

# ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC

## Arta muzicală

### LUIGI CHERUBINI – UN MAESTRU AL CONTRAPUNCTULUI

#### LUIGI CHERUBINI – A MAESTRO OF COUNTERPOINT

VICTORIA MELNIC,

conferențiar universitar, doctor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*L. Cherubini was a well-known and deeply respected personality in the musical circles in France from end of the 18<sup>th</sup> and beginning of the 19<sup>th</sup> centuries. Professor and later Rector of the Paris Conservatoire, he taught many disciples including D.F.Auber and F.Halevi. He is the author of 35 operas and numerous religious works that revive the old masters' mastery of counterpoint, enriching it with innovations of the 19<sup>th</sup> century harmony. The article examines the most relevant creations by L. Cherubini in terms of using various counterpoint techniques.*

Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini, cunoscut mai mult ca Luigi Cherubini s-a născut la Florența la 14 septembrie 1760 în familia unui renumit clavecinist care i-a fost și primul dascăl în domeniul muzicii. La vârsta de 16 ani el era deja autorul mai multor piese religioase. La 18 ani el a fost trimis la Bologna și la Milano să-și continue studiile și să-și perfecționeze arta componistică sub îndrumarea lui Giuseppe Sarti care l-a inițiat în stilul vechilor maeștri polifoniști italieni. Însă tânărul Cherubini se orientează mai mult spre teatrul liric, compunând pe parcursul vieții circa 35 de opere (printre acestea 3 intermezzo, 13 opere seria, 17 opere franceze, 1 operă-balet) prezentate pe diferite scene ale Europei. În perioada 1784-86 el a locuit la Londra, iar din 1786 s-a stabilit definitiv la Paris, obținând cetățenia franceză și fiind chiar și primul muzician învrednicit de titlul de Comandor al Legiunii de onoare cu o lună înaintea morții sale survenită la 15 martie 1842 la onorabila vârstă de 82 de ani.

Din 1795, anul înființării Conservatorului din Paris, Cherubini activează în această instituție ca profesor și apoi din 1822 ca director. Printre elevii lui se numără Daniel Francois Auber, Fromantel Halevi. Cherubini l-a binecuvântat și pe junele Felix Mendelssohn prorocindu-i un viitor muzical strălucit.

Despre Cherubini se afirmă că el a fost acela care a înviat măiestria contrapunctică a vechilor polifoniști italieni, îmbogățind-o cu noutățile armonice ale secolului XIX. Cel mai bine acest lucru se face observat în lucrările compuse pentru biserică, tradițional antrenând diverse procedee, tehnici și forme polifonice.

Creațiile religioase ale lui Cherubini datează din diferite perioade ale vieții. De exemplu majoritatea miselor (în total Cherubini a semnat 14 mise, dintre care s-au păstrat doar 9) au fost compuse între anii 1808-1818, *Requiem*-ul în do minor dedicat memoriei lui Ludovic al XVI – în 1816, *Misa solemnă* pentru încoronarea lui Charles al X – în 1825, iar *Requiem*-ul în re minor compus pentru propriile funeralii datează din 1836. De asemenea el a semnat și numeroase piese mici în genurile de motet,

ofertoriu, antifon ș.a. Examinând creațiile religioase ale lui Cherubini constatăm o diversitate de mijloace interpretative. Astfel, de exemplu, alături de componența tradițională a corului la patru voci, în *Misa încoronării* în La major, în *Misa Fa major* compozitorul utilizează o componență mai puțin obișnuită a corului pe trei voci, în timp ce *Requiem*-ul re minor este scris pentru cor bărbătesc, revenind astfel la tradițiile *requiem*-urilor gregoriene interpretate, după cum se știe, de voci bărbățești la unison.

Căutarea noilor mijloace artistice, abordările novatorii ale genurilor tradiționale sunt proprii mai mult lucrărilor scrise în perioada timpurie a creației, fapt ce le-a permis unor cercetători (în special din secolul XIX) să-l considere un inovator în domeniul muzicii religioase. Creațiile bisericești ale lui Cherubini prin melodiile cantabile și armoniile expresive denotă unele tangențe cu stilul operistic al compozitorului. Și totuși, Cherubini apare mai întâi de toate ca un continuator al tradițiilor seculare ale genurilor bisericești, ca un veritabil maestru al celor mai savante tehnici polifonice.

Un exemplu elocvent al măiestriei contrapunctice a lui Cherubini poate servi *Credo* în sol major pentru două coruri la patru voci, început încă în perioada studiilor cu Sarti în perioada anilor 1798-1789 și finalizat la Paris în 1806. Destul de voluminos (673 măsuri), *Credo* include mai multe compartimente contrastante ca tempo și tonalitate. Folosirea corului dublu i-a permis compozitorului utilizarea cântării antifone și crearea efectelor spațiale de ecou. Exemplul 1.

Aici găsim cele mai diferite procedee de scriitură polifonică de la imitații simple până la canoane cvadruple. În unele secțiuni compozitorul introduce *cantus firmus*, găsind de fiecare dată noi modalități de abordare a acestuia, altele sunt bazate pe scriitura imitativă. Exemplele 2a și 2b.

Cele mai reprezentative compartimente din punct de vedere a utilizării tehnicilor contrapunctice sunt *Et resurrexit* și *Et vitam*, ambele amplasate în finalul lucrării. *Et resurrexit* conține două canoane cvadruple: primul cu textul *Et iterum* este un canon la unison care sună timp de 40 de măsuri. Cele patru teme intră pe diferiți timpi ai măsurii, fapt ce contribuie la o și mai mare diferențiere a lor în pofida unor similitudini izvorâte din baza armonică comună. Două dintre teme au același text și sunt foarte apropiate intonativ formând un *quasi*-canon în interiorul canonului cvadruplu. Aceasta ne permite să afirmăm că autorul nu operează doar cu niște structuri armonice la patru voci, ci tinde să polifonizeze la maxim chiar și propoza. Nu putem să nu menționăm caracterul destul de aerat al facturii obținut prin utilizarea unor fraze melodice scurte, prin intrările vocilor pe diferiți timpi, prin folosirea măiestrită a pauzelor. Acest canon trezește unele asociații cu paginile polifonice mozartiene care te fascinează prin lejeritatea și perfecțiunea lor. Al doilea canon pe textul *Qui ex patre* este un rar exemplu de canon cvadruplu în oglindă menținut pe parcursul a 73 de măsuri. Cele patru *proposte* ale lui conțin linii melodice, figuri ritmice și durate diferite fiind suficient de contrastante pentru a fi remarcate pe tot parcursul canonului. Fiecare temă conține un element individualizat, perceptibil și în răsturnare. De exemplu, tema expusă în bas este formată din cinci note descendente în limita a cinci măsuri care fiind inversate se transformă în cinci note ascendente și se aud foarte bine. În mod analogic sunt construite și celelalte teme.

Compartimentul *Et vitam* prezintă o fugă pe mai multe subiecte cu expunerea simultană a temelor. Este curios faptul că autorul include această fugă în calitate de material demonstrativ în tratatul său de contrapunct și fugă *Cours de contrepoint et de fugue* elaborat și publicat în 1835<sup>1</sup>, însoțind-o și de o analiză a procedeelelor utilizate. El indică la început prezența temei și a trei contrasubiecte expuse concomitent cu aceasta ulterior reluate de fiecare dată tema când sună într-o altă voce: Exemplul 3.

În expunerea temelor observăm principiul complementarismului: astfel primele patru trasări ale temei coralice *Et vitam* (T) sună la corul prim, următoarele – la cel secund. Totodată cele trei contasubiecte - toate cu textul *Amen* (Cs1, Cs2, Cs3) - sunt expuse inițial la corul secund și reluate ulterior de primul cor.

Ultima trasare a temei coralice în expoziție sună în augmentare la sopranele din ambele coruri,

<sup>1</sup>Am avut acces la traducerea engleză a acestui tratat editată în 1854 prin intermediul programului books.google.com.

contrasubiecte (în varianta inițială) fiind repartizate și ele în ambele coruri. Exemplul 4.

Deja în interiorul expoziției compozitorul introduce câteva interludii bazate preponderent pe materialul Cs3. Pe parcursul întregii fugi anume acest contrasubiect va servi drept izvor tematic pentru majoritatea interludiilor. Exemplul 4.

Expoziția este urmată de două trasări suplimentare ale temei și ale celor trei contrasubiecte: prima – T în augmentare la tenorii ambelor coruri (în unison), a doua – în stretto (variantea ritmică inițială). Trasarea temei în augmentare este însoțită de cele trei contrasubiecte, pe când cea în stretto este însoțită și de un stretto a Cs1. Exemplul 5.

Interludiu ce împarte expoziția de divertisment prelucrează în diverse îmbinări de stretto Cs3, finalizându-se cu un stretto dublu pe Cs1 și Cs2 la cele patru voci ale corului prim.

Divertismentul prezintă parcă o nouă expoziție, de data aceasta a unei fugi duble în care tema *Et vitam* și Cs1 sună în inversare. Observăm de asemenea și prezența inversării Cs3, care aici îndeplinește rolul de codettă a temei coralice și va servi ca material constructiv pentru interludii. Exemplul 6.

Tema coralică sună la alto și soprano ale ambelor coruri, iar Cs1 – la tenori și alto în tonalitatea mi minor, urmând și o expunere în stretto (la distanța de două măsuri față de patru în expunerile precedente). După un interludiu de 10 măsuri cele două variante (în mișcare directă și în inversare) ale temei coralice sună concomitent în stretto fiind însoțite de un nou contrasubiect. Exemplul 7.

Interludiul ce urmează este foarte desfășurat și conține trei compartimente distincte: primul se bazează, după cum am menționat mai sus, pe materialul Cs3 și Cs1, cel secund prelucrează intonativ și contrapunctic tema coralică *Et vitam* (Exemplul 8a), iar cel de-al treilea îmbină diferitele variante ale Cs3 (directă și inversată) cu contrapuncte noi tratate în secvență canonică dublă (Exemplul 8b).

La sfârșitul divertismentului tema coralică sună în stretto în tonalitățile omonime ale tonicii și dominante (sol minor și re minor) urmat de un interludiu ce ne conduce spre repriză. Exemplul 9.

Repriza readuce tonalitatea inițială Sol major (după ultimul compartiment al divertismentului ce a sunat în minorul omonim). Aici se continuă prelucrarea în stretto a temei coralice și a celor trei contrasubiecte, obținându-se mai multe îmbinări derivate ale contrapunctului mobil-vertical (în comparație cu expoziția) și ale celui mobil-orizontal (în stretto-uri: inițial acestea sunt la o distanță de două măsuri, ulterior – la o jumătate de măsură) la două, trei și patru voci. Exemplul 10.

Ultima dată tema coralică sună într-un stretto la șase voci realizat cu o măiestrie contrapunctică desăvârșită. Exemplul 11.

În literatura de specialitate am găsit diferite opinii asupra acestei fugi. Astfel muzicologul englez Ebenezer Prout în tratatul său fundamental *Fuga* publicat în 1891 și republicat ulterior de mai multe ori pe parcursul secolului XX apreciază *Et vitam* ca o fugă cvadruplă. În calitate de argument îi servește analiza fugii realizată de însăși Cherubini [1, 215]. Spre deosebire de aceasta muzicologul moscovit Natalia Simakova o consideră fugă coralică dublă [2, 231], evidențiind în calitate de primul subiect tema *Et vitam* și în calitate de subiect secund tema *Amen* expusă, în opinia autoarei, concomitent cu un contrasubiect bazat pe același material tematic. Al treilea contrasubiect este explicat ca o codettă a temei coralice, fiind plasat uneori și după tema secundă. În favoarea acestei aprecieri poate servi asemănarea vădită a Cs1 și Cs2, dar și lipsa Cs2 și Cs3 din divertisment (Cs3 aici nu apare ca un material de sine stătător ci ca unul auxiliar, folosit în special în interludii, iar Cs2 lipsește în general). Ni se pare, totuși, că în aprecierea tipului acestei fugi nu putem face abstracție de opinia compozitorului, care a fost și un cunoscut profesor de contrapunct și autor de manuale în domeniu, dar și de teoria muzicală și de practica timpului care nu întotdeauna diferențiau fuga pe mai multe teme de fuga cu contrasubiecte menținute. Ținând cont de expunerea simultană a temei *Et vitam* (în terminologia franceză *sujet*) și a celorlalte trei teme numite de noi contrasubiecte *Amen* (în terminologia franceză *contre-sujet*) considerăm totuși această fugă – un exemplu de fugă cvadruplă.

O altă lucrare ce ne atrage atenția prin amplasarea mai puțin obișnuită a compartimentelor fugate este Misa nr.1 în Fa major (1809). Este bine cunoscut faptul că în misele vechi rugăciunea *Christe* era

realizată de regulă într-o manieră mai camerală, antrenând forțe interpretative reduse față de *Kyrie*. În Misa lui Cherubini *Christe* doar parțial corespunde acestor tradiții fiind un trio vocal realizat însă în forma unei fugi desfășurate cu o bogată dezvoltare tonală și contrapunctică, cu multiple interludii și stretto-uri.

Am dori să menționăm de asemenea și fuga din compartimentul final al părții secunde *Gloria*. Aceasta este o fugă dublă cu expunerea simultană a temelor pe texte diferite dezvoltarea cărora aduce la constituirea unor compartimente separate bazate pe fiecare temă în parte (T2 și T1). În compartimentul ce îndeplinește funcția de repriză-codă în timp ce orchestra intonează T1 la cor apare o nouă temă – T3. Astfel fiind începută ca o fugă dublă ea se transformă în una triplă cu temă atașată – un tip destul de rar de fugă triplă.

*Credo* din Misa nr.1 conține două fugi amplasate în compartimentele din debutul și din finalul formei. Prima din ele este o fugă dublă cu structură tripartită în părțile extreme ale cărei se expune și se dezvoltă T1, iar în cea mediană – T2. O trăsătură distinctivă a acestei fugi o constituie interludiile bazate pe niște replici-invocații de octavă în partida corală. Aceste replici îndeplinesc funcția de *motto* și deschid toate interludiile contrastând puternic cu compartimentele fugate nu doar ca material tematic, ci și ca tip de expunere (polifonic în compartimentele fugate și omofonic în interludii). Aceste invocații devin un leitmotiv al întregului *Credo* făcându-se auzite și în alte compartimente ale lui.

Fuga din finalul părții se evidențiază prin multiplele procedee contrapunctice de lucru cu tema: compozitorul introduce numeroase stretto-uri, utilizând tema în mișcare directă și în inversare, folosește dezvoltarea motivică ș.a.

Și în partea finală *Agnus Dei* de asemenea găsim o fugă care se impune mai întâi de toate prin prezența multiplelor contrasubiecte păstrate care apar pe parcursul desfășurării discursului muzical. O altă trăsătură distinctivă a acestei fugi o constituie și interludiile integral bazate pe dezvoltarea intonațiilor din temă, fapt ce face dificilă diferențierea compartimentelor fugate și a interludiilor.

Un exemplu foarte interesant de fugă pe mai multe teme găsim și în *Offertorium*-ul (compartimentul *Quam olim Abrahamae*) din *Requiem*-ul în re minor (1816). Este o fugă triplă cu expunerea simultană a temelor care intră cu o mică întârziere una față de alta. Astfel expoziția prezintă un șir de îmbinări ale contrapunctului triplu de octavă Exemplul 12.

Această fugă se deosebește de schemele și canoanele tradiționale printr-o libertate sporită în succesiunea compartimentelor și în modalitățile de lucru cu materialul tematic care este dezvoltat și în cadrul interludiilor. Doar expoziția este menținută în limitele stricte ale genului, desfășurarea ulterioară fiind destul de liberă. Ca și în fuga finală din *Agnus Dei* menționată mai sus, interludii sunt în totalitate bazate pe materialul temelor expus imitativ, astfel încât devine dificil de a le diferenția de expunerile fugate.

Spre deosebire de alte fugi pe mai multe teme aici nu găsim nici îmbinarea contrapunctică a tuturor temelor în repriză, astfel manifestându-se principiul diferențierii temelor spre sfârșit după sinteza lor inițială – contrar celui tradițional orientat spre apropierea temelor la care se ajunge în procesul dezvoltării lor. Toate acestea pot servi drept exemplu de tratare individualizată a formelor muzicale tradiționale în perioada preromantică și pe tot parcursul romantismului.

Și totuși, chiar dacă a simțit și a exprimat în muzica sa primele elanuri romantice, Cherubini a rămas integrat în cadrul stilistic al clasicismului.

În final îl vom cita pe compozitorul Adolph Adam care în anul 1859 scria: „Dacă Palestrina ar fi trăit în timpurile noastre, cred că acesta era să fie Cherubini; aceeași puritate, aceeași sobrietate de mijloace, același rezultat obținut grație unor mijloace așa zice eu misterioase deoarece muzica lor oferă astfel de combinații ale căror efect nu poate fi prevăzut dacă executarea nu îl relevă urechii noastre” [3, .238].



Exemple muzicale:

Ex.1

**Moderato.**

Credo in unum De - um in unum De - um in unum De -  
Credo in unum De - um in unum De - um in unum De -  
Cre-do in unum De - um in unum De - -  
Cre-do in unum De - um in unum De - um  
Cre-do in unum De - um in unum De - -

Ex.2a.

ten - tem pa - trem o - mnipoten -  
mni - poten - tem pa - trem omni-po-ten  
o - mni - po - ten - tem o - mni - po - ten - tem o - mni - po - ten -  
tem o - mni - poten - tem o - mni - po - ten  
ten - tem o - mni - po - ten - tem o - mni - poten -  
omnipoten - tem o - mni - po - ten - tem  
trem omni-po-ten - tem o - mni - po - ten  
*canto fermo*  
pa - - - trem o - mui - po - ten -

Ex.2b.

tem fa-ctorem coe-li fa-cto-rem  
 tem factorem coe-li fa-cto-rem  
 tem et ter-rae fa-cto-rem *canto fermo*  
 tem et ter-rae factorem  
 factorem coe-li factorem  
 factorem coe-li fa-cto-rem coe-li fa-cto-rem  
 tem et ter-rae  
 tem et ter-rae factorem

Ex.3.

*Subject.* Et vi - - tam ven-tu - ri sae - - - cu - - li. A - - - - - men, A - -  
*Imitation in the tenth.*  
*Part that*  
*Response.* Et vi - - -  
*Tempo a Cappella.*  
*2nd counter-subject.* A - - - - - men,  
*1st counter-subject.* A - - - - - men, *Imitation in the unison, of the 3rd counter-subject.* A - - - - - men, *Response*  
*Response of the 1st counter-subject.*  
*3rd counter-subject.* A - - - - - men, A - - - - -



Ex.4.

*Response of the subject by augmentation, to which the counter-subjects are added.*

Et vi - - tam ven - - tu - - ri sæ - - - - - cu - -  
- - - men. Et vi - tam ven - tu - ri sæ - - - - - cu - - li. A - - - -  
A - - - - - men, A - - - - -  
Et vi - - tam ven - - tu - - ri sæ - - - - - cu - -  
- men, A - - - - - men, A - - - - -  
- li. A - - - - - men, A - - - - -  
- - men, A - - - - - men, . . . . A - - - - -

Ex.5.

*The digression continues modulating.*

- men, A - - - - - men, A - - - - - men, A - men,  
men, A - - - - - men, A - men,  
li. A - - - - - men, A - - - - - men, A - men,  
men. *Subject in A minor.* Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li.  
*Subject in the sub-dominant.*  
- men, A - - - - - men. Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li A - - - - -  
- men. A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - - men, A - - -  
- li. A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - -  
- Et vi - tam ven - tu - ri sæ - culi. A - - - - -

Ex.6.

*Response Ibid.*

*Subject and counter-subject inserted, with changes.*

Et vi - tam ven - tu - ri  
 Et vi - tam ven - tu - ri sæ - - - cu li. A - - - - men, A - - - - men, A - -  
 A - - - - men, A - - - - men, A - - - - - men, A - -

Ex.7.

*Subject in A minor, in its primitive aspect.*

Et vi - - tam ven - tu - ri sæ - cu - li, ven - - tu - ri sæ - - cu -  
 A - - - - -  
 A - - - - - men, A - - - -  
 - - - - - men, A - - - - men. Et vi - - tam ven - tu - ri sæ - - cu -  
 - - - - - men. Et vi - - tam ven - tu - ri sæ - - cu - -  
 A - - - - - men, A - - - - men, A - - - - -  
 - - - - - men, A - - - - men,  
*Subject inverted.*  
 Et vi - - tam ven - tu - ri sæ - - - - - cu - li. A -





Ex.9.

men, A - men, A - - - men, A - - - men, A - - -  
A - men, A - - - - - men, A - - - - - men,  
men, A - - - - - men, A - - - - - men, A - - -  
men. Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li. . .  
men. A - - - - - men. A -  
A - - - - - men. Et vi -  
A - - - - - men. A - - - - -  
A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - -  
men.

Ex.10

**STRETTO.**  
Et vi - tam ven - tu - ri sæ - - cu - li. A - - men, A - - - - - men.  
Et vi - - tam ven - tu - ri sæ - cu - - li. A - - men.  
A - - - - - men, A - - - - - men.  
A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - -  
A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - - men, . . . A - - -  
Et vi - tam ven - tu - ri sæ - - cu - li. A - -  
Et vi - tam ven - tu - ri



Ex.11.

*Pedal, upon which the closest STRETTO of the subject is heard, as well as the counter-subjects.*

Et vi - tam ven - tu - ri sæ - - - cu - li. A - - men, A - - men,

Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sæ - - - cu - li. A - - - - - men,

Et vi - tam ven - tu - ri sæ - - - - - cu - li. A - - men, A - - - men, A - men,

- men, . . . . .

- men. Et vi - tam ven - tu - ri sæ - - - cu - li. A - men, A -

- men. Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men, A - - - - -

- men, Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men, A - men, A - -

- men, . . . . .

- men, . . . . .

Ex. 12

77 Poco Allegro.  $\text{♩} = 120.$   
 § Tempo a cappella.

quam o-lim A - bra-hæ

et se - - mi-ni e - jus,

et se - - - mini e - - - jus,

§ quam o-lim A - bra-hæ pro - mi - si - - - sti et se - -

Poco Allegro.  $\text{♩} = 120.$  .  
 § Tempo a cappella.



84

pro - mi - si - sti et se - mini e - jus,  
 quam olim A - brahæ pro - mi - si - sti,  
 et se - mini e - jus,  
 - mi - ni e - jus, et se - mini

### Referințe bibliografice:

1. PROUT, E. *Fugue*. [Downers Grove]: Bartlett Press, 2008.
2. СИМАКОВАБ Н. *Контрапункт строгого стиля и fuga. Книга вторая. Fuga: ее логика и поэтика*. Москва, изд.дом Композитор, 2007.
3. ADAM, A. *Derniers souvenirs d'un musicien*. Paris : Michel Lévy frères, 1859.