

Réflexions autour des biographies de Luigi Cherubini

Ludovic Piffaut

Ludovic Piffaut est agrégé de musique et docteur en musicologie. Chercheur associé au CRIHAM, il est spécialiste de l'opéra italien des XVII^e et XVIII^e siècles et consacre ses recherches aux mécanismes de création des œuvres lyriques.

opéra italien, Cherubini, biographie, XVIII^e siècle, musicologie

18th century, Italian opera, biography, musicology

BALLOLA, Giovanni Carli, *Luigi Cherubini. L'uomo, la musica*, Milan, Edizioni Tascabili Bompiani, 2015, 348 p.

À l'heure où les contreténors investissent les rôles tenus par les plus grands castrats des XVII^e et XVIII^e siècles, l'opéra italien ne cesse de se redécouvrir. Les œuvres qui ont suscité jadis l'admiration du public émergent ainsi de l'oubli dans lequel elles étaient plongées depuis plus de deux cents ans. Parmi celles-ci se distingue l'*Ifigenia in Aulide* de Luigi Cherubini dont le prestigieux rôle d'Achille a été repris en juillet dernier par le contreténor américain Ray Chenez¹. Donnée en 1788 au *Teatro Regio* de Turin, l'opéra confirme alors le succès du compositeur en Italie² et celui du castrat Luigi Marchesi dont la carrière est déjà assurée à cette époque. Les plus grands airs de Marchesi ont été réinterprétés par la mezzo-soprano Ann Hallenberg qui nous fait entendre aujourd'hui pour la première fois l'air « Quanto è fiero » extrait de *L'Alessandro nell'Indie* (1784) de Cherubini³. L'intérêt de plus en plus grand pour Marchesi⁴, Cherubini et de manière générale pour l'opéra italien de la fin du XVIII^e siècle se mesure aux créations musicales mais aussi aux recherches relatives à ce domaine.

Treize ans après l'ouvrage de Riccardo Muti sur Cherubini⁵, Giovanni Carli Ballola lui consacre une biographie à la lumière des récents travaux sur les œuvres lyriques du compositeur. Professeur émérite d'histoire de la musique à l'université du Salento (Lecce), Ballola analyse sa carrière, son répertoire et les pratiques musicales de son temps tout en proposant une démarche chronologique. C'est donc sous un angle historique que le travail musicologique s'engage au travers des 348 pages que compte ce livre. Le musicologue offre au lecteur la possibilité de suivre l'évolution musicale et esthétique du compositeur grâce à l'étude de certaines œuvres importantes de son répertoire comme *Les Abencérages* ou le quatuor à cordes en *Mi b* Majeur. Elles incarnent à plus d'un titre les pérégrinations d'un homme qui s'adapte, comme Duni l'avait fait avant lui, au contexte social et musical des deux pays au sein desquels il séjourne : l'Italie puis la France. C'est autour de ce double parcours musical que s'élabore cette biographie.

¹ La recreation de l'opéra eut lieu le 23 juillet 2016 au Mainfranken Theater de Würzburg.

² Charles Burney, *A General History Of Music: From The Earliest Ages to the Present*, vol. 4, Londres, Payne and Son, 1789, p. 527

³ *Arias for Luigi Marchesi, The great castrato of the Napoleonic era*, Stile Galante dirigé par Stefano Aresi, San Lorenzo de El Escorial, Glossa, 2015, pages 6 et 13.

⁴ Stefano Aresi, *Luigi Marchesi musico e soprano. Vita e arte*, Livourne, Sillabe, 2015, 196 p.

⁵ Riccardo Muti, *Luigi Cherubini, il fuoco nel marmo*, Milan, Banca intesa, 2003, 143 p.

La musicologie européenne s'est intéressée à Luigi Cherubini dès la première moitié du XIX^e siècle. L'avocat, romancier et organiste Ignaz Arnold publie en 1810 deux volumes contenant neuf portraits de compositeurs célèbres parmi lesquels Mozart, Paisiello et Cherubini⁶. C'est à partir de cet ouvrage que se construit la bibliographie relative au musicien. En hommage à Cherubini, Luigi Picchianti écrit une *Notizie sulla vita e sulle opere di Luigi Cherubini* (1843) tandis qu'Edward Bellasis réalise un *Cherubini: Memorials illustrative of his life* (1874). Les biographies s'enchaînent créant ainsi des liens entre elles. Frederick Crowest puis Richard Hohenemser citent à plusieurs reprises Bellasis⁷ pour asseoir la véracité de leur propos. Une tradition biographique s'instaure donc au XIX^e siècle. Toutefois, avec les recherches philologiques qui occupent la seconde moitié du siècle suivant, c'est un nouveau rapport au compositeur et à l'homme qui émerge alors⁸. Le présent ouvrage de Ballola s'inscrit dans ce sillage.

Cette biographie, écrite en langue italienne, renouvelle les connaissances que nous avons sur Luigi Cherubini. S'appuyant sur une méthode scientifique rigoureuse, elle se veut un regard neuf et synthétique sur sa vie. À partir d'une étude très précise des sources musicales et textuelles de son temps, il élabore une narration cohérente et pertinente. Les documents qu'il convoque sont pour l'essentiel des journaux italiens et français du XVIII^e siècle comme *Le courrier des spectacles*. La critique faite le 15 mars 1800 à propos de l'opéra-comique *Les deux journées*⁹ permet de juger de l'accueil positif auprès du public. Elle est réitérée d'ailleurs peu après¹⁰. L'exploitation des sources primaires et secondaires ne se limite pas aux seuls documents français. En effet, Ballola mentionne par exemple la *Gazzetta toscana* de 1784 lorsqu'il évoque la création de la cantate *Il trionfo dell'Arno*¹¹. Celle-ci compare l'œuvre à un « grazioso Epitalamo »¹² composé en l'honneur du mariage de Francesca Lisci avec le marquis Lorenzo Ginori, qui appartient à l'une des plus anciennes familles florentines. La poésie de Filippo Ferro et la musique de Luigi Cherubini sont magnifiées par le chant du castrat soprano Andrea Martini et par le violoniste Salvatore Tinti dont la même gazette vante l'excellence.

L'analyse des commentaires émis dans les journaux telles que la *Gazzetta toscana*, la *Gazzetta veneta* ou la *Gazzetta universale* donnent au chercheur une vision plus nette de la création musicale à la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècle. C'est parce que la presse a un rôle important dans la diffusion d'un auteur à travers le pays¹³ en faisant sa réputation aussi vite qu'en la défaisant que la musicologie se tourne, plus qu'elle ne le faisait auparavant, vers l'étude des liens entre création et perception. Certaines questions auraient peut-être pu être posées en préambule de la biographie : qu'avons-nous à apprendre de ces critiques ?

⁶ Ignaz Arnold, *Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke: Bildungsbuch für junge Tonkünstler*, Erfurt, Johann Karl Müller, 1810, 152 p.

⁷ Frederick Crowest, *Cherubini*, Londres, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1890, p. 27.

⁸ Mario Fabbri, « La giovinezza di L. Cherubini nella vita musicale fiorentina del suo tempo (contributo su documenti originali) », dans *Luigi Cherubini nel II centenario della nascita. Contributo alla conoscenza della vita e dell'opera*, Florence, Casa Editrice Leo S. Olschki, 1962, p. 1-46.

⁹ Giovanni Ballola, *Luigi Cherubini. L'uomo, la musica*, Milan, Edizioni Tascabili Bompiani, 2015, p. 44.

¹⁰ Pour cela, il faut consulter le numéro 1130 du *Courrier des spectacles* du 13 Germinal an VIII (2 mai 1800), p. 2 : « Deux véritables chefs-d'œuvre ont été choisis pour la réouverture du théâtre Feydeau, la *Piété filiale*, opéra qui a mis le cit. Gaveaux au rang des célèbres Duni, Martini, etc., et les *Deux Journées*, ouvrage à citer pour le naturel et pour la richesse de composition, parmi tous les autres opéras du citoyen Chérubini. Le public, qui était très nombreux, a manifesté par de vifs applaudissements et le plaisir qu'il éprouvait à entendre cette excellente musique, dont il a été trop longtemps privé, et celui qu'il a ressenti en voyant reparaître des talents qu'il ne peut se lasser d'admirer ».

¹¹ Aucune recherche n'a été faite pour l'instant sur cette œuvre. Cf. Giovanni Ballola, *op. cit.*, p. 19.

¹² *Gazzetta toscana*, n° 37, Presso Ant. Gius. Pagani Stampatore, 1784, p. 148.

¹³ Michel Biard, « De la critique théâtrale ou la conquête de l'opinion », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n° 302, 1995, p. 529.

Comment les comprendre ? Peuvent-elles être dignes de foi ? Elles auraient sans doute permis de donner un premier aperçu du musicien et d'introduire ainsi le sujet de recherche.

La première partie de l'ouvrage s'intéresse aux divers emplois qu'a occupés Cherubini durant sa longue existence. Comme beaucoup de biographies, Giovanni Ballola met en exergue ce que nous pourrions appeler sa période française à savoir les œuvres écrites lors de son séjour à Paris ainsi que son rôle à la tête du Conservatoire. Cependant, peu d'entre elles accordent une réelle importance aux œuvres italiennes du compositeur bien que les travaux de Christine Siegert et d'Andrea Chegai en mesurent l'impact sur le théâtre musical des années 1780¹⁴. Ballola n'est pas tombé dans cet écueil : la première partie de sa biographie, ainsi qu'un large passage de la seconde partie, met l'accent sur les débuts de Cherubini en tant que compositeur d'opéras. Grâce aux cours qu'il reçoit de Giuseppe Sarti et sans doute à son appui dans le monde musical de l'époque, il écrit ses premiers ouvrages pour les plus importants théâtres de la péninsule : *Armida abbandonata* (1782), *Adriano in Siria* (1782), *Il Messenzio re d'Etruria* (1782), *Il Quinto Fabio* (1783). Chacun des opéras est traité par Ballola. Toutefois, contrairement à l'article d'Andrea Chegai¹⁵, l'auteur ne développe pas suffisamment un élément précis de la construction de l'opéra du XVIII^e siècle : la notion de tradition poétique¹⁶. Celle-ci se décline en deux courants principaux : les thèmes inspirés des poèmes épiques du XVI^e siècle comme celui d'Armide tiré de la *Gerusalemme liberata* du Tasse et les livrets de Métastase¹⁷. Ils occupent la majeure partie du répertoire des théâtres italiens car leurs histoires sont connues de tous et exploitées à satiété par les librettistes italiens. Ce n'est donc pas un hasard si Cherubini met en musique pour son premier *dramma per musica* les dissentiments entre la magicienne Armide et le paladin Rinaldo. Joseph Haydn lui-même écrit une *Armida* en 1784 pour satisfaire les goûts du prince Nicola Eszterhazy en matière d'opéra. Comme beaucoup de compositeurs italiens ou étrangers – à l'exception de Mozart –, Haydn se confronte au texte du Tasse revisité par le librettiste et directeur d'opéra des Eszterhazy, Nunziato Porta¹⁸. Les deux exemples nous montrent que le thème d'Armide est une source d'invention inépuisable qu'elle soit mélodique ou musicale. Il ne semble donc pas qu'il faille mésestimer cet aspect dans la carrière de Cherubini. Aussi parler de tradition poétique au sein de cette première partie, et non pas l'évoquer simplement en seconde partie de l'ouvrage comme le fait Ballola, eût été un angle d'approche intéressant pour comprendre les mécanismes de création du théâtre italien du XVIII^e siècle.

Après son *Ifigenia in Aulide* (1788) turinoise, qui représente pour l'auteur l'opéra de la libération¹⁹, Cherubini prépare un *Démophon* (1788) pour la capitale française. Le livret de Jean-François Marmontel, un encyclopédiste ami de Voltaire, s'inspire de celui de Métastase²⁰. L'accueil froid du public, probablement peu habitué à ce type de sujet, le contraint à cesser la collaboration avec l'Opéra de Paris pour inaugurer celle avec le théâtre Feydeau. À cette étape de la vie de Cherubini, les succès s'enchaînent de sorte que la position de l'artiste s'ancre véritablement dans la société française de la fin du XVIII^e siècle. Comme le montre Ballola, la gloire du compositeur dépend des deux chanteurs qui sont engagés pour

¹⁴ Christine Siegert, *Cherubini in Florenz: Zur Funktion der Oper in der toskanischen Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag, 2008, 550 p. ; Andrea Chegai, « Cherubini autore d'opera italiana: percorsi di formazione », dans Sergio Miceli (dir.), *Cherubini al Cherubini nel 250° della nascita: atti del convegno internazionale*, Florence, Casa Editrice Leo S. Olschki, 2011, p. 35-37.

¹⁵ Giovanni Ballola, *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁶ *Ibid*, p. 86.

¹⁷ Olivier Rouvière, *Métastase, Pietro Trapassi, musicien du verbe*, Paris, Hermann Éditeurs, 2008, p. 19-20.

¹⁸ David Wyn Jones, *The Life of Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 89-91.

¹⁹ Giovanni Ballola, *op. cit.*, p. 23.

²⁰ *Ibid*, p. 29.

l'occasion : Angélique Scio et Pierre Gaveaux. Ainsi leur présence au sein des distributions de *Lodoïska*, d'*Eliza ou le voyage sur le Mont-Bernard* et de *Médée*, permet de révéler véritablement au public la musique de Cherubini. Le portrait d'Angélique Scio que dresse un rédacteur du *Mercur Galant* en 1799, et que ne retranscrit pas Ballola, témoigne de talents remarquables :

Tout ce qu'on peut mettre de justesse, de naturel et de vérité dans des romans, où les personnages ne font presque jamais ce qu'ils doivent faire, et disent presque toujours le contraire de ce qu'ils doivent dire ; expression, décence, finesse et dignité ; voix brillante et pure, chant facile et mélodieux, voilà les charmes qu'elle prête à tous les rôles qu'on lui confie ²¹.

Pourtant, malgré l'excellente maîtrise vocale des interprètes, les spectateurs regrettent la trop grande richesse mélodique de l'écriture, ce qu'explique d'ailleurs la critique au sujet de la création d'*Eliza ou le voyage sur le Mont-Bernard* en 1795 :

L'auteur de cet article n'est pas musicien ; mais il croit qu'il manque quelque chose à une musique qui ne plaît pas aux ignorants en musique, qu'un compositeur doit travailler pour le public plus que pour ses confrères, que le chant est la partie principale, et qu'il y a un luxe de musique surabondant, lorsqu'elle fait durer deux actes autant que cinq. Ceux qui tiennent beaucoup aux convenances doivent encore supporter difficilement de magnifiques roulades dans la plupart des situations de cette pièce. Est-ce chose raisonnable que de faire chanter de grands airs, au milieu d'une montagne de glace, à de pauvres gens, excédés de fatigue et transis de froid ? ²²

Par delà l'humour de la dernière remarque, c'est une véritable différence esthétique qui s'affiche ici. Cherubini en homme d'expérience manie le déploiement d'effets vocaux comme il savait le faire dans ses *drammi per musica*. En somme, les écritures instrumentale et vocale qu'il met en œuvre sont marquées par une certaine fluidité des lignes mélodiques comportant ici et là des passages mélismatiques pour la voix et la réitération de formules mélodico-rythmiques pour l'orchestre. Ces particularités, exploitées principalement en Italie, sont combinées à la structure de la tragédie lyrique dont le chœur représente un élément d'importance. C'est un point que Ballola aurait pu rappeler puisque des traces de cette interpénétration entre les écritures italienne et française se retrouvent quelques décennies auparavant chez Egidio Duni²³. La remarque est importante dans la mesure où ce reproche est l'une des causes de la désaffection de Napoléon I^{er} pour la musique de Cherubini au profit de celle de Paisiello ou de Zingarelli²⁴.

Les considérations de l'auteur sur la carrière du compositeur sont mises en parallèle avec son rôle au sein des grandes institutions françaises des XVIII^e et XIX^e siècles qu'elles soient académiques, théâtrales ou musicales. Le conservatoire de Paris se structure au fur et à mesure des années grâce à Sarrette et surtout grâce à Cherubini. Les nombreuses lettres qui sont conservées à la Bibliothèque nationale de France attestent de liens privilégiés avec certains enseignants et compositeurs du conservatoire tels que Henri-Montan Berton. Comme

²¹ *Mercur Galant*, vol. 4, Paris, De l'imprimerie de Didot jeune, An IX, p. 205-206.

²² *La décade philosophique, littéraire et politique*, t. IV, Paris, édition inconnue, 1795, p. 47.

²³ Michel Noiray le souligne à plusieurs reprises dans *L'École de la jeunesse* de Duni. Cf. Michel Noiray, « Un opéra comique "bourgeois" : *L'École de la jeunesse* d'Auseaume et Duni (1765) », dans Paolo Russo (dir.), *I due mondi di Duni. Il teatro musicale di un compositore illuminista fra Italia e Francia*, Lucques, Libreria Musicale Italiana, 2014, p. 182-184.

²⁴ Giovanni Ballola, *op. cit.*, p. 47.

le suggère Ballola, Cherubini est une pierre angulaire de la musique française de cette époque mais d'une certaine manière également de la République naissante²⁵.

La seconde partie de la biographie s'attelle à décrypter la constitution de l'écriture cherubinienne jusqu'à son paroxysme avec l'opéra *Ali Baba ou les Quarante Voleurs* (1833). Dès le début de sa carrière, le langage de Cherubini est caractérisé par une intensité dans l'expression musicale²⁶ et une volonté de rendre audacieux son travail thématique aussi bien qu'harmonique²⁷. L'ouverture de son *Démophon*, aux résonances beethovéniennes, corrobore ces deux éléments stylistiques, qui sont encore développés dans *Les deux journées ou les porteurs d'eau* (1800) et *Les Abencérages* (1813)²⁸. Les analyses que met en œuvre Ballola sont efficaces. Sa démonstration se fait principalement autour de ses opéras et de sa musique de chambre, mais pour lui, les traits dominants de son écriture musicale ne sont pas visibles dans le seul répertoire lyrique mais également dans la musique religieuse. Influencé par Beethoven et Haydn, Cherubini poursuit la tradition polyphonique séculaire tout en établissant, dans la *Messe en Do Majeur* par exemple, un parcours tonal singulier empreint de chromatismes et de modulations impromptues²⁹. Dans le *Credo à huit voix et orgue* publié à Paris en 1806, on peut y déceler la même volonté de dépasser les archaïsmes pour aller vers un langage musical « moderne »³⁰. La complexité de la musique de Cherubini tient peut-être à ce désir de renouveler et de réinventer sans cesse la rhétorique et les genres.

Du point de vue de la forme en elle-même de la biographie, le parti a été pris de diviser l'ouvrage en deux volets. Cette division bipartite est la même qu'adoptent bon nombre d'écrits biographiques du XIX^e au XXI^e siècle. Les biographies d'Oliver Schwarz-Roosmann³¹ et de Giovanni Ballola répondent d'ailleurs au même format : la vie en elle-même du compositeur est traitée avant que ne soient analysés des opéras ou des œuvres religieuses choisies pour leur intérêt esthétique. Cette organisation, un peu rigide, donne certes une fluidité de lecture mais elle ne rend pas bien compte des rapports complexes qui s'élaborent entre le compositeur, les institutions et les contraintes sociales et esthétiques. Les deux parties auraient peut-être pu être entremêlées de sorte que l'on puisse avoir plusieurs sections montrant ainsi les différentes facettes du compositeur, lesquelles auraient été alimentées évidemment par l'analyse des œuvres et les exemples musicaux³². Je crois que c'est la principale défaillance de cet ouvrage. Si l'écriture d'une biographie est délicate, elle pose en revanche un certain nombre de questions concernant l'agencement des chapitres. Et cet ouvrage en est l'exemple même. Certains musicologues ont trouvé des solutions à ce problème en créant par exemple des liens plus étroits – et surtout dynamiques – entre le déroulement chronologique des faits et l'élaboration d'un plan thématique. Cette idée est celle qui régit la biographie de Jan Swafford sur Beethoven³³.

L'impression générale qui s'impose à nous lors de la lecture de l'ouvrage est celle de richesse et de complétude. Malgré quelques faiblesses, Giovanni Ballola dresse une synthèse forte, claire et convaincante des différentes activités qui occupent la vie du compositeur. Le

²⁵ *Ibid*, p. 35.

²⁶ *Ibid*, p. 84.

²⁷ *Ibid*, p. 120.

²⁸ *Ibid*, p. 235-236.

²⁹ *Ibid*, p. 253.

³⁰ L'auteur prend des précautions lorsqu'il utilise le terme moderne. Aussi est-ce pour cette raison qu'il emploie les guillemets.

³¹ Oliver Schwarz-Roosmann, *Luigi Cherubini und seine Kirchenmusik*, Cologne, Verlag Christoph Dohr, 2006, 320 p.

³² Ils sont absents de l'ouvrage.

³³ Jan Swafford, *Beethoven: Anguish and Triumph*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2014, 1104 p.

lecteur désireux d'approfondir certains aspects de la vie de Cherubini pourra se reporter aux actes du colloque international qui s'est tenu à Weimar en 2010 et qui ont été édités il y a deux mois³⁴. Les diverses communications vont plus loin dans les recherches réalisées sur les points de jonction entre les différentes cultures musicales du XVIII^e et du XIX^e siècle. La nouveauté de certains travaux notamment de l'étude de Berthold Over sur l'influence de Mozart au sein de son *Requiem* (1816) jette un œil neuf sur cette notion de transculturalité qui semble si transposable aux compositeurs comme Cherubini, Duni ou Liszt³⁵.

³⁴ Helen Geyer et Michael Pauser, *Luigi Cherubini: Vielzitiert, bewundert, unbekannt*, Sinzig, Studio Verlag, 2016, 341 p.

³⁵ Damien Ehrhardt, « Liszt, médiateur entre la France et l'Allemagne. Vers une histoire transculturelle de la musique », *Études germaniques*, n° 3, 2008, p. 505.