

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Michel ROULIN

Domenico Cimarosa (1749-1801)

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1984, tome 80, p. 49-57

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

Domenico Cimarosa (1749-1801)

*En marge du concert de la Passion
à la Basilique de Saint-Maurice le 8 avril 1984,
quelques réflexions autour d'un musicien oublié.*

En guise de préambule

*L'auteur de ce modeste essai aurait souhaité pouvoir présenter une étude plus sérieuse et plus complète sur la musique sacrée de Domenico Cimarosa. Ce travail, auquel il n'a pas renoncé et qui pourrait paraître en des jours plus favorables, n'a pas été rendu possible parce que seules deux œuvres religieuses de Cimarosa (dont le catalogue suivra) ont paru à ce jour et sont accessibles au public : le **Requiem en sol mineur** et le **Magnificat**. Les autres sont encore à l'état de manuscrit dans diverses bibliothèques italiennes ou européennes. Certaines même, figurant à divers catalogues, semblent avoir totalement disparu.*

En attendant d'avoir accès à ces œuvres, je me propose d'introduire le lecteur à Cimarosa au travers d'un bref commentaire biographique suivi du répertoire de ses œuvres sacrées — répertoire qui se voudrait le plus complet en l'état présent des connaissances sur Cimarosa — et, pour pallier l'absence d'une réflexion sur la musique sacrée du grand Napolitain, quelques notes de lectures tenteront de montrer comment Stendhal a ressenti la musique de Cimarosa.

On ne m'en voudra pas trop d'abandonner le conventionnel impersonnel des études sérieuses, mettant cette omission sur mon désir de ne pas vouloir prendre de trop grands airs avec ce musicien qui en composa de si beaux...

Brefs repères biographiques

Domenico Cimarosa est né à Aversa, près de Naples, le 17 décembre 1749. Sa famille était d'origine modeste et son père était maçon. Employé à la construction du Palais royal de Capodimonte, Gennaro Cimmarosa (c'est encore ainsi que notre musicien signera les actes juridiques) vient s'établir à Naples où il décède d'un accident de travail en 1756. Domenico, orphelin à sept ans — l'année même où naît Mozart —, aura la chance d'être pris en affection par un frère conventuel de San Severo : Frère Paolo Polcano (ou

Porzio ?), qui lui enseigne les premiers rudiments du savoir et de la musique. En 1761, le jeune apprenti boulanger dont on a décelé les talents musicaux obtient une bourse au Conservatoire de Notre-Dame de Loreto, à Naples. Il y reçoit une solide formation, travaillant l'orgue, le clavecin, le violon, le chant et la composition durant dix ans avec les meilleurs maîtres. Pendant ces années d'étude, il compose ses premières œuvres. Pour la plupart ce sont des pièces religieuses. Mais à l'époque, le succès pour un musicien c'est de voir jouer l'un de ses opéras sur l'un ou l'autre célèbre *Teatro*. Et le Teatro dei Fiorentini, l'un des plus fameux de Naples, inaugure la carrière du jeune Cimarosa avec un opéra-comique, *Le stravaganze del conte*. Cet ouvrage sera suivi de plus de 80 autres opéras, tous joués du vivant de leur compositeur et souvent avec succès.

En 1781, Cimarosa remporte à Turin un succès éclatant à la cour de Victor-Amédée III. Il est dès lors bien connu des amateurs d'opéras et l'on comprend fort bien que le représentant du roi de Naples auprès de Catherine II de Russie, le duc Antonio di Serra-Capriola, le fasse venir à Saint-Pétersbourg en 1787 comme « Maestro da camera » et « Maestro di cappella ». Le contrat que lui proposaient les Théâtres impériaux devait être fort avantageux car Cimarosa s'empresse de quitter Naples avec son épouse (pourtant enceinte de trois mois) dans le courant de novembre 1787. Il passe par Vienne et par Varsovie où il n'a pas séjourné bien longtemps puis que le 2 décembre il arrive à Saint-Pétersbourg.

Certains historiens ont affirmé que Cimarosa ne s'est rendu en Russie qu'en 1789. Or deux événements capitaux nous prouvent que c'est bien de décembre 1787 qu'il faut dater l'arrivée de Cimarosa en Russie. En effet, le compositeur à peine arrivé dut se mettre rapidement au travail : la duchesse Maria-Adélaïde del Carretto di Camerano, devenue duchesse di Serra-Capriola par son mariage avec le duc Antonio, meurt précocement le 12 décembre 1787, et son mari charge bien évidemment Domenico Cimarosa d'écrire la musique destinée à l'office funèbre solennel qui devait selon la coutume être célébré peu de temps après l'ensevelissement. Il s'agit de la *Messa pro Defunctis a 4 Voci con VV.ni, Corni da caccia obbligati e Basso. Di Domenico Cimarosa nel 1787*, Requiem dont la partition autographe est conservée à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples (Catalogue, p. 79) et dont une copie accessible à l'Abbaye d'Einsiedeln a servi de base à l'édition de l'œuvre qui sera interprétée lors du concert de la Passion 1984. En fin de manuscrit, on trouve cette indication de la main même de Cimarosa : « Finis

Laus Deo. Scritta per la Duchessa Serracapriola morta il 12 Xbre in Pietroburgo. » Voici donc une preuve irréfutable de la présence de Cimarosa en Russie en 1787.

Un biographe de notre musicien, P. Cambiasi, affirme que cette œuvre fut exécutée en l'église Sainte-Catherine le 12 décembre. On se demande comment l'auteur aurait pu en un jour rédiger son Requiem, le copier et le faire étudier aux musiciens, solistes et choristes ! A moins que Cambiasi ait corrigé la date du décès de la duchesse, date donnée bien entendu d'après le calendrier orthodoxe, lequel retardait au XVIII^e siècle de onze jours sur le calendrier grégorien...

Un autre événement, plus heureux celui-ci et daté très officiellement, nous montre Cimarosa en Russie : il s'agit de la naissance de Paolo Cimarosa le 6 avril 1788 (date rétablie selon le calendrier grégorien !) et qui fut baptisé le 10 en l'église Sainte-Catherine. L'acte de baptême nous est connu. Ce document nous apprend que le nouveau-né eut pour parrain le grand-duc héritier Paul Petrovitch (futur empereur Paul I^{er}). Notons au passage que Paolo Cimarosa fut le seul des enfants de Domenico à hériter des dispositions artistiques de son père. Il se consacra également à la musique, fut compositeur et professeur au Conservatoire San Pietro a Majella, à Naples. Il mourut en cette ville en 1864, non sans avoir légué à la bibliothèque du conservatoire bon nombre d'œuvres (religieuses entre autres) de son père. Cimarosa eut trois autres enfants, dont une fille, Constance, religieuse au couvent de « L'Enfant-Jésus », on ne sait en quelle ville. La famille de Cimarosa s'est éteinte au début de notre siècle.

Mais revenons à l'illustre Domenico. A vrai dire son séjour de quatre ans auprès de Catherine II ne semble pas avoir laissé beaucoup de traces en Russie. L'impératrice ne l'aurait pas trop apprécié, qui écrivait à son ami Grimm ces quelques lignes peu flatteuses pour notre maestro di camera, en date du 21 avril 1788 (ancien style) :

... « Cimarosa a fait ici la messe des morts pour la duchesse de Serra Capriola, et un opéra comique dont je ne donnerais pas dix sous. Mais cela peut être précieux pour les amateurs et connaisseurs »... *

* *Recueil de la Société impériale russe d'histoire*, Saint-Pétersbourg 1878, t. XXIII, lettre datée du 21 avril 1788 (ancien calendrier).

Il est vrai que Catherine n'y connaissait pas grand-chose en musique, préférant s'en remettre au signal de son amant pour savoir... quand applaudir, par exemple ! Cimarosa donc va quitter la Russie le 14 juin 1791.

Passage par Vienne où l'empereur Léopold II le retient et lui demande de composer un opéra pour la scène viennoise. Ce sera *Il matrimonio segreto*, qui alla immédiatement aux nues et qui continue de nos jours sa carrière triomphale en compagnie d'autres opéras que l'on semble priser à nouveau : *L'Italiana in Londra*, et bien plus encore ce charmant monologue pour baryton et orchestre : *Il maestro di cappella*.

A son retour à Naples, pris à son tour dans le grand espoir de libération que représente la Révolution française, il ira même jusqu'à composer un hymne contre les tyrans. Lorsque le roi Ferdinand IV remonta sur le trône, Cimarosa tenta bien de se racheter en composant deux chants en l'honneur du souverain : il ne put éviter la prison pour quelques mois. Bientôt libéré, il préféra s'expatrier et se réfugia à Venise où la famille Grimani lui obtint la direction d'un petit chœur. C'est à Venise qu'il mourut le 11 janvier 1801.

Cimarosa nous a laissé une œuvre abondante : près de 90 sonates pour forte-piano, un splendide concerto pour deux flûtes et orchestre (1793), 14 symphonies, plus de 70 opéras, une trentaine d'airs, duos, trios, cantates et autres pièces vocales avec accompagnement d'orchestre ou de piano. Il aurait composé, au dire du plus récent ouvrage paru à son propos, environ 20 pièces sacrées. La nomenclature qui va suivre montre qu'il est possible aujourd'hui d'augmenter ce chiffre.

Répertoire des œuvres sacrées de Cimarosa

L'établissement d'un répertoire d'œuvres, même s'il peut s'appuyer sur le *RISM* ou sur les dictionnaires de musique les plus récents et les plus complets (*Fasquelle* ou *Bordas*), représente toujours un dépouillement fastidieux et long. Je voudrais donc, en liminaire, adresser un merci très particulier à MM. les conservateurs de bibliothèques pour leur aide fort précieuse. S'il ne m'est pas possible de mentionner ici tous ceux dont l'appui m'a été indispensable pour réaliser ce petit catalogue, je voudrais cependant citer M. Claudio Lantonio dont la collaboration soutenue a seule permis l'aboutissement de cet état présent.

Afin de faciliter la lecture de ce catalogue, j'ai classé les œuvres par genres (messes, motets, oratorios, etc.) et j'ai volontairement mis de côté les habituelles indications de folio, les cotes des bibliothèques, etc. Ces renseignements érudits peuvent bien entendu être fournis sans autre à tout lecteur intéressé.

Dernière précaution : il ne m'a pas été possible de contrôler si les œuvres citées existent encore, ni dans quel état. Les cas fortement douteux sont toujours signalés comme tels par des points d'interrogation. Je rappelle enfin que deux seules compositions sacrées de Cimarosa sont éditées en notations pratiques :

- le *Requiem* (de décembre 1787), chez Breitkopf (Negri) et chez Kunzelmann (Krähenbühl), collection « Octavo-Eulenburg » ;
- le *Magnificat* (1769), chez Peters.

Pour chaque genre, l'ordre de classement suit la chronologie de composition ou du moins la chronologie supposée.

A) Messes

1. *MESSA a 4 voci con più istromenti*. — (1768) Bibl. du Cons., Napoli.
2. *MESSA in mi bem*. — (sans date) Bibl. du Cons., Milano ; British Museum, London.
3. *MISSA BREVIS*. — (s. d.) British Museum, London (aurait été éditée en 1880 à Paris, avec un accompagnement d'orgue ?).
4. *MESSA a 4 voci*. — (s. d.) Bibl. du Cons., Bruxelles (Kyrie, Gloria et Credo).
5. *MESSA a 4 voci con accompagnamento di 2 violini, viola, corno, oboè, clarinetto, basso e organo*. — (s. d.) Bibl. de la Cour, Vienne.
6. *MESSA in do magg. a 4 voci con più istromenti*. — (s. d.) Bibl. du Cons., Napoli.

B) Requiem

7. *MESSA DA REQUIEM in sol min*. — (1787) Bibl. Marciana, Venezia. (N. B. : Il serait intéressant de pouvoir consulter cette partition composée la même année et dans la même tonalité que la suivante.)
8. *MISSA. Pro defunctis (in sol min) «a 4 voci, con violini, corni da caccia obbligati e basso di Domenico Cimarosa nel '87»*. — (déc. 1787) Bibl. du Cons., Napoli; Einsiedeln, Klosterbibl. (N. B. : C'est le Requiem qui sera interprété au concert de la Passion 1984.)
9. *MISSA PRO DEFUNCTIS a 4 voci, 2 violini, viola e contrabasso*. — (s. d.) Bibl. du G.-D. de Saxe-Weimar. Le *Libera me Domine* de cette messe (?) a été publié par Pittarelli à Rome en 1844.
10. *MISSA PRO DEFUNCTIS*. (?) — (s. d.) Bibl. du Cons., Napoli.

C) Motets

11. *DOMINE AD ADIUVANDUM* in do magg. a 4 voci con violini, trombe e basso. — (1765) Bibl. du Cons., Napoli.
12. *COELI VOCES* in re magg. a quattro voci con più istromenti obbligati. — (1765) Bibl. du Cons., Napoli.
13. *GLORIA PATRI* in re magg. a voce sola di soprano, con violini, oboè solo e basso. D. Domenico Cimaros nel '69. — (1769) Bibl. du Cons., Napoli (en dernière page : « Il fine Ad Maiore... Dei »).
14. *QUONIAM* a voce sola di soprano, con violini, oboè, tromba sola e basso, di Domenico Cimarosa nel '70. — (1770) Bibl. du Cons., Napoli.
15. *SACRA DIES* in mi bem. magg. a 4 voci, con più stromenti. — (1770) Bibl. du Cons., Napoli (à la fin : « Ad honorem gloriamque Dei atque Virginis Lauretanae, nel 70 »).
16. *DIXIT*. (?) — Signalé de 1773 par Mme Tibaldi Chiesa, mais la réf. donnée au catalogue de la Bibl. du Cons. de Naples ne semble pas exacte.
17. *LITANIE* a 4 voci, con violini e basso. — (1775) Bibl. du Cons., Napoli.
18. *AB UNDA FURIBONDA*. — (s. d. peut-être 1781 ?) Bibl. Marciana, Venezia.
19. *PAVE COELUM OBSURATUM*. (?) — (s. d. peut-être 1781 ?) Bibl. Marciana, Venezia.
20. *DIXIT* in si bem. magg. a 4 voci con violini, oboè e trombe da caccia. — (1791 -1792 ? Selon Cambiasi, composé pour l'empereur Leopold II à Vienne.) Bibl. du Cons., Napoli (à la fin : « Finis Laus Deo, atque Mariae Virginis Lauretanae »).
21. *DIXIT* a 4 voci con più istromenti. — (1791 -1792 ? Selon Cambiasi, composé à Vienne pour le prince Esterhàzy.) Bibl. du Cons., Napoli.

D) Oratorios, drames sacrés ou cantates

22. *ABSALOM* (texte latin). — (1782) Bibl. du Cons., Napoli.
23. *IUDITH*. Oratorio (texte italien). — (1782, Vienne) Bibl. du Cons., Napoli.
24. *IL SACRIFICIO D'ABRAMO*. *Dramma sagro*. (?) — (1786) Bibl. du Cons., Napoli. Le nom de Cimarosa n'est pas mentionné. Les 1^{er} et 3^e chœurs de ce drame se trouvent parmi les mss de Cimarosa. De même on en trouve des extraits sous d'autres titres : « Il sacrificio di Gefte » (bibl. de l'« Ospedaletto », Venezia); « La Figlia di Gefte » (bibl. Sainte-Cécile, Roma) où apparaît le nom de Cimarosa, ce qui laisse supposer sa collaboration, pour ces passages du moins.
25. *IL TRIONFO DELLA FEDE*. *Per la solenne Traslazione dei Sangue del glorioso Martire S. Gennaro, da festeggiarsi nel Sedile di Porto il primo sabato di maggio 1794*. — (1794) Bibl. du Cons., Napoli.

E) Compositions religieuses diverses

26. *CREDO* in re magg. a 4 voci, con violini e basso di Domenico Cimarosa. Anno 1768. — (1768) Bibl. du Cons., Napoli.
27. *MAGNIFICAT* in re magg. a 4 voci con più istromenti di Domenico Cimarosa, 1769. — (1769) Bibl. du Cons., Napoli.
28. *TE DEUM*. — (1777) Napoli (?) indication de Cambiasi (non vérifiée).

Ajoutons qu'en 1797, en vue d'une interprétation dans le cadre plus « ecclésiastique » de l'Oratorio de la Congrégation de San Filippo Neri, à Rome, le texte du *Penelope*, drame musical de Cimarosa (1795), fut adapté sous le titre de « San Filippo Neri che risuscita Paolo Massimi ». (Ms autogr. Bibl. du Cons., Napoli.) Si donc l'on met en compte les deux airs du « Sacrificio di Gefte » (Venise) et celui de « La Figlia di Gefte » (Rome), on arrive à un total de 32 œuvres religieuses composées par Cimarosa, toutes encore à l'état de manuscrit à l'exception du Requiem (n° 8) et du Magnificat (n° 27).

Stendhal et Cimarosa

Lire Stendhal, c'est rencontrer un homme que la passion des arts rend plus artiste encore. On sait le goût de Beyle pour l'Italie et pour les artistes italiens. Ainsi, dans *La Chartreuse de Parme*, il utilise comme modèles constants un peintre, le Corrège, et un musicien, Cimarosa. Stendhal a entendu pour la première fois à 17 ans (en 1800) le *Matrimonio segreto* de Cimarosa : à Ivrea, selon la *Vie de Henry Brulard*, à Novara, selon une lettre à sa sœur Pauline. La lettre date de 1801, la rédaction de *Henry Brulard* commence vers 1831. Disons donc que depuis cette première audition de Novara, et même si la cantatrice était édentée... « tout fut divin dans Cimarosa » et le resta ! Trente ans plus tard, alors qu'il a entendu plus de cent fois cet opéra, et pas mal d'autres, on voit qu'il n'est pas blasé. Son goût pour Cimarosa sera seulement balancé par celui pour Mozart dont il a découvert la musique lors de son séjour à Brunswick en 1806.

D'ailleurs Stendhal avoue dans ce même récit autobiographique la puissance de cette passion pour la musique :

« Mon amour pour la musique a peut-être été ma passion la plus forte et la plus coûteuse; elle dure encore à cinquante-six ans, et plus vive que jamais. Combien de lieues ne ferais-je pas à pied, et à combien de jours de prison ne me soumettrais-je pas pour entendre Don Juan ou le Matrimonio segreto ; et je ne sais pas pour quelle autre chose je ferais cet effort. »

La révélation de cet amour pour la musique, quelques jours avant la bataille de Marengo, prit l'aspect d'un véritable coup de foudre, ainsi qu'il l'écrit dans *Henry Brulard* après sa première audition du *Matrimonio* :

« A l'instant mes deux grandes actions — avoir passé le Saint-Bernard, avoir été au feu — disparurent. Tout cela me sembla grossier et bas. J'éprouvai quelque chose comme mon enthousiasme de l'église au-dessus de Rolle, mais bien plus pur et bien plus vif. Le pédantisme de Julie d'Étrange me gênait dans Rousseau au lieu que tout fut divin dans Cimarosa. Ma vie fut renouvelée et tout mon désappointement de Paris enterré à jamais. Vivre en Italie et entendre cette musique devint la base de tous mes raisonnements. »

Révélation existentielle donc, mais qui ne se limitera pas à une admiration aveugle. Stendhal cherche à définir les caractéristiques de la musique de Cimarosa. Ainsi dans la *Vie de Rossini*, comparant Cimarosa et Paisiello, écrit-il avec pertinence :

« Cimarosa agit sur l'imagination par de longues périodes musicales qui joignent à une extrême richesse une extrême régularité. Je citerai les deux premiers duetti du Matrimonio segreto et entre autres le second : Io ti lascio

perchè uniti. Ces chants sont les plus beaux qu'il ait été donné à l'âme humaine de concevoir; remarquez cependant qu'ils sont réguliers, et d'une régularité que notre esprit peut saisir. C'est un grand mal : dès qu'on en connaît plusieurs, on peut en quelque sorte prévoir la suite et le développement de ceux dont on entend le début. Tout le mal est dans ce mot prévoir, et c'est de là que nous verrons dans peu sortir le style et la gloire de Rossini. Paisiello ne remue jamais aussi profondément que Cimarosa ; il n'évoque pas dans l'âme du spectateur les images qui donnent des jouissances aux passions profondes ; les émotions ne s'élèvent guère au-delà de la grâce ; mais s'il a excellé dans ce genre, sa grâce est celle du Corrège, rarement piquante, mais séduisante, mais irrésistible. Rien au monde n'est plus opposé au style de Cimarosa, étincelant de verve comique, de passion, de force et de gaîté. »

Plus loin, toujours dans la *Vie de Rossini*, il analyse le style de Cimarosa en même temps que celui de Mozart, sans se départir d'une pénétration que nous admirons encore aujourd'hui :

« Mozart n'aura jamais en Italie le succès dont il jouit en Allemagne et en Angleterre ; c'est tout simple : sa musique n'est pas calculée pour ce climat, elle est destinée surtout à toucher en présentant à l'âme des images mélancoliques et qui font songer aux malheurs de la plus aimable et de la plus tendre des passions. Or l'amour n'est pas le même à Bologna et à Koenigsberg ; il est beaucoup plus vif en Italie, plus impatient, plus emporté, se nourrissant moins d'imagination. Il ne s'y empare pas peu à peu, et pour toujours, de toutes les facultés de l'âme ; il l'emporte d'assaut, et l'envahit tout entière en un instant ; c'est tout fureur ; or la fureur ne peut pas être mélancolique ; c'est l'excès de toutes les forces, et la mélancolie en est l'absence. L'amour italien n'a pas encore été peint, que je sache, dans aucun roman, et de là vient que cette nation n'a pas de roman. Mais elle a Cimarosa qui, dans le langage du pays, a peint l'amour supérieurement et dans toutes les nuances, depuis la jeune fille tendre : Ah ! tu sai ch'io vivo in pene de Carolina dans le *Matrimonio segreto*, jusqu'au vieillard fou d'amour : Io venivo per isposarti. »

En 1814 Beyle s'exile à Milan et entre en littérature par la petite porte : compilations, plagiats, pamphlets, mais aussi des essais où l'on retrouve cette justesse de vue à propos de musique. Ainsi dans ses *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, peut-on relever ces observations fort subtiles :

« La pièce de *Così fan tutte* était faite pour Cimarosa, et tout à fait contraire au talent de Mozart, qui ne pouvait badiner avec l'amour. Cette passion était toujours pour lui le bonheur ou le malheur de la vie. Il n'a rendu que la partie tendre des caractères, et nullement le rôle plaisant du vieux capitaine de vaisseau caustique. »

La très haute estime en laquelle il tenait Cimarosa ne l'empêcha pas, là aussi, de relever les faiblesses, comme on peut le lire dans la *Vie de Rossini* :

« L'absence de dissonances se fait cruellement sentir dans le second acte du *Matrimonio*. Je trouve que le désespoir et le malheur y sont exprimés à l'eau de

rose. Nous avons fait des progrès dans le malheur depuis 1793. En un mot, Cimarosa a plus d'idées que Rossini et surtout de bien meilleures idées, mais Rossini a le meilleur style. Comme en amour, c'est le piquant des épices de l'Italie qui manque à une tendre Allemande ; par un effet contraire, en musique c'est le piquant des dissonances et du genre enharmonique allemand qui manque aux grâces délicieuses et suaves de la mélodie italienne. »

Même si Stendhal ne parle pas de la musique sacrée de Cimarosa, on pourrait faire la même constatation en comparant le *Requiem* de Mozart et celui de Cimarosa : les deux œuvres sont distantes de quatre ans, celle de Cimarosa précédant celle de Mozart. Dans la première, on trouve bien cette grâce, cette sorte de sereine tranquillité devant la mort, comme le relève Stendhal à propos des opéras de Cimarosa. Il y manque — mais elles sont présentes cependant — de vigoureuses dissonances là où mourir peut se présenter comme un déchirement, comme un moment de grande frayeur : on pense au *Dies irae*, par exemple... Pour Stendhal toutefois, la musique de Cimarosa et celle de Mozart semblent se compléter, s'intégrer même. C'est bien ce qu'il nous confie dans *Henry Brulard* :

« J'avouerai que je ne trouve parfaitement beau que le chant de ces deux seuls auteurs : Cimarosa et Mozart, et l'on me pendrait plutôt que de me faire dire avec sincérité lequel je préfère à l'autre. (...) Quand je viens d'entendre Mozart ou Cimarosa, c'est toujours le dernier entendu qui me semble peut-être préférable à l'autre. »

J'ai trouvé ce même balancement dans le *Journal* d'Eugène Delacroix (10 juillet 1846 et 5 mai 1847) : « Qu'est-ce que les modernes ont à mettre à côté des Mozart et des Cimarosa ? [...] Je n'ai dans la tête qu'accords de Cimarosa. Quel génie varié, souple et élégant : décidément, il est plus dramatique que Mozart. »

Les rappels de la musique de Cimarosa sont encore nombreux dans l'œuvre de Stendhal. Et ce sentiment d'admiration partagée entre Mozart et Cimarosa sera constant jusqu'à sa mort en 1842. On pourrait même dire : au-delà de la mort, car si l'épithète que l'on grava sur sa tombe au cimetière de Montmartre est la suivante : « *Errico Beyle-Milanese-Amô-Visse-Scrisse* », Stendhal avait ajouté sur son manuscrit : « *Quest'anima-Adorava - Cimarosa Mozart Shakespeare* ».

Michel Roulin