

LUIGI CHERUBINI

ESTUDIO MUSICAL

FOR

JOSÉ RAFAEL CARRERAS



BARCELONA

Imprenta y Litografía de Juan Jutglar.

Pasaje Hort dels Velluters, 2

1836

78 (Y5)
(cbe) Car

18

LUIGI CHERUBINI

ESTUDIO MUSICAL

POR

JOSÉ RAFAEL CARRERAS



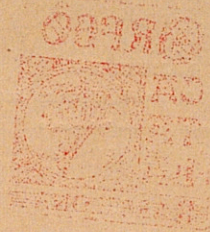
BARCELONA

Imprenta y Litografía de Juan Jutglar.

Pasaje Hort dels Velluters, 2

1896

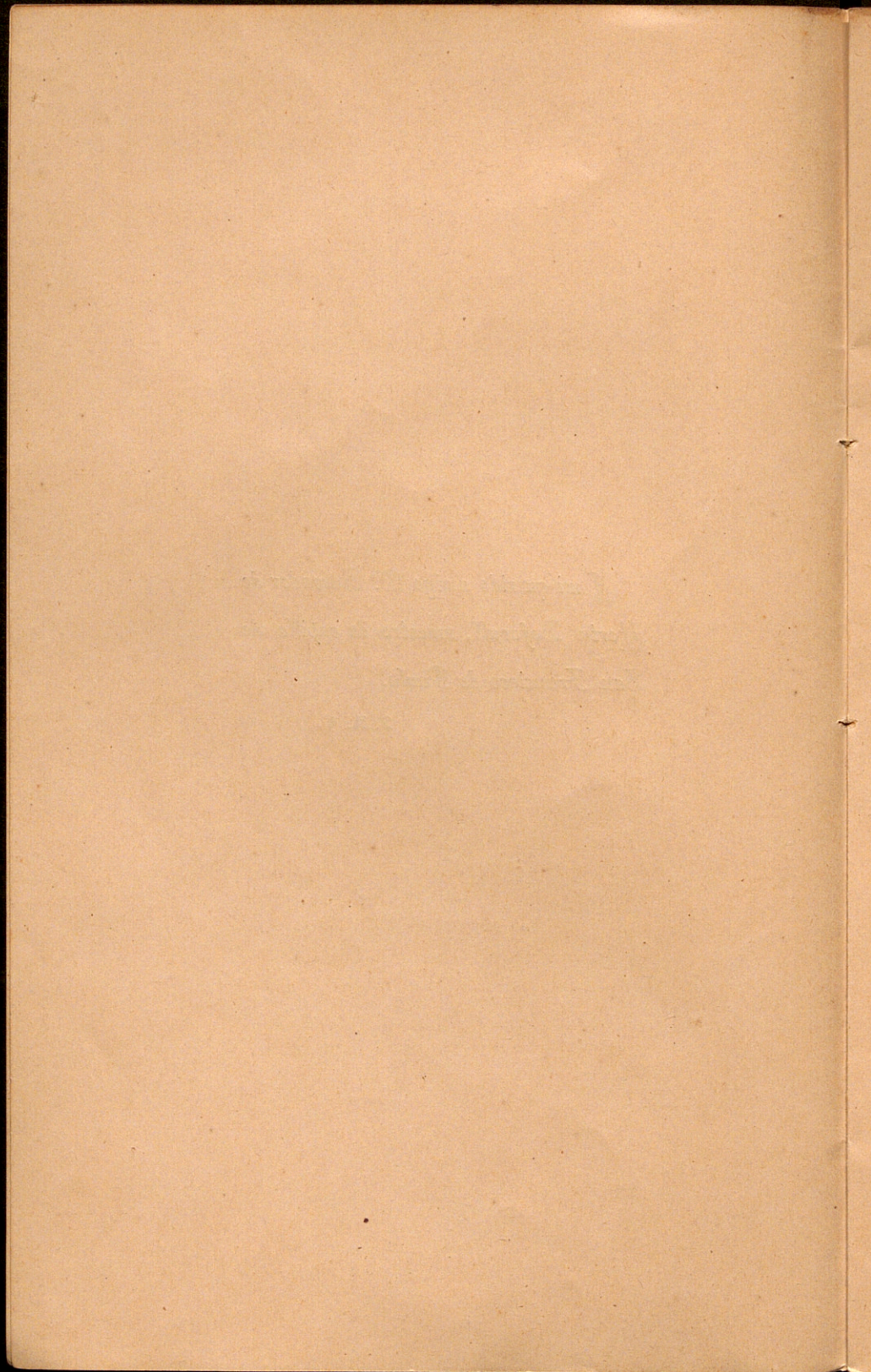




*A mi querido amigo D. Salvador de
Horta Bofarull, maestro de capilla de
San Francisco de Paula.*

J. R. C.





SOLI DEO GLORIA

LUIGI CHERUBINI

ESTUDIO MUSICAL ⁽¹⁾

«Mon ami, je suis bien vieux; mais
je suis votre fils.»

Palabras de J. Haydn á Cherubini.

(Amigo mío, soy muy viejo. pero
(se sobrentiende: en cuanto al ade-
lanto en el arte musical) soy vues-
tro hijo.)

I.

Del genio musical.—Educación musical de Cherubini



AN Agustín trata, en sus in-
mortales escritos, de ciertas
influencias nativas en el indi-
viduo, respecto á los tonos y á los
tiempos musicales; en 1774 un sabio
jesuita español, el P. Eximeno, expo-
ne, en un tratado sobre la música, las
mismas ideas de Gall, á saber que el
oído es el instrumento que percibe el

⁽¹⁾ Para determinados datos, hemos acudido á las
biografías de Cherubini escritas por Denne-Baron y
Picchianti.

sonido, pero que lo trasmite á la facultad cerebral que lo juzga. Toda facultad cerebral tiene este poder de percepción; pero cuando se halla muy desarrollada posee igualmente el poder, aún más enérgico, de la reproducción.

Si el órgano cerebral es mediano, la acción se limita á la percepción justa; mientras que si es débil, se muestra casi insensible.

Si el órgano es grande se halla provisto de perfecta percepción, memoria activa y fuerza reproductiva.

Si muy grande hállase constantemente impelido á la reproducción y á la *creación*; tomando de las demás facultades intelectuales elementos de fuerza y de carácter.

El *genio musical* es el fuego interior que abrasa, que agita al compositor, aún contra su voluntad; que le inspira incesantemente cantos nuevos y siempre agradables, expresiones vivas y naturales, que se introducen

hasta el fondo del corazón; una armonía pura, tierna y majestuosa que fortalece y adorna el canto sin sofocarlo, formando un conjunto verdaderamente sublime.

El *genio musical*, este fuego interior que enardece el espíritu, le vemos brillar ya en los tiempos más antiguos ¿que duda nos cabe de que en tiempo de Aristógenes y de Euclides existía ya el *genio musical*? Efectivamente los cuatro himnos que nos quedan de los griegos (de que tengamos conocimiento) uno en honor de Caliope, otro de Nemesis y dos de Apolo ⁽²⁾ son de una hermosura y pureza incomparables, si bien que escritos de manera tan sencilla que lo que entonces producía el efecto de un himno, hoy resulta un largo, aunque hermoso, recitado. La razón de esta sencillez está en que en aquellos remotísimos

⁽²⁾ El último de ellos hallado recientemente, en 1893, en las escavaciones hechas en Delphos, en un edificio donde se guardaban los tesoros y reliquias de la ciudad es el mas notable por su extensión.

tiempos, eran completamente desconocidos los procedimientos musicales usados más tarde; pero el *genio* no falta.

Entre los griegos la música era tan solo un acompañamiento y seguía la rica armonía de las palabras; la *Melopea* era el uso de todas las partes armónicas, esto es el arte ó la regla de la composición del canto, cuya práctica y efectos se llamaba *Melodía*.

Hay que advertir que se limitaba á un simple acompañamiento; el lenguaje era puro y correcto. Siguiendo la tradición helénica fué la música italiana, por mucho tiempo, suave y deliciosa; pero exenta de complicaciones.

A fines del siglo XI y principios del XII apareció el *Discante*, ó especie de contrapunto simple de nota contra nota, sin sujeción á medida; empero lo que llevó la revolución al arte musical fué el *Contrapunto* y demás combinaciones complicadas de

los maestros flamencos de los siglos XV y XVI, entre los que sobresalieron Tinctoris, Josquin des Prés, Obrecht, Ockeghem, Ricciafort, Arcadelt, Villaert, Mouton, Gombert, Rore, Hollander, Vaet, Goudimel y Orlando di Lasso, algunos de los cuales fueron artistas de genio, á los que siguió en el uso del Contrapunto la escuela romana con sus Palestrinas, Animucias y Naninis, generalizándose después por todo el mundo.

El Contrapunto es realmente la parte científica de la música, exige gran reunión de facultades, y su estudio despierta las inteligencias, abriéndolas desconocidos y fecundos derroteros. Por esto al formar la educación musical de un joven artista, es conveniente enseñarle perfectamente las reglas más elevadas de su arte, á fin de que, con su concurso, su inspiración se desarrolle sin obstáculo y pueda elevar su *genio musical* á la cúspide de la gloria.

Por esta razón el padre de Luigi Cherubini, ⁽³⁾ Bartolomeo Cherubini, que á fuer de buen músico había descubierto en su hijo un prodigioso genio, buscó buenos contrapuntistas que formaran su educación musical, cual los dos Felicis, Bizzarri y Castucci, compositores florentinos de reconocido mérito, encargándose finalmente de la educación de Cherubini el insigne Giuseppe Sarti ⁽⁴⁾, discípulo del P. Martini contrapuntista muy sabio y de gran habilidad que debe ser considerado como el jefe de la escuela bolonesa.

Sarti no era artista de gran imaginación; pero poseía perfectamente todos los resortes científicos de la música, indispensable escabel que necesita el *genio* para remontarse á las más elevadas esferas del arte.

⁽³⁾ Luigi Cherubini nació en Florencia en 14 de Septiembre de 1760

⁽⁴⁾ En el conservatorio de París se guardan varios volúmenes de composiciones religiosas de este gran maestro, conteniendo himnos, antifonas, salmos y motetes á 4, 6, 8 y 12 voces.

Con verdadero cariño y paternal afecto emprendió Sarti la enseñanza musical de Cherubini.

Cherubini acompañaba á su maestro dó quier solicitasen su valioso concurso; de manera que Cherubini recorrió al lado de Sarti, Florencia, Venecia, Turín y Milán, cuyas bellezas lírico-artísticas le hacía apreciar, con inusitada ilustración, el sabio discípulo del P. Martini.

Asimismo Sarti, con el objeto de que Cherubini se practicase en el bello arte de la composición, le confiaba los segundos papeles de sus mejores óperas, cual «Achille in Sciro,» «Giulio Sabino» y «Siroe.»

Los auditorios, generalmente, acogen con indiferencia, y á veces con marcada desconfianza, las primeras obras de un novel compositor. Era pues gran suerte para Cherubini poder presentarse ante el público, escudado por maestro tan esclarecido, y poder acostumbrarse á la escena

sin haber aún dejado la escuela.

Otra de las ventajas que debió Cherubini á las lecciones y á la amistad de Sarti, fué el considerarle apto á los 19 años para escribir una ópera de su entera composición. Esta fué «Quinto Fabio», ópera en 3 actos, estrenada en Alejandría, en 1780.

A «Quinto Fabio» siguieron «Armida,» «Messenzio,» «Adriano in Sciria,» «Idalide,» «Lo sposo di tre, marito di nessuna» y «Alessandro nell' Indie.»

No obstante los triunfos alcanzados en el teatro, Cherubini no dejó los estudios de Sarti; los cuales estimaba cada día más, á medida que de los mismos sacaba las mejores aplicaciones. Aún cuando hubiese sentado ya plaza de Maestro, acudía solícito á la escuela, porqué, según él, faltábale mucho más que aprender. Aún pueden apreciarse en el día examinando las obras de Sarti, muchos fragmentos, tanto religiosos como

profanos, escritos por Cherubini.

Esta tierna simpatía al talento, esta noble correspondencia de trabajos y de servicios entre el maestro y el discípulo, son la causa de que este último, pasando por semejante aprendizaje, llegase á adquirir aquella profundidad de conceptos y aquel dominio del arte musical que se distingue en todas sus producciones.

Durante su último viaje á Florencia, á consecuencia de una especie de desafío artístico entre los músicos más eruditos, resolvió con elegancia un problema complicado de Contrapunto, y el resultado de su trabajo le colocó entre los mejores armonistas de la época.

La reputación que se había creado en su país, acompañada del sufragio de Sarti, hizo que, por los años de 1784, fuese solicitado por la Inglaterra, nación que siempre estimó los grandes genios, para poder saborear algunas óperas que deseaban les compusiera expresamente.

En Londres representó con aplauso, en Hay-Market, «Finta Principessa» y «Giulio Sabino» (asunto ya tratado por su maestro Sarti.)

En una excursión que hizo desde Inglaterra á París conoció al célebre violinista Viotti, quién le pidió con amistosa insistencia viniera á establecerse en la capital francesa. Viotti le presentó á la reina María Antonieta, la cual quiso saborear la música de Cherubini en los conciertos reales de Versalles, y le condujo á casa Marmontel, quién le entregó el manuscrito de «Demophon,» tragedia lírica en 3 actos.

Al regresar á Londres, Cherubini se halló pues ya comprometido con la Francia, que adoptó, en cuanto hubo terminado sus compromisos con Inglaterra, como á su segunda patria.

II.

Estado de la música en Francia,
antes de Cherubini.

«He oído música buena y música mala (en la capilla real de Versalles.) Todo lo que cantaban á una voz, á manera de aria, era insubstancial, frío y miserable, en consecuencia francés. Empero los coros son buenos.....»

Aquí hay una guerra incesante entre la música francesa y la italiana. Toda la música francesa no vale un pito; empero se inician grandes cambios. Los franceses se modifican algo, y dentro 10 á 15 años, según creo, el gusto francés será completamente distinto.....»

(Carta de Leopoldo Mozart

á Hagenauer, en 1764)

En esta carta Leopoldo Mozart está en lo justo. En efecto, mientras la

escuela romana se hacía admirar por la perfección de las armonías religiosas y la bella disposición de las formas hieráticas, mientras que la escuela veneciana se distinguía por sus elegantes madrigales, mientras los grandes artistas flamencos eran la admiración del mundo con sus sabias combinaciones del Contrapunto, mientras algunos compositores españoles se hacían notar por su delicado y místico sentimiento, mientras los organistas alemanes resaltaban por la grave austeridad de sus cantos, los franceses se entretenían puerilmente con sus aires de baile, sus brunettes y sus pавanas ⁽⁵⁾. El progreso musical en Francia fué muy tardío, complaciéndose el gusto francés en la contemplación infantil de las más frívolas manifestaciones del arte, hasta la aparición de las tragedias

⁽⁵⁾ La Pavana es de origen español, aunque muy cultivada por los franceses. Véase á este efecto el «Diccionario técnico de la música.» del insigne maestro Pedrell, página 354.

líricas de Lully y de Rameau; adelantando pasajero, especie de oasis en el árido desierto del arte lírico francés.

El concurso de notables artistas extranjeros no ejerció sobre los franceses el mejoramiento que era de esperar en el gusto musical, por más que se desprendan de la carta de Leopoldo Mozart, ciertas tendencias precursoras de un feliz cambio.

No obstante las señales apreciadas por Leopoldo Mozart en el gusto del pueblo francés, es cuasi seguro, dada su afición á la frivolidad, que este cambio hubiera tardado en operarse mucho más tiempo del calculado por el padre del imperecedero Wolfgang, á no surgir inesperados y valiosos elementos en su apoyo.

El concurso de dos compositores extranjeros de gran talla, Grétry y Gluck, belga el primero y alemán el segundo, despertó indudablemente el buen gusto entre los franceses; empero no ejerció sobre ellos una influen-

cia decisiva. Esta misión estaba reservada á un italiano, al inmortal Luigi Cherubini.

III.

Estudio crítico de las obras profanas de Cherubini

Las primeras obras teatrales de Cherubini, compuestas en Italia, en su juventud, se distinguen por un profundo conocimiento de las formas científicas del arte y por el delicado sentimiento que caracteriza la escuela bolonesa, que igualmente apreciamos en Rossini y Donizetti.

En «Giulio Sabini,» ópera compuesta en Londres, se observa un movimiento hacia los procedimientos del Norte, movimiento que se vé más acentuado en su primera obra francesa «Demophon,» cuya partitura se distingue por su gran pureza de estilo y por una brillantez de instrumen-

tación desconocidas en Francia, anunciadoras de una nueva escuela.

«Lodoïska» fué la primera ópera en donde Cherubini practicó de lleno los nuevos procedimientos que intentaba introducir en el teatro francés. Son parte constitutiva de la nueva escuela creada por Cherubini, y luego seguida por Méhul, Lesueur, Boïldieu y los mejores compositores franceses de la época, el encanto melódico característico de la música italiana, la brillantez que la música alemana consigue con la riqueza de combinaciones harmónicas é instrumentales, y el elemento dramático que siempre ha dominado en la escena francesa. Ignorábase hasta entonces el grandioso efecto que la fusión de estos tres elementos podía producir. El inmenso éxito que obtuvo «Lodoïska» es una prueba de la extraordinaria impresión que esta gran obra causó en todos los ánimos.

Gracias á la emulación que escitó

entre los hombres de talento la grandiosa obra de Cherubini, el arte se abrió nuevos horizontes, y la Francia pudo presentar á la Alemania y á la Italia un género de música propiamente suyo.

A «Lodoiska» siguieron «Elisa ou le Mont Saint-Bernard,» cuyo primer acto sobresale por su acento patético, «Médée,» notable por su severo estilo, «L' Hôtellerie portugaise,» donde destaca una hermosa sinfonía y un bellissimo terceto, y finalmente «Les Deux Journées,» representada en 1800, ópera recibida con general aceptación por el público francés, al que se unió el sufragio de la docta Alemania, y que termina la revolución musical comenzada por Cherubini en «Lodoiska.»

Para apreciar toda la importancia de la revolución operada por los esfuerzos de Cherubini, en esta notable época de la historia de la música francesa, que abraza un período de

10 años (de 1791 á 1800) conviene notar que Gluck, al fijar la forma de la ópera seria, solo hizo entrar en la composición de sus obras el recitado llevado al más alto grado de perfeccionamiento, los coros, las arias, algunas veces los duos; empero muy raramente los tercetos, cuartetos y piezas de conjunto. En cuanto al género de ópera cómica, los argumentos de las piezas eran demasiado ligeros, y los personajes poco numerosos para poder escribir ninguno de aquellos fragmentos cuya ejecución exige gran reunión de voces.

Cherubini comprendió que aún quedaba mucho que perfeccionar, y que en la escena dramática debía concederse una parte más importante á la música, ligándola más intimamente con la acción, y consagrando al desarrollo de esta acción todos los recursos del arte musical. Dió á los fragmentos una forma completamente nueva y unas proporciones de una

amplitud desconocida hasta entonces. El final del segundo acto de «Lodoiska,» fué una producción sin ejemplo en la escena francesa. En «Les Deux Journees» el compositor supo elevarse al más alto grado de la composición dramática, por medio de las combinaciones de los más inspirados cantos con la brillantez de la orquesta.

Aún compuso Cherubini cuatro grandes óperas: «Anacreon,» cuya tempestad es de lo mejor que se ha escrito para el teatro; «Faniska,» estrenada en Viena con el general y entusiasta aplauso de Haydn, Beethoven, y de los mejores compositores de la capital austriaca; «Les Abencerages,» donde destaca la notable ariá «Qu' on suspende á ces murs mes armes, ma banniere,» una de las mejores páginas que en música dramática ha creado la humana inteligencia, hermosísimos coros y una preciosa sinfonía; y, finalmente, su

última obra dramática, «Ali Baba», argumento sacado de las «Mil y una noches» y que Cherubini supo desarrollar con inusitada inspiración, á la avanzada edad de 73 años, ⁽⁶⁾.

Además cuenta Cherubini algunas óperas compuestas en colaboración con los mejores maestros franceses, entre las que sobresalen «Épicure», donde se admira un hermoso duo del maestro florentino, compuesta en colaboración de Méhul, y «Blanche de Provence», con el bellísimo coro de Cherubini, «Dors noble enfant», ópera en cuya composición tomaron parte además del inmortal maestro Berton, Boïldieu, Kreutzer y Paër.

Entre sus preciosísimas cantatas, descuellan «L' Amitié», homenaje ofrecido á Mademoiselle Cecile Tourette, hija de un músico de la capilla real, que más tarde fué la fiel y bondadosa esposa de Cherubini, el canto

⁽⁶⁾ Las mejores óperas de Cherubini se hallarán, con acompañamiento de piano, en la casa Breitkopf und Härtel de Leipzig.

fúnebre sobre la muerte de Haydn, composición de relevante mérito, y el himno fúnebre al general Hoche, hermosísima página musical que tantos disgustos debía proporcionar á Cherubini y tan de relieve debía colocar su firmeza de carácter, ante la primera figura del siglo, ante el emperador Napoleón I. (7)

Entre sus bellísimas romanzas, sobraesalen las 18 escritas para el romance de «Estelle», de Florian, piezas llenas de gracia y elegancia.

Entre sus odas, se distinguen dos á

(7) Cuando Napoleón volvió á París victorioso de Italia mandó una marcha de Paisiello, que quería oír ejecutar en el Conservatorio; pero Sarete, director de dicha corporación artística, deseando mostrar al vencedor de Arcola todos los recursos del nuevo establecimiento, pensó era del caso añadir al programa de la fiesta una composición de mayores vuelos, y escogió esta cantata. Napoleón se dió por sumamente ofendido á causa de dicha adición, y no perdonó á Cherubini todas las ocasiones de molestarle, desalabándole su música por demasiado estruendosa y elogiándole estremadamente las composiciones de Paisiello y de Zingarelli: Cherubini se defendió siempre con una entereza digna de admiración, tratándose de un adversario dueño del poder y que con una sola orden podía aniquilarle.

Anacreon, sobre texto griego, por su pureza de estilo.

Finalmente, entre sus otras piezas de variado género, son dignos de mención su «Himno á Baco», á 3 voces, para ser cantado en los banquetes, y su última composición un canon también á 3 voces, dedicado á Mr. Ingres, el distinguido pintor que tan magistralmente trazó el retrato del inmortal maestro.

En el género puramente instrumental, son dignas de admiración una grandiosa marcha fúnebre á grande orquesta, sus tres marchas para instrumentos de viento, y su sonata para dos órganos.

El género de Música di Camera, fué poco cultivado por Cherubini, observando en esto cierta analogía con el gran contrapuntista alemán J. S. Bach, no obstante son notables por su elegancia los 3 cuartetos de cuerda dedicados á Baillot, y su único quinteto.

Como todo verdadero genio, Cheru-

bini trabajaba principalmente para satisfacer su propio gusto, escogiendo los temas según su imaginación y gozándose solamente en su propia conformidad. Los aplausos de los inteligentes jamás le faltaron; si en lugar de inspirarse en tan perfecto ideal, hubiese tan solo buscado el agrado de las multitudes, no hubieran alcanzado sus obras la perfecta unidad y el exquisito sabor que las caracteriza. Cherubini pensaba, y pensaba muy bien, que el deber del artista está en formar el público, y no en dejarse arrastrar por su gusto más ó menos pervertido.

IV.

Estudio crítico de las obras religiosas de Cherubini.

La música religiosa de Cherubini consta de dos grandes periodos. Alcanza el primer periodo desde la adop-

ción de Cherubini en la escuela de Bartolomeo Felici, hasta los coros escritos para un oratorio ejecutado en la iglesia de PP. Jesuitas de Florencia. (1773-1784) El segundo periodo desde su misa en *fá*, á 3 voces, compuesta en Chimay, hasta su último Requiem, inclusive, escrito para 3 voces de hombre. (1808-1836)

El carácter de las obras que abarca el primer periodo es serio y de forma escolástica, admirándose en las escritas bajo la dirección de Sarti, las bellas tradiciones de la escuela bolonesa. Es lo mejor de este periodo el Oratorio ejecutado en la iglesia de San Pedro, de Florencia; «Montes et Colles» antifona á 4 voces, sobre el canto llano alla Palestrina; «Petrus apostolus», antifona á 6 voces; «Expectabo Domine», antifona á 5 voces, y «Regnavit exultet», antifona á 4 voces.

Tienen un carácter intermedio las 5 piezas religiosas que compuso en el

castillo de Breuilpont, en Normandía. En estas piezas se observa la evolución musical que Cherubini iba obrando desde su partida de Italia.

Su segundo periodo se distingue por la pureza tradicional de los grandes maestros de la antigua escuela romana, asociada á las cualidades que brillan en la escuela alemana. Palestrina y sus contemporáneos trataban la música sacra como la emanación de un sentimiento puro, despojado de toda pasión humana; Cherubini quiso, al contrario, que su música expresase el sentido dramático de las palabras, y en la realización de su ideal supo unir á las bellezas severas del Contrapunto y de la fuga, la expresión dramática, sostenida con todas las riquezas de la instrumentación, sin separarse nunca de las reglas.

Según Cherubini así como existe un *Drama profano*, debe existir un *Drama sacro*. Las mejores composiciones de Cherubini son las de esta su se-

gunda época, debiendo señalarse en primera línea su misa en *fá* á 3 voces, compuesta en Chimay, su Requiem para voces mixtas, escrito expresamente para el aniversario de Luís XVI, la gran misa coral á 3 partes, en *la*, compuesta para la solemnidad de la Consagración de Cárlos X, el Requiem, para voces de hombre, escrito para sus propios funerales, y finalmente, como pieza suelta, su Ave-María.

La misa en *fá* á 3 voces compuesta en Chimay es notable ante todo por inaugurar, en circunstancias bien extraordinarias por cierto, este segundo y gloriosísimo periodo de la música religiosa de Cherubini. Apartado el inmortal maestro en las bellas posesiones dó el príncipe de Chimay le brindara hermoso asilo y lugar apacible muy adecuados para dar á su corazón el alivio de que tanto necesitara á causa del infundado disfavor imperial, vinieron algunos aficionados á solicitar de Cherubini una misa

para la fiesta de Sta. Cecilia. El maestro se negó á complacerles; empero, por último, se decidió á empunder la suplicada tarea, aunque sin participar su decisión á persona alguna.

Escribió esta misa solo para 3 voces, por no existir en Chimay contralto; igualmente tuvo que reducir la instrumentación ⁽⁸⁾ á los recursos de la población donde la misa debía ejecutarse. El día 22 de Noviembre (día de Sta. Cecilia) de 1808, fueron estrenados el Kyries y el Gloria en la iglesia de Chimay, pues estos fragmentos fueron los únicos que Cherubini pudo terminar para aquella solemnidad; empero de regreso á París concluyó la misa, que se ejecutó completamente lista, en Marzo de 1809, en los salones del Príncipe de Chimay, en la capital francesa.

El Kyries de esta misa es de estilo artificioso; presenta una cuasi contí-

(8) Tuvo que reducirla al cuarteto de cuerda, una flauta, un fagote, dos clarinetes y dos trompas.

una ondulación de *crescendo* y *descrecendo*, como si quisiera expresar la palpitante emoción del pecador que implora misericordia. Un bellissimo contraste se ofrece entre la brillante idea del movimiento del *Gloria*, y la lánguida forma con que se exponen las palabras *Et in terra pax*, pasándose más tarde á un *andante con motto* de soberbia factura, en que resaltan brillantemente todas las palabras, empezando por el *Laudamus te* y concluyendo en los tres *Domine*. Reaparece luego por entero el primer movimiento del *Gloria*, al que sucede un tiempo *sostenuto* trabajado con verdadera maestría, que desde el *Qui tollis* conduce al *Cum Sancto Spiritu*, donde se forma un buen prelude á la magnífica fuga que se desarrolla sobre las palabras *In gloria Dei*. Empiézase el Credo con la entonación propia del canto llano, que á su vez las tres vocales al entrar repiten imitándose á la manera de la *proposta* y *risposta*

de una fuga. Al fin de cada versillo tratado generalmente con contrapunto artificioso, con ataques, ó con imitaciones, todas las voces á la octava hacen oír largamente la nota esencial de la cadenza perfectâ que establece un nuevo tono, donde se ataca el versillo siguiente. Este dibujo repetido siete veces, antes de llegar al *Et Incarnatus*, se presenta como una continua confirmación de firme asentimiento y valerosa confesión de todos aquellos artículos que sucesivamente vienen exponiéndose y de los cuales el cristiano debe hacer profesión de fé. Luego de los dos tiempos de lento movimiento, con los cuales se describe patéticamente la encarnación y la crucifixión del Dios Hombre, se vuelve al *allegro* en que se desarrolla el *Et resurrexit*, concluyendo este preciosísimo fragmento con una magistral fuga en el *Et vitam venturi sæculi*.

Hemos dado cierta extensión al aná-

lisis ⁽⁹⁾ de estos tres fragmentos de la misa en *fa*, compuesta en Chimay, que bien podríamos llamar Misa de Sta. Cecilia, por ser el vestíbulo que nos conduce al grandioso monumento lírico sacro creado por Cherubini, con un sentimiento desconocido por los autores que le precedieron, sin separarse un ápice de las prescripciones de la iglesia, pues su música, según expresamente ordena Benedicto XIV, sirve para dar mayor fuerza á las palabras, á fin de que éstas penetren mejor en el corazón de los fieles, y que su espíritu excitado á la contemplación de las cosas espirituales se eleve hacia Dios y hacia el amor de las cosas divinas. Por lo demás el Sanctus, Benedictus y Agnus de esta misa ⁽¹⁰⁾ resaltan por su dulzu-

⁽⁹⁾ Este análisis está basado en el atinado examen de Picchianti en su «Notizie sulla vita e sulle opere de Luigi Cherubini», toda vez que no nos ha sido posible obtener la partitura de esta misa, por estar agotada la edición y fundidas las planchas.

⁽¹⁰⁾ Según el propio Picchianti.

ra melódica y plenitud harmónica.

El Requiem á 4 voces y orquesta, ejecutado en 21 de Enero de 1816, para el aniversario de la muerte de Luis XVI, en la basilica de Saint Denis, y repetido en 1820 en la propia basilica durante las exequias fúnebres del duque de Berry, es una obra notabilísima por la rica abundancia de ideas, por la amplitud de formas y por la sublime elevación de estilo. El Agnus en *descrecendo* excede á cuanto se ha producido en este género: describe perfectamente al alma cristiana, limpia de pecado, elevándose luminosamente á las celestiales esferas hasta perderse en el espacio: ⁽¹¹⁾

La gran Misa en *la* á 3 partes á solo grandes coros y orquesta, escrita expresamente para la consagración de Carlos X, celebrada en 29 de Mayo de 1825, es en su cuasi totalidad enteramente coral, pues así lo exi-

⁽¹¹⁾ Esta misa esta en tono de *do menor*. Se hallará en casa J. Ricordi e C.^a, de Milán.

gían, ya la pompa y magnificencia de la ceremonia, ya también la gran capacidad de la catedral de Reims, donde dos ó tres partes recitantes era imposible produjeran el debido efecto. ⁽¹²⁾

En esta misa, que puede considerarse como la obra capital de Cherubini en el género religioso, reinan en toda su plenitud la expresión mística, la contemplación y el éxtasis católicos. El Credo sobresale por su grandiosa amplitud, y el Sanctus por la inspiración de sus elevados acentos, inspiración que bastaría á inmortalizar esta sublime obra. ⁽¹³⁾

Habiendo sido rechazado su primer Requiem cuando los funerales de Boildieu, á causa de haber prohibido el

⁽¹²⁾ El coro se componía de 20 sopranos, 20 segundos 28 tenores y 28 bajos. La orquesta presentaba un conjunto de 36 violines, 30 violas, cellos y bassos, 28 instrumentos de viento, 8 instrumentos de percusión; total, 198 músicos, escogidos entre los mejores artistas de la capital.

⁽¹³⁾ Esta misa se hallará en casa Heugel et Cie. de París.

arzobispo de París que cantasen las mujeres en el templo, compuso Cherubini un segundo Requiem, para sus propios funerales, para 3 voces de hombre. Aunque no presenta este Requiem el extenso desarrollo del primero, ofrece fragmentos hermosísimos, sobresaliendo el *Lacrimosa* por su acento patético. ⁽¹⁴⁾

Larga tarea sería el ocuparnos en las bellas composiciones que Cherubini escribió para las capillas de Luís XVIII y Carlos X y que forman parte de esta su segunda y gloriosa época, ⁽¹⁵⁾ entre ellas varias misas é

⁽¹⁴⁾ Esta misa está en tono de *re menor*. Se hallará en casa J. Ricordi e C.^ª, de Milán.

⁽¹⁵⁾ En 1866 el hijo de Luigi Cherubini, Salvador Cherubini, con el concurso de Ed. Rodríguez y Vaucorbeil, publicó las obras póstumas de su difunto padre, sacadas del repertorio de la antigua capilla real, obras que quedaron como en depósito en la casa editorial de Richault et Cie. de París. Mas tarde dichas obras fueron devueltas á la familia del inmortal Cherubini, la cual vendió una parte de ellas á la casa Heugel et Cie. de París (entre otras la misa de la consagración, que es la mejor de todas) y otra parte á J. Ricordi e C.^ª de Milán.

Entre las obras adquiridas por Ricordi descuellan dos notables misas solemnes; una en *sol mayor* y la otra en *mi*, ambas á cuatro partes.

infinidad de fragmentos sueltos cual Kyries, Glorias, Credos, O Salutaris, Sanctus, Agnus Dei, etc...; empero no podemos dejar de fijarnos en una brillante página de oro de su música religiosa, su Ave-María.

Hemos tenido el gusto de estudiar las mejores Ave-Marias que la inspiración humana ha creado, cual la Ave-María de Schubert, impregnada de tan melancólico tinte, la de Mercadante, de fácil melodía, la de Mendelssohn, de elegante forma, la de Listz, de severo carácter, la de Gounod, sobre el preludio de la primera fuga de Bach, eminentemente religiosa y que ha tenido el privilegio de hacerse popular; empero ninguna ha causado en nuestro ánimo el sorprendente efecto de la de Cherubini, ⁽¹⁶⁾ cuyo fervoroso acento, sin igual ternura y

⁽¹⁶⁾ La casa Ricordi de Milan tiene esta Ave Maria para voz de soprano ó tenor, según el original. Igualmente posee una transposición para contralto ó barítono. Arreglada para violoncello, por Schröder, en la casa editorial de Ernst Eulenburg, de Leipzig.

elevación de espíritu es solo comparable con la hermosísima plegaria de la ópera del inmortal Weber, Freischütz.

Dichoso el día en que nuestros compositores de música religiosa inspiren sus obras en la hermosa escuela de Cherubini; dichoso el día en que, á imitación del inmortal maestro, se eleven, por un sentimiento de profunda veneración á la altura del texto sacro que deseen componer, traduciendo los arranques de su alma fervorosa en sonos harmónicos que asciendan, cual hermosa columna de oloroso incienso, hasta el trono del Señor.

V.

Cherubini profesor.— Sus discípulos.

Así como Rossini decía que la primera condición de un cantante es la de tener voz, decimos nosotros, y estamos prontos á probarlo con innu-

merables testimonios, que la primera condición de un profesor es la de poseer un profundo conocimiento de las reglas y procedimientos del arte que desee enseñar. Y así como un cantante no será perfecto si á la voz no reúne una buena escuela de canto, el profesor no lo será si al conocimiento de las reglas y procedimientos de su arte no reúne igualmente un buen sistema de enseñanza.

Cherubini reúne todas las condiciones que se pueden exigir á un profesor perfecto. El conocimiento profundo de las reglas y procedimientos de su arte vémosle adquirirlo y solidarlo en Florencia y en Bolonia con los Felicis, Bizarri, Castrucci y especialmente con el insigne Sarti. Vémosle continuar este estudio profundísimo durante toda su vida; ya estudiando las obras de los mejores maestros alemanes é italianos; ya ensayando su ingenio en combinaciones que, sin separarse de las reglas, dan re-

sultados desconocidos hasta entonces; ya ejercitándose, aún en el apogeo de su carrera artística, copiando con cuidado volúmenes enteros que contenían los imperecederos salmos de Marcello y otras obras de grandes maestros, respondiendo cuando le preguntaban porque se tomaba tal trabajo, tratándose de cosas gravadas y conocidas: «Siempre hay que aprender.» Fruto de tan improba labor son el sinnúmero de obras didácticas que nos ha legado, especialmente el «Curso del contrapunto y de la fuga», ⁽¹⁷⁾ basado en los trabajos de Fux, gran admirador de Palestrina. ⁽¹⁸⁾

Respecto á su sistema de enseñanza hemos de observar ante todo que Cherubini era un hombre en todas sus

⁽¹⁷⁾ Esta obra insigne se hallará en casa Heugel et Cie. de Paris.

La casa J. Ricordi y C.^a de Milan tiene sus «Andamentos de Harmonia obra póstuma, complemento indispensable á todos los Tratados de Harmonia.

⁽¹⁸⁾ El contrapunto de Cherubini no está basado como el de Palestrina en la tonalidad, del canto llano siro en la tonalidad moderna, lo que le dá un carácter, completamente distinto.

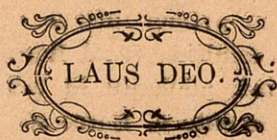
cosas metódico, lo cual resulta una gran ventaja para un profesor. Así sabía regular las clases del Conservatorio, ⁽¹⁹⁾ como vigilar escrupulosamente el personal de profesores entre los que contábanse eminencias cual Lesueur, Berton, Boïldieu, Reicha, Fétis, etc., etc., á los que exigía el más exacto cumplimiento de sus deberes. El orden es el regulador de las grandes obras, y fué el principal agente en todas las de Cherubini. El magnífico resultado de su sistema se patentiza ante el escogido plantel de compositores de primer orden que á su benéfica sombra creció floreciente y que fué más adelante la admiración del mundo entero. Entre sus mejores discípulos cuéntanse Auber, Caraffa, Zimmerman, Tariot y Halevy.

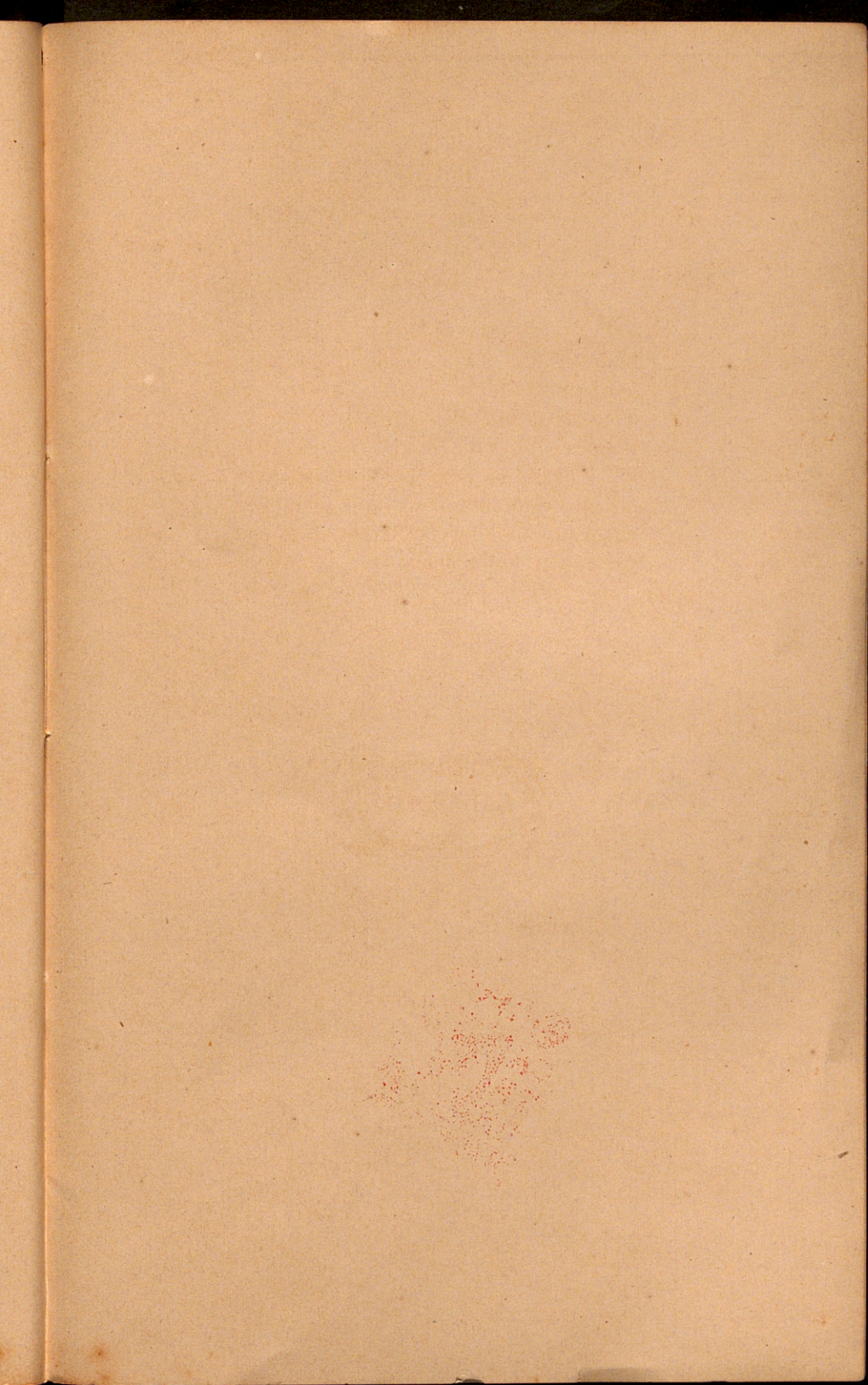
Este último y Lesueur ⁽²⁰⁾ fueron los

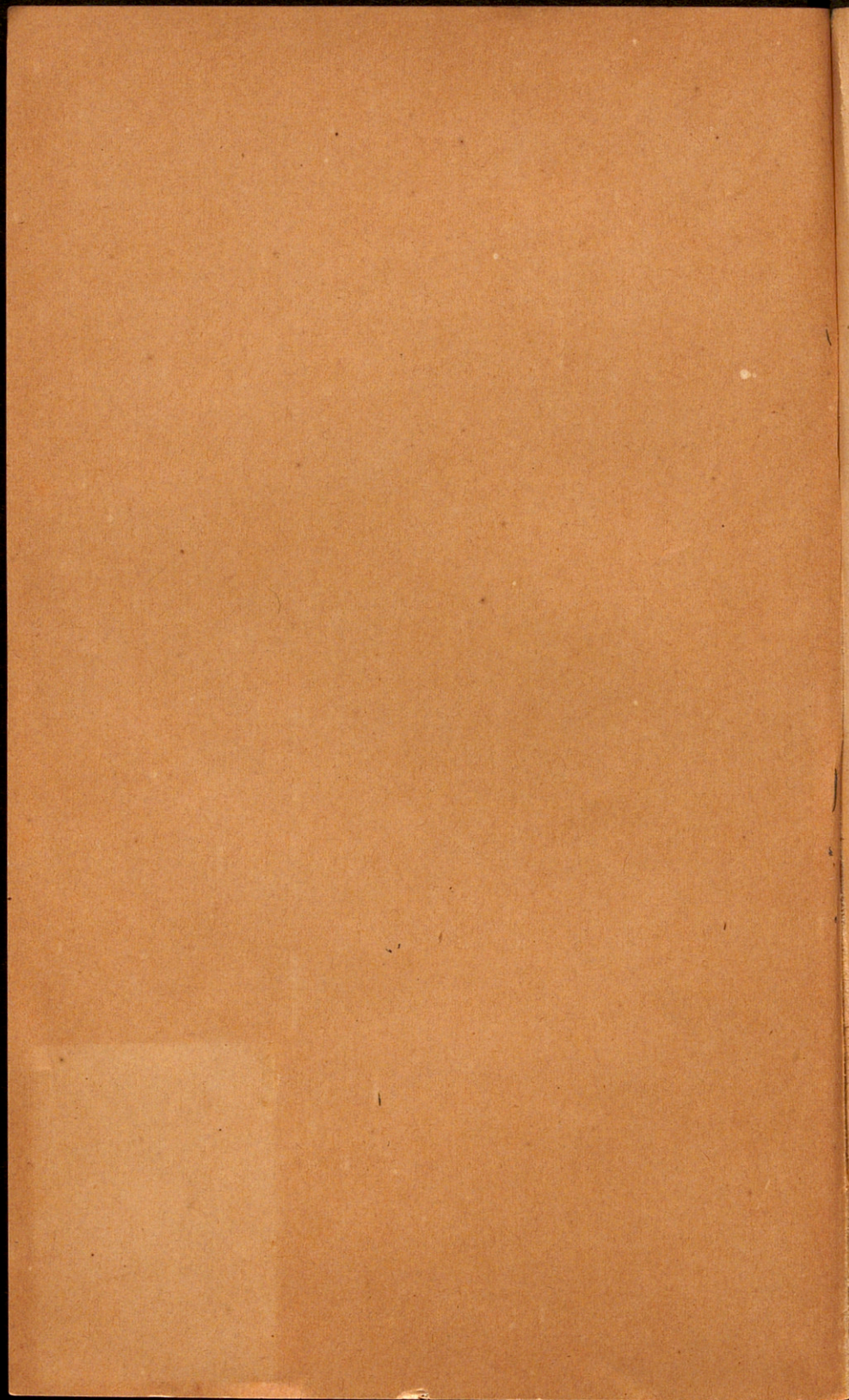
⁽¹⁹⁾ Fué nombrado director del conservatorio en 1.º de Abril de 1822.

⁽²⁰⁾ Lesueur, como Boïldieu y muchos otros no eran discípulos de Cherubini en rigor de la palabra; pero aprovecharon siempre sus consejos y llegaron a gran altura gracias á su escuela.

maestros del gran Gounod, de este genio musical que á tanta altura ha colocado la música sacra en nuestros tiempos, del autor de la Gallia, del Super Flumina y de la Misa de Requiem, obras inmortales que siempre lograrán encender el fuego santo en el corazón de los fieles.







ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. 443 80
Sig. 78 (92) (45)
(Che) Car
17-VIII-C/5

