

L'ARTISTE, 23 septembre 1838.

L'ouverture de *Benvenuto Cellini* est assurément, en dehors des idées charmantes et nombreuses qu'elle renferme, un des morceaux de musique les plus savamment travaillés qui se puissent entendre. Gravité majestueuse, gaieté folle, tendresse amoureuse, passion ardente, sentiments les plus divers et les plus poétiques, tout ce que va exprimer avec détail la partition, tout à l'heure, se trouve réuni d'avance dans l'ouverture, et prépare admirablement l'auditeur. Quant à ce qui est de cette confusion déplorable que l'on reproche à M. Berlioz avec tant de colère, je confesse n'en avoir pas découvert ici la moindre trace; à moins que l'on ne se soit mal expliqué et que l'on ait voulu, au lieu de confusion, dire abondance. A l'accusation d'abondance, M. Berlioz n'aurait certes rien à répondre: car on ne saurait avoir, je pense, à se défendre d'une qualité.

L'abondance d'idées musicales qui se révèle dans l'ouverture de *Benvenuto Cellini*, se manifeste victorieusement dès les premières scènes du premier acte. Je ne parle pas de la première scène, où le vieux Balducci, le père de Teresa, montre si bien son caractère tracassier, hargneux, défiant, et où Teresa, par un cri seul: *O Dieu! serait-ce lui!* nous apprend tout ce qu'elle souffre et tout ce qu'elle espère; j'arrive droit à l'air de Teresa, et à la grande scène d'amour entre Teresa et Cellini. L'air de Teresa, *Entre l'amour et le devoir*, à la fois languissant et impatient, ne laisse aucun doute sur les sentiments de la jeune fille; elle aime; elle sait les obstacles qui s'offrent; mais ces obstacles, elle les bravera par amour. L'air de Cellini, quand il paraît enfin, *Vous que j'aime plus que ma vie, Teresa!* se distingue des autres airs que Cellini chantera bientôt, par un cachet de douleur mélancolique, de tristesse péniblement comprimée; à quoi Teresa répond en vain: *Il faut m'oublier pour la vie*. Les sons qui s'échappent du gosier de Teresa démentent les paroles de ses lèvres.

Le trio qui suit est traité de la façon la plus ingénieuse et la plus large. Fieramosca, le rival de Cellini, le fiancé de Teresa, s'est glissé furtivement près de Cellini et de sa maîtresse, et il entend les doubles imprécations qui l'accablent. *Si j'avais une rapière en main*, chante-t-il alors pendant que les deux jeunes voix amoureuses s'unissent et se confondent. Il est impossible de mêler trois voix avec un art plus infini, un tact plus sûr, un goût plus parfait, tout en conservant à chacun des airs le caractère particulier que la situation comporte. A cette simple phrase de Fieramosca, *Si j'avais une rapière en main*, qu'il répète chaque fois avec une intonation et une *intention* différentes, on sait qu'il est lâche, qu'il est un faux brave, et très capable d'un assassinat. Le rendez-vous que se donnent Cellini et Teresa, et que Fieramosca accompagne lugubrement en répétant le dernier mot de chacune des phrases qu'il ne peut entendre, varie et complète cette longue scène d'amour. Adorable gazouillement de fauvettes auquel se mêle le cri lugubre du hibou. Le chant des ciseleurs, l'espèce de récitatif du cabaretier présentant sa note, et tout le final de ce premier acte, méritent également les plus sérieux éloges pour l'originalité réelle qui les caractérise, et pour leur savante variété.

Dans le premier tableau du deuxième acte, j'ai remarqué, entre Teresa et Ascanio, élève de Cellini, une prière qui ne m'a pas semblé heureuse. Cette prière, *Sainte vierge Marie, étoile du matin*, à deux voix, avec chœur, exprime une

idée un peu alambiquée, manque de la simplicité qui doit caractériser toute inspiration religieuse; ce n'est pas là une prière partant du coeur. Mais le récitatif de Cellini fait bien vite oublier les défauts de la prière, par le ton chaud et animé qu'il emprunte à la circonstance; et l'air de Teresa et celui de Cellini, si pleins tous deux d'effroi passé, de joie imprévue, de tendresse persistante, replongent l'auditeur dans une muette admiration.

L'air que chante le cardinal Salviati est grave comme l'occasion et comme l'homme. *A tous péchés pleine indulgence*, dit le cardinal d'un ton paternel et sévère. Cet air n'a rien à envier au chant d'église le plus solennel, le plus religieux. Ce n'est plus l'amour, ni la jalousie, ni la folie, ni l'ambition, qui occupent la scène; mais bien la piété. Ce lieu où se heurtaient tout à l'heure tant de passions diverses, le voilà transformé en lieu saint, où l'écho même fait silence pour écouter la voix austère du cardinal. L'air de Cellini, *Un autre fondera ma statue!*, est digne de figurer à côté de celui que je viens de signaler: de même que l'autre peint admirablement le calme, la sérénité, la force; de même celui-ci peint on ne peut mieux l'indignation d'un artiste outragé dans son talent, c'est-à-dire dans son honneur. Le ton dont Cellini dit ces paroles:

Mais nul autre artiste que moi,
Fût-il Michel-Ange, ma foi!
Ne mettra ma statue en fonte,

est inimitable de grandeur et de fierté. Je n'aime pas autant, à beaucoup près, l'air du cardinal: *Maître drôle, souviens-toi bien de ma parole*, qui jure, selon moi, avec le premier air chanté par le cardinal. En ceci, il y a plus de la faute des librettistes que de celle du musicien. Il est évident que M. Hector Berlioz n'aurait pu, sans s'exposer au blâme le plus sévère, mettre des injures et des paroles de miséricorde sur un même ton mélodique; il a dû subir la nécessité fâcheuse où le poussait l'inconséquence de MM. Auguste Barbier et Léon de Wailly.

Mais nous arrivons à la partie la plus entièrement belle de l'ouvrage, au dernier tableau du deuxième et dernier acte. Tout d'abord Ascanio chante un air contre lequel viendra nécessairement s'éteindre la partialité la plus haineuse. *Qu'ai-je donc? etc., nargue la mélancolie! etc.*, est une de ces inspirations heureuses, trouvées, comme l'on dit, qui remuent, émeuvent, attendrissent, charment et passionnent en même temps. L'étourderie charmante de la jeunesse, étourderie que la réflexion tempère déjà, cependant, et la lutte de ces deux sentiments si contraires, telle est l'idée confiée par M. Berlioz au gosier d'Ascanio. Après quoi, comme pendant magnifique à cette idée, vient l'air de Cellini, *Sur les monts les plus sauvages*, qui rend avec un bonheur intraduisible la souffrance du génie en sa maturité; puis, comme fond lugubre à ce double tableau, le chœur des ouvriers, aussi tristement monotone qu'un chant de mort.

D'après tout ce que nous venons de dire de la partition de M. Hector Berlioz, on se demande sans doute qui se trompe du critique ou du public, et s'il serait possible qu'un auditoire, partisan exclusif de la mélodie, eût repoussé un opéra où la mélodie jouerait un aussi grand rôle. Rien n'est plus simple à expliquer, cependant. Le chant, comme l'entend l'auteur de *Benvenuto Cellini*,

n'est point du tout le chant auquel le public est habitué par les prétendus élèves de l'école italienne. L'école italienne, pourquoi ne le proclamerions-nous pas avec franchise? ne comprend le chant qu'indépendant de toute entrave. Elle ne veut relever que de sa seule fantaisie; c'est-à-dire qu'elle prétend n'avoir à s'inquiéter ni de la situation, ni du sujet, pourvu qu'elle chante. Elle enverra volontiers une jeune fille à la mort sur un air de valse; témoin la *Gazza Ladra* de Rossini, si je ne me trompe. La convenance est pour elle d'une importance minime. Ce qu'elle cherche avant tout, par-dessus tout, c'est à charmer l'oreille, peu inquiète de troubler l'esprit ou le cœur. Si cette méthode est plus facile pour le musicien, l'auditeur, assurément, doit aussi la trouver préférable à toute autre plus sévère, car elle exige évidemment une perspicacité moins grande, et de moins grands efforts d'esprit.

M. Hector Berlioz, s'apercevant que la conséquence dernière de cette méthode était l'imitation et la vulgarité, a voulu, dans *Benvenuto Cellini*, tirer la mélodie du milieu de ses ruines, et lui rendre une vigueur nouvelle au moyen de l'opportunité. Ainsi, chacun des airs que je signalais tout à l'heure est en harmonie avec le sentiment que la situation comporte. Le chant de Cellini est aussi différent du chant de Fieramosca, comme inspiration mélodique, comme rythme, c'est-à-dire comme idée et comme style, que le chant de Fieramosca est différent de celui du cardinal. Ainsi de même pour chacun des personnages importants de la pièce. D'où il résulte qu'il est tout simple qu'un public habitué à une uniformité facile et gracieuse, ait été surpris et étourdi au premier abord par la variété vraie et savante de la partition nouvelle. Et si l'on ajoute à ce premier motif d'étonnement un second motif, tout aussi naturel et tout aussi fort que l'autre, tiré de l'importance extraordinaire que le musicien a prêtée à l'instrumentation dans son œuvre, on comprendra mieux encore comment le public, doublement froissé dans ses habitudes, a pu être tout-à-fait désorienté. Quant au rythme de M. Hector Berlioz, il n'est pas moins facile à défendre que son système mélodique, dont il est, du reste, une conséquence logique et directe. Pour peu que l'on se rappelle ce que je disais, dans un premier article, touchant la corrélation à établir en musique tout comme en littérature, entre la pensée et la forme, on sera d'avis que le rythme carré, c'est-à-dire académique, ou de convention, ne conviendrait pas le moins du monde à une pensée musicale dont la plus grande prétention est d'exprimer la vie dans ses variations diverses, dans sa réalité. M. Hector Berlioz, pour atteindre le but qu'il se proposait d'atteindre, devait donc naturellement briser le rythme, afin que le rythme, imitant désormais les ondulations de la pensée mélodique, la drapât sans la cacher. Ce qu'a fait M. Hector Berlioz pour le rythme musicale, est tout simplement ce qu'a fait, il y a huit ans, M. Victor Hugo, pour le style dramatique; avec cette remarquable différence que M. Victor Hugo sacrifia l'idée à la forme, tandis que M. Hector Berlioz a travaillé dans l'intérêt bien compris des deux éléments.

Le seul reproche que je doive adresser à l'auteur de *Benvenuto Cellini* est étrange, et passera plutôt pour un éloge que pour un reproche, aux yeux de bien des gens, je ne me le dissimule pas; pourtant je ne puis m'empêcher de le formuler, car il est chez moi le fruit d'une conviction: je crois que M. Hector Berlioz pousse toujours un peu trop loin l'horreur de l'imitation et du commun. Dans son amour du neuf et du beau, M. Hector Berlioz se défie des premières

L'ARTISTE, 23 septembre 1838.

idées qui lui viennent; il les tourne et retourne de cent façons dans sa tête, pour bien voir si elles ne tiendraient point par quelque côté réel ou apparent aux systèmes avec lesquels le sien rivalise; il se tient en garde tout à la fois contre le hasard et contre sa mémoire; en un mot, il manque totalement de laisser-aller. S'il arrive qu'une phrase commencée originalement lui paraisse vaguement devoir aboutir à une conclusion qu'il redoute, il imprime incontinent un mouvement rapide en avant ou en arrière, selon la crainte, à sa pensée, et change ainsi de vive force le cours de son inspiration. Assurément, le résultat d'un procédé semblable est bon, puisqu'il ne peut que produire une musique indépendante et originale; mais il y a dans cette indépendance et cette originalité même, un écueil à éviter, qui n'est rien moins que l'exagération. Toutefois, il faut reconnaître que ce défaut, produit d'un désir louable, s'excuse d'autant mieux, dans le cas dont il s'agit, que M. Hector Berlioz est obligé de réagir plus violemment. Il ne me reste plus rien à dire de *Benvenuto Cellini*, sinon, qu'à mon avis, et en dépit des cabales dont M. Hector Berlioz a été victime, je n'hésite pas à donner le nom de chef-d'œuvre à sa partition.

Comment se peut-il qu'un petit nombre de gens convaincus osent protester, en cette circonstance, contre la décision du plus grand nombre? C'est que cette minorité, se rendant compte par le raisonnement de la sympathie qu'elle éprouve pour la musique de M. Hector Berlioz, se croit d'autant plus obligée à confesser sa sympathie avec franchise, qu'elle remarque plus de partialité sourde et d'animosité aveugle dans la majorité. Cette minorité, dont on a pu voir que nous sommes, se souvient de la guerre à outrance qui fut faite il n'y a pas très-longtemps encore, à une partition remarquable à tant de titres, *La Esmeralda*, et qu'aurait dû, ce semble, protéger contre la malveillance le nom qui la signait, puisque c'était le nom d'une femme. Eh bien! non. Alors, comme aujourd'hui, malgré l'incontestable mérite de l'œuvre, on rendit l'auteur victime d'une haine toute politique; comme si la musique et la politique, bon Dieu! avaient quelque chose à démêler ensemble. Les esprits impartiaux ne sauraient être surpris de voir M. Hector Berlioz pris au lacet que l'on tendit sans rougir à Mlle Louise Bertin, mais il faut au moins qu'ils aient le courage, quelles que soient d'ailleurs leurs sympathies politiques, de protester au nom de la justice et de dire leur opinion sans crainte. Pour mon compte, c'est ce que je suis fier d'avoir fait.

Avant de finir, je dois des éloges sincères à Mme Stoltz, qui a eu tous les honneurs de *Benvenuto*. Sans parler de son costume, qui était charmant, ni de son jeu plein d'esprit, de tact et de noblesse, j'avouerai que, comme cantatrice, elle a dépassé mon attente. Elle a chanté tous ses airs, notamment: *je suis triste; mais bah! tant pis!* avec une sûreté d'intonation et une netteté de vocalisation que l'on ne saurait guère pousser plus loin. Les deux qualités dont je parle, fruit d'une excellente méthode et d'un travail persévérant, assureront à Mme Stoltz, quand elle le voudra, une supériorité décidée et incontestable sur ses rivales de la rue Lepelletier. Mme Stoltz a montré, dans son rôle d'Ascanio, une voix non-seulement juste et agile, mais encore d'un volume considérable, d'une exquise sonorité, et pourvue de cordes basses qui ajoutent la gravité à tous les autres mérites qu'on lui connaît. La représentation de *Benvenuto Cellini* a été, pour Mme

L'ARTISTE, 23 septembre 1838.

Stoltz, l'occasion d'un véritable triomphe, auquel le public a bruyamment applaudi.

Mme Dorus mérite de venir immédiatement après Mme Stoltz en cette circonstance. Elle a mis toute la suavité et toute la grâce qui caractérisent son talent d'élite, au service du rôle de Teresa; dans les airs amoureux du premier acte, Mme Dorus a été charmante, pleine de goût et de correction. Je n'ai qu'un reproche à lui faire: C'est de chanter trop froidement, et d'articuler trop peu le mot et la note. Il ne manque à Mme Dorus, pour être une cantatrice de premier ordre, qu'un peu d'enthousiasme et d'énergie.

M. Duprez, seul, s'est montré au-dessous de sa réputation et de son rôle, au point d'être effacé presque par M. Dérivis et par M. Massol. Je ne crois pas, comme on l'a dit pour excuser M. Duprez, qu'il soit uniquement redevable de sa chute à la mauvaise volonté et à la mauvaise grâce dont il a fait preuve; j'incline à penser, au contraire, que M. Duprez a fait tous ses efforts pour créer le rôle de Cellini: Mais je dois déclarer, d'accord avec la foule, qu'il a échoué complètement. M. Duprez, pour se venger de ce que la grande musique n'est pas favorable à sa voix factice, a brutalement abandonné le rôle qui lui avait confié M. Berlioz: Ceci est plus impardonnable que l'impuissance, car ceci est une fuite honteuse et une mauvaise action. Je n'insisterai pas sur les défauts graves que M. Duprez a révélés par l'exécution de son rôle; je dirai seulement à M. Duprez qu'il aurait tort de s'abuser plus longtemps sur sa popularité, car elle décline. Le public convient aujourd'hui que la voix de M. Duprez, par les efforts très inégalement heureux qu'elle s'impose, cause au moins autant de fatigue que de plaisir. M. Duprez, sentant mieux que personne, assurément, la justesse de cette critique tardive, n'a que deux moyens d'y répondre: C'est de travailler, et de renoncer à des prétentions exagérées. M. Duprez semble s'imaginer que les qualités de sa voix, qualités plus ou moins contestables, peuvent nous rendre indifférents à la musique qu'il chante, pourvu qu'il chante; M. Duprez se trompe tout-à-fait. Nous donnons le pas à la belle musique sur la belle voix, comme nous le donnons au poète sur le comédien. Qu'un chanteur impose de mauvaise musique parce qu'il y excelle, c'est ce que le public napolitain souffre peut-être: mais c'est ce que le public de Paris ne souffrira pas.

***L'ARTISTE*, 23 septembre 1838.**

Journal Title: L'ARTISTE
Journal Subtitle:
Day of Week: dimanche
Calendar Date: 23 SEPTEMBRE 1838
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: TOME 51
Year: 15^e ANNÉE
Series: DEUXIÈME SÉRIE
Pagination:
Issue: Livraison du 23 Septembre 1838, 2^e livraison
Title of Article:
Subtitle of Article:
Signature: J. Chaudes-Aigues
Pseudonym:
Author: Jacques-Germain Chaudes-Aigues
Layout: Internal main text
Cross-reference: