

Il y a eu vraiment une première représentation pour *Benvenuto Cellini*. On sait ce que cela veut dire. Aussi le public a-t-il protesté contre quelques parties de l'ouvrage, contre les longueurs et les détestables bouffonneries du poème, tout en rendant justice aux beautés originales de la musique. C'était un singulier spectacle que celui de lundi. Les principaux morceaux de la partition avaient été fort bien accueillis et presque compris. Quoique l'oeuvre de M. Berlioz ne soit pas aussi excentrique qu'on avait voulu le proclamer à l'avance, toutefois la coupe des morceaux, les mélodies, les rythmes et le style des accompagnements, ne ressemblent guère à ce qu'on exécute tous les jours à l'Opéra. Le public ne s'était donc montré ni prévenu, ni sérieusement hostile; mais dès la fin du second tableau, les inepties du poème ont excité des murmures non équivoques; et cette mauvaise humeur du public, tantôt cédant à l'influence de la musique, tantôt reprenant le dessus, a donné un aspect assez sombre à la première représentation.

La tolérance accordée à plusieurs ouvrages dont j'ai eu à rendre compte, prouve que le public de nos deux scènes lyriques n'est pas trop susceptible à l'endroit du *libretto*. Mais, pour cette fois, sa patience n'y a plus tenu, il s'est cru mystifié; et franchement il n'avait pas tort. *Benvenuto Cellini* est, dit-on, un opéra bouffon, c'est le pur genre italien. Je ne sais, je n'ai jamais vu les arlequins et les scaramouches ultra-montains; mais quelle que soit l'opinion des Italiens sur l'opéra buffa, chacun doit se tenir pour dit, en France, qu'il n'est permis d'être bouffon qu'à la condition d'être gai et spirituel. Or, comme il n'y avait pas la moindre gaîté, le moindre grain de sel dans ce ramas de trivialités, les spectateurs ont repoussé le poème, non à titre d'opéra bouffon, mais à titre de libretto dont l'ennui et la platitude dépassaient toutes les bornes.

La représentation de mercredi, je l'appellerais volontiers une seconde-première représentation. L'ouvrage a été remanié. On a fait de larges coupures dans le second et dans le quatrième tableau; et *Benvenuto Cellini* a été applaudi d'un bout à l'autre sans protestation. Le poème est demeuré insignifiant et absurde; on a supprimé tout ce qu'il y avait d'inconvenant. M. Berlioz a dû se résigner, lui, à de douloureux sacrifices, mais, enfin, un succès vaut la peine d'être acheté par quelques complaisances. Le public est un juge suprême dont il faut savoir accepter les arrêts de bonne grâce.

Depuis que *Benvenuto Cellini* est livré aux aristarques du feuilleton, de graves débats se sont élevés sur l'ouvrage et sur l'auteur. Qu'on discute l'oeuvre tant qu'on voudra, rien de mieux; mais je vois qu'on divise les critiques en deux camps: les amis enthousiastes et les ennemis déclarés. Cela n'est pas.

M. Berlioz est un artiste d'un caractère trop loyal, d'une conscience trop franche, d'un talent trop distingué pour n'avoir pas des amis dévoués; mais j'ose dire qu'il n'est aucun des amis de M. Berlioz qui donne une approbation sans réserve à tout ce qu'il y a de systématique dans les ouvrages de ce compositeur. Les doctrines musicales de M. Berlioz, formulées quelquefois d'une manière acerbe et mises en pratique avec une extrême rigueur, lui ont valu sans doute, je ne dis pas des ennemis, mais des adversaires; et parmi ceux-ci j'oserai dire encore qu'il n'en est aucun qui refuse à M. Berlioz et une

profonde connaissance de l'art musical et une puissante imagination. Des ennemis déclarés et véritablement dangereux, je n'en connais pas d'autres que MM. Léon de Wailly et Auguste Barbier.

Il faut pourtant analyser ce *libretto* qui a déjà reçu de prodigieuses nasardes de la part de nos malins feuilletonistes. Il me sera certainement difficile de ne pas redire ce qui a été dit plusieurs fois: je n'aurai donc pas la prétention d'être neuf. Mon but n'est point, d'ailleurs, de tourner en ridicule deux auteurs qui comptent d'autres titres littéraires que *Benvenuto Cellini*. Malheureusement je ne crois pas avoir le droit de priver les lecteurs de la *France musicale* de quelques curieux détails que renferme ce poème.

Benvenuto Cellini est un opéra en deux actes et en quatre tableaux. Le premier tableau est intitulé: *Lundi gras*; le second, *Mardi gras*; le troisième, *Mercredi des cendres*; le quatrième, tout uniment *quatrième Tableau*. J'aime beaucoup l'exactitude; je suis fâché que toutes ces indications n'aient pas figuré sur l'affiche, et qu'on les ait réservées pour le *libretto* imprimé, où vous pouvez lire à côté du nom des auteurs et des acteurs, le nom de tous les figurants et figurantes qui dansent ou qui ne dansent pas. Une page tout entière est consacrée à messieurs les coryphées, les saltimbanques, les sbires, les seigneurs, les hommes et les femmes du peuple, *item* aux enfants du peuple, aux pages et aux spadassins; total, cent vingt noms adressés à la postérité. Cet usage est très progressif. On n'avait encore désigné que le compositeur, le poète, le décorateur et les acteurs. Aujourd'hui on illustre tout le corps de ballet depuis six ans jusqu'à soixante-dix ans inclusivement. J'espère qu'on imprimera bientôt, à la suite du *libretto*, les noms, prénoms, âge, sexe, professions et domicile de tous les spectateurs qui auront assisté aux trois premières représentations.

Le héros du nouvel opéra est un de ces grands artistes italiens qui ont donné une physionomie si originale au seizième siècle. Cellini fut grand sculpteur, grand ciseleur et un peu assassin, s'il faut en croire la chronique, qui lui impute d'avoir assassiné prudemment l'orfèvre Pompeo, et non de l'avoir tué en duel comme l'ont voulu les auteurs du poème. Au milieu de cette existence si agitée on a imaginé l'intrigue suivante: Nous sommes dans la capitale du monde chrétien. Cellini est amoureux de la belle Teresa, fille du signor Balducci, trésorier du pape. Ce Balducci est un vieillard ridicule, à la façon du vieux Pandoff de *l'Irato*, moins l'esprit et l'excellente bouffonnerie. Au lever du rideau, Balducci, qui est appelé en toute hâte chez le Saint Père, gourmande sa fille Teresa, et dans sa grande colère il laisse échapper une petite faute de français:

Aussi pourquoi, notre Saint-Père
Prendre en Toscane un ciseleur,
Quand vous aviez votre sculpteur
Fieramosca, dont c'est l'affaire?

L'affaire de quoi, s'il vous plaît? --Au moment où Balducci se dispose à sortir, on entend un chœur de masques au dehors. Voici un échantillon de la gaîté qui va régner dans le dialogue:

Tra, la, la,	De tous les âges,
De profundis!	De tous les rangs;
Carnaval père	Homme ni femme
Ce soir enterre	Ne pleurez pas,
Un de ses fils!	Buvez à l'âme
Mais, soyez sage,	De lundi gras!
O grands enfants	

Les masques ne parlent pas mieux français que le signor Balducci. Mais ne nous arrêtons pas à ces bagatelles. Ce que je vous prie d'admirer c'est la pensée, le bon goût du style, le rythme et l'harmonie des vers. Voyons le second couplet:

Vive la joie!	Un gai compère
Les morts sont morts.	Encor plus gras
<i>Dieu nous envoie</i>	Que feu son frère
<i>Un joyeux corps,</i>	Le lundi gras!

Balducci, qui a mis le nez à la fenêtre, reçoit une *Grêle de fausses dragées qui lui couvrent le corps et le visage de taches blanches*. Il s'écrie: *c'est Cellini, c'est sa bande! Infâme engeance, misérable, fat, enjôleur:*

Ah malheur! à lui malheur,
Ce Florentin,
Ce paresseux, ce libertin!
Ose m'attendre;
Gueux à pendre!

Enfin, il sort, le Cassandre. Teresa chante un petit air; après quoi nous voyons arriver Cellini, bientôt suivi du sieur Fieramosca son rival. Celui-ci nous apprend que ce n'est pas en forçant les grilles que l'on gagne le cœur des filles, *mais en marchant à pas de loup*. Il arrive donc à pas de loup et se cache derrière un fauteuil pendant que Cellini et Teresa chantent un duo. Teresa ne veut pas épouser ce Fieramosca. Elle dit à Cellini:

...je préfère
La mort la plus
amère!

Et Cellini lui répond:

Qu'avez-vous dit
là?

Cette *voie* est
cruelle,
O ma Teresa!
Non, prenons
l'autre route
Aux gazons
fleuris...

Teresa répond naïvement:

Ne me cachez rien.

L'autre route, et
laquelle?

Ne nous effrayons pas. Cette route, c'est celle de la place Colonne où Polichinelle jouera une grande parade. Là, Teresa trouvera Cellini et son ami Ascanio déguisés l'un en moine blanc, l'autre en moine gris; elle se laissera enlever au malheureux trésorier qui garde assez mal ses trésors, comme vous voyez. Fieramosca est toujours caché et il embellit la scène de ses grotesques aparté.

Tout à coup Balducci rentre; Cellini se tient près de la porte et se sauve. Mais Fieramosca est obligé de se réfugier dans la chambre de Teresa où il est découvert.

Qu'étiez-vous venu faire en sa chambre?

Fieramosca.

C'est bien simple, eh! chez vous *je venais...*

Balducci.

Vous étiez tout venu...

Et le trésorier appelle une légion de servantes qui régaleront le tendre futur de ce délicieux compliment:

Entraînons-le dans le jardin
Sous le jet d'eau du grand bassin;
Laissons-le jusqu'à demain
Dans le bassin;
Libertin!
Gueux sans frein!
Vieux coupable!
Misérable!

Fieramosca s'enfuit en chantant: Je suis Orphée au milieu des bacchantes! --
Comme cela est gai!

Au second tableau, Cellini et les ciseleurs paraissent sur la place Colonne. Ils viennent chanter et boire. Mais le cabaretier veut être payé, et ces messieurs ne sont pas en fonds. Heureusement le jeune Ascanio, l'ami et l'élève de Cellini, lui apporte un sac d'argent que le pape envoie au grand ciseleur. Clément VII exige toutefois que la statue de Persée soit fondue dans les vingt-quatre heures. Cellini le promet et les ciseleurs le jurent.

Après ce beau serment commence ou plutôt commençait l'incroyable parade que l'on a supprimée à la seconde représentation. Pendant vingt-cinq minutes, une pantomime d'Arlequin, de Pierrot, de Polichinelle, se traînait au milieu de l'ennui le plus pesant. Vous eussiez dit que le dôme de l'Opéra était tombé sur la tête des spectateurs comme un immense bonnet de nuit. Balducci et Teresa assistent à ce spectacle. Attention. Voici à droite un moine gris et un

moine blanc; à gauche un moine gris et un moine blanc. Notre ami Fieramosca qui connaît le projet d'enlèvement et le spadassin Pompéo ont pris le même déguisement que Cellini et Ascanio; et Teresa se trouve fort embarrassée.

Un combat furieux s'engage entre les quatre moines, et Cellini tue fort délicatement le spadassin Pompéo. On se saisit du meurtrier. Les amis de Cellini accourent pour le défendre. Ici règne une confusion impossible à décrire et qui termine dignement le premier acte.

Rassurons-nous. Cellini s'est échappé; le voilà avec Ascanio et Teresa qui a abandonné la maison paternelle. Les deux amants préparent leur fuite sans trop se soucier de cette mémorable statue de Persée qui renferme tout à la fois l'exposition, le noeud et le dénouement de la pièce; mais il est trop tard. Le cardinal Salviati, escorté par des soldats du pape, se présente dans l'atelier. Ici le dialogue reprend toute sa beauté. Le cardinal, qui sait la tentative d'enlèvement et le meurtre de Pompéo, s'exprime comme suit:

Un meurtre avec enlèvement!
En vérité, c'est effroyable!
Tu feras donc toujours le diable,
Incorrigible garnement?

Cet excellent cardinal, qui parle de faire le diable, m'a rappelé Potier jouant un rôle de gendarme dans je ne sais plus quelle farce des Variétés, et disant à son criminel: "Eh bien! mon bon ami, nous avons tué notre père, nous avons assassiné notre mère, nous avons donc fait des bêtises? que voulez-vous, on n'est pas parfait; chacun a ses petits inconvénients!"

Le cardinal, qui devrait s'appeler Jocrisse et non pas Salviati, formule enfin son ultimatum. Il faut que la statue soit fondue avant la fin du jour; et Cellini aura son pardon, et il épousera Teresa. Mais si l'oeuvre n'est pas accomplie, Cellini sera pendu.

Il s'agit maintenant de savoir, et c'est le sujet du quatrième tableau, "Si Persée sera fondu, Ou bien Cellini pendu." Ces deux vers ne sont point dans le livret. Il est bon de vous en avertir: je me suis laissé entraîner par la poésie de M. Léon de Wailly. Vous pensez bien que Persée sera fondu; mais Cellini l'échappe belle. Au dernier moment, les ouvriers demandent à grands cris, du métal, du métal. --La fonte se fige. Cette scène se passe au milieu du Colisée, et en présence d'une magnifique décoration.

Du métal? il n'y en a plus. Tout à coup Cellini se dit: Je suis sauvé, --et il fait jeter dans la fournaise tous les chefs-d'oeuvre qui ornent son atelier. Le métal est au grand complet. Persée est fondu, et nous épousons mademoiselle Teresa.

Le plus grand défaut de ce poème, le seul qui vaille la peine d'être remarqué, c'est qu'il n'y a dans l'intrigue aucune espèce d'intérêt. Je vous défie de vous intéresser à qui que ce soit ou à quoi que ce soit, pas même à la statue

de Persée. Cela n'est ni tragique, ni comique, ni bouffon. Si l'action eût été le moins du monde intéressante ou amusante, eh! mon Dieu, personne n'aurait avisé cette multitude de vers hétéroclites et rocailleux. Les situations auraient tout sauvé; tout ce mauvais style aurait disparu, haché et broyé par les explosions de l'orchestre et des chœurs.

Je ne comprends pas, je l'avoue, qu'on ait écrit pour M. Berlioz un poème du genre le plus grotesque. Bien qu'il ait prouvé dans quelques parties de cet ouvrage qu'il était capable de traiter avec succès la comédie lyrique, M. Berlioz a un talent tout opposé à celui qu'exige la farce italienne. Ce compositeur poursuit, à tout prix, la plus grande vérité possible dans l'imitation musicale. Doué d'un génie vigoureux et hardi, s'il lui tombe entre les mains une situation tragique, M. Berlioz arrivera, à travers de formidables évolutions d'orchestre, à des effets neufs et puissants. Dans un genre plus tempéré, il saura trouver des mélodies vives et légères comme celle du trio de *Benvenuto Cellini*; mais s'il faut descendre jusqu'aux parades de Polichinelle, non seulement il ne dépassera pas le but, mais il ne l'atteindra pas.

Ainsi la parade du second tableau est un morceau où le compositeur a déployé la plus admirable conscience pour être tout-à-fait insignifiant. Il a fait danser Arlequin, Pantalon et Polichinelle sur une de ces lourdes psalmodies qui vous ramènent aux partitions de Mondonville et de Royez. Le rythme et les phrases tirillés des basses et des contre-basses sont d'une extrême vérité. La parodie de la musique italienne n'est pas moins vraie. Il y a certainement beaucoup d'esprit dans cette mélodie gaie et lamentable que récitent les instruments de cuivre; mais cela ne produit aucun effet: c'est de l'esprit dépensé en pure perte.

Un défaut plus grave et dont la responsabilité revient de droit aux auteurs du libretto, c'est que l'absence d'intérêt dans les situations et dans les personnages, affaiblit les inspirations du compositeur. Si je prends pour exemple le chœur du serment chanté par les ciseleurs, je dirai que ce morceau superbe ne produit pas tout l'effet qu'il produirait infailliblement si le public voyait sur la scène des soldats ou des conjurés. --Mais il n'y a-t-il pas ici des passions énergiques? un enthousiasme puissant dans ces ouvriers qui jurent de fondre une statue? n'est-ce pas là un grand intérêt artistique? --Assurément; mais cet intérêt qu'on appelle artistique peut bien émouvoir vingt personnes dans la salle, pas une de plus. Ce pur amour des arts, cette passion intime ne pénètrent pas les masses. Il faut à la scène, non pas des idées vulgaires, mais des idées générales, des passions à la portée de tout le monde. On ne fera jamais un drame intéressant avec tout cet attirail artistique; on ne mettra pas plus en tragédie qu'en opéra et l'*Apollon du Belvédère*, et la *Transfiguration*, et le *Requiem* de Mozart.

Ne nous plaignons pas, d'ailleurs, de cette logique inflexible, qui veut qu'une situation soit acceptée et comprise pour que l'expression musicale anime les auditeurs. S'il en était autrement, la musique ne serait plus qu'un art frivole, et autant vaudrait écrire des duos, des trios et des chœurs sur la *Gazette de*

Hollande, --comme le voulait Rameau, --que de mettre en musique le poème le mieux ordonné.

C'était un évènement que l'apparition sur notre première scène lyrique de l'auteur des deux grandes symphonies que nous avons entendues au Conservatoire et de la magnifique ouverture des *Franco-Juges*. L'épreuve a-t-elle été favorable à M. Berlioz? oui; car la musique a été souvent applaudie, alors même que l'on murmurait contre le libretto. Il est des morceaux que le public doit avoir compris dès le premier abord; mais il en est d'autres qu'il n'a favorablement accueillis que par un vague pressentiment qu'il y avait là de belles choses qu'on finirait par comprendre, tôt ou tard. Disons-le franchement: un opéra tel que *Benvenuto Cellini* avec l'instrumentation, les rythmes, les mélodies de M. Berlioz, demande non pas une première représentation, mais dix premières représentations. Cette observation n'est ni un blâme ni un éloge. La manière de ce compositeur est nouvelle. Bon ou mauvais, le système de M. Berlioz ne pourra être jugé qu'après une expérience suffisante.

Quand je parle du système de M. Berlioz, je n'entends point que M. Berlioz se soit dit un beau jour: je vais inventer une nouvelle musique parce que tel est mon bon plaisir. --Non, je ne crois pas à ces transformations volontaires. L'esprit le plus systématique puise d'abord dans sa propre nature les idées premières d'un système. Puis il se demande s'il modifiera ses idées selon le génie de son temps ou bien s'il tentera de modifier les opinions reçues. En ce dernier sens M. Berlioz est un esprit systématique.

Il veut détrôner le rythme; qu'on me passe cette expression. Le rythme règne et gouverne aujourd'hui dans le monde musical. Il a des exigences auxquelles tous les compositeurs se soumettent. Au lieu d'obéir au rythme, M. Berlioz veut que le rythme lui obéisse. Il dirait volontiers: "Le rythme est un esclave et ne doit qu'obéir."

La mesure étant ainsi attaquée par sa base, puisque le compositeur repousse la théorie du temps fort et du temps faible, la mélodie se trouve nécessairement atteinte, et c'est là ce que désire M. Berlioz. La révolution du rythme n'est qu'un moyen d'arriver à une révolution mélodique.

Parmi les personnes qui n'ont aucune connaissance de l'art musical, il en est fort peu qui ne s'aperçoivent que toute mélodie est composée d'un nombre régulier de temps forts et de temps faibles. --Observons que la division des phrases en mesures n'est bonne que pour l'oeil et ne sert guère qu'à aider la mémoire. Pour l'oreille, il n'y a réellement que deux grandes divisions: un temps fort et un temps faible; un temps fort et deux temps faibles. Après les nombres un, deux, comme après les nombres un, deux, trois, l'oreille cherche toujours un temps fort. Toutes les combinaisons se réduisent donc au mélange ou à la séparation de ces deux successions de temps.

Si M. Berlioz se fut borné à mêler parfois le rythme binaire et le rythme ternaire, il aurait simplement renouvelé d'anciennes formules employées d'ailleurs, quoique très sobrement, par des compositeurs de nos jours. Spontini

a écrit des mesures à cinq temps; et Boïeldieu même a mis un passage semblable dans *La Dame Blanche: Déjà la nuit plus sombre*.

Certes, il n'y a pas plus d'innovation à briser la mélodie, à ôter aux phrases musicales ce qu'on appelle leur carrure. Les airs nationaux français, irlandais, écossais et espagnols sont presque tous composés d'un nombre impair de mesures. Les airs nationaux allemands et italiens sont plus souvent carrés. Mais chose remarquable, la succession régulière des temps forts et des temps faibles est toujours observée dans les chants nationaux.

Ce qui constitue le système de M. Berlioz, c'est la ferme volonté de ne vouloir s'astreindre ni à la régularité du rythme, ni à la régularité de la mesure. Il n'emploie presque jamais la phrase carrée; et la manière dont il distribue les notes portantes, fait que le rythme ne suit pas non plus l'ordonnance de ses mesures. M. Berlioz pense que tout doit être permis au compositeur; que si la phrase de trois, de cinq, de sept mesures lui semble nécessaire pour donner plus de force à l'expression musicale, il doit l'employer sans scrupule, et y joindre même le mélange de deux rythmes.

Maintenant, vous me demanderez si ce système est bon, s'il est mauvais. Je ne connais rien dans ce monde d'absolument bon, ni d'absolument mauvais. Cette immense latitude laissée au compositeur, peut certainement amener de très beaux effets, mais elle a de graves dangers. Qu'un musicien d'un grand talent se joue à son gré du rythme et de la mélodie carrée, nous y consentons. M. Berlioz justifie son système par des exemples tirés de ses propres ouvrages. Mais si les barbouilleurs de papier réglé s'en mêlent, où irons-nous? La romance, le flon-flon et la mélodie en huit-seize sont souvent bien déplorable. Toutefois elles n'altèrent pas les formes qu'un art a définitivement reçues après tant de siècles d'expériences. Tel qu'il est, l'art musical moderne n'est que le résultat de deux mille ans d'expériences. Au surplus, ce n'est ni moi ni mon voisin qui déciderons des innovations de M. Berlioz. Le temps et l'expérience prononceront en dernier ressort.

L'orchestre de M. Berlioz est d'une puissance et d'une énergie sans égale; mais il y a aussi du luxe dans les instruments de cuivre et dans les instruments à percussion. Le compositeur a toujours un but; tout cela est consciencieusement travaillé mais je crains que tels ou tels effets ne soient jamais bien compris sans une indication formelle. M. Berlioz met de l'esprit de la finesse jusque dans ses accompagnements de timbale. Ne vous semble-t-il pas qu'il sera un jour nécessaire de publier une espèce de libretto pour les effets d'orchestre, d'expliquer tous les mugissements des ophycléides et tous les éclairs des cymbales?

Dans la partition de *Benvenuto Cellini*, la mélodie a des caractères très variés, et c'est là un mérite essentiel dans un grand ouvrage lyrique. Hormis le style de la parade, et je serais presque tenté d'en féliciter M. Berlioz, ce compositeur sait prendre et quitter à propos tous les styles.

L'ouverture est une symphonie conçue dans de belles et larges proportions. La dernière reprise de l'allegro où les instruments de cuivre soutiennent une phrase pleine de gravité, tandis que les violons exécutent sur ce chant un trait léger et rapide, a produit un effet puissant.

Le chœur des masques, au premier tableau, manque de couleur et d'originalité. Mais l'air de Teresa: *Entre l'amour et le devoir*, renferme un andante délicieux. La phrase principale dialogue avec le hautbois en un style très élégant. L'allegro: *Quand j'aurai votre âge*, rappelle la cavatine italienne; on est tout surpris de la trouver là, on dirait presque: cavatine, que me veux-tu?

Le duo qui suit entre Cellini et Teresa, et qui se métamorphose plus tard en trio par l'entrée de Fieramosca, est un morceau capital; et c'est un des mieux traités de l'ouvrage. La plus grande partie du premier morceau est une espèce de canon pour ténor et soprano; mais dans le trio, le compositeur se dédommage de la régularité des ses formes mélodiques. Il est vrai de dire que cette longue scène de rendez-vous, débitée rapidement et à demi-voix, coupée par les apartés grotesques et furibonds de Fieramosca, pouvait se plier à toutes les originalités du rythme. Ce duo a une verve comique et un entrain remarquable. Néanmoins dans ce morceau et dans quelques autres, M. Berlioz a une tendance marquée à faire de la voix un instrument aussi souple et aussi hardi que les instruments de l'orchestre. Une innovation de ce genre ne me semblerait pas heureuse.

Quant au final du premier tableau, il est bizarre plutôt qu'original. Il y a une imitation vraie du babil furieux de toutes ces servantes. Mais je ne pense pas que ce fut ici une bonne occasion d'employer les ressources de la musique imitative; Dieu nous garde d'être toujours vrais!

Au second tableau, l'air des ciseleurs débute par un rythme excellent. Les quatre premières, je me trompe, les trois premières mesures du refrain sont un peu vulgaires. L'air d'Ascanio: *Cette somme t'est due*, qui devient ensuite le chœur du serment, mérite les plus grands éloges. Il n'y a à proprement parler qu'une phrase; mais elle est variée par de belles modulations, et la vigoureuse rentrée des contrebasses qui se fait entendre à chaque repos des voix, lui donne une énergie singulière. Pendant le chant, l'instrumentation est dominée par des arpèges d'un effet entièrement neuf. Le balancement irrégulier sur les notes *mi* bémol, *sol*, au milieu desquelles se détache de temps en temps le *mi* bémol aigu, fait un contraste original avec la gravité du chant.

Je regarde la parade de Polichinelle comme une des plus grandes erreurs de M. Berlioz. Je n'en dirai pas autant de la tarentelle chantée et dansée. C'est un morceau excellent, bien rythmé, d'une mélodie franche et naturelle, dont les reprises et les renversements sont écrits avec beaucoup de goût. Dans le final du premier acte on distingue une très belle phrase qui se termine en fortissimo sur une dissonance; mais il y a trop de bruit.

Au troisième tableau, le duo de Teresa et d'Ascanio, interrompu par le *Sancta Mater ora pro nobis* du chœur des moines, manque son effet par

l'insignifiance de la situation. S'il y avait là du drame, si on s'intéressait à Teresa et à ses amours, ce morceau produirait une plus vive impression. Le duo de Teresa et de Cellini se traîne dans la première partie. L'allegro le relève. Ce morceau, d'une déclamation forte et vraie, fatigue quelquefois par le morcellement des phrases mélodiques. Le sextuor et le morceau d'ensemble qui terminent ce tableau sont infiniment trop longs. Il y a de la noblesse dans l'air du cardinal. Le reste est monotone.

Au quatrième tableau, l'air d'Ascanio est un véritable morceau populaire par ses formes mélodiques. Il est d'ailleurs gracieux et bien contrasté. L'air pastoral de Cellini: *Sur les monts les plus sauvages*, offre une belle phrase et un accompagnement riche de détails qui se dessinent avec clarté. S'il y avait à cet air une *coda* bien serrée, il serait plus chaudement applaudi.

Le chœur des ouvriers dans la coulisse: *Bienheureux les matelots*, est un de ces chants dont le rythme et la mélodie semblent vous échapper à chaque instant. Il vous berce tristement comme les airs mélancoliques du matelot quand il dit adieu au rivage.

L'analyse d'une telle partition ne peut être que très imparfaite. Un pareil travail exigerait de longues études sur la partition écrite. Un mot seulement pour nous résumer. L'ouvrage de M. Berlioz a soulevé de très vives discussions. C'est une destinée qui n'est jamais réservée aux ouvrages médiocres.

Il me reste bien peu de place pour parler de l'exécution, qui a été très remarquable à certains égards. L'orchestre, dirigé par M. Habeneck et les chœurs dirigés par M. Wartel, ont fait preuve d'une bien grande intelligence d'exécution. Duprez n'a pas chanté et joué Cellini avec son énergie ordinaire. Mme Dorus est charmante dans le rôle de Teresa; elle a chanté l'air du premier acte avec un éclat et une élégance incomparables; Mme Stoltz est un très aimable Ascanio, mais Ascanio doit chanter plus juste. Je supplie Dérivis et Massol de s'occuper un peu moins de ce qui se passe au balcon et à l'orchestre.

LA FRANCE MUSICALE, 16 septembre 1838.

Journal Title: LA FRANCE MUSICALE

Journal Subtitle:

Day of Week: dimanche

Calendar Date: 16 SEPTEMBRE 1838

Printed Date Correct: Yes

Volume Number:

Year:

Series:

Pagination:

Issue:

Title of Article:

Subtitle of Article:

Signature: J.M.

Pseudonym:

Author: Jules Maurel

Layout: Internal main text

Cross-reference: