

Nous l'avons dit en rendant compte du *Don Giovanni* des Italiens et du *Don Juan* [*Don Giovanni*] de l'Opéra, et nous le répétons au moment où nous prenons la plume pour parler du *Don Juan* [*Don Giovanni*] au Théâtre-Lyrique, cette partition, unique en son genre, ce chef-d'œuvre, non seulement le plus parfait de tous les chefs-d'œuvre, mais encore le plus complet, en ce qu'il offre la réunion des élémens les plus divers, des inspirations et des styles souvent les plus opposés, d'une conception si profonde et si vaste, d'une composition si savante et si claire, n'est nullement taillé dans les proportions du grand Opéra. Il est fait pour une scène moyenne, non pour une grande scène, et plutôt pour une petite scène que pour une moyenne. Oui, cette œuvre, miraculeuse entre toutes, où le grandiose et la fin, le beau et le joli se succèdent tour à tour ; où le sublime se complète par le naïf et le gracieux ; où l'imitation réelle et le fantastique, les accens rustiques et les mélodies de l'art le plus raffiné, le bouffon et le tragique, l'humain et le surnaturel se mêlent sans se confondre et trouvent leur place sans trouble et sans secousse, tout cela a été fait par Mozart en vue, non d'une grande salle, mais d'une bonbonnière. Tout cela, action, musique, mise en scène, a été conçu pour être vu et entendu de près par une petite réunion de spectateurs. Je n'amoindris certes pas l'œuvre de Mozart, je montre au contraire la puissance, la souplesse, la spontanéité, la sublimité de ce génie qui a su faire entrer dans un cadre restreint tous les élémens divers qui sont du ressort du grand opéra et du *dramma giocoso*, et dont plusieurs, le fantastique et le surnaturel, n'avaient jamais été mis en œuvre.

Il y a plus. Dans le plan primitif de l'ouvrage, il était à peine question des chœurs. Il est visible que Mozart a eu l'intention de concentrer ses principaux effets sur les huit personnages chargés des huit rôles de son opéra ; les chœurs n'intervenaient donc que trois fois dans le cours de l'ouvrage : une première fois dans le duo de Zerlina et de Masetto ; *Giovinette che fate all'amore* : une seconde fois, dans le premier mouvement (*allegro assai*), du finale du premier acte pour dire avec don Juan [*Don Giovanni*] : *Sul Svegliati vi da bravi* ; enfin, dans le finale du second acte, lorsque les démons s'emparent du damné pour l'entraîner dans l'abîme.

Ce point a été parfaitement éclairci par M. Louis Viardot, qui a le bonheur de posséder, comme on sait, le manuscrit original de la partition de *Don Giovanni*. L'examen de ce manuscrit l'a mis à même de montrer l'évidence de cette assertion, à savoir que, dans l'opéra de *Don Juan* [*Don Giovanni*], les chœurs proprement dits n'ont point d'entrée en scène, point de rôle à part et déterminé, et que, lorsqu'on a pris le parti (à quelle époque et en quel lieu ? nous l'ignorons) de recourir aux masses chorales, ces masses se sont bornées, même dans ce qu'il est convenu d'appeler le chœur *Viva la libertà !* même dans le mouvement formidable en *mi* bémol : *Soccorriamo l'innocente*, et jusque dans la strette : *Trema, tremo, scellerato*, à suivre et à renforcer les parties des solistes, les soprani chantant avec dona Anna ou avec dona Elvira, les contralti avec Zerlina, les ténors avec don Ottavio, les basses avec Masetto. Nous avons pu nous convaincre nous-même de

l'exactitude de ces observations par l'étude de la partition originale qui est entre nos mains. Ce qui prouve que les manuscrits et les documents originaux ne sont pas moins utiles à la critique musicale qu'à la critique littéraire.

Il y a dans *Don Juan* [*Don Giovanni*] des choses qui, sous le rapport de la grandeur du style, égalent tout ce que Gluck avait fait avant Mozart, font ce que Spontini, Weber, Rossini, Meyerbeer, ont fait après lui. Seulement, chez Mozart, cette grandeur du style est, pour ainsi dire, intrinsèque ; elle réside bien moins dans les moyens extérieurs que dans la pensée musicale. Qu'y a-t-il de plus grand que l'entrée, dans l'introduction du premier acte, de dona Anna et de don Juan [*Don Giovanni*], au moment où, sortant de la maison du commandeur [*Commendatore*], ces deux personnages viennent interrompre le monologue de Leporello, qui se rengorge et prétend à son tour faire le gentilhomme ? Du ton de *fa*, l'orchestre s'est précipité sur le ton de *si* bémol ; la scène change, le soliloque du valet fait place à un superbe trio. Quelle vigueur dans le dessin mélodique ! quelle énergique pulsation dans le rythme ! Comme cette musique, s'écrie Oulibicheff, fait couler un sang chaud dans les veines ! Toutefois la formule de chant de Leporello n'est pas sensiblement modifiée. L'unité du morceau se maintient, bien que le style ait pris une élévation inattendue. Le commandeur [*Commendatore*] paraît ; dona Anna a fui. Les épées se croisent sur la scène comme les traits de violons et de basse dans l'orchestre. Le vieillard est frappé à mort. Tout cela, la musique le peint aussi rapidement que l'action. Les triolets lentement détachés succèdent aux gammes étincelantes. Le commandeur [*Commendatore*] n'a plus qu'un souffle de vie qui s'exhale avec les tenues des cors ; il expire, et une ritournelle poignante se traîne par intervalles chromatiques et vient se résoudre sur un accord de sixte sans conclusion. La conclusion sera l'apparition du fantôme, et l'arrêt prononcé par lui sur le meurtrier.

Avec quel égarement dona Anna reconnaît son père dans le cadavre étendu sur le seuil de sa maison ! *Il padre, padre mio* ! Quelles sublimes interjections ! *quel sangue !... quella piaga* ! Puis le duo : *Fuggi, crudele, fuggi* ! Soupirs ! déchirements ! Elle fait jurer à don Ottavio de venger cette mort. Les plaintes des deux amans se répercutent aux instrumens. Les deux voix obéissent au même souffle. Mêmes anxiétés, mêmes palpitations. Quelle énergie, dans ces syncopes, dans ce trait entrecoupé des violons, des flûtes, des bassons qui procède par demi-tons, et dans ce trait final qui s'enroule sur lui-même !

N'est-il pas du grand style aussi cet air : *Or sai chi l'onore*, précédé du récitatif où dona Anna vient tout à coup de reconnaître dans don Juan l'assassin de son père ? Comme les violons bondissent, grincent, se tordent sur ces syncopes déchirantes, lorsque l'infortunée raconte à don Ottavio la tentative audacieuse du séducteur qui a voulu la déshonorer ! Et, dans l'air, quels élans ! quelles réponses des basses ! Il y a pourtant un retour aux sentimens tendres dans cette phrase : *Rammenta la piaga des misero seno*, sur

laquelle le basson promène ses tenues plaintives. Mais la grande âme de dona Anna reprend son empire sur elle-même. L'éclair qui luit, le fer qui brille n'ont pas de clartés plus soudaines que les accens de cette héroïne de la *vendetta*. Cet air est le point culminant de ce superbe rôle.

Eh bien ! on est étonné de la concision de style et de la sobriété de moyens avec lesquelles toutes ces choses sont rendues, et le plus mince compositeur de nos jours se croirait perdu si on ne lui laissait, pour une strette ou même pour une romance, d'autres ressources que celles qui ont suffi à Mozart pour exprimer toutes ces sublinités. Et le trio des masques ! Quoi de plus grandiose que ces larges contours et les vastes entrelacements des trois voix qui se réunissent pour adresser au ciel une invocation ! La voix de dona Anna guide les deux autres ; elle est le pivot de cette radieuse harmonie. Grandeur dans ces beaux accords des instrumens de bois qui frappent lentement sur les trois derniers temps de la mesure ; douce mélancolie dans ces arpèges de la clarinette-chalumeau (une invention de Mozart) qui s'enroulent autour de la période mélodique ! Terminaison poétique et suave au moyen de deux gammes descendantes, reprise en ritournelle par divers instrumens et s'éteignant dans les régions de l'orchestre, comme si, après que les chants ont cessé, on voyait la prière ailée monter vers le trône de l'Eternel !

Dans le second acte, signalons le sextuor, une conception gigantesque. Entrée successive des six personnages qui tous se présentent sur une phrase en harmonie avec leur caractère, leur situation ; le tout relié par un travail d'orchestre de la plus admirable unité. La phrase de dona Anna : *Lascia almen alla mia pena*, est l'apogée de l'expression pathétique : phrase irrégulière et qui annonce le trouble de cette âme ; elle a un premier repos à la troisième mesure, un second à la cinquième ; elle se compose de dix-sept mesures en tout. Mais quel abîme de douleur, de désolation dans cette longue période : *Sola morte, o mio tesoro, il mio pianto può finir !* Puis voyez les bassesses de Leporello pour obtenir son pardon, le trait obstiné des violons auquel répondent les gammes des instrumens à vent descendant par demi-tons, la stupeur générale quand l'imbroglio est découvert, le bouffe répandu à pleines mains dans une situation tragique ; l'explosion des voix de *l'allegro molto : mille torbidi pensieri* ; l'éclat subit de l'accord en *ré* bémol, l'entraînement des voix dans un tourbillon dont les violons décrivent les sinuosités, le silence de l'orchestre tandis que les voix s'échelonnent pour former l'édifice canonique le plus inattendu et le plus serré, et enfin cette péroraison foudroyante où la voix de Lablache faisait trembler la salle.

Ajoutons encore les deux versets de plain-chant que mugit la statue dans la scène du cimetière, avec accompagnement de la voix souterraine des trombones, et sa soudaine apparition au milieu du festin. D'abord, quelle terreur aux approches du *convitato di pietra* ! comme l'orchestre frissonne ! comme Leporello tremble de tous ses membres ! Comment peindre ce dialogue effrayant du mort qui parle, du vivant sacrilège qui brave les

trépas, ces accens de la statue qui n'ont plus rien d'humain, ce rythme fatal et implacable, ces sonorités étranges qui semblent composées des bruits de l'abîme, ces gammes des violons qui se glissent comme des fantômes, ces intervalles insolites à l'oreille qu'on dirait appartenir à je ne sais quelle gamme à l'usage des spectres?... Mais, encore une fois, la grandeur de ce style réside bien plus dans l'idée musicale que dans les formes extérieures dont cette idée est revêtue. Mozart a trouvé le moyen d'être tragique et dramatique sans sortir du style délicat et fin, du style *di camera*. Il n'oublie jamais qu'il écrit pour une salle de petite dimension et pour un public relativement peu nombreux.

Passons en revue les morceaux de ce dernier style : d'abord le petit trio, ou plutôt l'air d'Elvire [d'Elvira] avec à *parte* de don Juan [Don Giovanni] et de Leporello : *Ah ! chi mi dice mai !* Le dramatique est dans le chant, la finesse est dans l'orchestre. L'air de Leporello, *Madamina, il catalogo e questo*, ce morceau inimitable du genre bouffé qui offre cette particularité qu'étant composé de deux mouvemens, c'est le premier qui est le plus vite, et le second le plus lent. C'est que dans le premier l'impertinent valet se complaît à déployer sous les yeux d'Elvire [d'Elvira] la liste de toutes les maîtresses de don Juan [Don Giovanni], tandis que dans le second il prend un ton sentencieux et lui débite ironiquement des adages et des maximes philosophiques. Puis viennent successivement le petit chœur rustique : *Giovinette, che fate all'amore* ; l'air de Masetto : *Hò capito, signor, si*, le seul morceau approchant de la forme italienne, et dans lequel Mozart semble avoir voulu imiter Cimarosa ; l'admirable duo de la séduction : *La ci darem la mano* ; l'air de dona Elvire [Elvira] : *In quali eccessi, o Numi !* avec son récitatif admirable et son allegro qui pourrait passer pour un morceau de musique instrumental dont le chant serait la partie principale. Ici une question. D'où vient que la dona Elvire [Elvira] de l'Opéra (M^{me} Gueymard [Gueymard-Lauters] ou M^{lle} Mauduit) se contente de nous donner ce récitatif en passant sous silence l'allegro qui le suit, et substitue à ce dernier l'air d'un seul mouvement : *Ah ! fuggi il traditor !* écrit // [2] // par Mozart dans le style de Haendel [Handel] ? Ou tout l'un ou tout l'autre. Ne séparez pas un récitatif de l'art auquel il sert naturellement de préface ; c'est là une véritable altération de l'œuvre du maître. Je reprends mon énumération : Le quatuor : *Non ti fidar, o misera !* merveille d'expression, et d'une expression complexe, de l'art de grouper les voix et d'entrelacer les parties ; l'air : *Fin ch'an dal vino* ; l'air : *Batti, batti*, un modèle exquise de grâce, de coquetterie, je dirai même d'harmonie imitative, puisque les contours et les sinuosités du chant du violoncelle et des divers instrumens sont destinés à exprimer les câlineries au moyen desquelles Zerline [Zerlina] cherche à amadouer Masetto ; enfin le finale, *presto, presto*, dont les deux tiers au moins appartiennent au style de *mezzo carattere*.

Voilà pour le premier acte ; dans le second, comptons les morceaux suivans : le petit duo en *sol*, si aminé et si plein d'entrain : *Eh ! via buffone* ; le ravissant trio en *la* du balcon : *Ah ! taci ingiusto core*, où Don Juan [Don

Giovanni], qui a changé d'habits avec Leporello, se joue de la crédulité de dona Elvire [Elvira] en ayant l'air de lui adresser des tendresses passionnées qu'en réalité il adresse à la camériste : de là vient que, dans la modulation en *ut* de ce trio, il essaie le thème de la sérénade que tout à l'heure, après le départ de dona Elvire [Elvira] avec Leporello qu'elle prend pour son infidèle, il chantera à la camériste elle-même, sa nouvelle conquête ; – le second air de Zerline [Zerlina], *Verdrai carino*, le pendant de *Batti, batti* dans un autre genre ; puis le fameux *Il mio tesoro*, de don Ottavio ; puis le duo : *O statua gentilissima*, où, dans le ton incisif de *mi* majeur, sur des traits légers et rapides de violon, le compositeur trouvera le moyen de peindre la verve sarcastique de don Juan [Don Giovanni] et la poltronnerie de Leporello. Il y a même un moment où une seule syllabe, la syllabe *si*, prononcée par la statue en signe d'acceptation de l'invitation à souper, jetera sur tout ce dialogue instrumental, en apparence si spirituel et si enjoué, je ne sais quelle teinte fantastique, quelle terreur surnaturelle qui agira sur don Juan [Don Giovanni] lui-même, malgré l'intrépidité de ses bravades. Parlerai-je de cet air de dona Anna, si tendre, si expressif : *Crudele, ah no, mio bene*, du finale qui commence avec les chants joyeux du festin, parmi lesquels on distingue les souvenirs des opéras du temps les plus en vogue, de la *Cosa rara*, des *Nozze di Figaro*, qui se poursuit par les dernières supplications de dona Elvira afin d'arracher don Juan [Don Giovanni] au châtement qui le menace, et qui se termine par la terrible apostrophe de la statue et par le chœur des démons ? On a beau dire, nous sommes toujours dans la petite salle de Prague.

Quelle merveille que ce *Don Juan* [Don Giovanni] ! Comme dans ce seul ouvrage le génie incomparable de Mozart a su s'approprier le goût, la perfection et la grâce de Racine, la sensibilité et l'abandon de La Fontaine, la force et l'élévation de Corneille, la *vis comica*, l'esprit et la profondeur de Molière, le dramatique de Shakspeare [Shakespeare] et le coup de foudre de Bossuet ! Il y a plus : en écrivant sa musique Mozart a refait en quelque sorte le poème, c'est-à-dire qu'il a fixé le caractère et la physionomie de chacun de ses personnages, que le librettiste avait laissés parfois dans le vague. Ces deux rôles de don Ottavio et de dona Elvire [Elvira], un peu monotones, languoureux, fades et languissans dans le livret, Mozart a fait de l'un le type de la tendresse exaltée jointe au dévouement chevaleresque ; de l'autre, le type de la résignation, de la tendresse obstinée et veillant jusqu'au bout sur le salut de l'ingrat adoré. Le musicien s'est fait le redresseur du poète, et les créations imparfaites de celui-ci, il les a transfigurées. Quand on étudie un à un chacun de ces morceaux dans son contexte, dans chaque phrase, dans chaque détail, on ne se figure pas qu'une situation puisse être résumée par quelque chose de plus idéalement parfait. La plupart de ces morceaux sont courts, rapides, et ils sont complets ; impossible d'imaginer qu'on puisse y rien ajouter ; plus impossible encore d'imaginer qu'on puisse en rien retrancher ; tout s'y tient et fait corps. Dans un opéra italien, le meilleur, vous avez des morceaux composés de périodes qui ne se lient pas entre elles ; ce sont des phrases juxtaposées. On peut en ôter une et en substituer une autre

indifféremment. C'est un édifice somptueux, élégant ; mais on peut en détacher une pierre et la remplacer par une autre. Dans Mozart, ce n'est pas un mur, c'est le roc. Chaque personnage dit ce qu'il doit dire. Jamais une phrase dite par un personnage n'est répétée par un autre. Chacun garde sa physionomie propre jusqu'au bout. *Et sibi constet*. Et quel style ! Comme il est taillé d'une main sûre, d'un ciseau exquis et subtil dans les veines du granit musical ! Et ce style a ses ornemens, mais des ornemens qui naissent du fond du sujet, comme la fleur naît de la sève de la plante, comme le fruit naît de la sève de l'arbre. Une seule fois, dans l'air de dona Anna, l'ornement n'est pas né du fond du sujet ; bien plus, il s'est trouvé faire contre-sens avec le sujet lui-même. C'est la seule tache que le télescope de la critique ait pu découvrir dans ce soleil. « Deux lignes de trop dans une partition de cinq actes » ! dit Oulibicheff. Non ! huit mesures de trop, pas une de plus, pas une de moins. Ce fut pour la Soporiti que Mozart fit cette malheureuse concession. « La Soporiti, dit l'auteur que je viens de citer, n'était qu'une petite prima donna de province, modeste et peu exigeante, très bonne musicienne d'ailleurs. Elle voulut bien chanter Anna telle que le maître l'avait faite, moyennant une indemnité de quelques roulades mêlées de *staccati* aigus pour la fin de son rôle. Le *staccato* était son fort apparemment. » Voilà tout le crime de Mozart : une complaisance pour une cantatrice qui lui rendait un signal service. Quel est le compositeur de nos jours qui osera lui jeter la première pierre ? C'est par ces huit mesures que Mozart, dans *Don Juan* [*Don Giovanni*], a payé son tribut à l'humanité, comme Racine, dans *Phèdre*, a payé le sien par le récit de Thémis. Oublions ces huit mesures ; tout le reste, tous ces morceaux ; dans leur ensemble et leurs détails, sont désespérans de beauté, de convenance, de perfection, de cette perfection qui résulte de l'équilibre harmonieux que présentent entre eux les élémens constitutifs de l'art, la mélodie, l'harmonie, le dessin, la forme, le rythme, l'instrumentation, l'accompagnement. « Il n'était pourtant qu'un homme, s'écrie encore Oulibicheff, celui qui a composé cette musique ! » Oui, mais un de ces hommes qui portent en eux-mêmes comme un foyer sacré où les élémens déjà mis en œuvre par leurs devanciers viennent se retremper et se refondre pour jaillir se retremper et se refondre pour jaillir de nouveau sous des formes si pures, si belles et si radieuses, que leurs semblables, renonçant à atteindre à une pareille hauteur, n'hésitent pas à conférer à ces hommes le titre de divin.

Donc, mille actions de grâces à l'Opéra et au Théâtre-Lyrique, qui nous ont rendu ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, la partition incomparable, l'incommensurable création du génie des génies ! Mais il a fallu pénétrer dans la pensée intime du sublime auteur pour apprécier l'interprétation de l'ouvrage sur l'un et l'autre théâtre. L'Académie impériale de Musique a pris *Don Juan* [*Don Giovanni*] par les côtés qui confinent au grand opéra. De là un grossissement des proportions, une exagération du cadre sur lesquels nous avons fait déjà nos réserves. Tout en admirant la beauté de la mise en scène, la richesse des décors, la bonne exécution des ensembles, des chœurs et de ce puissant orchestre, nous maintenons nos

observations sur les altérations que certains des principaux interprètes font subir au texte. Il paraît que ces messieurs et ces dames aiment beaucoup qu'on les loue, mais ne tiennent aucun compte des avis qu'on leur donne. Le public, qui prend pour argent comptant tout ce que les chanteurs lui débitent, applaudit de confiance : mais, pour l'amateur qui sait par cœur son *Don Juan*, il ne saurait dire le supplice qu'il éprouve lorsque, au lieu de la cadence attendue et qu'il a dans l'esprit, on lui fait entendre une terminaison grossière et plate qui hurle de se trouver accolée à ce qui précède. Ce reproche ne s'adresse nullement à M^{lle} Mauduit, douée aussi d'une voix dramatique et pénétrante, qui a plusieurs fois remplacé M^{me} Gueymard [Gueymard-Lauters], et qui a chanté simplement et purement le rôle d'Elvire [d'Elvira]. Malgré tout, nous nous plaisons à constater l'immense succès de *Don Juan* [*Don Giovanni*] à l'Opéra. Les dix-huit représentations interrompues aujourd'hui par les congés ont fait tomber 200,000 fr. dans la caisse. Les auditeurs ont pris goût à la musique autant qu'au ballet, et la plupart ont applaudi l'ouvrage de Mozart comme si ce n'était pas un chef-d'œuvre.

Au Théâtre-Lyrique, on a gardé la distribution en deux actes et le récitatif parlé. Voilà déjà deux grands points. Nous rentrons dans le cadre de Mozart. La mise en scène est entendue avec goût et elle est très soignée. Elle n'est peut-être pas suffisante pour le matérialisme de l'époque ; mais elle est plus que satisfaisante pour les admirateurs de Mozart. Quel beau trio de femmes ! M^{me} Charton-Demeur est, comme cantatrice et actrice, la plus belle et la plus vraie dona Anna que nous ayons vue depuis longtemps. Elle a l'accent de cette musique ; on se sent, avec elle, dans l'atmosphère de Mozart. On ne saurait rêver une dona Elvire [Elvira] plus élégiaque, plus poétique, plus tendrement passionnée, que M^{lle} Nilsson. Et quelle voix pure, limpide, sympathique ! quelle tenue naturellement élégante et distinguée ! M^{me} Carvalho [Miolan-Carvalho] est une merveilleuse Zerline [Zerlina], un peu trop étudiée, un peu trop raffinée peut-être. Mais quel chant adorable, quel art exquis, quel style enchanteur ! Barré est doué d'une voix jeune, fraîche, flexible ; il a chanté délicieusement la sérénade. Nous le croyons appelé à tenir une des premières places sur notre scène lyrique. C'est un artiste convaincu, un esprit chercheur, qui nous apporté un talent simple, naïf, sans artifice. Sans doute, pour aborder ce rôle terrible de don Juan [Don Giovanni], il faut une expérience que Barré n'a pu encore acquérir. Personne, en le voyant, ne le prendra pour ce *giovane cavaliere estremamente licenzioso*, comme dit l'indication de l'édition originale ; mais il y a chez lui l'étoffe d'un chanteur et celle d'un acteur. Qu'on le laisse se développer sous les yeux du public et sous l'influence de cette musique. Troy est un très bon Leporello, plein d'entrain et de franchise. Le rôle de don Ottavio convient parfaitement à Michot ; il en a supérieurement rendu plusieurs parties. Lutz est un excellent Masetto ; Depassio un très bon commandeur [Commendatore]. Le trio des masques a été superbement exécuté par M^{mes} Charton [Charton-Demeur] et Nilsson et par Michot. Il a été *bissé*, ainsi que l'air *Batti, batti*, et plusieurs autres morceaux. Les artistes, les chœurs et l'orchestre sont tous dévoués à cette idée de la glorification du chef-d'œuvre de Mozart, et M.

Deloffre leur souffle à tous le feu sacré. Comme à l'Opéra, succès et triomphe. A l'heure où j'écris, on ne peut se procurer des billets pour la quinzième représentation.

Un dernier mot : Il est bien vrai que Mozart ne s'en était pas tenu, pour le dénouement à la grande scène de la damnation de don Juan [Don Giovanni], à laquelle il avait ajouté un *allegro assai*, un *larghetto* et un *presto* fugué ; mais il est vrai aussi qu'on a bien vite renoncé, et peut-être du vivant de Mozart, à exécuter ces trois morceaux. Si beaux qu'ils soient, en effet, ils ne peuvent qu'affaiblir l'impression de cette scène qui termine l'action d'une manière décisive et concluante. Lorsque Mozart écrivait ces morceaux, il n'entendait pour ainsi dire sa musique, qu'à travers le livret, et il était sous l'influence des idées de Da Ponte. On peut donc dire qu'il ne connaissait pas encore son propre ouvrage, du moins de cette connaissance que révèle la représentation. Le Théâtre-Lyrique a eu la bonne intention de rendre son hommage à Mozart le plus complet possible ; mais il fera bien de terminer le second acte conformément à l'usage suivi partout ailleurs, et cela dans l'intérêt du succès, de l'œuvre et du public.

JOURNAL DES DÉBATS, 19 mai 1866, [pp. 1-2].

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle: Politiques et littéraires
Day of Week: Saturday
Calendar Date: SAMEDI 19 MAI 1866
Printed Date Correct: Yes
Volume Number:
Year:
Series:
Pagination: [1 à 2]
Issue: Livraison du 19 mai 1866
Title of Article: FEUILLETON DU JOURNAL DES DÉBATS
DU 19 MAI 1866
Subtitle of Article: *DON JUAN* À L'OPÉRA ET AU THÉÂTRE-
LYRIQUE
Signature: J. D'ORTIGUE
Pseudonym:
Author: Joseph d'Ortigue
Layout: Front-page feuilleton
Cross-reference: