

Benvenuto Cellini
Opéra-comique d'Hector Berlioz
Livret d'Auguste Barbier et de Léon de Wailly

Nouvelle version adaptée par Eberhard Kloke

Rapport de travail

En résumé, le procédé de la composition ainsi que la suite des premières représentations de *Benvenuto Cellini* se présente comme suit:

En 1834 / 35 Berlioz confie la rédaction d'un livret *Benvenuto Cellini* pour l'Opéra Comique à Auguste Barbier et Léon de Wailly en collaboration d' Alfred de Vigny. Cependant le livret s'y voit refusé. Grâce à une restructuration en deux actes et l'abandon des dialogues parlés tels qu'exigés par le nouveau directeur Edmond Duponchel l'oeuvre est finalement acceptée à l'Opéra.

L'évolution de la composition s'effectua entre 1836 et 1838.

Après des longues et fastidieuses répétitions la première mondiale a eu lieu en 1838.

Après quelques performances seulement la pièce a été mise de côté (**Paris I**).

A l'issue des différentes représentations de nombreuses révisions et modifications - parfois durant les répétitions mêmes - ont été réalisées par Berlioz. (**Paris II**)

En 1851 Franz Liszt s'est prononcé en faveur d'une représentation à Weimar.

Sous son influence Berlioz consent à une révision de la partition.

Les trois reprises à Weimar (1852) étaient couronnées de succès.

Franz Liszt prévoit une deuxième série de représentations mais à condition de procéder à des réductions drastiques qui sont acceptées par Berlioz.

Dès lors l'oeuvre existe en trois actes.

Après de légères modifications Berlioz dirige lui-même en 1853 une représentation de cette version en trois actes à l'Opéra du Covent Garden à Londres. Suite à cette représentation Berlioz révisé et réduit à nouveau. C'est cette version (**Weimar**) qui sert de base à la transcription pour piano de Bülow et Cornelius. Avec Tamberlinck, le Cellini de Londres, se présente l'opportunité pour la nouvelle direction du Théâtre Lyrique d'envisager une nouvelle reprise à Paris. Il était envisagé d'insérer à nouveau des dialogues parlés à la place des *récitatifs orchestrés*. C'est quasiment ce retour à l'origine de l'évolution de cette oeuvre qui est le principal motif pour l'élaboration de la version présente.

En absence d'une version originale ou finale autorisée par le compositeur, cette nouvelle rédaction de *Benvenuto* tente à tenir compte de l'ensemble du matériel ainsi que des aspects suivants:

La généalogie *Benvenuto Cellini*, particulièrement à travers les trois versions (**Paris I , II et Weimar**) bascule constamment entre Opéra Comique et Grand Opéra. L'idée d'origine était principalement de créer un opéra avec un dialogue parlé donc un Opéra-comique.

Cependant les perspectives des différentes représentations de même que les négociations avec les intendants et directeurs artistiques, contribuaient à l'éloignement de l'idée originale de l'oeuvre vers un grand Opéra avec des récitatifs orchestrés *Grand Opéra*.

Les commentaires détaillés de David Cairns méritent d'être évoqués.

Ils concernent *la réalisation audio* de Sir Colin Davis (quasiment basée sur la version modifiée de **Paris I**).

Au même titre il faut mentionner la préface de Hugh Macdonald concernant l'édition intégrale et critique de *Benvenuto Cellini*.

Le développement de la composition de *Benvenuto Cellini* s'apparente à un *work in progress* – comparable au procédé de *Boris Godunov* de Mussorgsky

Aperçus momentanés des versions **Paris I + II et Weimar**

Le propre de la méthode de travail de Berlioz était que les partitions respectives étaient constamment soumises à un flux de modifications ou transformations en vue de représentations réelles ou intentionnées.

De même il rédigeait pendant ou à l'issue d'une série de reprises. Il s'agit ainsi de composition et ajustage dans un processus continu qui se trouvait, de façon pas toujours harmonieuse, contraint de s'adapter aux souhaits des chefs d'orchestre, aux exigences des comités directeurs et aux résultats des différentes représentations. Ainsi les versions **Paris I + II et Weimar** ne représentent que les moments instantanés d'un processus d'évolution continu.

Les éléments satiriques existant dans les versions originales ont été supprimés au cours des transformations. En outre des dialogues de différentes longueurs devaient être ajustés aux récitatifs.

La conséquence était que les parties musicales deviennent incongrues et la progression de l'action est ralentie outre mesure.

Dans le but d'une plus grande homogénéité et pour obtenir une dramaturgie plus accentuée, j'ai donc opté pour une version de *Benvenuto Cellini* légèrement réduite.

De plus je tiens compte de l'intention originale du compositeur pour réactiver le concept d'un opéra comique y compris les dialogues parlés. Après l'examen des scènes musicales, des transitions, de certains passages et de dialogues, le choix parmi **Paris I + II et Weimar** était fait en considération de critères musicaux aussi bien que des éléments de dramaturgie et de contenu. Le récitatif à l'intérieur du sextuor (acte 2) reste donc un „recitativo accompagnato“ puisque la contexture du grand ensemble en bénéficie et garantit ainsi la cohésion de la section.

Pour démontrer l'accentuation musico-scénique d'Hector Berlioz les trois passages suivants servent d'exemple:

1. Dans le grand final du premier acte, se déroule une pantomime. Elle redouble le conflit entre Cellini, son adversaire Fieramosca et Balducci comme arbitre (caricaturé en tant que trésorier du pape). Balducci qui se trouve parmi les spectateurs se sent fort indigné. Le double sens de la pantomime évoque l'ambiguïté de la réalité ce qui produit d'une part une énorme tension et d'autre part une brisure complexe de l'acte.

2. Le grand duo d'amour entre Theresa et Cellini au premier acte est furtivement poursuivi par Fieramosca (invisible pour Theresa et Cellini). En cachette il chante ses commentaires. Evidemment de telles scènes parallèles existent aussi dans le Mariage de Figaro de Mozart-Da Ponte. Mais ici dans le B.C. c'est l'intrigant Fieramosca, invisible pour les protagonistes, qui intervient et participe activement avec ses commentaires sur la relation de Theresa et Cellini. Les insertions du ténor „tricoliques“ sont résorbées et intégrées parfaitement au cours du trio. Le suspens particulièrement dense est achevé par l'invisible Fieramosca qui par son chant s'intègre et transforme ainsi clandestinement un duo en trio.

3. Dans la scène finale du deuxième acte (l'atelier de Cellini) Berlioz nuance la scène des travailleurs grévistes à l'aide d'un grand décroscendo du thème choisissant un rythme „chancelant en 3/4 ce qui débouche inévitablement dans un ostinato en demi-ton, l'ancienne chaîne d'esclaves reproduite en tonalité...

Et dans ce contexte sonore les encouragements de Theresa, Cellini et Ascanios apparaissent étrangement réfrénés quasiment sympathisant avec les ouvriers qui doivent retourner au travail“ (U. Schreiber, Histoire du théâtre musical).

Eberhard Kloke, Berlin, Mai 2020

Traduction: Lothar Zimmer

Benvenuto Cellini

Opera-comique d'**Hector Berlioz**

Version refondue de Eberhard Kloke

PERSONNAGES

BENVENUTO CELLINI, orfèvre	ténor
GIACOMO BALDUCCI, trésorier papal	basse
FIERAMOSCA, SCULPTEUR au service du pape	ténor
LE PAPAË CLÉMENS VII	basse
FRANCESCO, artisan de l'atelier de Cellini	ténor
BERNARDINO, artisan de l'atelier de Cellini	basse
POMPEO, spadassin	ténor
CABARETIER	ténor
TERESA, fille de Balducci	soprano
ASCANIO, apprenti chez Cellini	soprano, mezzo-soprano

Un serveur, trois acteurs pour la pantomime, deux meurtriers rôles muets

Femmes et enfants, artisans, citoyens, pénitents, moines, nobles

L'action se passe à Rome en 1532

ORCHESTRE

2 Flûtes (II.: Petite flûte), 2 Haubois (2 Cors anglais), 2 Clarinettes (II.: Clarinette basse),
3 Bassons (III.: contrebasson);
4 Cors, 1 Trompette, 2 Cornets à pistons (II.: 2. Trompette), 3 Trombones, 1 Cimbasso;
Timbales (deux timbaliers), Triangle, Tambour de basque, Tambour militaire, Cymbales, Grosse
caisse, Petite enclume, Tamtam;
1 Harpe;

Cordes

Musique de scène: 1 Guitar, Tambour de basque, Cymbales

Remarque:

La première traduction du livret de B. C. en langue allemande est faite par August Ferdinand Riccius (1852).

La deuxième traduction est de Peter Cornelius et a été utilisée pour la deuxième série de représentations à Weimar (1856).

Une traduction modifiée se trouve dans le booklet du CD de Sir Colin Davis.

Une autre traduction se trouve dans le supplément de l'édition critique et intégrale, y compris pour piano par Hugh Macdonald.

Helmut Breidenstein a produit une traduction pour une performance concertante en 1979 sur la base de la version de Londres (juin 1853), i. e. Version Weimar modifiée.