

Avant-propos (abrégé)

Luigi Cherubini est né à Florence le 14 septembre 1760. De 1778 à 1781, il étudie avec le célèbre contrapuntiste Guiseppe Sarti, ancien élève de Padre Martini et l'un des derniers maîtres de l'opéra Seria napolitain. En 1786, Cherubini s'installe à Paris où, malgré les bouleversements consécutifs à la Révolution française, 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-là. Lors d'un séjour à Vienne en 1805/1806, il fut reçu avec respect et chaleur par Haydn, Beethoven et d'autres musiciens de premier plan. Cependant, à cette époque, sa carrière souffrait à la fois de difficultés professionnelles et d'une mauvaise santé résultant d'un trouble nerveux ; les différends personnels avec Napoléon Bonaparte, devenu souverain de la France après l'effondrement du Directoire en 1799, constituaient une charge pesante supplémentaire. Ce n'est qu'après la chute du pouvoir de Napoléon en 1814/15 que la vie de Cherubini entre dans une nouvelle phase, plus heureuse.

Au début de 1816, il fut nommé "surintendant de la musique du roi" sous Louis XVIII et, avec Le Sueur, il fut également chargé de la musique sacrée jouée dans la chapelle royale. Au cours des années qui suivirent, Cherubini composa une quantité considérable de musique religieuse, produisant de nombreuses messes, des mouvements séparés de la messe et des motets. Le *Requiem en do mineur* date de 1816.

La première partie de la carrière de Cherubini était centrée sur l'opéra et la seconde partie sur la musique religieuse ; ses dernières années furent principalement consacrées à l'enseignement. En 1822, il fut nommé directeur du Conservatoire de Paris et resta à ce poste jusqu'à l'année de sa mort. Récipiendaire de nombreux honneurs, Luigi Cherubini décède à Paris le 15 mars 1842. Il est inhumé au cimetière du Père Lachaise¹.

La longue vie de Cherubini s'étend de la période des derniers représentants de l'ère de Hasse, à travers toute l'époque classique jusqu'à la fin du début de la période romantique. En France, il a connu l'absolutisme, la Révolution et la période du Ténor, le Consulat et l'Empire, la Restauration et la Révolution de Juillet – un large éventail de systèmes politiques et d'événements historiques importants. Il a grandi sous l'influence de l'opéra napolitain tardif et a été profondément formé au contrepoint traditionnel, recevant également de nombreuses impulsions vitales de la musique de Gluck, Haydn et Mozart. Malgré les éléments avant-gardistes de ses opéras et de son instrumentation, Cherubini est resté toute sa vie attaché aux idéaux artistiques du XVIIIe siècle. Sa musique est noble et marquée par une maîtrise technique consommée. Ludwig van Beethoven, qui à bien des égards a pris pour modèle les œuvres de Cherubini, le considère comme le plus grand de ses compositeurs contemporains. Aujourd'hui, Cherubini est considéré comme un "révolutionnaire conservateur" ou comme le "prophète du romantisme"² mais surtout comme le prototype du "classicisme"³.

Le *Requiem en ut mineur* a été composé pour un service commémoratif en l'honneur de Louis XVI, exécuté en 1793 comme victime de la Révolution française. En sa mémoire, une messe de requiem fut

¹ Pour une biographie et une évaluation du compositeur, voir la monographie standard de Richard Hohenemser, Luigi Cherubini. Sein Leben und seine werke (Leipzig, 1913 [réimpression Wiesbaden, 1969]), et Ludwig Schemann, Cherubini (Stuttgart, 1925) ainsi que les articles pertinents de Roger Cotte dans Die Musik in Aeschichte und Gegenwart, vol. 2 (Kassel, 1952), et par Basil Deane dans le New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol 4 (Londres, 1980). L'article "Cherubini" dans la nouvelle édition de Die Musik in Geschichte und Gegenwart a été rédigé par l'éditeur.

² Voir Basil Deane, Cherubini (Londres, 1965), en particulier. p.49.

³ Voir Stefan Kunze, "Cherubini und der musikalische Klassizismus", Analecta Musicologica, vol.14 (1974), p. 301-323.

célébrée le 21 janvier 1817, jour anniversaire de sa mort, dans l'église de Saint-Denis, et à cette occasion cette composition de Cherubini fut interprétée pour la première fois. L'œuvre est composée pour chœur à voix mixtes et orchestre complet ; Cherubini a renoncé aux chanteurs solistes et, au lieu d'effets virtuoses, il s'est efforcé d'atteindre une expression intériorisée, étroitement basée sur le sens des mots. Se concentrant entièrement sur l'essentiel, il évite tout effet superficiel - et ce malgré le terrifiant coup de tam-tam du début de la Séquence, car celui-ci n'a lieu que pour intensifier l'expression.

Le premier mouvement de l'œuvre est basé sur les textes liturgiques Introitus et Kyrie. Suit le bref Graduel, puis le plain-chant Tractus "Absolve, Domine"⁴. La Séquence et l'Offertorium sont les mouvements les plus substantiels de l'œuvre, en raison de la longueur de leurs textes, tandis que le Sanctus est court. Cette brièveté correspond à la coutume en France à cette époque de composer le Sanctus et le Benedictus en un seul mouvement, exécuté avant la Consécration (dans d'autres pays, la pratique était de composer le Sanctus et le Benedictus en pièces séparées, exécutées avant et après la Consécration). À l'Élévation, ou immédiatement après, il était d'usage en France de chanter un motet eucharistique⁵ ; dans le Requiem de Cherubini, cette place est occupée par le "Pie Jesu", dont les paroles sont tirées du dernier couplet de la Séquence. Le dernier mouvement de la composition comprend l'Agnus Dei et la Communion "Lux aeterna".

L'instrumentation aux teintes sombres, sans hautbois, clarinettes, trompettes et violons, et avec les timbales étouffées, donne au mouvement d'ouverture sa sonorité particulière et lui donne cet air de solennité qui éclipse toute l'œuvre. Le motif initial joué à l'unisson par les bassons et les violoncelles, avec ses dérivés, sert à maintenir ensemble les différents éléments de ce mouvement⁶. L'écriture chorale, particulièrement belle, fait un usage équilibré des sections homophoniques et imitatives⁷.

Dans le Graduel également, Cherubini utilise une écriture partielle imitative. Ce mouvement est encore plus sobre que l'Introitus, de sorte que l'explosion alarmante des cuivres et le coup de tamtam du début des "Dies irae" - hérauts du Jugement dernier - n'en sont que plus impressionnants. Le compositeur a donné une forme formelle claire à la Séquence, avec son long texte, au moyen de relations musicales. Les deux premiers couplets avec leur écriture canonique pour les voix féminines et masculines et leur accompagnement aérien aux cordes sont équilibrés par les couplets "Liber scriptus", "Judex ergo" et "Quid sum miser", et de même les couplets suivants "Tuba mirum". " et "Rex tremendae" sont tous deux marqués par des éclats de cuivres et une écriture tutti puissante. Une nouvelle section du mouvement commence avec les mots "Salva me", sur la musique desquels Cherubini revint plus tard dans "Voca me". Plusieurs vers intermédiaires sont chantés à l'unisson, quasi récitatif, avec une augmentation d'intensité vers le point culminant dynamique-expressif du vers "Confutatis maledictis". L'impressionnante section finale de la Séquence, à partir du couplet "Lacrimosa", s'ouvre avec le chœur

⁴ A la fin du Graduel Cherubini écrit l'instruction : « Suit le Trait chanté par le chœur ». Dans l'édition Peters de ce Requiem (Frankfurt a. M., 1964), cette instruction a été assez mal traduite par : "Man schließe sich der Gesangslinie des Chores an" [Suivez la ligne vocale du chœur].

⁵ Voir, par exemple, la Messe en La majeur de César Franck (Carus-Verlag Stuttgart, 1989, CV 40.646) : ici, le Sanctus et le Benedictus sont également courts et se déroulent en un seul mouvement. Le célèbre "Panis angelicus" sert de musique à l'Élévation. Cherubini employait régulièrement le vers "O salutaris hostia" de l'hymne du Corpus Christi Verbum supernum comme motet pour la Consécration.

⁶ Une description détaillée et une analyse de tous les mouvements de cette composition peuvent être trouvées dans la thèse de Hans Ternes, *Die Messen von Luigi Cherubini* (Bonn, 1980), p. 215-239.

⁷ Le traitement du texte par Cherubini est exemplaire et correspond, dans son intelligibilité, aux règles de la musique religieuse. Par exemple, il rend clairement audible la triple invocation du "Kyrie" et du "Christe". La note pédale au mot "perpetua" (mesures 86-91) est une interprétation musicale du texte.

déclamant les paroles dans une homophonie presque ininterrompue au-dessus d'un accompagnement orchestral immuable.

Dans la première partie de l'Offertorium, l'association étroite entre les mots et la musique est très évidente. Cela se voit dans la déclamation semblable à une marche au début du mouvement ("Domine Jesu Christe, Rex gloriae" et dans l'accompagnement tremblant des cordes à des moments tels que «de poenis inferni » et "ne cadant in obscurum". Les profondeurs symboliques auxquelles descend la musique à "et de profundo lacu" et "ne cadant in obscurum", le plaidoyer passionné "libera eas" et la couleur sonore radieuse (sans choral ni contrebasses !) aux mots "sed signifer sanctus Michael" – tous ces éléments contribuent à une mise en musique convaincante de l'imagerie verbale de la messe de Requiem. Conformément à la tradition, le passage "Quam olim Abrahae" est écrit comme une fugue. Cherubini a écrit une double fugue en conservant le contre-sujet, dans laquelle il utilise également l'augmentation et la diminution des thèmes, démontrant ainsi sa grande capacité technique. Conformément à la pratique liturgique, le "Quam olim Abrahae" est répété après le verset "Hostias et preces" ; dans cette section, dont la construction formelle est clairement évidente, les motifs des bois revêtent une importance structurelle particulière.

Le Sanctus a un caractère noblement majestueux, contrastant ainsi avec le très doux "Pie Jesu", dans lequel les vents (clarinettes, bassons et cors) créent une coloration sonore spécifique. La triple invocation de l'Agnus Dei est précédée à chaque fois d'une brève introduction instrumentale, qui rassemble la force dynamique et rythmique pour l'entrée du chœur⁸. Dans ce mouvement, la figure instrumentale entendue dans la première mesure fournit également le motif de la section finale qui meurt lentement ; même les toutes dernières notes répétées du chœur témoignent du principe canonique si cher à Cherubini.

Maîtrise souveraine des techniques de composition, maîtrise de l'instrumentation, maîtrise sûre de la forme et rapport finement jugé entre les mots et la musique, toutes ces qualités distinguent cette œuvre de Cherubini. Lorsque le *Requiem en ut mineur* fut joué en 1834 lors des funérailles de François Adrien Boieldieu, l'archevêque de Paris exprima des doutes sur l'utilisation des voix féminines. Afin d'éviter toute critique à cet égard, Cherubini composa alors le *Requiem en ré mineur* pour voix d'hommes et orchestre (1836) et demanda que cette œuvre soit exécutée lors de ses propres funérailles. Ces deux mises en musique de la Messe des morts occupent une place importante parmi les œuvres de cette catégorie.

Les sources de la présente édition se trouvent à la Staatsbibliothek de Berlin - PreuBischer Kulturbesitz, département de musique, et à la Bibliothèque Nationale de Paris. Mes sincères remerciements aux deux institutions pour avoir mis à ma disposition les microfilms des sources et pour avoir autorisé la publication de cette édition.

Wolfgang Hochstein

⁸ Le mot "sempiternam" dans "Pie Jesu" et dans l'Agnus Dei est à nouveau combiné avec la note pédale dans le chœur des basses.