

Requiem de Cherubini

Préface de l'édition Carus

Les deux mises en musique de la Messe de *Requiem en do mineur* et *en ré mineur* de Luigi Cherubini occupent une place exceptionnelle dans leur catalogue musical. Le *Requiem do mineur* pour chœur mixte et orchestre, présenté ici dans une nouvelle édition critiquement correcte, a été écrit à Paris en 1816. En peu de temps, l'œuvre atteint un haut niveau de popularité ; Des musiciens comme Beethoven, Schumann et Brahms l'ont beaucoup apprécié. La composition a été interprétée lors des funérailles de Beethoven et a continué à être entendue des décennies plus tard. Sous leur influence, Josef Rheinberger prépare une révision de son propre *Requiem opus 60*.

Lorsque le *Requiem en do mineur* de Cherubini fut joué lors des funérailles d'Adrien Boïeldieu en 1834, l'archevêque de Paris exprima ses inquiétudes quant à la participation des voix féminines. Pour répondre à ces réserves, Cherubini compose alors le *Requiem en Ré-Mineur* pour voix d'hommes et orchestre et destine cette œuvre à la célébration de ses propres funérailles. Les deux compositions du Requiem de Cherubini sont assez similaires dans certains détails - par exemple en ce qui concerne l'inclusion de Graduel et de "Pie Jesu", la structure formelle des mouvements individuels ou les particularités particulières de l'instrumentation.

Luigi Cherubini est né le 14 septembre 1760 à Florence. Ce jeune talent reconnu reçut ses premières instructions musicales de son père, qui travaillait comme claveciniste au théâtre, et d'autres musiciens florentins ; De 1778 à 1781, il étudie avec le célèbre contrapuntaliste Giuseppe Sarti, issu de l'école de Padre Martini et considéré comme l'un des derniers représentants de l'opéra seria napolitain. Ses propres opéras de la première moitié des années 1780 suivaient également le style de ces œuvres. Après un voyage à Londres, Cherubini s'installe à Paris en 1786 où, malgré les troubles politiques, il acquiert rapidement une grande réputation et une renommée internationale en tant que compositeur d'opéras : *Lodoïska* (1791), *Médée* (1797) et *Les deux journées* ("Le Porteur d'eau", 1800) comptent parmi les productions les plus réussies de ces années. En 1795, Cherubini est nommé inspecteur au Conservatoire nouvellement fondé de la capitale française ; au nom de la direction politique, il doit également fixer un certain nombre de d'hymnes républicains à la musique. Lors d'un séjour à Vienne en 1805/06, le compositeur fut reçu avec respect et chaleur par Haydn, Beethoven et d'autres artistes importants. Cependant, sa carrière souffrit pendant cette période à la fois de soucis professionnels et de problèmes de santé (tensions causées par un trouble nerveux) ; différends personnels avec Napoléon Bonaparte, en 1799. Après la chute du Directoire qui prit le pouvoir en France, les choses devinrent encore plus difficiles. Ce n'est qu'après le changement de pouvoir en 1814/15 que la vie de Cherubini prit une nouvelle et heureuse tournure. Sous Louis XVIII. Au début de 1816, il fut nommé "Surintendant de la musique du roi" et fut, avec Le Sueur, responsable de la musique religieuse des fanfares royales. Dans les années qui suivirent, Cherubini développa une productivité considérable dans la musique religieuse ; Outre l'actuel *Requiem* de 1816 et les deux *messes du couronnement en sol majeur et en la majeur* (1819 et 1825), de nombreuses messes, ensembles de messes et motets comptent parmi les œuvres de cette période.

Après que l'opéra puis la musique religieuse ont constitué le centre de son travail, la dernière phase de la vie de Cherubini fut dominée par le travail pédagogique. En 1822, il fut nommé directeur du Conservatoire de Paris, poste qu'il occupera jusqu'à l'année de sa mort. De nombreux solfèges destinés à l'enseignement et aux examens, un manuel de contrepoint et d'autres publications témoignent du travail de Cherubini en tant que pédagogue et administrateur musical. Son leadership et sa préention à l'autorité ont amené le Conservatoire de Paris à s'imposer sous sa direction comme l'établissement d'enseignement musical renommé de Lene, ce qu'il a continué à faire jusqu'à ce jour. Les dernières

compositions de Cherubini comprennent le *Requiem en ré mineur* de 1836 ainsi que les *Quatuors à cordes* nos 3 à 6 et le *Quintette à cordes*, écrits entre 1834 et 1837 ; De plus, la petite forme du canon a préoccupé le compositeur tout au long de sa vie. Honoré de nombreuses récompenses, Luigi Cherubini décède le 15 mars 1842 à Paris. Il a été inhumé au cimetière du Père Lachaise.¹

La longue vie de Cherubini s'étend autour de l'époque de Hasse ainsi que sur toute la période musicale classique et s'étend presque jusqu'à la fin du début de l'ère romantique. Entre l'absolutisme, la révolution et le règne de la terreur, le consulat et l'empire, la Restauration et la Révolution de Juillet, il a vécu personnellement un spectre extrêmement large de systèmes politiques et d'événements historiquement significatifs en France. Ayant grandi sous l'influence de l'opéra napolitain tardif et profondément formé au contrepoint traditionnel, il doit de nombreuses impressions formatrices à la musique de Gluck, Haydn et Mozart. Indépendamment de son concept d'opéra plus développé et de ses effets instrumentaux avant-gardistes, Cherubini est resté tout au long de sa vie lié aux idéaux artistiques du XVIIIe siècle. Sa musique est noble dans son attitude et caractérisée par une solide technique de composition. Ludwig van Beethoven, pour qui les œuvres de Cherubini ont servi de modèles à bien des égards, le considérait comme le plus grand compositeur de son époque. Du point de vue actuel, Cherubini est considéré comme un "révolutionnaire conservateur" ou un "prophète du romantisme"², mais surtout comme prototype du "classiciste".³

La raison de la création du *Requiem en do mineur* était le service funèbre religieux de Louis XVI, exécuté en 1793 en tant que victime de la Révolution française. En sa mémoire a eu lieu le 21 janvier 1817, jour anniversaire de sa mort, un office eut lieu dans l'église Saint-Denis au cours duquel la composition de Chérubin fut interprétée pour la première fois. L'œuvre met en scène un chœur mixte et un grand orchestre ; Cherubini renonce à l'utilisation de voix solistes et, à la place d'effets de concert virtuoses, une forte intériorisation basée sur le texte prend la place. En pleine concentration sur l'essentiel, toute pure externalité est évitée, cette affirmation incluant également le battage effrayant du début de la séquence, qui sert pourtant entièrement à intensifier l'expression.

Le premier mouvement de l'œuvre est basé sur les textes liturgiques de l'Introitus et de Kyrie. Vient ensuite le court Graduel, suivi du morceau choral « Absolve, Domine ».⁴ La Séquence et l'Offertoire forment les mouvements les plus étendus basés sur les données textuelles, tandis que le Sanctus est remarquablement bref. Cette brièveté correspond à la coutume française contemporaine de mettre Sanctus et Benedictus dans un seul mouvement et de les interpréter avant la Métamorphose (dans d'autres pays, cependant, il était courant que Sanctus et Benedictus soient composés comme des pièces séparées et séparés les uns des autres par la Métamorphose). En France, un motet eucharistique était chanté à l'élévation ou immédiatement après ;⁵ La place correspondante dans le Requiem de

¹ Pour la biographie et l'appréciation du compositeur, voir les monographies fondamentales de Richard Hohenemser et Luigi Cherubini. Sa vie et ses œuvres, Leipzig 1913 (réimpression Wlesbaden 1969), et Ludwig Schemann, Cherubini, Stuttgart 1925, ainsi que les articles pertinents de Roger Cotte dans *The Music in History and Present* Vol. 2, Kassel 1952, et de Basil Deane dans le *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.4. Londres 1980. L'éditeur a écrit l'article « Cherubini » pour la nouvelle édition de *Musique au Passé et Présent*.

² Voir Basil Deane, Cherubini, Londres 1965, notamment p. 49.

³ Voir Stefan Kunze, "Cherubini and musical classicism", dans *Analecta Musicalagica* Vol. 14 (1974), pp. 301-323.

⁴ Cherubini donne à la fin du Graduel l'instruction : "Suit le Trait chanté par le chœur". Cette instruction a été traduite de manière complètement incorrecte dans l'édition du Requiem préparée par Rudolf Lück pour l'édition Peters (Francfort-sur-le-Main 1964) : "Vous rejoignez la ligne de chant de la chorale."

⁵ Comparez, par exemple, la Messe In A de César Franck (Stuttgart 1989, Carus-Verlag, CV .10.646) : Ici aussi, le Sanctus et le Benedictus sont courts et mis en musique en un seul mouvement ; Le célèbre "Panis angelicus"

Cherubini est occupée par "Pie Jesu", dont le texte remonte au dernier couplet de la séquence. Le dernier mouvement de la composition est formé par l'Agnus Dei et le Communio ("Lux aeterna").

L'instrumentation sombre avec l'absence de hautbois, de clarinettes, de trompettes et de violons ainsi que les timbales assourdies confèrent au mouvement d'introduction son caractère tonal particulier et lui confèrent ce sérieux mélancolique qui éclipse l'ensemble de l'œuvre - y compris le motif interprété à l'unisson au début par les bassons et les violoncelles, ses dérivations servent à structurer formellement la phrase et à mettre entre parenthèses ses sections individuelles.⁶ Le très beau mouvement choral consiste en une alternance de parties homophoniques et imitatives.⁷

Cherubini travaille également avec une voix imitative dans le Graduel. Ce mouvement est orchestré avec encore plus de parcimonie que l'Introït, de sorte que le signal sonore des cuivres et le coup de tamtam au début du "Dies irae" - l'annonce du Jugement dernier - ont un effet encore plus impressionnant. 17 strophes de trois vers et trois strophes de deux vers, le texte de la séquence est soumis à une structure claire à travers des références musicales. Les deux premières strophes, avec leur canon entre voix de femmes et d'hommes et l'accompagnement chatoyant des cordes, trouvent leur pendant tant dans les vers "Liber scriptus", "Judex ergo" et "Quid sum miser", que dans les vers "Tuba mirum" et "Rex tremendae" correspondant les uns aux autres, caractérisés par des cuivres proéminents et des tutti puissants. Une nouvelle section du mouvement commence avec le passage "Salva me", que Cherubini utilise plus tard dans "Voca me". Entre les deux, il y a plusieurs versets récités à l'unisson par les voix chantées avec un développement vers le point culminant dynamique et expressif du vers "Confutatis maledictis". La partie finale envoûtante de la séquence, à partir du couplet "Lacrimosa", permet au chœur de déclamer dans une homophonie presque ininterrompue sur la base d'un accompagnement orchestral constant. Dans la première partie de l'offertoire, la relation texte-musique prononcée est indubitable : il s'exprime dans la déclamation en forme de marche au début du mouvement ("Domine Jesu Christe, Rex gloriae") ainsi que dans l'accompagnement tremblant des cordes dans des endroits tels que "de poenis inferni" et "ne cadant in obscurum". Les registres graves dans "et de profundo lacu" et "obscurum", la protestation emphatique dans "libera eas" et le son sensiblement plus brillant (sans chœur ni basses aux cordes) dans le passage de texte "sed signifer sanctus Michael" (mais que saint Michel les conduise) - Tous ces moyens contribuent à une mise en œuvre musicale convaincante des exigences textuelles. Traditionnellement, la section « Quam Olim Abrahae » était conçue comme une fugue. Cherubini a écrit une double fugue avec un contre-sujet retenu, dans laquelle il travaille également l'élargissement et le rétrécissement des thèmes, démontrant ainsi son haut niveau de compétence compositionnelle. Selon les règles liturgiques, le « Quam olim Abrahae » doit être répété après le Versus « Hostias et preces » ; Dans cette partie formellement très clairement structurée, les motifs des bois ont notamment une fonction structurante.⁸

Le Sanctus a un caractère solennel et majestueux et contraste ainsi avec le "Pie Jesu", extrêmement sobre, dans lequel les instruments à vent (clarinettes, bassons et cors) donnent une fois de plus une

sert de musique d'ascenseur. Dans ses compositions de messe, Cherubini utilise régulièrement le couplet "O salutaris hostia" de l'hymne du caporal Verbum supernum comme motet de changement.

⁶ Une description détaillée et une analyse de tous les ensembles de ce compost peuvent être trouvées dans la thèse de Hans Ternes, *Die Ijessen van Lutgi Cherubini*, Bonn 1980, pp. 215-239.

⁷ Le traitement du texte par Cherubini est exemplaire et, en termes de facilité de compréhension, correspond aux progrès de la musique classique ; Il a par exemple rendu clairement audibles les trois invocations « Kyrie » et « Christe ». La note de pédale dans « perpetua » (mesures 86-91) implémente musicalement le message du texte.

⁸ Le mot "sempiternam" est dans "Pie Jesu" et Agnus Dei est à nouveau combiné avec des notes de pédale dans la basse chorale.

couleur tonale particulière. La triple invocation de l'Agnus Dei est suivi dans chaque cas d'une courte introduction instrumentale, qui conduit à l'entrée du chœur dans une augmentation dynamique et une condensation rythmique. Dans ce mouvement, la figure instrumentale connue dès la première mesure sert également de fondement motivé à la section finale qui s'efface lentement ; C'est pourquoi même les toutes dernières répétitions de notes des voix chantées suivent le principe canonique auquel Cherubini tenait tant : la souveraineté compositionnelle, un art instrumental élevé, une forme contrôlée avec confiance et un rapport mot-ton équilibré caractérisent d'une manière particulière le Requiem en do mineur de Cherubini. Malgré son atmosphère pathétique et crue, l'œuvre ne renonce pas aux effets dramatiques. Ce qui frappe, c'est la différenciation des informations dynamiques, selon laquelle les voix chantées et instrumentales n'ont pas toujours les mêmes volumes de notes : dans le premier couplet de la séquence, par exemple, le chœur chante du piano pendant que les cordes jouent pianissimo ; Dans le "Tuba mirum", en revanche, le fortissimo de l'orchestre s'oppose au forte du chœur. Les indications originales du métronome et les temps d'exécution enregistrés dans l'autographe indiquent des tempos relativement rapides ; néanmoins, dans certains cas, un tempo plus calme le tempo pourrait être approprié.⁹

Les sources utilisées pour cette édition se trouvent à la Bibliothèque d'État de Berlin - Patrimoine culturel prussien, Département de musique et à la Bibliothèque nationale de Paris. Nous tenons à remercier chaleureusement les deux bibliothèques pour avoir fourni des microfilms de ces sources et pour avoir accordé l'autorisation de les publier.

Geesthacht/Elbe, August 1995

Wolfgang Hochstein

⁹ Les éditions de l'ouvrage confiées à l'éditeur durent également nettement plus longtemps que les 36,5 minutes accordées par le roi.