

Comme nous l'avons annoncé, nous nous proposons de traiter prochainement la question de la subvention accordée aux théâtres lyriques de Paris, l'Opéra, le Théâtre-Italien et l'Opéra-Comique, et d'examiner les conséquences qui en découlent, par rapport à l'art, aux artistes et au public, le ressort de ces trois administrations, et selon les conditions de la spécialité de chacune. Nous avons promis de nous occuper de ce travail après la clôture de la saison musicale. En attendant, rien ne nous empêche de poursuivre l'inventaire des ressources actuelles du Théâtre-Italien, de ce genre que tant de gens, par suite d'une vieille habitude, proclament encore intrépidement le sanctuaire de la musique, du bon goût et de l'exécution par excellence. Nous avons osé attaquer le système adopté au Théâtre-Italien; nous avons exprimé à ce sujet une opinion modérée, mais opposée à l'opinion généralement reçue; nous sommes loin d'avoir tout dit, dussions-nous nous répéter, nous nous souviendrons de ce mot, que *la répétition est la plus belle et la plus utile des figures de rhétorique*.

Du reste, les esprits indépendans nous comprendront sans peine, quand nous leur dirons qu'il ne s'agit point ici d'une hostilité systématique contre une institution et contre ceux qui la dirigent. A Dieu ne plaise que nous voulions susciter le moindre embarras aux administrateurs du Théâtre-Italien, au moment où la saison touche à son terme. Nous savons bien d'où il faut faire remonter le système qu'ils représentent; nous savons qu'en habiles spéculateurs, ils s'efforcent de tirer bon parti de la position qui leur a faite; que la régénération ou l'extinction de l'art, dans la logique de leur action, est, à leurs yeux, chose fort indifférente en elle-même, et que, de ces deux alternatives, la meilleure, sans contredit, est celle qui leur offre le plus de chances pour faire fortune au plus vite. Loin de vouloir porter le moindre dommage aux intérêts de ces messieurs; loin de prétendre détourner les habitués de ses rendre à leur salle, nous souhaitons ardemment que le public profite des dernières représentations de la saison, et qu'affluant de toutes parts, il procure à l'administration de bonnes recettes, pourvu que mettant de côté ses admirations anticipées, ses opinions convenues d'avance, ses enthousiasmes factices, ce public tende à examiner consciencieusement et froidement, si la musique, le chant, l'exécution, l'ensemble du Théâtre-Italien sont tels que le représentent chaque jour des prôneurs complaisans et superficiels.

Qu'avons-nous dit du Théâtre-Italien? Ce que nous avons dit peut se résumer aux propositions suivantes:

1. Que la musique y est sacrifiée au chant;
2. Que le chant y est sacrifié à la roulade, à la fioriture, à tous les autres procédés du mécanisme de la voix;
3. Que toutes ces choses y sont le principal objet de l'exécution, puisque, à part l'orchestre, qu'il est impossible d'avoir mauvais à Paris, les ensembles y offrent, presque toujours, des disparates choquantes, excusables, tout au plus, sur un théâtre de province, puisque aussi les chœurs y sont nuls, si l'on peut appeler *nuls* des chœurs qui chantent (lorsqu'ils chantent) en dépit de la justesse et de la mesure;
4. Que tout cela ne constitue qu'une exécution individuelle au lieu d'un ensemble imposant, grandiose, complet dans toutes les parties, ainsi que cela convient à une exécution d'opéra; que le Théâtre-Italien, si fier de ses richesses et de ses quatre chanteurs, est, pour tout le reste, d'une pauvreté et d'une mesquinerie déplorable;

5. Enfin que, pour toutes ces raisons, le Théâtre-Italien est en pleine décadence.

Voilà ce que nous avons dit à propos d'*Ildegonda*. Depuis lors, le théâtre Italien a donné *Mosé* et la *Gazza ladra*. Nous ne sommes pas de ceux qui professent une admiration sans réserve pour ce dernier ouvrage; mais il contient de belles et intéressantes parties, et il est curieux de voir de quelle manière ou exécute un opéra qui est convenu d'appeler un des chefs-d'œuvre de l'école. Eh bien, nous ne craignons pas de dire qu'après cette exécution, il est impossible d'accuser de sincérité notre jugement sur le théâtre Italien, et nous soutenons que nos paroles sont restées dort au-dessous de la vérité. Dans la *Gazza*, les quatre principaux rôles sont distribués entre Lablache, Tamburini, Ivanoff et Mlle Grisi; Mme Rossi, Mlle Amigo et Tabellini, je crois, se partagent les trois rôles secondaires. De ces sept chanteurs, deux seulement, Lablache et Tamburini, chantent juste; les autres, soit en forçant leur voix, soit en négligeant leur chant, détournent plus ou moins. Quant à la façon dont chantent les chœurs, nous n'en citerons qu'en exemple. Il y a, dans la scène du jugement du second acte, un chœur d'un beau caractère, d'une couleur pleine de sévérité et d'un dessin parfaitement arrêté. Ce chœur est sans contredit le plus remarquable de la pièce. Evidemment, si la musique était quelque chose au Théâtre-Italien, on tiendrait à ce que les choristes exécutassent convenablement un morceau semblable. Il n'en est point ainsi: c'est précisément celui que l'on semble prendre plaisir de défigurer le plus impitoyablement. Mais revenons aux chanteurs. Le croira-t-on? Lablache, chanteur éminent autant qu'acteur consommé; Lablache, artiste véritable, le seul qui s'intéresse à l'exécution collective, et qui ne joue pas au profit de sa seule personnalité; Lablache, toujours infatigable, toujours en scène, qui soutient et réchauffe les ensembles, anime et renforce les chœurs; Lablache, qui ne sort jamais des bornes de l'expression et de la vérité, est l'acteur le moins applaudi du public! On l'aime, sans doute, mais il n'excite aucun transport; on le voit avec plaisir, mais qu'il ne s'y trompe pas: c'est parce qu'il fait rire, qu'il égaie, qu'il détend l'esprit: en un mot, parce qu'il fait diversion. Et qu'on ne demande pas pourquoi cet acteur, si original et à la fois si naturel, n'obtient que de rares applaudissemens? Eh, bon Dieu! c'est qu'il ne fait pas de roulades; ou du moins, s'il en fait, il les place d'une manière si spirituelle, qu'il est impossible de les prendre au sérieux, et que lui-même avertit par là combien il dédaigne ce pauvre moyen de succès.

Pour Rubini, c'est tout le contraire; avec sa voix puissante, sa méthode extraordinaire, il ne vise qu'au trille, qu'à la gamme, qu'à la fioriture, tout cela dans l'intérêt de l'effet personnel; et, quand son tour de force est achevé, il se promène et flâne nonchalamment sur le théâtre, s'inquiétant peu de ce qui s'y passe et attendant patiemment une nouvelle occasion de triomphe. Et cependant Rubini met tout l'auditoire en délire! et ce sont des bravos, des trépignemens à faire écrouler la salle! Et le bon public de Paris s'extasie devant le prodigieux prestidigitateur et s' imagine fermement entendre du chant italien! Du chant italien! mais rien n'y ressemble moins que cela. Il est temps, croyons-nous, de venger le chant italien de certains reproches que lui ont adressés un peu légèrement des gens qui l'ont jugé d'après le théâtre italien de Paris. Consultez, non ces enthousiastes fanatiques du parterre, compatriotes de Rubini, dont nous parlions dans notre dernier article, mais bien des Italiens sensés et meilleurs connaisseurs: consultez même des voyageurs français, d'esprit et de goût, qui, à Milan, à Naples, ont assisté aux représentations des principaux ouvrages du répertoire, et écoutez ce qu'ils vous diront sur la voix et le chant de Rubini.

Ils seront justes: ils reconnaîtront d'abord que Rubini possède une voix unique pour la force, la pureté des sons, l'agilité, la flexibilité, le charme du timbre, et surtout pour cette merveilleuse facilité de passer de la voix de poitrine à la voix de fausset; ils

reconnaîtront encore que rien n'est plus parfait que la méthode de ce chanteur, sauf l'exubérance de ses fioritures empoulées. Mais ils accuseront en même temps Rubini d'avoir porté coup à l'art musical, et voici pourquoi; c'est que la voix de Rubini n'est pas un véritable *tenor*; elle est de quatre ou cinq notes au dessus de ce qu'on appelle *tenor serio*: la voix de Rubini est un *tenor mezzo carattere*; d'où il suit que dans les partitions écrites pour lui, il a fallu renoncer à la voix *d'alto*, cette voix puissante, indispensable, selon les Italiens, à tout morceau d'ensemble; d'où il suit qu'il a fallu bouleverser tout l'ordre et le système vocal et se priver des oppositions de timbre qu'offrait la réunion des voix diverses classées suivant le diapason de la nature, au profit de quelques vocalises et de quelques tours de force dans // 2 // lesquels ce chanteur excelle. Voilà pourquoi aussi il n'est pas de rôle ténor dans les partitions antérieures à Rubini, qu'il n'ait été obligé de défigurer, soit en le transposant dans les solos, soit en lui prêtant forcément dans les ensembles un caractère étranger.

Voyez *Otello* chanté par Rubini! Quel contraste singulier entre l'audace, la fureur, le désespoir du sombre More et la tranquillité et l'immobilité du chanteur! Sans doute Rubini n'est pas acteur, nous l'avons déjà dit; mais il jouerait mieux si le rôle était dans la nature de ses moyens, ou plutôt si sa voix était dans la nature du rôle. On ne peut nier que Rubini n'ébranle la salle avec son *la* de poitrine sur les mots: *Sento infiammarmi il cor* de la cavatine, et le *doppo lei morro* du duo. Mais quelques notes ne constituent pas un rôle, et ce n'est pas de cette manière que l'on peut faire oublier aux amateurs les Garcia, les Tachinardi, les Donzelli. Nous croyons être assez bien informé pour assurer que, dans une ville d'Italie où Rubini s'était fait connaître avantageusement dans *Il Pirata*, on lui proposa de jouer *Otello*; ce projet parut si extraordinaire que tout le monde en rit et qu'il ne pu s'empêcher lui-même de rire en pensant aux difficultés qu'il allait être obligé de surmonter. Il joua néanmoins le rôle par condescendance, mais une seule fois; il se garda bien de recommencer. Nous serions curieux de savoir ce que disent les Italiens en apprenant que Rubini joue si souvent ici *Otello*; de deux choses l'une: ou ils se figurent que la voix de Rubini a changé de nature, ou ils pensent que les Français n'entendent pas grand-chose à la musique et au chant italien. Ainsi les Italiens ne reconnaissent pas à Rubini les qualités d'un *tenor serio*; c'est un ténor *mezzo carattere*, c'est une voix qui n'est pas naturelle, qui n'est pas classée dans les proportions de l'échelle vocale. Il n'est pas un théâtre en Italie qui ne possède des *tenori serii*, bons ou mauvais; les voix de cette espèce sont indispensables: il s'en trouve partout.

Mais ce n'est pas tout encore. La nécessité d'écrire pour Rubini n'a pas seulement forcé les compositeurs de renoncer à la voix *d'alto*; il leur a fallu de plus abandonner le *contralto*, cette autre espèce de voix d'un timbre si mordant et si puissant. On chercherait en vain une partie de contralto dans les partitions composées pour ce virtuose. Telles sont pourtant les combinaisons forcées que la voix de Rubini a imposées aux théâtres et aux compositeurs; elle a privé les compositeurs des éléments essentiels, indispensables, au moyen desquels ils puissent coordonner tout l'ensemble de leur œuvre et donner du relief à chaque partie; elle a privé les compositeurs et les théâtres des ressources nécessaires à toute bonne exécution d'opéra. On chercherait inutilement dans toute l'Italie un seul théâtre sans ténor et sans contralto, et il est fort douteux qu'à Lisbonne et à Madrid, où l'on sait apprécier aussi le chant italien dans le caractère qui lui est propre, une administration théâtrale pût tenir pendant une saison avec des faiseurs de gammes et de trilles. Les parisiens et les Anglais sont moins difficiles. Ils ont Rubini depuis quatre ans: cela leur tient lieu de tout, de *tenor serio*, *d'alto*, de *contralto*, de chant italien, d'opéra. Assurément le talent merveilleux de Rubini peut opérer bien des prodiges; mais ce talent n'est pas la cause unique d'une pareille longanimité; il a fallu

de plus beaucoup d'adresse et d'habileté pour soutenir aussi longtemps un système anti-musical et bâtard. Nous sommes pourtant autorisé à croire que l'esprit public commence à se raviser, et que bien des personnes soupçonnent déjà qu'on leur donne de l'exécution mécanique pour de la musique, et des fioritures parisiennes au lieu de chant italien.

Le duo de *Mosè: Parlar, Spiegar*, chanté par Rubini et Tamburini, servira de preuve à ce que nous avançons, si toutefois le fait qui s'y rattache est exact. On prétend que lorsqu'on eut l'idée de faire de ce duo un thème aux vocalisations les plus inouïes, un des deux chanteurs témoigna de la répugnance à dénaturer ainsi un morceau de musique qu'on avait rendu jusque là avec plus de simplicité, et déclara que jamais public italien ne tolérerait une pareille violation de la littéralité et de l'expression dramatique. Eh bien, ce duo ainsi défiguré, a électrisé tout Paris, et bien des gens vous diront encore que c'est là du chant italien!

Nous sommes fâché d'avoir eu à personnifier, dans un artiste que nous admirons d'ailleurs, et dont nous savons que le caractère est des plus honorables, un système qui nous semble devoir entraîner bientôt la ruine totale du Théâtre-italien. Nous sommes même persuadé que M. Rubini n'est pas toujours maître de suivre ses propres inspirations, et qu'il est, à son tour, dominé par les conditions dans lesquelles l'art du chant se trouve placé en raison de la nature de son talent. Mais ces conditions, il nous est permis de les discuter, tout en reconnaissant à l'artiste le droit de se justifier, en disant, comme ce personnage de Molière:

Est-ce ma faute, à moi, si l'on me trouve aimable?

Non, ce n'est pas sa faute, à lui, mais c'est la faute de ceux qui ont prétendu fonder tout un système sur un élément, précieux sans doute, mais exceptionnel. Aussi, engageons-nous vivement les directeurs du Théâtre-Italien à prévoir d'avance les embarras dans lesquels ils se trouveront dans un an ou deux, par suite de l'expiration de l'engagement de leurs premiers sujets. Mais le mal est grand; peut-être est-il irréparable. Aussi bien, quand, pendant quatre ou cinq années, on a marché dans une voie brillante mais fatale, il est difficile de revenir tout d'un coup à son point de départ pour suivre une route différente.

**JOURNAL DE PARIS, 20 mars 1837, pp.1-2.**

Journal Title:	JOURNAL DE PARIS
Journal Subtitle:	
Day of Week:	Monday
Calendar Date:	20 March 1837
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	40
Year:	année
Series:	
Issue:	Lundi 20 Mars 1837
Livraison:	None
Pagination:	1-2.
Title of Article:	DU CHANT ITALIEN ET DU CHANT PARSIEN.
Subtitle of Article:	None.
Signature:	J. D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue.
Layout:	Front Page and Internal Text
Cross-reference:	None.