

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 3 (1896)
Heft: 14

Artikel: À propos de don Juan
Autor: Mirande, H.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068464>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GAZETTE MUSICALE

DE LA SUISSE ROMANDE

III^e ANNÉE

24 Septembre 1896.



A propos de Don Juan.

LES opéras de Mozart ne se jouent pas souvent à Paris, et c'est grand dommage ! Mieux vaudrait voir au répertoire courant des théâtres lyriques *Don Juan*, la *Flûte enchantée*, les *Noces de Figaro*, et cette exquise partition de *Così fan tutte* que la *Favorite*, *Guillaume-Tell*, la *Juive* et autres œuvres surannées dont l'indigence musicale et l'inanité artistique ne peuvent plus aujourd'hui faire illusion, même aux auditeurs les plus ignorants et les moins cultivés.

Mais les directeurs parisiens songent à prendre leur revanche : ce n'est pas un *Don Juan*, mais deux *Don Juan*, concurrents et rivaux qui vont paraître simultanément sur les deux scènes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, ainsi qu'au temps déjà lointain (1866), où le chef-d'œuvre de Mozart était représenté en même temps à l'Opéra de la rue Lepelletier, au théâtre lyrique de M. Carvalho et aux Italiens de la salle Ventadour.

Les courriéristes des journaux quotidiens nous ont appris que MM. Gailhard et Carvalho étaient allés entendre à Munich l'opéra de Mozart ; ils comptent en restituer fidèlement le texte et le purger des étranges scories musicales et littéraires qui en altèrent la pureté.

Il faut bien en effet l'avouer, *Don Juan* n'a jamais été joué en France tel que l'a conçu son auteur, à beaucoup près ; comme les *Noces de Figaro* et la *Flûte enchantée*, le « drame joyeux » de Da Ponte et de Mozart

est défiguré par les plus inavouables et les plus sacrilèges « tripatouillages », suppressions, modifications diverses et, qui plus est, additions et interpolations ridicules.

Aussi n'est-ce point un commentaire nouveau que nous consacrons à l'opéra de Mozart, riche déjà de gloses et scolies ; nous voulons seulement signaler les incompréhensibles licences que se sont permises jusqu' alors à l'Opéra de Paris, — et dans les théâtres français, — les chefs d'orchestre, directeurs, chanteurs et metteurs en scène, et que le public a jusqu'à ce jour tolérées sans protestations.

Pas n'est besoin de faire le voyage de Munich et les directeurs parisiens ont sous la main un document authentique et définitif qui n'est autre que le manuscrit autographe de *Don Juan* : M. Weckerlin, le savant bibliothécaire du conservatoire de Paris en est le jaloux dépositaire, depuis que M^{me} Viardot en a enrichi ses collections.

Aucun témoignage, aucune tradition, — sauf sur un point spécial que nous aborderons plus loin, — ne peut être opposé à ce manuscrit où survit intacte la pensée du créateur travestie par tous ceux qui ont assumé la tâche de la traduire.

Une première version de *Don Juan* fut représentée à l'Opéra le 17 septembre 1805 ; rien ne peut donner une idée de sa fantaisie : qu'il nous suffise de dire que le trio des masques, écrit pour deux soprani et un ténor, avait été transformé en un trio de « sbires » chanté par deux ténors et une basse.

Aussi bien ne nous occuperons-nous pas de cette version depuis longtemps oubliée ; la version établie au répertoire de l'Opéra porte

les noms d'Emile Deschamps et Blaze de Bury, mais l'auteur réel n'est autre que le célèbre Castil-Blaze, ce singulier musicien qui, au dire de Berlioz, ajoutait trois parties de trombones aux deux parties écrites par Beethoven dans la symphonie pastorale.

Castil-Blaze est, on le sait, l'auteur de *Robin des Bois*, — (Weber auteur du *Freyschütz*, n'ayant rien à voir à l'affaire), — il en a écrit le livret et aussi la musique, la partition du *Freyschütz* ayant été taillée, remaniée et même réorchestrée par lui avec un incroyable sans-gêne.

Don Juan a été traité avec un peu plus de scrupule; néanmoins le texte de Da Ponte est suivi de fort loin, et le livret, originalement conçu en deux actes, est découpé en cinq par Castil-Blaze.

Comme dans les opéras italiens de Mozart, les airs et les ensembles de *Don Juan* sont reliés entre eux, non par des récitatifs instrumentés, mais par des récits libres: le *récitativo secco* que le chanteur doit débiter avec la rapidité d'une sorte de *parlante* est accompagné d'un simple *Basso continuo*. Le chef d'orchestre réalisait jadis au clavecin l'harmonie chiffrée ou seulement sous-entendue de la basse continue.

Sans doute, dans un vaisseau aussi vaste que l'Opéra de Paris, le récit libre, soutenu par les accords grésillants d'un clavecin semblerait maigre; ce sont là des reconstitutions curieuses qui peuvent convenir seulement à des salles plus intimes, comme le *Residenz-theater* de Munich, et l'on conçoit fort bien que Castil-Blaze ait confié au quatuor à cordes la réalisation harmonique des récits libres de *Don Juan*.

Mais encore aurait-il dû conserver les contours mélodiques de la déclamation et respecter les dimensions d'accords de la partition originale. Ce qui est plus inadmissible, encore, c'est la liberté prise par Castil-Blaze de substituer parfois aux récits instrumentés de Mozart, des récitatifs de sa composition.

L'air, fort médiocre d'ailleurs, de Dona

Maria, « *Non mi dir, bel idol mio,...* » est précédé d'un important récit instrumenté de Mozart; Castil-Blaze a écrit à la place un autre récitatif orchestré avec *leitmotiv*!...

La douloureuse mélodie de flûte et hautbois qui accompagne au 1^{er} acte l'agonie du Commandeur, est rappelée ici par Castil-Blaze qu'on ne s'attendait guère à voir jouer le rôle de précurseur de Wagner!

Mais là ne se bornent pas les méfaits de Castil-Blaze; le finale du 1^{er} acte (qui dans la version de l'Opéra devient celui du 2^{me} acte), est écrit par Mozart en septuor pour Anna, Elvire, Zerline, Ottavio, Mazetto, Leporello et Don Juan. L'adaptateur y a introduit des chœurs qui doublent les quatre premières parties.

La vraisemblance scénique est furieusement éprouvée par cette adjonction, car s'il est admissible que don Juan, l'épée à la main, puisse échapper aux attaques d'Ottavio et du peu belliqueux Mazetto, on ne saurait comprendre qu'il parvienne à se frayer un passage à travers une cinquantaine de seigneurs armés.

Castil-Blaze ayant morcelé en cinq actes le livret de Da Ponte, a cru devoir faire précéder chaque acte d'un prélude instrumental: on va voir avec quel goût il s'est acquitté de ce soin.

Avant le lever du rideau, au 2^{me} acte, l'orchestre attaque les premières mesures de l'allegro de la symphonie en *ut majeur* (dite *Jupiter*); ce court exorde, à peine exposé, reste en suspens sur un accord de dominante!... Le menuet de la symphonie en *mi bémol* sert d'introduction au 2^{me} acte, mais on en supprime le *trio* tout entier.

Quant au 4^{me} acte, Castil-Blaze, estimant qu'on n'est jamais mieux servi que par soi-même, a composé un prélude en *mi bémol*. Le thème en est emprunté à un charmant air de ténor en *sol* (*Dalla sua pace, la mia dipende...*) que Mozart ajouta à son *Don Juan* lors de la création de l'œuvre à Vienne, et qui remplaçait parfois le célèbre *Il mio*

tesoro intanto... Mais Castil-Blaze en a remanié le thème à sa guise et l'a orné d'agréments mélodiques en sextolets de l'effet le plus ridicule.

* *

On ne saurait désapprouver complètement l'idée d'intercaler un grand ballet dans la fête qu'offre don Juan à ses invités ; la situation scénique aussi bien que les usages de l'Opéra justifient cette interpolation. Au moins devait-on choisir judicieusement dans le riche répertoire symphonique de Mozart. Castil-Blaze a eu la main malheureuse : à part le menuet de la symphonie en *sol mineur* qui ouvre le ballet, les morceaux qui le composent ne répondent, ni par leur rythme, ni par leur sonorité aux exigences de la musique de danse ; deux longs numéros pour *cordes seules*, le menuet et la sicilienne du 2^{me} quatuor en *ré mineur*, sont dépourvus de l'éclat nécessaire pour remplir un vaisseau étendu, et le *finale* n'est autre qu'une pièce de piano bien connue, le rondo *Alla turca* de la sonate en *la*, désigné communément sous le nom de *marche turque* et orchestré sans couleur et sans art par Auber.

Citerons-nous toutes les coupures maladroites, telles que celle de l'air en *fa*, si spirituel (*Meta di voi qua vadano*), dans lequel le héros déguisé lance les compagnons de Mazetto sur la piste d'un faux don Juan?... Signalerons-nous toutes les licences que des chanteurs en renom ont prises avec l'écriture vocale et qui se perpétuent pieusement à l'Opéra depuis soixante ans ?...

Bornons-nous à insister sur les mutilations qu'a subies la partie orchestrale. Et d'abord, dans l'admirable récit instrumenté de Dona Anna (*Don Ottavio, son Morte!*...), il est de tradition, à l'Opéra, de supprimer les trompettes, qui prêtent leur timbre incisif aux tragiques accords accompagnant la déclamation.

Et la sérénade, dont le piquant dessin instrumental est écrit pour une mandoline et que l'on fait exécuter tout simplement par quatre premiers violons en *pizzicato* ?... Et les pe-

tites symphonies sur des motifs devenus populaires, orchestrées pour instruments à vent, que doivent interpréter des musiciens placés sur la scène et qui se jouent à l'orchestre ?...

* *

Nous ne saurions terminer cette étude sans dire un mot d'une question qui a passionné les musiciens, la question des trombones dans le dernier finale.

Si l'on s'en tient au manuscrit de Mozart, le doute ne saurait être permis : de même que dans *Idoménée*, les trombones sont réduits dans *Don Juan* à l'accompagnement d'une courte et menaçante mélodie d'outre-tombe ; ils n'interviennent pas dans le finale.

Les chefs d'orchestre allemands, tels que M. Fuchs à Vienne, M. Richard Strauss à Munich, respectueux des intentions du maître, ont supprimé dans le finale ces instruments auxquels toutes les partitions gravées accordaient un rôle important.

Nous pensons que leurs scrupules sont excessifs : si les trombones du finale ne figurent pas dans le manuscrit de Mozart, nous les trouvons par contre dans toutes les partitions gravées, publiées même du vivant de l'auteur. Sussmayer à qui l'on attribue l'idée de cette adjonction, était l'ami et le disciple de Mozart ; il n'aurait point pris une telle liberté sans l'assentiment de son maître.

Après avoir examiné toutes les éditions gravées de *Don Juan*, nous pensons que les trombones furent ajoutés à la scène finale, lors de la création de l'œuvre à Vienne : la salle de l'Opéra Impérial, plus vaste que celle de Prague, où *Don Juan* avait d'abord été représenté, pouvait comporter l'emploi de ces voix puissantes, emploi pleinement justifié par le caractère surnaturel et tragique de la scène.

Aussi croyons-nous qu'il convient de s'en tenir à une tradition plus que séculaire, confirmée d'ailleurs par le témoignage unanime des documents imprimés et maintenir dans la dernière scène les trombones dont l'effet est si puissant et si grandiose.

Pour le reste, espérons qu'on en finira avec les fâcheuses habitudes conservées à l'Opéra depuis le 10 mars 1834, date de la première représentation de la version Castil-Blaze; les chefs d'orchestre et les chanteurs n'ont pas été moins coupables et M. Taffanel aura droit à la reconnaissance de tous les artistes s'il nous restitue fidèlement le texte et les intentions de Mozart.

H. MIRANDE.



Notre enquête

SUR

LA RESPIRATION DANS LE CHANT



Les méthodes de chant ne manquent point; chaque année on en voit paraître plusieurs, et les lois du « bel canto » sont si absolues qu'à part quelques exercices nouveaux, quelques observations particulières et personnelles aux auteurs, l'on peut dire hardiment que quiconque a lu une méthode de chant les connaît toutes.

Il est un point pourtant sur lequel les professeurs de chant n'ont jamais été d'accord, c'est celui de la *respiration*. La majeure partie des chanteurs reconnaissent qu'elle est la base du chant, et cependant il est bien peu de méthodes qui l'analysent d'une façon complète. L'on s'occupe de la pose de la voix et du mécanisme vocal en indiquant une foule d'exercices aptes à les perfectionner, à les développer; l'on se borne en revanche à recommander à l'élève de renforcer ses capacités respiratoires, d'élargir sa case thoracique, d'apprendre à retenir l'air dans la poitrine, à en mesurer la sortie, *sans donner aucune indication sur la manière d'arriver au résultat prescrit*, sans indiquer les exercices de gymnastique pulmonaire propres à développer la respiration.

D'autre part, il est des professeurs, et en grand nombre, qui prétendent que la respiration se développe naturellement par l'exercice *vocal*, qu'il est inutile de s'en occuper spécialement.

Depuis quelques années l'on apprend aux sol-dats à décomposer leur marche en une série de mouvements analysés et étudiés isolément qui

assurent l'élasticité et la fermeté des mouvements d'ensemble, de la marche proprement dite. Or, la marche est une fonction naturelle comme la respiration; si l'on peut développer l'une par l'exercice, l'on peut aussi développer l'autre. L'on apprend à bien marcher, l'on peut apprendre à bien respirer, autrement qu'en marchant et en respirant beaucoup....

Il nous a donc semblé intéressant de demander l'avis des principaux artistes lyriques et professeurs de chant de notre époque sur cette question importante; et nous publions aujourd'hui les premiers résultats de notre enquête, prenant sur nous de ne citer que les passages les plus intéressants des lettres qui nous sont parvenues. Nos chaleureux remerciements aux artistes distingués qui ont bien voulu nous répondre.

Voici quelles étaient les questions posées :

1^o *La respiration étant la base du chant, est-il possible de la développer à l'aide d'exercices spéciaux, ne faisant pas partie de l'exercice vocal, et rentrant dans la gymnastique pulmonaire.*

2^o *Quels sont ces exercices?*

3^o *Le fait de bien respirer a-t-il de l'influence sur la puissance, sur la qualité de la voix.*

De M. Eugène Crosti,

professeur au Conservatoire de Paris.

.... Je dois vous dire à l'avance que les exercices que je vous recommande sont la reproduction, à peu de choses près, de ceux de mon ouvrage le « Gradus du chanteur », page 16, édité par la maison Girod, à Paris (16, boulevard Montmartre)....

La respiration est, pour le chanteur, de la plus grande importance.

Un chanteur qui respire mal ou qui ne respire pas suffisamment, pas assez abondamment, offre l'image d'un orgue dont les soufflets sont crevés, ou ne fonctionnent pas bien.

Il faut donc, c'est le devoir d'un professeur, s'occuper d'une manière spéciale et raisonnée de ce point initial si important.

Ne respirez pas en levant les épaules.

Outre que c'est pénible à exécuter, c'est fort désagréable à voir, et de plus, ce moyen peu rapide ne vous permet pas de respirer à fond, et de prendre la dose intégrale qui constitue une respiration complète.

Respirez du thorax, comme lorsque vous êtes couché sur le dos.

Allongez-vous sur un lit, et étudiez alors quel est en effet le travail qui s'accomplit lorsque vous respirez.

Vous verrez que les épaules ne bougent pas, et que seul, votre thorax fonctionne.