

## Italien, mais pas trop...

Alexandre Dratwicki  
Palazzetto Bru Zane

On a souvent glosé – et à raison – sur l'importance des compositeurs étrangers dans la construction du genre national hexagonal qu'est l'opéra. De Lully à Gluck, de Spontini à Rossini, de Meyerbeer à Verdi, les grands virages esthétiques de l'art français s'opèrent indiscutablement sous la houlette d'auteurs venus d'ailleurs. Le « cas Cherubini » est particulier dans ce panorama. Formé à la manière ultramontaine, le musicien trace pourtant davantage un trait d'union entre la Vienne de Mozart et Beethoven et le Paris de Méhul et Grétry qu'avec les compositeurs italiens. Tandis que Sacchini, Piccinni, Paër et Paisiello sont perçus comme d'aimables mélodistes, Cherubini est admiré pour ses élans dramatiques qui ne craignent ni l'âpreté ni la radicalité : le « révolutionnaire » opéra-comique *Lodoïska* promet en 1791 ce que *Médée* réalise tout à fait en 1797. Rien d'étonnant à ce que Beethoven ou Weber se reconnaissent dans cette musique qui traduit de manière si moderne les violences émotionnelles de l'héroïne. Avec *Les Abencérages*, c'est un autre genre qui se soumet aux conceptions cherubiniennes de l'opéra, celui de l'ancienne tragédie lyrique.

Gluck avait magnifié, dans les années 1775-1780, un genre dont le classicisme se déploie presque toujours dans le cadre de l'Antiquité gréco-romaine. Le compositeur parvint à y épanouir des sentiments qui troublèrent un public habitué à des intrigues un peu sèches, que la génération de Rameau persistait à entrecouper de très longs divertissements. Les muses de Gluck – Alceste, Iphigénie, Armide – épanchent leur cœur, mais les froides colonnes et les austères frontons atténuèrent longtemps les cris

des victimes. On ne pouvait se reconnaître complètement dans de tels personnages ainsi tenus à distance. L'épopée napoléonienne allait pousser plus loin le travail émotionnel des compositeurs : l'exotisme des décors, le pittoresque des traditions sociétales, la violence des obligations religieuses évoluèrent parallèlement à l'émancipation du jeune mélodrame et rendirent plus terribles les destins tragiques d'héroïnes devenues véritablement romantiques. *La Vestale* (1807) de Spontini est considérée comme le point de bifurcation entre l'ancienne *passion* et le nouveau *sentiment*, mais c'est encore une divinité (Vesta) qui est cause des complications, un grand pontife qui les attise et un *deus ex machina* qui les résout. Avec *Fernand Cortez* (1809) et *Les Bayadères* (1810), Spontini et Catel optent l'un puis l'autre pour des pays qui, quoique plus éloignés, sont présentés à des époques plus récentes des Temps modernes. L'effet cathartique s'en trouve décuplé ; une forme de réalisme se fait jour.

C'est dans ce contexte expérimental que Cherubini se voit remettre le livret des *Abencérages* par Étienne de Jouy. Le compositeur, très à l'écoute de son temps, saisit le meilleur des inspirations de ses contemporains pour les faire siennes. L'ouverture, à elle seule, semble rayer d'un trait les préambules souvent fades dont même Spontini n'arrive pas à s'écarter vraiment. C'est déjà Weber ou Mendelssohn qui paraissent créer sous les archets de cordes lancées dans un trépidant *Allegro spirituosissimo*, non sans que l'esprit de Beethoven n'ait été d'abord convoqué pour signer le *Largo* initial, accidenté de bifurcations harmoniques et théâtrales. Point d'italianité dans tout cela. Pas plus que l'orchestre ne copie Sacchini et Piccinni, les voix ne regardent vers l'art des *prime donne* de Naples ou Milan. Les tessitures et l'écriture ont été minutieusement pensées pour la troupe de Paris : l'accroche vocale très haute de Noraïme témoigne des qualités de Caroline Branchu à son zénith, tout comme la palette émotionnelle requise pour interpréter le rôle d'Almanzor et l'endurance nécessaire pour aborder le personnage du terrible vizir Alémar. Pas une seule vocalise ne vient divertir le public, et même les coryphées se détachant du chœur renoncent à des louanges trop expansives. L'instrumentation est à l'avenant : riche de cuivres, elle cultive aussi le sens du détail en profi-

tant des excellents solistes de l'orchestre de l'Opéra, à commencer par la harpe de Naderman et le cor de Duvernoy.

À l'occasion de cet enregistrement, le Palazzetto Bru Zane a édité pour la première fois l'ensemble des partitions (conducteur, matériel d'orchestre et chant-piano) qui étaient restées à l'état de manuscrits. Seule une réduction pour clavier en langue allemande, supervisée par Spontini dans les années 1820, demeurait jusqu'alors disponible, mais elle présentait un certain nombre de modifications inconciliables avec la première mouture parisienne. Les deux sources principalement utilisées pour l'édition moderne sont le conducteur autographe du compositeur, conservé à Berlin, et la partition de copiste de l'Opéra de Paris. Cette dernière contient malheureusement de nombreuses ratures et amendements liés à une reprise fortement raccourcie de l'ouvrage peu après sa création : on était alors passé de presque 3 heures à seulement 1h45... Ce disque revient à l'original et présente l'intégralité des parties chantées afin de faire entendre toute la musique vocale écrite par Cherubini. Seuls certains des ballets ont été raccourcis, notamment les morceaux pléthoriques de la fin de l'acte III dont les titres disent assez qu'ils servaient surtout à satisfaire l'ego des vedettes de la danse sans rien apporter à l'intrigue de l'opéra, qui est terminé à ce stade de la narration.

Il était important de rendre tout son lustre à la musique de Cherubini en la parant des couleurs incisives et tranchées des instruments historiques. Nous avons trouvé dans l'Orfeo Orchestra de György Vashegyi le partenaire idéal pour cette résurrection. Le Purcell Choir, créé et dirigé par le même chef, apporte également sa couleur caractéristique et l'exactitude stylistique d'un pupitre de ténors divisé en hautes-contre et tailles « à la française ». L'art de Cherubini n'est jamais aussi moderne que lorsqu'on y entend davantage l'époque qui le précède – celle de Gluck et de Beethoven – que celle qui le suit. Jouer ce compositeur comme un romantique de 1860 le condamne à paraître austère et classique alors qu'il était tout le contraire en son temps.

---



Casimir Eloy en Troubadour dans *Les Abencérages*.  
Musée Carnavalet, Paris.

Casimir Eloy as a Troubadour in *Les Abencérages*.  
Musée Carnavalet, Paris.