

Le Théâtre Italien a joui pendant nombre d'années d'une immense réputation musicale, et, tout en tenant compte de l'exagération qui s'attache toujours à la nouveauté, nous sommes porté à croire, nous qui n'avons vu que la dernière moitié de cette période brillante, que sa réputation était méritée.

La renommée publia longtemps partout qu'aucun théâtre d'Europe ne pouvait réaliser avec le Théâtre Italien de Paris: tout ce que l'Italie possédait de virtuoses, à la fois acteurs et chanteurs de premier ordre, se donnait rendez-vous à cet Eldorado de la musique; nulle part le répertoire des opéras n'était aussi varié, aussi choisi, aussi complet; nul orchestre du monde ne pouvait lutter avec l'orchestre de M. Grasset, si étonnant par sa vigueur, sa soudaineté, sa verve, sa précision (à cette époque, la Société des Concerts n'était pas encore formée); en un mot, le Théâtre Italien présentait l'ensemble le plus parfait que l'on pût imaginer. Voilà ce que toutes les bouches répétèrent pendant dix ans.

Ceux qui suivent avec intérêt les discussions et les polémiques auxquels ont donné lieu les dernières transformations de l'art musical, peuvent se rappeler qu'en 1829, c'est-à-dire au moment où l'astre de Rossini brillait de cet éclat qui précède le déclin, nous osâmes prédire la prochaine décadence du genre consacré au théâtre Italien, et par conséquent celle du théâtre lui-même. Quoique le fait de l'existence du théâtre Italien semblait nous donner un démenti apparent, et que les administrateurs n'ait qu'à jeter un regard sur l'état prospère de leur caisse pour se croire autorisés à protester contre nos paroles, nous n'en persistions pas moins à dire que notre prédiction est en plein voie d'accomplissement, et que, pour quiconque sait voir au fond des choses, le Théâtre Italien ne vit plus que sur sa réputation passée. Nous n'avons pas à tracer ici l'historique des destinées de ce théâtre depuis que Mozart, Cimarosa, Paisiello, Paër, léguèrent le sceptre à Rossini qui le porta pendant dix ans en maître, et qui, après ce terme, brisé dans ses mains, en vit les tronçons épars ramassés à ses pieds par quelques faibles successeurs, lesquels, en se le disputant, gaspillent son héritage. Ce sujet ne pourra être convenablement étudié que dans une série d'articles spéciaux où nous nous proposons de discuter les conditions que l'on a faites à l'art musical par suite de la position où se trouvent placés les administrateurs des théâtres lyriques à l'égard du gouvernement, la presse à l'égard des administrateurs, le public à l'égard des administrateurs et de la presse, et l'art au milieu de toute cette complication de choses. En renvoyant ce travail après la clôture de la saison musicale, nous pourrons nous y livrer nous-mêmes avec plus de réflexion et de maturité; le public aussi le jugera avec plus de calme et d'attention, et nous aurons de plus l'avantage de n'être pas exposés à troubler MM. les entrepreneurs du théâtre Italien dans leur préoccupation du succès du jour, et leurs combinaisons de la recette du lendemain.

Cette époque des successeurs de Rossini est précisément l'époque actuelle, que de bonnes gens, toujours satisfaits du présent, appellent une continuation; période de transition et d'interrègne, suivant d'autres; pour nous, période de dissolution, pendant laquelle se font sentir les dernière convulsions d'un genre épuisé, privé de souffle qui s'éteint. C'est à cette époque, placée par bonheur sous la protection de l'ombre tendre et mélancolique de Bellini, qu'appartient l'opéra d'Ildegonda.

Le libretto roule sur une fable très-simple. Ildegonda, fille d'Ildebrando, podestat de Milan, aime en secret un jeune héros nommé Rizziardo, qui a su mériter l'admiration et l'estime du peuple. Pensant que sa renommée et la gloire qu'il a acquise dans les armes peuvent lui tenir lieu de noblesse, Rizziardo ose venir demander la main d'Ildegonda. Cette proposition irrite Ildebrando, irrite surtout le frère d'Ildegonda, Rogiero, qui, soit jalousie pour Rizziardo, soit fierté, fait tous ses

efforts pour empêcher cette union. Ildegonda a beau implorer son père, et lui protester que cet amour qu'il désapprouve avait été béni par sa mère mourante, Ildebrando est inflexible, et la malheureuse fille va être enfermée dans le couvent de Sainte-Marie-Majeure. Rizziardo ne songe alors qu'à enlever son amante; il lui fait parvenir une lettre pour la prévenir de ce dessein. Tandis qu'il rôde aux abords du couvent, il est rencontré par Rogiero, qui provoque le guerrier en duel. Celui-ci accepte le défi, et n'a pas de peine à désarmer le frère d'Ildegonda. Honteux de sa défaite, Rogiero court dénoncer Rizziardo au tribunal de l'inquisition, comme ayant violé le saint asile, et coupable d'impiété. Le tribunal envoie des gens armés à Sainte-Marie-Majeure; ces derniers poursuivent les deux amans et se saisissent d'eux au moment où ils traversent le souterrain pour fuir ensemble. Rizziardo est traîné devant le tribunal de l'Inquisition, et condamné au bûcher. Ildegonda, éplorée, parvient bientôt à toucher le cœur de son père en faveur de Rizziardo, parce qu'Ildebrando a reconnu la lâcheté et la fourberie de Rogiero. D'un autre côté, elle excite la population Milanaise à aller demander la grâce de son guerrier favori. Le peuple accourt au tribunal. Rizziardo est délivré. Le héros vient se jeter dans les bras d'Ildegonda et du Podestat, qui consent à lui donner la main de sa fille.

La musique écrite par M. Marliani sur ce libretto est celle d'un compositeur estimable, qui ne s'est épargné ni peine ni soins pour rendre son œuvre aussi bonne qu'il lui était donné de le faire. Ce n'est certes pas le savoir et la volonté qui lui manquent; mais, comme tant d'autres compositeurs, il s'imagine que ces qualités suffisent. Ce qui frappe surtout dans cette musique, c'est l'absence de pensée, d'intention, de direction. M. Marliani a vu ses devanciers entrer dans telle voie; il a trouvé le chemin frayé; il l'a suivi, sans se demander pourquoi et, pour ainsi dire, machinalement. Nous ne prétendons pas que tout artiste doive se créer d'abord une route inconnue; nous n'exigeons pas que le premier musicien venu soit obligé de nous donner du neuf: on n'a droit de demander cela qu'au génie; et s'il fallait exclure tout ce qui n'est pas le génie, ou en serions-nous? Mais faut-il au moins que l'artiste sache où il va, qu'il se propose un but et fasse preuve de réflexion.

Ainsi, par exemple, l'auteur du libretto d'Ildegonda a jugé à propos de placer dans le 12^e siècle une action où figure un tribunal de l'inquisition. Nous ne comprenons pas pourquoi, mais enfin il l'a voulu ainsi. Puisque anachronisme il y avait, que le compositeur ne profitait-il de l'anachronisme pour opposer de temps en temps aux formes musicales modernes, les formes vieilles et gothiques, non de la musique du douzième siècle qu'il serait fort difficile de ressusciter, mais bien de la musique des temps moins reculés. La scène d'Ildegonda parmi les religieuses du couvent de Sainte-Marie-Majeure, celle de la délibération du tribunal des Consolateurs, se prêtaient merveilleusement à de pareilles transformations. Une harmonie consonnante, l'abandon momentané de la note sensible, une instrumentation sourde, voilée et sobre, des tenues prolongées dans les voix, des formules de plain-chant, auraient produit des contrastes pleins d'effet. C'était par ce moyen que M. Marliani eût pu donner à sa musique, tout à la fois, un caractère, de la couleur locale, de la variété et se mettre en harmonie avec le sujet et l'époque choisis par le librettiste. Il n'a fait pas cela; il s'en suit que tout le luxe du moyen-âge déployé dans la pièce, se trouve là en pure perte, et que l'anachronisme du libretto dont le musicien pouvait tirer un si grand parti, n'est plus qu'une niaiserie inutile ajoutée à tant d'autres. M. Marliani est tombé dans la faute que nous reprochions l'autre jour à l'auteur de *Stradella*, avec cette différence pourtant que la situation de *Stradella* chantant dans une église de Rome réclamait plus impérieusement qu'ici l'emploi du style religieux. Il n'est pas inutile d'insister sur des points semblables pour montrer aux compositeurs que l'absence de caractère dans leurs œuvres tient plus encore à l'absence de pensée et de réflexion qu'à la faiblesse du talent.

Les défauts partiels de l'ouvrage, et il ne faut pas se dissimuler qu'ils sont nombreux, sont une conséquence naturelle de ce défaut essentiel dont nous venons de parler, de cette manière de mettre la main à l'œuvre, avec conscience, avec ardeur, si l'on veut, mais aussi à l'étourdie, sans se rendre sévèrement compte à soi-même de ce que l'on veut faire. On se précipite sur les traces des prédécesseurs, en se figurant qu'on n'a qu'à suivre les mêmes sentiers pour les atteindre, et qu'à outrer et multiplier les moyens qu'ils ont employés pour les dépasser; on veut concilier le genre de l'un avec le style de l'autre; on emprunte tel effet d'instrumentation à M. Meyerbeer, telle forme vocale à Bellini; et de tout ce système non raisonné d'imitation, de fusion, d'exagération, il résulte je ne sais quel art monotone et monstrueux, assourdissant et vide, impuissant et prétentieux. Il est impossible, dans un pareil système, que le goût ne soit pas offensé à chaque pas. Ainsi, l'on entendra un accord terrible de trombones éclater sur la phrase la plus simple du monde, uniquement parce que cette phrase contient les mots de « sang » et de « ruines », et les timbales et la grosse caisse frapper à coups redoublés sur chaque mesure pendant toute la durée d'un finale.

Après ces critiques, nous dirons que plusieurs morceaux de cette partition méritent d'être distingués; nous mettons dans ce nombre l'introduction instrumentale; le chœur d'introduction du premier acte, dans lequel l'accompagnement de cors qui soutient l'entrée de Lablache produit un très bon effet; la fin du premier sextuor; le motif du chœur « ornato le chiome; » le chœur des religieuses du second acte; le duo de Rizzardo et Rogiero; la seconde moitié, pleine d'énergie, du chœur des juges; enfin, une // 2 // partie de la scène du souterrain. Il est vrai qu'aucun de ces morceaux ne nous a paru convenablement développé et mené à bonne fin; mais c'est là le défaut capital de l'école italienne, défaut qui consiste, selon le P. Marini, dans un assemblage d'idées hétérogènes et disparates, cousues les unes aux autres sans former un tout et une unité, et sur lequel ou ne saurait en toute justice, fonder une accusation contre M. Marliani.

Il nous resterait maintenant à parler de l'exécution de cet opéra; nous le ferons implicitement en nous exprimant franchement et sans arrière-pensée sur ce que l'on appelle généralement l'exécution musicale du Théâtre-Italien. Nous savons d'avance quelles sont les personnes et quelles sont les classes du public qui se scandaliseront de nos paroles, mais nous savons aussi que beaucoup de gens ne disent et ne répètent certaines choses que parce qu'il est convenu de les dire et de les répéter, et nous ajoutons que plusieurs, en plus petit nombre, il est vrai, nous sauront gré de dire tout haut ce qu'ils ont seulement le courage de s'avouer tout bas. Du reste nous ne prétendons plaire à qui que ce soit en particulier: nous disons simplement ce que nous croyons être la vérité, sans nous arrêter à aucune considération étrangère à l'intérêt de l'art.

L'exécution du théâtre italien repose sur trois élémens principaux: les chanteurs d'ensemble, les chœurs et l'orchestre. L'orchestre serait susceptible de devenir excellent, si l'on s'occupait de régénérer la musique du Théâtre-Italien. Tel qu'il est, il est approprié au genre du théâtre; en un mot, il est ce qu'il doit être, ou, mieux encore, ce qu'il peut être. Les chœurs sont à peu près nuls. Le plus souvent ils chantent à peine, et quand ils chantent, ils chantent faux, froidement, sans animation; on dirait une collection d'automates. Toute la puissance d'exécution se trouve concentrée dans les chanteurs d'ensemble. Parmi ces chanteurs, quatre sont en première ligne. Ce sont MM. Rubini, Lablache, Tamburini, et Mlle Grisi. Quant aux autres, ce sont évidemment des chanteurs d'un ordre très-inférieurs des accessoires. Ainsi, l'exécution du Théâtre-Italien, reposant en grande partie sur les quatre chanteurs que nous venons de nommer, et la musique étant à peu près exclusivement

composée pour eux, il en résulte que cette exécution n'est guère qu'une exécution individuelle, et que le Théâtre-Italien est moins un opéra qu'un concert. C'est ce dont on se convaincra aisément, si l'on analyse le talent de ces quatre chanteurs en particulier.

Mettons à part Lablache, chanteur aussi accompli, suivant nous, que parfait acteur: tour à tour noble, pathétique, plein de verve, bouffe excellent, toujours vrai et toujours franc. Mettons à part Tamburini, autre chanteur admirable, mais artiste moins consommé que Lablache: il ne joue pas dans la nouvelle pièce; nous en parlerons une autre fois, restent donc Rubini et Mlle Grisi. Nous protestons que personne n'admire plus que nous le mécanisme prodigieux et l'art infini de Rubini; mais, sans compter que Rubini n'est nullement acteur, n'est-il pas vrai de dire qu'il sacrifie toujours l'expression des paroles et du sentiment à toute occasion qui se présente de faire à froid une roulade, un trille, un tour de force du gosier? Est-ce là ce qu'on doit appeler un chanteur? Non, c'est un exécutant, c'est un instrumentiste. Nous ne disons pas que Rubini n'est pas capable de sentir; il sent naturellement, mais il a voulu devenir l'idole d'un public blasé et qui, ne pouvant être ému, veut être étonné. Rubini s'est perdu dans le mécanisme et la fioriture: il a oublié la tradition du vrai, du simple, du naturel, et c'est grand dommage, car on ne vit jamais un organe plus vibrant, un timbre plus pénétrant et plus enchanteur! Mais le public l'a voulu, et Rubini a gâté, a gaspillé sans remords le plus beau talent du monde.

Mlle Grisi est parvenue à imiter merveilleusement le genre faux du maître, et à défaut de son énergie et de son emphase virile, elle a enrichi son jeu des grâces les plus maniérées, des minauderies les plus théâtrales. Nous n'énumérons point ici toutes les roulades, toutes les broderies dont elle a surchargé son rôle d'Ildegonda, et cela toujours à faux, toujours en dehors du sentiment et de la situation, du sens des paroles, de la vérité de la scène. Après les roulades, viennent les vocalises, les tours d'escamotage, les sauts périlleux du grave à l'aigu; et cela s'exécute non aux dépens des oreilles, il est vrai, mais aux dépens des yeux de l'auditeur, qui voit avec chagrin les traits de la belle cantatrice éprouver sur chaque effort une contraction violente. Quand on songe que ces pitoyables ornemens, ces artifices puérils, tous en dehors des conditions de l'art véritable, tous contre la nature du chant, suffisent pour faire à l'acteur une réputation européenne; quand on songe que de pareilles platitudes d'un art aux abois ne sont pas seulement tolérées, mais excitent encore les bravos, les trépignemens de toute une salle, on ne sait que penser et du public qui applaudit, et des chanteurs qui recherchent de semblables applaudissemens, et du gouvernement qui prodigue l'or à des entreprises théâtrales pour propager de cette manière le goût de la musique.

De bonne foi, que peut être un théâtre, et quelle influence veut-on qu'il exerce sur l'éducation musicale de la nation, lorsqu'il est livré, d'une part, à un public indifférent à tout ce qui est sérieux; à un public élégant, vain et superficiel avant tout, qui s'est fait des habitudes factices, qui ne connaît de la vie que le côté extérieur, et prêt à admettre ou à rejeter sans examen tout ce que l'on voudra, sur ces seuls mots: Ceci est à la mode; ou bien; cela n'est pas à la mode? Livré, d'autre part, à des administrateurs, à des acteurs dont l'unique affaire est d'étudier les goûts de ce public, de s'y conformer et de subir toutes ses exigences? que peut être l'art à un pareil théâtre? Ce qu'est la vie pour ceux qui le fréquentent: une chose factice, une chose de mode un genre, rien de plus. Mais l'art n'est pas un plaisir de conventions, une distraction aristocratique: c'est une chose universelle, faite pour tous.

Aussi qu'arrive-t-il? c'est que tout artiste sérieux, tout homme qui comprend l'importance du rôle d'enseignement confié à la musique, déserte et fuit le Théâtre-

Italien, où l'art le plus maigre, le plus étriqué, le plus fatigué, étale chaque soir ses haillons dorés pour servir de divertissement aux heureux du siècle; c'est qu'il regarde le Théâtre-Italien comme le plus grand obstacle aux progrès de la musique, et comme devant infailliblement la tuer parmi nous, si, par bonheur, il ne se trouvait d'autres institutions fondées pour la ranimer et la vivifier; c'est qu'il attribue à ce théâtre ce goût maniéré, ce genre tourmenté, faux et fardé qui a successivement envahi les concerts et les salons. Mais qu'importe après tout aux administrateurs que cette sorte de gens abandonnent leur salle? ne peuvent-ils pas toujours compter sur leur public habituel, si intelligent, si éclairé, comme on dit? Les loges, les stalles de leur théâtre ne sont-elles pas louées d'avance? et n'est-il pas toujours facile de persuader aux gens riches que le meilleur art ne peut être que celui-là seul qui est à l'usage de la meilleure compagnie?

Il découle comme conséquence du système adopté au Théâtre-Italien que toute musique est bonne, pourvu qu'elle se prête au déploiement de tous les moyens du chanteur: il faut, si l'on nous permet cette comparaison, que la corde ait le degré de tension et d'élasticité-nécessaire pour que l'artiste puisse exécuter facilement ses tours de force. Remarquons que c'est bien moins Rossini et Bellini qu'on va entendre que Rubini et Mlle Grisi. Il découle également, comme seconde conséquence, que l'exécution se réduit pour chaque chanteur à ce qu'il y a d'apparent et de brillant dans son rôle. La plupart des acteurs ne sont guère là que pour leur propre compte, et cessent d'agir lorsque l'attention ne se porte plus sur eux. Point d'unité, point de pensée commune; tout est au profit de la personnalité. Une fois que Rubini a recueilli sa part d'applaudissemens dans sa cavatine, dans son duo, il ne s'inquiète plus de l'ensemble de la pièce. Avons-nous eu tort d'appeler cela une exécution individuelle?

On est tellement convaincu au théâtre Italien que deux cavatines, un duo, un quatuor, et la présence de deux ou trois chanteurs principaux suffisent aux conditions d'une exécution parfaite, que l'on ne fera nulle difficulté de confier un rôle important à un acteur d'une nullité désespérante, que l'on immole impitoyablement à l'hilarité du public pendant toute la durée d'une représentation. Mais quel inconvénient y a-t-il à cela? répond-on froidement; n'avez-vous pas Lablache, Rubini, Mlle Grisi? L'air, le duo et le trio n'ont-ils pas été merveilleusement chantés? Après cela, pouvez-vous soutenir raisonnablement que l'exécution n'a pas été irréprochable?

Malgré le bon vouloir, la complaisance et la bienveillance notoire du public des Italiens, nous douterions un peu du succès qu'obtiennent quelques compositeurs à ce théâtre, s'ils ne se trouvait parmi les auditeurs plusieurs compatriotes des acteurs, enthousiastes furieux et frénétiques, qui crient bravo à chaque roulade, et hurlent de joie à chaque contorsion du chanteur. Mlle Grisi achève-t-elle sa cavatine, il suffit qu'un ou deux de ces messieurs du parterre vocifèrent un bis, pour que la cantatrice recommence intrépidement son air malgré l'opposition de la moitié de la salle. L'actrice rentre-t-elle dans la coulisse, il suffit que les mêmes voix prononcent son nom pour qu'elle reparaisse sur la scène avec une merveilleuse docilité et vienne modestement remercier le public. Le rideau tombe-t-il sur un acte, il suffit encore d'un cri semblable pour que le rideau se lève comme par enchantement, et ce sont alors tous les acteurs, se tenant par la main, et l'auteur au milieu d'eux, qui viennent recevoir les félicitations de l'auditoire. Le lendemain, les journaux proclament un succès complet, et la preuve, c'est que tel air a été répété, et que les acteurs et les musiciens ont été appelés sur la scène aux acclamations unanimes.

Pour nous qui n'avons aucune raison de taire notre pensée, nous doutons que le succès obtenu par M. Marliani, soit dû en partie à de semblables moyens. Peut-être

est-il temps aussi de dire au public, au public véritable que le charlatanisme entre pour beaucoup dans la réputation que l'on fait à certaines choses et à certains hommes. Toutefois, nombre de gens n'oseront contredire nos paroles; ils diront seulement que nous avons tort de nous exprimer aussi librement, et que cette franchise indique peu de savoir-vivre. Nous l'avouerons, un reproche qui a sa source, à nos yeux, dans une profonde et froide indifférence pour l'art, est peu fait pour nous toucher. Nous croyons que la libre discussion qui existe pleine, entière, pour les manières de politiques, de religion, de sciences, de littérature, peut s'étendre jusqu'à la musique et en particulier au théâtre italien. Ce théâtre a été et pourrait être encore utile à l'art. Tel qu'il est administré, il nous semble nuisible. Il développe des fonds considérables au profit d'une spéculation particulière; cet intérêt mis à part, ce théâtre n'est plus qu'une affaire de luxe et de toilette, pour les gens du monde, et pour l'artiste, qu'une mystification.

JOURNAL DE PARIS, 11 mars 1837, pp.1-2.

Journal Title:	JOURNAL DE PARIS
Journal Subtitle:	
Day of Week:	Saturday
Calendar Date:	11 March 1837
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	31
Year:	
Series:	
Issue:	Samedi 11 Mars 1837
Livraison:	None
Pagination:	1-2.
Title of Article:	THÉÂTRE ITALIEN
Subtitle of Article:	Première représentation d'ILDEGONDA; musique de M. Marliani.
Signature:	J. D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue.
Layout:	Front Page and Internal Text
Cross-reference:	None.