethoven, en tant que tissu mélodique, n'est que la forme de la danse *idéalisée*, il aurait dû être évident pour tout homme de bon sens, que M. Wagner, par une mauvaise habitude germanique, s'était fait une langue à lui.

Pour notre « première scène lyrique, » au contraire, les symphonies de Mozart et de Beethoven sont bien *réellement* des airs de danse. Prochainement, on valsera sur la première partie de la symphonie héroïque ; pendant la marche funèbre, on exécutera des poses sentimentales, on reprendra avec passion la valse au *scherzo*, et l'on galopera sur le finale. Je ne sais où M. Wagner est en ce moment, mais il me semble l'entendre rire à tomber en convulsions.

Quant aux invraisemblances scéniques qui résultent de l'interruption du premier finale de *Don Juan* [*Don Giovanni*] par le ballet, c'est le moindre des inconvénients. Passons. Dans le bal donné par Don Juan [Don Giovanni], il doit y avoir trois orchestres sur la scène, composés l'un d'instruments à cordes, de hautbois et de cors ; les deux autres, de violons seulement et de violoncelles. Chaque orchestre se rapporte à un groupe différent de danseurs. Lorsque Leporello ouvre, ou plutôt doit ouvrir la fenêtre et aperçoit les masques, le premier orchestre doit jouer dans la coulisse et de loin, le menuet, en commençant par les deux dernières mesures, selon une intention *réaliste* qui n'a pas besoin d'explication.

Quand le menuet est fini, Leporello doit refermer la fenêtre, puis commence le trio des masques, après lequel la scène change. Lorsque dans la suite on danse, Donna Anna et Don Ottavio doivent, d'après l'indication

contenue dans le manuscrit de Mozart, danser le menuet (en mesure à trois-quatre), c'était la danse des grands seigneurs.

Don Juan [Don Giovanni] et Zerline [Zerlina] doivent danser la contredanse (en mesure à deux-quatre) et Leporello avec Mazetto [Masetto], l'allemande (en mesure à trois-huit), la danse rapide et très gaie du peuple. On remarquera en effet dans les partitions, qu'à un moment donné les parties vocales sont écrites dans différentes mesures, selon la danse à laquelle les personnages prennent part. A l'Opéra, on se contente de faire jouer la partie du premier orchestre de bal par l'orchestre de la salle ; les deux autres orchestres sont réunis sur une estrade au fond de la scène. Il n'en résulte qu'un incompréhensible pêle-mêle, pour ne pas dire plus.

La mise en scène du dernier fragment du finale est risible, il est vrai qu'elle // [2] // l'est à peu près dans tous les théâtres. A la salle Ventadour on emploie le chœur dans une grande partie de cet *allegro* ; à l'Opéra, on l'emploie tout du long. C'est fort bien pour produire le plus de bruit possible, mais cela n'est autorisé par aucune partition, à commencer par le manuscrit de Mozart lui-même. Les sept personnages principaux doivent chanter seuls, et il n'est pas même possible de doubler les parties de Don Juan [Don Giovanni] et de Leporello sans changer les paroles. Mais ce qui est franchement ridicule, c'est de voir Don Juan [Don Giovanni], Don Ottavio et d'autres personnages mettre flamberge au vent, et la toile tomber sur cette sottise batterie.

Comment ! ils sont là soixante ou quatre-vingts contre un seul, qui s'en tire sans la moindre égratignure, pour aller recommencer ses escapades de plus belle ? Peut-être faut-il admettre qu'au moment où les choses prennent une mauvaise tournure, les danseurs et les musiciens s'esquivent, laissant les personnages principaux s'arranger entre eux. Il n'y a pas plus de raison de doubler ici les parties vocales par le chœur que de le faire dans le sextuor dans l'acte suivant, ou dans le finale qui devrait se chanter, mais ne se chante jamais. Don Ottavio doit tenir un pistolet (*pistolet in mano*, est-il dit dans le manuscrit de Mozart), au moment où il répond à Don Juan [Don Giovanni] : *Nol sperate !* Mais j'expliquerai plus loin pourquoi il ne songe pas à dégainer quand il ne croit voir encore qu'une tentative commise sur une paysanne.

L'air de Don Juan [Don Giovanni] : *Meta di voi*, est un modèle de musique comique ; on le supprime à l'Opéra comme au Théâtre-Italien. Si l'on comprenait réellement le caractère du personnage, on se garderait bien de ce vandalisme. Au Théâtre-Italien, on remplace le morceau par quelques gestes ; à l'Opéra, par un dialogue avec musique de Castil-Blaze.

Don Juan [Don Giovanni], imitant la voix de Leporello, raconte à Mazetto [Masetto] que « son *maître* l'a *mus* à la *portó* par la *fenétró* : » inutile

de dire que le mérite de cette facétie et d'autres de même goût revient tout entier aux arrangeurs français.

Que Leporello imite la voix de Don Juan [Don Giovanni] lorsqu'il le remplace près d'Elvire [d'Elvira], c'est de rigueur ; mais comment MM. E. Deschamps et H. Blaze ont-ils pu se persuader que Don Juan [Don Giovanni] doit employer le même artifice avec un lourdaud comme Mazetto [Masetto], qui le connaît peu et qui, exaspéré par la jalousie, n'a certes pas fait attention à bien retenir le son de sa voix ? Eh ! messieurs, que ne supprimiez-vous aussi le trio de l'attentat nocturne, en le remplaçant par des récitatifs, avec beaucoup d'*o* et d'*ou* : car Don Juan [Don Giovanni] n'est rien moins qu'un inconnu pour Donna Anna, puisqu'un peu plus tard elle le traite en ami, et lui demande son aide ? Ce que c'est que de prétendre avoir plus d'esprit que Mozart !

L'air de Leporello : *Ah ! pieta* a encore été supprimé comme au Théâtre-Italien, d'autant plus qu'on tenait à terminer le troisième acte par le sextuor.² Le quatrième acte se compose du grand air de Donna Anna, du grand air de Don Ottavio et du duo de Don Juan [Don Giovanni] et de Leporello devant la statue du Commandeur [Commendatore]. Ces trois morceaux, qu'on a placés dans l'ordre dans lequel je viens de les nommer, portent dans la partition italienne les numéros 28, 23, 27 ; chiffres qui n'ont pas besoin de commentaires. Mais ce n'est pas le pis, et il est temps de dire quelques mots du caractère de Don Ottavio.

Généralement on juge mal ce personnage ; on oublie qu'il est le fiancé de Donna Anna, et qu'il a su mériter son affection. Au premier acte sa conduite est des plus dignes ; il s'empresse de rechercher avec Donna Anna le meurtrier du Commandeur [Commendatore], mais il a peine à croire qu'un gentilhomme comme Don Juan [Don Giovanni] ait été capable d'un tel forfait. C'est pour cette raison que dans le premier finale, il doit seulement tenir le ravisseur de Zerline [Zerlina] en respect avec un pistolet, sans songer à tirer l'épée. Malheureusement, au second acte, on ne le voit pas assez agir. Ce n'est qu'après le sextuor qu'il est convaincu qu'un homme aussi pervers que Don Juan [Don Giovanni] doit être l'auteur de l'attentat qui a coûté la vie au Commandeur [Commendatore].

C'est montrer un grand cœur que de ne croire le mal d'autrui que lorsqu'il y a évidence ; mais, pour l'action dramatique, la conclusion peut paraître tardive. Don Ottavio recommande à ses amis de consoler Donna Anna pendant qu'il va faire les démarches nécessaires pour faire punir l'assassin ; c'est à ce moment qu'il doit chanter son air. Plus tard, il vient annoncer à sa fiancée qu'elle va être vengée ; et avec un empressement évidemment excessif, il lui demande de ne plus différer leur mariage.

² Le duo de Zerline [Zerlina] et de Leporello se supprime, parce qu'il est un des trois morceaux ajoutés pour le théâtre de Vienne.

Donna Anna répond à cette demande dans son grand air : elle exprime combien il lui en coûte de retarder une union qui est son vœu le plus cher ; elle renouvelle à son fiancé les témoignages de l'amour le plus profond ; elle espère que le ciel aura pitié d'elle et calmera sa douleur. Le *largo* de cet air est une des mélodies les plus admirables de Mozart ; l'*allegretto* contient des vocalises qui sont la seule concession aux absurdes exigences des cantatrices, quoique l'on ait prétendu justifier ces vocalises comme conformes à l'expression du morceau, ce qui n'est pas mon avis.

Dans l'arrangement français, Donna Anna se trouve seule en chantant cet air. Elle-même n'est qu'une fausse Donna Anna, une contrefaçon du personnage imaginé par Hoffmann, et qui est l'antipode de celui de Mozart. Elle commence par un récitatif arrangé par Castil-Blaze, et dont voici les premiers vers :

Ton heure encor n'est pas sonnée,
Don Juan ! – C'était la folie à moi
Que de vouloir lutter contre la destinée !...

Elle souhaite la mort « qui seule peut briser la chaîne d'un froid hymen où elle n'a pas son cœur ; » elle parle de rejoindre son père dans la tombe afin d'être délivrée d'un « fatal et triste amour ; » elle répète trois fois de suite : « Soit caché tout ce mystère ! » Le reste est à l'avenant. Convenons qu'on doit quelque indulgence aux gens féroces qui, en 1834, ont appelé le produit de la collaboration de MM. Deschamps et Blaze père et fils, « un acte de barbarie, une monstruosité anti-artistique... »

Don Ottavio vient rejoindre Donna Anna ; par conséquent, son air est changé de situation, et a dû être précédé d'un dialogue. Pourtant, si plat que soit le texte français de l'air, le sens qu'il contient ne jure pas avec la musique. Le finale a besoin d'une explication. Selon l'habitude du temps, lorsque Don Juan [Don Giovanni] est à table, un orchestre, comprenant deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, renforcés de violoncelles, joue des airs favoris d'opéras. Le premier (en *ré*), est tiré de *Cosa rara*, de Martin ; le second (en *fa*), est pris d'un opéra de Sarti, intitulé : *Fra due litiganti terzo gode* ; le troisième est des *Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*], de Mozart.

Pour les deux premiers airs, Leporello indique lui-même le titre des œuvres dont ils sont tirés ; en entendant le troisième, il dit : Celui-là, je le connais trop bien ! » parce que les *Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*] avaient eu à Prague un très grand succès. Dans l'arrangement français, ces indications ont disparu, excepté pour l'air des *Noces* [*Le Nozze di Figaro*] qu'on fait fredonner à Don Juan [Don Giovanni], ce dont il ferait bien de se passer. Au reste, les trois airs ont été choisis avec une intention malicieuse,

que je n'ai pas le temps de vous expliquer, et qui, pour l'air des *Noces* [*Le Nozze di Figaro*] s'explique d'elle-même.

Il est d'usage de supprimer tout le sextuor qui doit terminer l'opéra, suppression fondée sur l'excellente raison, que lorsque le diable a emporté Don Juan [Don Giovanni], le public se déclare satisfait et ne veut plus entendre rien. Que lui importe ce que Donna Anna, Elvire [Elvira], Zerline [Zerlina], Don Ottavio, Mazetto [Masetto], Leporello et Mozart peuvent avoir à lui dire ! Passons condamnation sur ce point. Réjouissons-nous aussi qu'en l'an de grâce 1866, on ne termine pas l'opéra par le *Dies irae* du *Requiem* de Mozart, et qu'on n'ait pas pris *l'ave verum* du même compositeur pour le faire jouer dans un entracte. C'est un progrès ; ce n'est pas trop après trente-deux ans, mais c'est toujours cela ; du train dont nous allons, peut-être dans trois siècles verra-t-on un *Don Juan* [Don Giovanni] de Mozart qui soit purement et uniquement de Mozart.

Certes, le tableau final avec les fantômes blancs et rouges doit ravir les spectateurs ; mais que devient la musique ? Les fantômes chantent à peu près leur chœur ; mais Don Juan [Don Giovanni] s'empresse de faire le mort, et Leporello s'est esquivé depuis longtemps, pour se dispenser tous les deux de dire leurs parties pendant plus d'une quarantaine de mesures. Selon Mozart, Don Juan [Don Giovanni] ne doit s'engloutir qu'à la fin du chœur, et Leporello doit tomber évanoui.

Cette fois, du moins, je pense, la faute n'en est pas à MM. E. Deschamps et H. Blaze, car leur texte contient les paroles nécessaires pour cette scène. Il y est question de « feux déchaînées » et d'autres curiosités ; mais, enfin, ce sont des paroles. Est-ce M. Faure qui a décidé qu'il n'était pas un assez grand scélérat pour que les diables le tourmentassent aussi longtemps avant de lui tordre le cou ? Peut-être.

Il me faut dire quelques mots des artistes. Demander une exécution réellement bonne de *Don Juan* [Don Giovanni] à des chanteurs auxquels les délicatesses du style du Mozart sont parfaitement inconnues, et qui sont trop habitués à pousser des éclats de voix et à défigurer la musique selon leur bon plaisir, ce serait se montrer aussi naïf qu'Elvire (qu'Elvira) et Leporello proposant à Don Juan [Don Giovanni] de s'amender.

Faure dit agréablement le duo *La ci darem* (avec des mouvements faux comme toujours), et la sérénade. En somme, c'est un Don Juan [Don Giovanni] un peu lourd et assez froid. Dans l'air *Fin chi han dal vino*, il ne produit point d'effet. Il ajoute de petits ornements et même du dialogue où bon lui semble ; en plusieurs endroits, il pousse des *fa* et des *sol* aigus, inconnus à Mozart ; mieux que cela : dans le trio final, après avoir dit : *J'irai !* sur un *sol* aigu, il dit le dernier *non* sur un *la* ! Vous cherchez un fort ténor, M. Perrin ? Voilà !

M^{me} Sasse, qui portera désormais son propre nom, a eu de bons moments dans les scènes dramatiques. Les variations du diapason l'ont autorisée à transporter son grand air un ton plus bas ; elle le dit médiocrement, mais il n'y a pas uniquement sa faute ; j'ai montré plus haut ce que vaut le texte français. Elle ne fait à la musique de son rôle que deux changements ; ce n'est pas la peine.

M^{me} Gueymard [Gueymard-Lauters] s'acquitte assez convenablement de la partie d'Elvire [d'Elvira], quoiqu'elle n'ait pas l'air aussi irritée qu'elle devrait l'avoir par moments. M^{lle} Battu ne met pas plus de façon que M. Faure à inventer des enjolivements. Elle a même emprunté à la *diva* Adelina un petit trait que celle-ci ne fait plus. Au reste, si elle dit froidement le duo, elle peut, elle aussi, plaider les circonstances atténuantes. Veut-on savoir comment est traduit *Presto, non son più forte* ? « Quel trouble en mon âme ! Ah ! résistons encore ! » Mozart jurera ses grands dieux que Zerline [Zerlina] a une furieuse envie de ne pas résister du tout.

Obin est un artiste d'un talent reconnu ; mais quand au lever du rideau on le voit adossé au mur, puis, les mains sur les hanches, s'avancant négligemment vers la rampe pour débiter paisiblement son air, revu et corrigé par lui, on peut être certain dès l'abord qu'il ne comprend pas mieux le personnage de Leporello que les chanteurs italiens. Je regrette que l'espace me manque pour analyser ce rôle. Naudin est un triste Don Ottavio ; il chante le français comme à la première représentation de *l'Africaine* ; et ses notes gutturales produisent les plus mauvais effets.

C'est son duo avec M^{me} Sasse qu'il a dit la mieux. David fait bien valoir le rôle du Commandeur [Commendatore], et Caron est un Mazetto [Masetto] fort acceptable, quoiqu'il se voie forcé de transposer son air un ton plus haut, ce qui n'est pas tout à fait indifférent pour le caractère du personnage. Dans certaines éditions de la partition, cet air se trouve parmi les suppléments ; c'est une erreur ; il a été composé à Prague pendant les répétitions, et fait par conséquent partie intégrale de l'opéra. Le morceau dont l'interprétation a été la meilleure, c'est l'ouverture. Le ballet est charmant, je l'ai dit ; les décors sont beaux, c'est connu.

Il faut conclure. Tout bien pesé, le *Don Juan* [Don Giovanni] de l'Opéra vaut à peu près la *Flûte enchantée* [Die Zauberflöte] du Théâtre-Lyrique. Puisse l'un obtenir autant de succès que l'autre, quand même MM. Nutter, Beaumont, E. Deschamps et H. Blaze s'aviseraient de s'en frotter les mains !

Je suis obligé de renvoyer à mon prochain feuilleton une notice sur Leborne, que le Conservatoire vient de perdre, et qui, pour être peu connu de la majorité du public, n'en a pas moins rendu à l'art de nombreux services.

LE TEMPS, 18 avril 1866, [pp. 1-2].

Journal Title: LE TEMPS

Journal Subtitle:

Day of Week: Wednesday

Calendar Date: MERCREDI 18 AVRIL 1866

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: 1810

Year: 6^e ANNÉE

Series:

Pagination: [1 à 2]

Issue: Livraison du 18 avril 1866

Title of Article: FEUILLETON DU 18 AVRIL

Subtitle of Article: CRITIQUE MUSICALE
THÉÂTRE DE L'OPÉRA : *Don Juan*, opéra en
cinq actes, traduction française, de MM. Emile
Deschamps et Henri Blaze, musique de Mozart. –
NECROLOGIE : A.-A.-S. Leborne.

Signature: J. WEBER

Pseudonym:

Author: Johannès Weber

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: