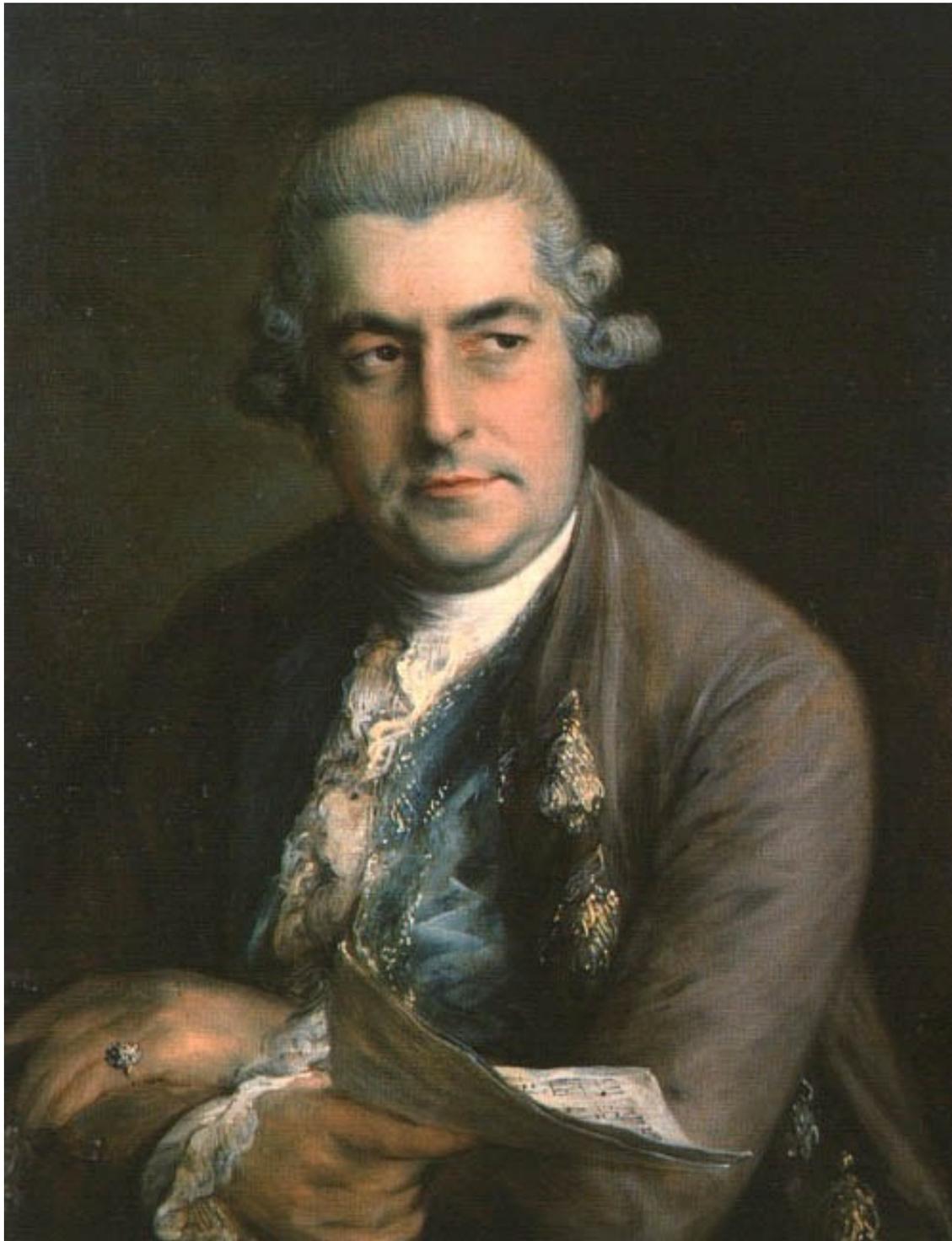


CHERUBINI LUIGI

**Compositore italiano
(Firenze, 14 IX 1760 - Parigi, 15 III 1842)**



Decimo figlio di Bartolomeo (Firenze 21 X 1726 - 10 IX 1792), sostituto clavicembalista al teatro della Pergola, e di Veridiana Bosi, iniziò lo studio della musica sotto la guida paterna; a nove anni, morta nel frattempo la madre, andò a scuola presso Bartolomeo ed Alessandro Felici, padre e figlio, i quali proprio allora avevano aperto in Firenze una specie di "bottega" per l'insegnamento del contrappunto.

Al 1773 risale la prima composizione elencata in quel catalogo di tutte le sue opere che Cherubini istituì più tardi e tenne fedelmente aggiornato sino alla vigilia della morte.

Si tratta di una *Messa* in Re con accompagnamento di strumenti, cui tengono dietro, nel periodo dal 1773 al 1777 due *Intermezzi*, due *Messe*, un *Oratorio*, altra musica sacra e una *Cantata*.

In seguito a questi precoci successi, il granduca Pietro Leopoldo di Lorena concedette a Cherubini una borsa di studio affinché il giovane musicista potesse stabilirsi nella vicina Bologna e frequentare le lezioni di G. Sarti.

Il trasferimento a Bologna ebbe luogo nel 1778, ma non durò molto perché Sarti, nel 1779, vinse il concorso per un posto di maestro di Cappella nel Duomo di Milano e a Milano portò seco il suo allievo.

Qui Cherubini compose altre musiche sacre (che non si trovano più) a titolo di studio; e da Milano, nello stesso anno 1779, si recò ad Alessandria per musicare e far rappresentare in quel teatro, nella stagione della fiera d'autunno, il suo primo melodramma *Quinto Fabio*.

Poi rientrò a Milano, dove nel 1780 scrisse le *6 Sonate per clavicembalo*. Quindi, nel 1781, rientrò a Firenze. Pur continuando a gravitare attorno a Sarti, a studiare con lui e a fornirgli le "arie secondarie" dei suoi melodrammi, incominciò a farsi conoscere rappresentando qualche sua nuova opera.

Durante il soggiorno in Toscana compose anche i *Duetti da camera* (più tardi ribattezzati col termine francese di *Notturmi*).

Intermediario Sarti, nel 1783 diede a Roma un secondo *Quinto Fabio*, tutto differente dal primo e al San Samuele di Venezia, per la stagione d'autunno, la sua prima opera comica, *Lo sposo dei tre, marito di nessuna*.

L'anno seguente venne scritturato a Mantova con *Alessandro nelle Indie*, e ancora a Firenze con *Idalide*. Malgrado i relativi successi di tutti questi melodrammi, la vita in Italia si presentava assai dura. Allora, seguendo l'esempio di tanti suoi colleghi, nello stesso 1784 varcò le

frontiere per cercare fortuna in paese straniero.
Scelse come sua meta l'Inghilterra e, stabilitosi a Londra, incominciò con lo scrivere "pezzi aggiunti" per melodrammi di altri maestri italiani; poi venne impegnato per un'opera "di mezzo carattere", *La finta principessa*, rappresentata nel 1785; quindi per un'opera seria, *Il Giulio Sabino*, accolto con freddezza al King's Theatre nella primavera del 1786.
Durante l'estate precedente, approfittando del temporaneo scioglimento della compagnia italiana, aveva fatto una puntata a Parigi per orientarsi sulla vita musicale della capitale francese e là era entrato in relazioni amichevoli con G. Viotti.
Nell'estate del 1786 ripeté lo stesso viaggio e a Parigi compose il suo primo lavoro su testo francese, ossia la cantata *L'alliance de la musique et de la maconnerie; Amphion élevant les murs de Thèbes au son de la lyre*, la quale, per altro, non venne mai eseguita.
L'inverno e la primavera del 1787 li trascorse ancora a Londra per terminare i suoi impegni; ma dall'estate dello stesso anno non si mosse più dalla capitale francese, tranne una breve parentesi trascorsa a Torino. Fra il dicembre 1787 e il gennaio seguente, fece rappresentare sotto la sua cura personale un'*Ifigenia in Aulide* al Regio nel 1788.
Prima che finisse l'inverno ritornò a Parigi, e qui si accinse a scrivere il *Démophon* eseguito all'Opéra nel 1788 con esito molto brillante.
Intanto Viotti che, per incarico del conte di Provenza, fratello di Luigi XVI, aveva istituito un teatro espressamente dedicato all'opera comica italiana, (il Theatre de Monsieur), si prese Cherubini come aiutante e uomo di fiducia nel rimaneggiare i lavori originali secondo le esigenze del momento.
Nel 1789 e nel 1790 Cherubini si limitò quasi esclusivamente a scrivere "arie aggiunte" o pezzi d'assieme per inserirli in opere giocose di Paisiello, Cimarosa e Anfossi.
Le sommosse rivoluzionarie avevano però costretto Viotti a sgomberare dalle Tuileries, e dopo vari alloggi provvisori, si stabilì nelle sue Feydeau, mutando il nome del teatro in quello, più democratico e neutrale, di *Theatre Feydeau*.
Su queste scene nel 1791, Cherubini diede la sua seconda opera francese *Lodoiska* che ottenne un successo strepitoso.
Nella seconda metà del 1791 e nel corso del 1792, il maestro continuò il lavoro di rappezzatore e "fornitore" al teatro Feydeau.
Colpito dai primi sintomi di una malattia nervosa, che lo avrebbe afflitto

anche più tardi, passò l'anno seguente (1793) nella Certosa di Gaillon, in Normandia, e qui intraprese senza condurla a termine, la composizione di un'opera comica *Koukourgi*.

Il 12 IV 1794, nella sezione municipale del Panthéon, sposò C. Tourette, figlia di un ex cantore della Cappella reale.

Nello stesso anno entrò a far parte della banda repubblicana, istituita da B. Sarrette, come suonatore di triangolo; più tardi ebbe l'incarico di ispettore e compositore al servizio del medesimo complesso.



Questi impegni, accettati per assicurare lo stretto necessario a sé e alla moglie in tempi estremamente difficili, non lo distolsero però dal teatro.

Nel 1794 comparve infatti sulle scene del Feydeau l'opera *Eliza*.

Se non così grandioso come *Lodoiska*, anche *Eliza* ottenne felicissimo esito.

Nel frattempo la situazione politica francese era andata calmandosi ed assestandosi. Cherubini continuò a scrivere lavori d'occasione e, contemporaneamente, accrebbe i suoi uffici didattici, poiché nel frattempo la primitiva banda repubblicana di Sarrette si era innalzata a Istituto nazionale di musica e quindi, nel 1795, a vero e proprio conservatorio, dove, a fianco di A. E. Grétry, F. J. Gossec, J. F. Lesueur, E. N. Méhul ed altri, Cherubini fu insegnante di composizione.

Possiamo dire che allora, facendo perno sul conservatorio, si formasse un vero gruppo artistico di cui Cherubini, anche se più giovane di Grétry e di Gossec, era considerato il capo spirituale.

Proprio in quegli anni, come risultato delle iniziative del conservatorio, avvennero le frequenti e regolari esecuzioni di Sinfonie di Haydn e di Mozart; e ancora in quegli anni Cherubini compose *Médée*, il melodramma forse meglio riuscito tra quanti scrisse, rappresentato per la prima volta al teatro Feydeau nel 1797.

La stella di Bonaparte incominciava a salire, nel frattempo, sull'orizzonte della storia di Francia. Nel 1798-1799 le rappresentazioni di tre suoi nuovi lavori teatrali dettero esito negativo, ma all'inizio del 1800 uno straordinario successo, perfino superiore a quello memorabile di *Lodoiska*, accolse *Les deux journées*, opera di "mezzo carattere", che portò il nome di Cherubini a fama europea.

Disgraziatamente proprio in quel periodo incominciarono le ostilità con Bonaparte. Sui burrascosi rapporti fra Cherubini e Napoleone si è molto indagato e molto scritto.

È certo che i primi scontri avvennero durante un pranzo alle Tuileries, dove il Primo Console aveva convocato gli artisti più eminenti della capitale.

Ascoltati alcuni giudizi di Bonaparte, Cherubini rispose con la ben nota franchezza, senza mostrare alcun timore per l'autorità del Primo Console. Dovette esistere fra i due uomini una fondamentale diversità di carattere; forse una strana insuperabile avversione, resa ancor più profonda in Cherubini dal desiderio di non piegarsi davanti ad un personaggio che tutti adulavano.

Fatto sta che il disfavore napoleonico pesò per quasi quindici anni sulla carriera del maestro e gli fu cagione di molte angosce.

Nel 1801, poiché l'impegno al conservatorio non rendeva abbastanza e la famiglia si era accresciuta di una figlia e di un figlio, Cherubini pensò di organizzare una società di concerti, quindi una casa editrice di musica, ma con risultati disastrosi.

Nel 1803 ritornò al teatro e fece eseguire all'Opéra *Anacréon ou L'Amour fugitif* e anche questa composizione non ebbe successo.

Nel 1804, decisa la propria incoronazione ad imperatore dei Francesi, Bonaparte insignì di alte onorificenze tutti i colleghi di Cherubini e, ostentatamente, ne escluse il maestro.

Il teatro Feydeau, campo di battaglia dei più bei successi cherubiniani, aveva finito di esistere; così non restava che il mediocre lavoro nel conservatorio.

Nel 1804 fece un ultimo tentativo di rimettersi in sesto, riuscendo a far rappresentare sulle scene dell'Opéra il balletto *Achille à Seyros*: visto cadere anche questo lavoro, ebbe tutta l'aria di voler rinunciare a comporre.

Senonché, durante l'inverno del 1805, giunse a Parigi, non si sa come, l'errata notizia della morte di Haydn. Cherubini, entusiastico ammiratore del vecchio maestro austriaco, riprese allora la penna e scrisse un *Chant sur la mort de Joseph Haydn*, che può considerarsi un terzetto per soprano e due tenori preceduto da una grande introduzione orchestrale.

Rettificata la falsa notizia, la composizione venne stampata in partitura, ma non eseguita.

Intanto Cherubini organizzò al conservatorio la prima esecuzione del *Requiem* di Mozart, ed ebbe la gioia di vedere l'opera accolta col più caldo favore.

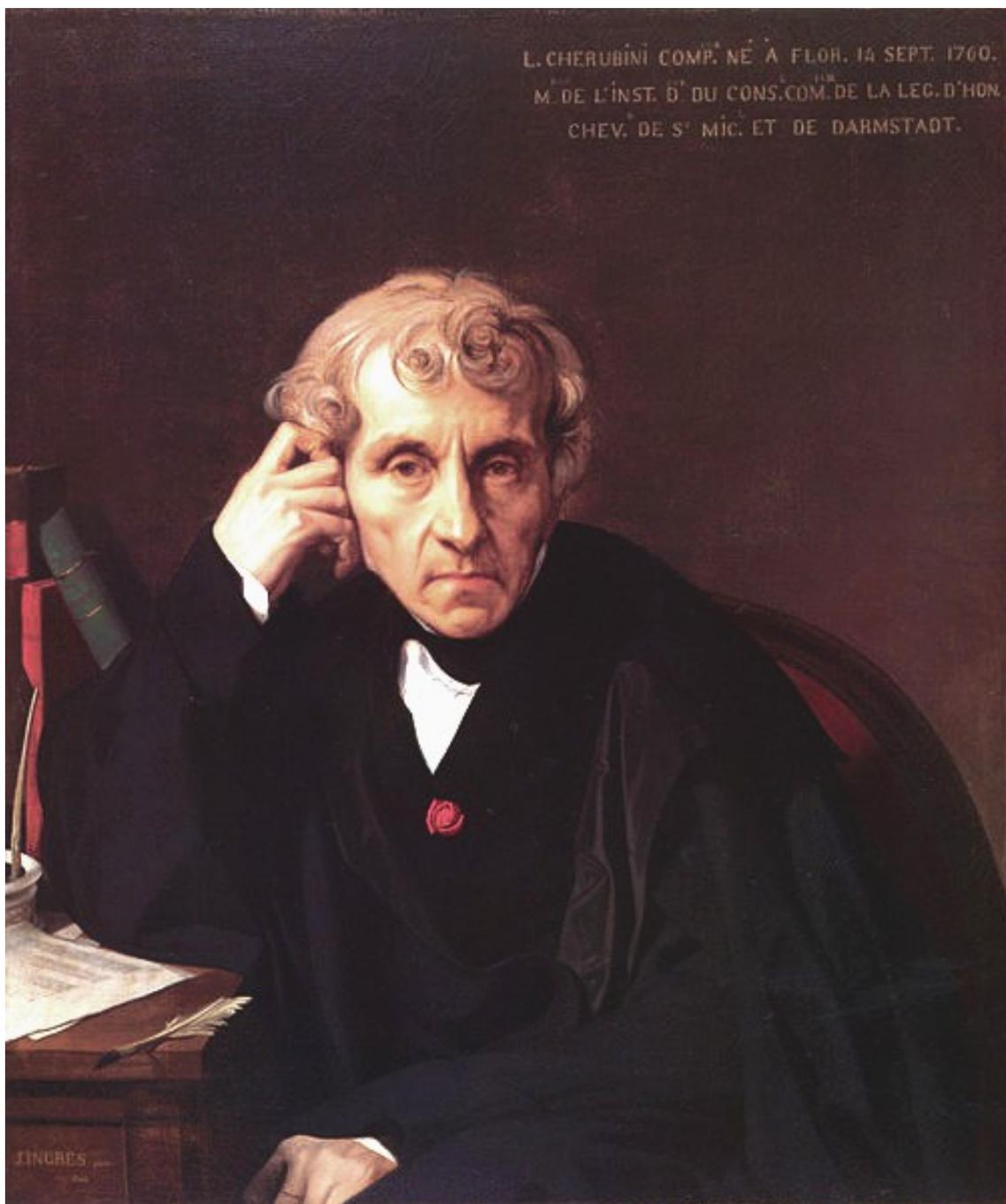
Osteggiato come compositore nella sua patria di adozione, il maestro accolse allora un invito del teatro di corte di Vienna per recarsi nella capitale austriaca (estate del 1805) a comporre due opere nuove e a dirigerne altre.

A Vienna s'incontrò con Haydn, che gli donò l'autografo di una sua Sinfonia; quindi con il poeta F. Grillparzer e con Beethoven; infine si trovò ancora davanti Bonaparte, vittorioso della coalizione austro-russa.

Questa volta Napoleone lo incaricò di presiedere i concerti nella sua corte provvisoria di Schonbrunn. Cherubini accettò: ma quando l'imperatore, inaspettatamente, gli offrì di ritornare con lui a Parigi,

rifiutò.

Nel febbraio del 1806 andò in scena *Faniska* che suscitò le più accese ovazioni: ma, non si sa bene per quali motivi, la seconda opera progettata non venne mai scritta e Cherubini, verso la metà di aprile, ritornò a Parigi.



Ritornò assai triste. L'aver declinato la proposta di Bonaparte peggiorò ancora la situazione del maestro; e l'aggravarsi della situazione finanziaria determinò una ricomparsa, in proporzioni accentuate, dei disturbi nervosi.

Lavorando in pura perdita, condusse a termine il grandioso *Credo* a otto voci in due cori a cappella, incominciato a Milano quando studiava ancora con G. Sarti; poi, per tutto il resto dell'anno e per il corso del 1807, non compose più nulla, se non qualche Canone ad uso del conservatorio.

La forma depressiva e malinconica di cui il maestro venne colpito sembrò segnare, ad un certo punto, la fine della sua carriera. Il senso di responsabilità verso la propria famiglia e la necessità di provvedere in qualche modo alla sussistenza della moglie e dei figli, indussero allora Cherubini a cercare attività diverse da quelle musicali.

Le forti inclinazioni alla pittura ed alla scienza furono rispolverate e il maestro si pose con assiduità a dipingere e a studiare la botanica, in vista di un futuro sfruttamento in campo professionale.

Anche il 1808 fu deserto di composizioni; ma sul finire dell'estate, trovandosi ospite della contessa Thérèse Caramen nel castello di Chimay, dopo molte esitazioni, acconsentì a scrivere una *Messa* per solennizzare nel villaggio la festa di Santa Cecilia.

Nacque così la *Messa* in Fa maggiore a 3 voci per soli, coro e orchestra, che venne poi eseguita sul finire dell'inverno 1809 nella residenza parigina della contessa.

Nel 1809 il cantante G. Crescentini e il soprano G. M. Grassini, due artisti nelle grazie del Bonaparte, persuasero Cherubini a comporre un'opera in un atto da eseguirsi nel teatro privato delle Tuileries senza rivelare il nome dell'autore.

I due amici speravano, in tal modo, di procurare al loro connazionale il favore dell'imperatore.

Sul finire del 1809 fu rappresentata infatti *Pimmalione*, con testo italiano, che sembrò compiacere il despota.

Ma, in effetti, nulla di concreto uscì dal nobile tentativo. Nel 1810 la crisi spirituale incominciò a prendere la sua violenza ed il maestro, oltre a fare eseguire il *Chant sur la mort de Joseph Haydn*, compose *Litanie per la vergine* a 4 voci, una *Fantasia* per fortepiano e l'atto unico comico *Le Crescendo* rappresentato senza alcun successo all'Opéra-Comique nell'autunno.

La musica sacra lo attraeva in maniera sempre più forte, anche se, date le circostanze, non era musica che potesse procurargli molti guadagni. Nel 1811 compose una grande *Messa da Gloria* in Re, per coro, soli e orchestra; lavoro, tuttavia, che non poté essere eseguito se non dieci anni dopo.

Il 1812 risultò quasi del tutto sterile; ma nell'aprile del 1813 Cherubini rimetteva piede all'Opéra con *Les abencérages*. La fortuna di Napoleone andava declinando e i nemici dell'imperatore incominciavano a prospettarsi come personaggi da tenere buoni per il futuro.

Nel 1814, oltre a collaborare con altri alla stesura di uno spettacolo patriottico, *Bayard à Mézières*, Cherubini scrisse il suo primo *Quartetto* per archi (in Mi bemolle maggiore).

All'inizio del 1815, aderendo ad un invito di Clementi, si recò a Londra e ivi scrisse, per la Società filarmonica, una *Sinfonia* in Re maggiore, una *Ouverture* e un *Inno alla primavera*, pastorale per coro a 4 voci e orchestra.

Ritornato in Francia alla vigilia di Waterloo, una volta risalito al trono, in modo definitivo, Luigi XVIII, Cherubini riebbe il posto di professore di composizione al conservatorio e fu aggiunto a Lesueur e a J. P. Martin nella direzione della cappella reale.

Dopo aver provveduto alla riorganizzazione tecnica di quest'istituto, il maestro scrisse varia musica sacra, tra cui il grande *Requiem* in Do maggiore, in memoria di re Luigi XVI.

Nel 1817 l'attività di Cherubini appare molto ridotta; nel 1818 si registrano una *Messa* in Mi e altre composizioni sacre; nel 1819 una *Messe solennelle en sol à parties en coeur, pour le sacre de Louis XVIII*, opera che, in realtà, non venne eseguita, essendosi sempre rifiutato il monarca di sottoporsi alla cerimonia dell'incoronazione.

L'attività al conservatorio e le cure burocratiche della Cappella reale tenevano il maestro molto occupato; così, anche il 1820 vide soltanto la nascita di 38 *Solfeggi* per gli esami di scuola, una *Marcia funebre* per orchestra, il Mottetto *Domine noster* e nuove *Litanie della Vergine*. Lo stesso ritmo produttivo, alquanto limitato, continuò nei seguenti anni fino al 1825, ossia fino al giorno in cui Cherubini, salito al trono Carlo X, dovette comporre una nuova *Messa d'incoronazione* (in La maggiore) e, questa volta, dirigerla nella cattedrale di Reims, durante lo svolgimento di una cerimonia spettacolare.

La fama del maestro s'era diffusa ormai dappertutto, e non c'era artista di

nome, dai giovani Liszt e Mendelssohn, da Moscheles e Hummel a Spohr, a Rossini e a Weber, i quali, venendo a Parigi, non considerassero un dovere e un onore quello di entrare in relazione con Cherubini.

Nei restanti anni di vita non compose più nulla di importante, se non altri 5 *Quartetti* per archi, un *Quintetto* in Mi minore (1837), l'opera comica in tre atti *Ali-Baba*, e, infine, una seconda *Messa da requiem* in Re minore a 3 voci virili con orchestra.



Nominato nel 1822 direttore del conservatorio, in successione a F. L. Perne, si dimise dall'ufficio nel 1842.

Morì nella sua casa del Faubourg Poissonnière la notte tra il 14 e il 15 marzo dello stesso anno.

La fortuna di Cherubini fu una delle più difficili. Presso il grande pubblico della sua generazione egli ottenne tre successi trionfali: quello di *Lodoiska*, quello di *Médée* è quello delle *Deux journées*. Il resto delle opere teatrali, in parte per la generale debolezza dei testi poetici, non incontrò molto favore.

La produzione religiosa, un poco per l'assenza stessa di un tale genere artistico, un poco per le sedi particolari in cui veniva eseguita, rimase confinata entro un numero ristretto di conoscitori.

Ciononostante, i più importanti maestri suoi contemporanei, pittori e scrittori come Ingres, David, Andersen, ecc. posero Cherubini fra i dominatori della scena musicale e si fecero quasi un dovere di proclamarne la grandezza.

I giudizi di quei personaggi contrastano in modo strano con il relativo oblio disceso sulle opere di Cherubini dal giorno della morte del maestro fino quasi ad oggi; perché non si tratta né di opinioni isolate né di espressioni generiche, bensì di un'ammirazione plebiscitaria, palesata nei termini più infiammati.

Ora, è proprio muovendo dalle impressioni dei contemporanei che ci si può fare un'idea di quanto rappresenti, nello sviluppo della storia musicale, la personalità di Cherubini.

Ai musicisti più immediatamente vicini Cherubini apparve come un condensatore di energia drammatica e come un'artista singolare, problematico e così nuovo da apparire irregolare.

In realtà quest'italiano, nato nel mondo del melodismo operistico, cresciuto nel fiorito giardino dell'aria, seria o buffa che fosse, e del concertato comico, dove l'incrociarsi e l'inseguirsi delle voci dava, innanzitutto, l'impressione di una grande bizzarria; quest'italiano, già prima di trasferirsi in Francia, dette a vedere di considerare l'opera un piano che si può definire di religiosità laica e di severo eticismo; sul piano, insomma, che partendo da Monteverdi si mantenne e si evolvette, pur attraverso stasi e deviazioni, con Gluck, con Weber e con Wagner.

Un piano, insomma, di ragioni drammatiche più forti che non le ragioni strettamente musicali. Verso questa tendenza, che continuò a serpeggiare anche durante il lungo periodo di abbandono, fra Monteverdi e Gluck,

Cherubini fu tratto non soltanto dalla circostanza di essersi trovato a vivere nel periodo infuocato della Rivoluzione e proprio nel mezzo dell'incendio, ma dalla sua forma mentale, spontaneamente volta all'osservazione del mondo esterno e dei comportamenti umani.

Le due personalità "sussidiarie" di Cherubini, quella scientifica e quella pittorica, spiegano assai bene la personalità maggiore.

Il maestro fu così un gluckiano prima ancora di conoscere Gluck. Ma, al contrario di Gluck, egli, a fianco di queste scene che si possono chiamare "antiedonistiche", subì la chiamata invincibile del sinfonismo, come soluzione ideale di una predestinazione della musica a comporsi in strutture e a vivere di vita propria ed autonoma.

Pertanto, se Cherubini, generalmente, disgregò il corposo sviluppo dell'aria melodica e lo sostituì con un declamato arioso, elevò in orchestra edifici di serrata e audace architettura.

Che egli, vissuto al di fuori dei movimenti germanici, già al tempo di *Démophon* e di *Lodoiska* potesse uscire con un linguaggio strumentale così concitato e febbrile, così ossessionante, talora travolgente, da non trovare esempi se non in quello del più maturo Beethoven, significa che la "rivoluzione" da lui compiuta fu tutta "dall'interno"; fu intuizione personale di un nuovo modo di essere, di un nuovo stadio espressivo dell'anima occidentale. Anche quelli che si possono chiamare "effetti" (le pause improvvise, i grandi unisoni orchestrali, le improvvise modulazioni a tonalità impreviste), colori di una tavolozza sconosciuta prima di Cherubini, vennero prodotti da una visione della vita inusitatamente violenta, dove stupori e terrori, ansietà e perplessità assumevano cadenze quasi allucinanti.

Lo stesso stato d'animo portò Cherubini ad indagare il mondo armonico, per natura occulto e problematico, e a trarne fuori originalissime essenze. Non per nulla Schumann e altri proclamarono il maestro "il più grande armonista del tempo". La "novità musicale" di Cherubini si affermò anche per il modo tutto speciale di tendere al massimo, senza scampo e quasi in proporzioni ossessive, un determinato stato d'animo.

Con *Médée* si può dire che Cherubini estendesse questa sorta di concentrazione totalitaria ad un dramma intero, creando tutto un universo sonoro in funzione dell'idea fissa di un personaggio e presentando ogni evento esteriore come riflesso dell'anima di quel personaggio, come dominato dalla sua passione accecante e spietata.

Per conseguenza di una tale concezione estetica i tradizionali motivi, i

tradizionali canoni della “varietà” venivano a subire una profonda revisione e venivano sostituiti da una presa di possesso assoluta della personalità drammatica, dalla scoperta di un irrefrenabile demonismo, inteso come intimo motore e come segreto alimento dell'azione. Alla luce di questi principi, il concetto di melodia (specialmente il concetto di melodia vocale) si trasformò radicalmente.



Secondo l'idea di Cherubini, Lodoiska messa di fronte al suo carnefice Durlinski, Medea posta davanti al tradimento di Giasone e all'imminenza di vederlo andare sposo ad altra donna, non potevano "cantare", dacché il canto melodico presume che ogni impressione abbia avuto tempo di sedimentarsi e quasi di contemplarsi nello specchio della distensione lirica.

In quei momenti di vita ingiudicabili da colui o colei che li vive, il canto non poteva essere altro che un diagramma musicale dei loro sussulti nervosi.

Solo l'orchestra aveva diritto di coordinare quei sussulti e di comporli in strutture affinché si potesse più facilmente captarli e ricordarli.

Simili atteggiamenti psicologici si riflessero naturalmente sull'atteggiarsi concreto della materia propriamente sonora, e l'armonia ne derivò nuovi andamenti, con quel continuo tramutarsi delle "parti di mezzo", con quelle continue sospensioni di una cadenza manifestamente preannunciata e quel continuo deviare verso tonalità diverse; si riflessero sul dato fonico, che risultò straordinariamente allargato nei suoi limiti di "piano" e di "forte", di complesso e di semplice, nei toni delle sue tinte, nei contrasti dei suoi volumi.

In un momento in cui l'Europa, agitata dal pensiero romantico, andava inebriandosi nelle vittorie dell'individualismo e nella rivelazione dell'arte come profezia, come superiore mezzo per interpretare l'uomo e la sua esistenza, è logico che Cherubini s'imponesse all'ammirazione dei più alti spiriti come un suscitatore di nuovissime energie.

Anche nel campo della musica sacra Cherubini riprodusse l'impronta di nuovi rapporti tra i fedeli e l'oggetto della fede.

Fattosi più ardito e serrato il colloquio dell'uomo con Dio, fattosi più desideroso di comprendere lo stato dell'uomo innanzi all'immensità del creato, Cherubini, con le tre *Messe da Gloria*, con i due *Requiem* e con la seconda *Messa d'incoronazione*, esprime chiaramente il nuovo misticismo romantico, composto di drammatiche aspettative, di slanci affermativi e di perplessità aggravate nel superbo ascendere della scienza.

Pronto ad espellere il vocalismo dalle sue creazioni sceniche, Cherubini, che certe tendenze analitiche della mente facevano padrone di ogni possibilità contrappuntistica, nelle opere religiose parve restituire a glorie antiche la polifonia vocale dei secoli d'oro.

La conoscenza perfetta della voce umana (strumento musicale e mezzo

espressivo); la capacità di prevedere quello che sarebbe riuscito a "suonare" nel complesso vocalistico e quello che sarebbe risultato privo di splendore, di chiarezza, di perspicuità armonica e contrappuntistica, assistettero Cherubini nella stesura delle sue grandi composizioni religiose

Non si devono, da ultimo, dimenticare i *Quartetti* per archi, riferibili ai modelli tedeschi sia per la qualità d'invenzione, sia per la condotta tematica, sia per l'impianto fonico: né la *Sinfonia*, ove lo scherzo, in modo speciale, ha un contenuto fra grottesco e rapsodico che non si saprebbe attribuire a nessuno dei maestri precedenti o contemporanei.



In un'epoca in cui la musica cercava ad ogni costo l'espansione e la massima vibrazione dei sentimenti, Cherubini conservò sempre qualcosa di sorvegliato, di misurato, di asciutto, sicché non di rado, le sue immagini apparvero irrisolte e la sua discrezione sembrò mancanza di convinzione.

Negli ultimi anni, la diffidenza verso i fanatismi e verso le enfasi romantiche, il sospetto che tutte quelle effervescenze volessero nascondere una fondamentale debolezza di mestiere, lo trassero a rigidezze accademiche e a manifestazioni pedantesche.

Si formò così, pronta per essere consegnata ai posteri, la leggenda inesatta di un Cherubini professorale e bisbetico: il Cherubini, insomma, di quel *Cours de contrepoint et de fuge*, che va sotto il nome di lui ma che, in realtà, non è opera sua.

Ma è ormai acquisito e pacifico che la musica di Cherubini, scarsamente conosciuta in Italia finora, fu condizione necessaria al formarsi di personalità quali Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Gounod, ecc.

In *Démophon*, composto durante l'anno 1788, sono già in atto tutti gli spiriti di quelle Sturm und Drang musicali che caratterizzano i primi due terzi del XIX secolo.



MESSA DELL'INCORONAZIONE

La *Messe du Sacre* di Luigi Cherubini fu scritta per la consacrazione di Carlo X a re dei francesi.

RICCARDO MUTI



La cerimonia, che avvenne nella cattedrale di Reims il 29 aprile del 1825, fu improntata al massimo sfarzo ed alla più grande solennità; con questo rito, ispirato alla liturgia di consacrazione degli antichi re merovingi, la monarchia francese celebrava di fronte all'intera Europa l'inizio di una nuova fase storica, programmaticamente fondata sulla negazione dei valori liberali e borghesi propugnati dalla Rivoluzione, in nome della restaurazione di un assetto arcaico del paese, che aveva i suoi punti di riferimento nella corte, nella nobiltà, nel clero e nell'esercito.

La *Messa* di Cherubini fa dunque parte essenziale di una cerimonia intesa a glorificare l'aspetto sacrale del potere regale, in una cornice di

fasto e di magnificenza nella quale i simboli di un passato arcaico (Carlo X fu unto con l'olio della sacra ampolla fortunatamente ritrovata dopo la Rivoluzione, antichi marescialli di Napoleone gli offrirono la spada di Carlomagno, Talleyrand gli calzò le pantofole bianche ricamate di fiordalisi d'oro) erano utilizzati come espliciti segnali di una radicale svolta storico-politica.

Il tono espressivo e l'impianto strumentale della *Messa* risentono evidentemente della particolarissima occasione celebrativa cui l'opera fu destinata.

L'organico vocale prevede un coro di soprani, tenori e bassi (la mancanza dei contralti non potè essere determinata da occasioni pratiche, quanto dal desiderio di richiamare il simbolo della Santissima Trinità) e si divide in due episodi: l'Offertorio *Propter veritatem* e l'*O salutaris hostia*, e il coro è sostituibile, *ad libitum* con tre voci sole. L'orchestra prevede, oltre agli archi, un flauto, un ottavino, due oboi, due clarinetti, due fagotti, quattro corni, due trombe, tre tromboni, oficleide (sostituibile con un fagotto), timpani. L'imponenza dello strumentale e soprattutto la tecnica audacissima del trattamento delle singole famiglie strumentali, con l'enfasi del tutto inconsueta conferita ai fiati, la novità della strutturazione del testo sacro in una serie di episodi fortemente contrastanti, anche se unificati da una lucidissima logica formale, spiegano il senso di meraviglia e di sgomento che l'opera produsse per parecchi decenni sugli ascoltatori, e la larga eco che la sua sontuosa monumentalità di concezione (in molti episodi vicina alla *Nona sinfonia* o alla stessa *Missa solemnis* di Beethoven, il quale non a caso considerava Cherubini come il più grande musicista vivente) ebbe sul *Guillaume Tell* di Rossini, su Meyerbeer, su Berlioz e sul *Tannhauser* di Wagner.

Caratterizzata da uno straordinario equilibrio di scrittura e da un timbro che possiede, anche nei momenti di maggior enfasi sonora, una luminosa trasparenza, la *Messa* riesce a fondere la più intensa drammatizzazione soggettiva del testo sacro (così evidente in episodi come l'*Incarnatus* ed il *Crucifixus*) e la più estroversa teatralità, in un tono austeramente contemplativo, insieme sereno e grandioso.

RICCARDO MUTI



Di particolare interesse è il giudizio che Schumann diede nel 1837 della *Messa N. 4 in Do maggiore* di Cherubini, giudizio questo che vale anche per la *Messa dell'Incoronazione*: "La si chiami adatta alla chiesa, stranamente meravigliosa o ch'altro si voglia, qualsiasi termine sarà inadeguato a definir l'impressione che il lavoro produce nel suo insieme, ma ancor più nelle singole parti. Talora la musica, mentre sembra risuonar dalle nuvole, ci fa tremare e rabbrivire. Persino quello che si direbbe mondano, bizzarro e quasi teatrale, appartiene come l'incenso al cerimoniale cattolico, che colpisce la fantasia, in modo che si ha innanzi tutta l'imponenza del rito. In quanto ad arte armonica, la *Messa* sorpassa forse anche il *Requiem in Do minore*.....".

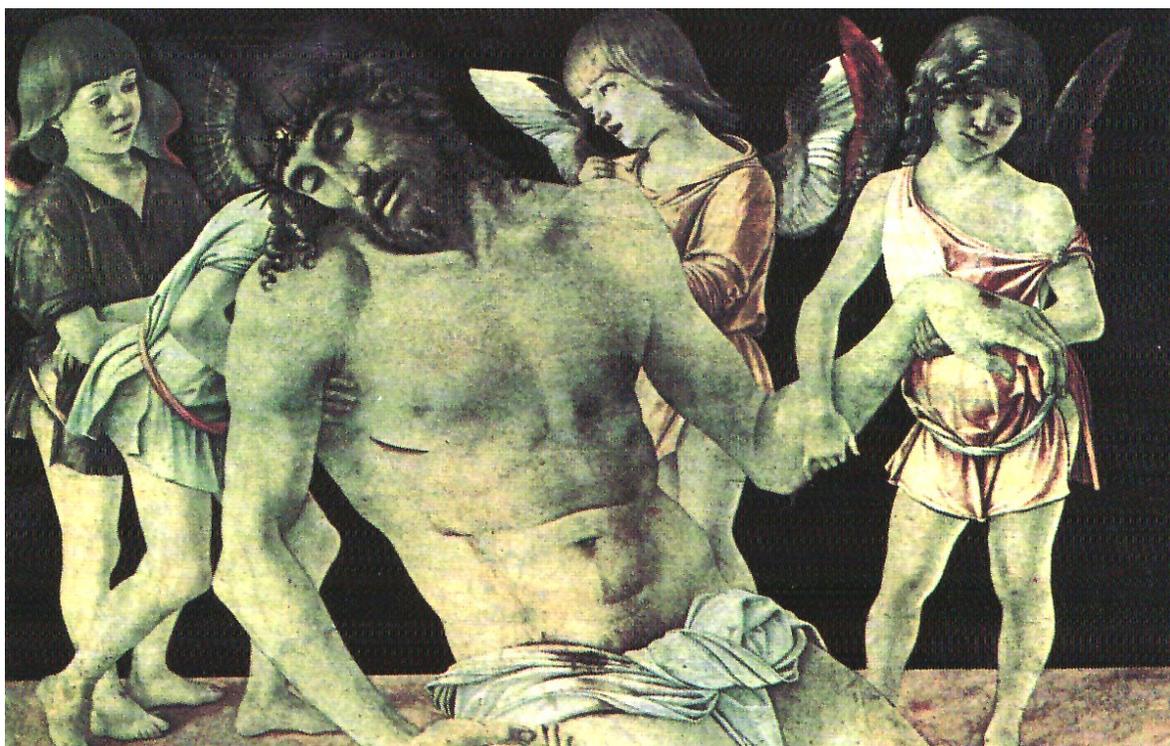
La *Messa* possiede una sorta di appendice strumentale, una *Marche religieuse*, destinata ad accompagnare Carlo X al momento della comunione.

Berlioz ha lasciato un commento entusiastico di questo brano: "La *Marche religieuse* rappresenta l'espressione mistica in tutta la sua purezza, in tutta la sua contemplazione ed estasi cattolica. Traspira unicamente amor divino, fede scevra di dubbi, serenità d'animo in

presenza del proprio creatore. Nessun suono terreno perviene a turbare la sua calma trascendentale che fa spuntare le lacrime sull'occhio di chi l'ascolta. Ma non lacrime così dolci ch'egli vien trasportato al di là della semplice idea artistica, del ricordo del mondo attuale, e permane quasi ignaro della propria emozione. Se mai la parola sublime trovò un giusto impiego, questo è il caso della *Marche religieuse* di Cherubini".

REQUIEM IN RE MINORE

Luigi Cherubini (1760-1842) appartiene a quel folto numero di compositori che la storia non ha ricordato con altrettanto favore quanto l'opinione dei contemporanei avrebbe potuto far credere - quest'uomo che Beethoven chiamò il primo compositore teatrale d'Europa, e più tardi, semplicemente il più grande compositore vivente.



Nato a Firenze, abbandonò la nativa Italia all'età di 24 anni e tre anni dopo si stabilì a Parigi, dove avrebbe passato il resto della sua vita.

La prima metà della sua carriera fu trascorsa per lo più nel mondo operistico e poi, dopo un'interruzione nel primo decennio del secolo quando pareva che la sua carriera di compositore fosse giunta al termine e che si fosse ritirato per poter proseguire i suoi studi di botanica, si dedicò alla musica sacra.

È noto l'aneddoto della sua visita alla tenuta di campagna della Principessa di Chimay nel 1808: mentre si trovava lì gli abitanti del villaggio gli chiesero un pezzo musicale da eseguire in chiesa nel giorno di Santa Cecilia.

Dopo essersi inizialmente rifiutato, scrisse un *Kyrie* e parte di un *Gloria* per la funzione religiosa – il rimanente della sua prima *Messa in Fa maggiore* fu completata nel 1809.

Quanto quest'evento fosse cruciale resta discutibile, ma la sua successiva dedizione alla composizione di musica liturgica, fino ad equivalere, come è stato affermato, ad un'effettiva rinascita come compositore, è evidente di per sé.

E tra le sue opere per chiesa, che comprendono ben cinque *Messe* ed innumerevoli *Mottetti* in latino, regnano supreme le due orchestrazioni del *Requiem*.

La prima, *in Do minore*, fu scritta nel 1816: gli era stata commissionata dal governo l'anno precedente per l'anniversario dell'esecuzione di Luigi XVI.

La carriera di Cherubini toccava allora il vertice - era stato nominato Sovrintendente della Cappella Reale nel 1814 - ed il carattere di universalità di cui seppe dotare la composizione ne garantì un successo immediato e duraturo.

Ben diverso è il caso del *Requiem in Re minore*, scritto molto più tardi, nel 1836. Molti fatti erano successi negli anni che intercorsero. La chiusura della Cappella Reale da parte di Luigi Filippo lo aveva privato del maggior incentivo per la composizione e mentre i suoi doveri quale Direttore del Conservatorio di Parigi andavano assorbendo la maggior parte delle sue energie, lo stimolo creativo sembrava abbandonarlo ancora una volta.

Inoltre, i tempi stavano cambiando e nella Parigi di Berlioz, Chopin e Liszt, egli stava diventando una specie di anacronismo. (Niente, comunque, che giustifichi il feroce attacco di cui Berlioz lo fece

bersaglio nei suoi *Mémoires*).

Nel 1834 l'arcivescovo di Parigi aveva obiettato l'impiego del *Requiem in Do minore* in un funerale perché comprendeva voci femminili.

Cherubini decise allora di scrivere una nuova composizione, per il proprio funerale, che potesse ovviare a questa lamentela.

Ne risultò un'opera altamente personale ed unica, scritta per coro maschile a tre parti ed orchestra.

CHERUBINI **GIOVANE**



La parte del primo tenore era destinata a quella curiosa voce tenorile alta, fino a rasentare quella del controtenore, che a quel tempo era molto comune in Francia, il che significava che il compositore aveva a disposizione un'estensione vocale relativamente ampia con cui lavorare, come pure il timbro ricco ed omogeneo di un coro totalmente maschile.

L'*Introito e Kyrie* riflettono tutto questo nell'orchestra, dove le parti scritte per gli strumenti bassi (fagotti, corni, timpani, violoncelli divisi, e contrabbassi) creano un suono ricco, caldo, pacato e sommesso.

Il *Kyrie* si apre in tonalità maggiore, ma il postludio orchestrale rispinge la musica in quella minore. Dopo una breve introduzione, in cui un grandioso tema si innalza suonato dai violoncelli, viene cantato il *Graduale* (pianto, come l'*Introito*) interamente senza accompagnamento.

Le voci si soffermano sull'accordo finale in La maggiore: quindi, introdotto da una sfrecciante scala ascendente suonata dalle sezioni alte degli archi, prorompe il *Dies irae*. Questa è la prima volta che il ripieno orchestrale e vocale del *tutti* viene udito, e l'effetto è elettrizzante.

Durante tutti i brani meno movimentati si alternano momenti drammatici ed appassionati, la sezione finale, "*Pie Jesu*", volgendo alla tonalità maggiore, ancora una volta viene contestata dall'orchestra.

Il movimento centrale è uno stupendo brano di scrittura drammatica.

L'*Offertorium*, infine, ci riporta risolutamente al modo maggiore, ed è questo un bell'esempio della caratteristica maniera di Cherubini di accostare brani di ampia armonia diatonica a quelli di intenso cromatismo.

Il *Sanctus*, pure in maggiore, è anche più grandioso: l'ampia apertura armonica dà quasi la sensazione di un lungo accordo in Si bemolle maggiore. Il *Pie Jesu*, la parte più serena del lavoro, ci riconduce al modo minore come pure allo stile a cappella del *Graduale*, ma questa volta con delle brevi intromissioni dei legni.

L'avvio tripartito dell'*Agnus Dei* viene accennato ogni volta dagli archi con una scala cromatica ascendente, dopo di che la musica volge altrove per riprendere l'atmosfera dell'inizio del lavoro.

Per la terza ed ultima volta, le voci s'innalzano cercando di affermare la tonalità maggiore, ma, con pessimismo caratteristico dell'intero lavoro, nel postludio finale l'orchestra scende nuovamente ad un Re minore, per terminare dove aveva iniziato.

REQUIEM IN DO MINORE

Cherubini si era stabilito a Parigi nel 1787, cedendo alle insistenze del suo compatriota Giovanni Battista Viotti. Faceva già parte, durante la grande rivoluzione, dei musicisti più celebri di Francia, accanto a Gossec, Grétry e Méhul e fu nominato professore (uno dei cinque in carica) nel 1795 al Conservatorio di musica appena fondato; ne fu il direttore dal 1822 al 1842. Con una grande abilità politica, Cherubini riuscì a consolidare e ad ampliare il suo prestigio a Parigi malgrado i successivi cambiamenti del governo.

Il fatto che fu proprio Cherubini, un italiano, a far approvare un decreto che proibiva ai musicisti stranieri di accedere al conservatorio (il giovane Franz Liszt, tra gli altri, si vedrà rifiutare la domanda di ammissione) dimostra il suo carattere alquanto spietato.



Inoltre Cherubini, come tutti gli opportunisti, seppe sempre adeguarsi alle necessità del momento, sebbene avesse celebrato la rivoluzione che doveva portare al patibolo Luigi XVI nel 1793, scrivendo, tra il 1790 ed il 1800 opere quali l'*Hymne à la fraternité* (Inno alla fraternità) ed il *Chant républicain* (Canto repubblicano). Nel 1816, su richiesta di Luigi XVIII, compose il *Requiem in Do minore* per coro misto a quattro voci ed orchestra destinato ad una festa commemorativa in onore del Borbone decapitato.

L'*introitus*, *Requiem aeternam* (larghetto sostenuto), inizia nei bassi con una figura di violoncelli e di fagotti; l'atmosfera lugubre del movimento è accentuata dalla strumentazione: i violini tacciono; a parte i fagotti Cherubini usa solo i corni come strumenti a fiato.

Nel *Graduale*, *Requiem aeternam* in Sol minore che segue (andantino), l'accompagnamento è limitato agli alti, violoncelli e contrabbassi.

L'effetto dell'attacco degli ottoni all'unisono, che intonano il *Dies irae* (allegro maestoso), seguito da un colpo sordo di timpano, è ancora più grandioso.

La concezione formale di questo movimento che inizia con un canone serrato di voci di donne e di uomini che sembrano bisbigliare, fa pensare, con la sua potenza drammatica, al compositore di opere che fu Cherubini, all'autore di *Médée* e degli *Abencérages*.

L'*Offertorium*, *Domine Jesu Christe* (andante) inizia con una marcia energica; Cherubini diede al verso finale *Quam olim Abramae promisisti*, la forma di una doppia fuga (poco allegro) che rappresenta un capolavoro di contrappunto.

E d'altronde è proprio questo attaccamento accademico alle tecniche polifoniche che rese il giovane Hector Berlioz nemico dichiarato di Cherubini.

Dopo un breve *Sanctus* in La bemolle maggiore, risuona il *Pie Jesu* (larghetto) nella stessa tonalità. Come nel caso dell'*Introito* i violini sono assenti; tuttavia l'atmosfera generale del movimento non è lugubre, ma piuttosto soffusa di una muta desolazione.

L'*Agnus Dei* finale (sostenuto) torna alla tonalità principale in Do minore e, dopo un avvio angosciato, va placandosi ed attenuandosi per spiegarsi infine in un accordo perfetto in Do maggiore "Come se i fedeli mormorassero con voce monotona le loro orazioni funebri".

Il *Requiem* di Cherubini fu pubblicato subito dopo la sua composizione e fu spesso eseguito durante feste commemorative o funerali, in occasione,

tra l'altro, delle esequie di Francois Adrien Boieldieu.

L'opera ottenne una rapida diffusione in Germania grazie all'abbondanza delle società corali. Il 23 marzo 1820 risuonò per la prima volta al *Gewandhaus* di Lipsia ed in quella occasione si fece scivolare tra il *Dies irae* e l'*Offertorium* un concerto per violino di Viotti ed una Sinfonia di Bernard Romberg.

Nel novembre 1834 Felix Mendelssohn-Bartholdy diresse la rappresentazione organizzata dal *Musikverein* di Dusseldorf; vent'anni più tardi, la *Singakademie* di Berlino se ne impadronì.

Nel 1836, il *Requiem in Do minore* di Cherubini fu seguito da un secondo *Requiem in Re minore*, per coro di voci maschili e grande orchestra, destinato ai suoi stessi funerali.

RICCARDO MUTI



MESSA IN FA MAGGIORE "MESSA DI CHIMAY"

per soli, coro e orchestra

Musica: Luigi Cherubini

1. Kyrie - Sostenuto
2. Gloria - Allegro vivace. Andante con moto. Sostenuto. Andante con moto
3. Credo - Allegro moderato. Larghetto. Largo moderato. Allegro. Presto (Si bemolle maggiore)
4. Sanctus - Maestoso assai (Re maggiore)
5. Agnus Dei - Sostenuto (Fa maggiore)

Organico: soprano, tenore, basso, coro misto, orchestra

Composizione: 1808

Edizione: Magasin de Musique, Parigi, 1809

La *Messa in fa maggiore*, detta anche *Messa di Chimay*, dal nome della località dove fu composta, segna la ripresa dell'attività creatrice di Cherubini dopo quasi due anni di silenzio, dovuto probabilmente allo scarso successo con cui erano state accolte le sue ultime opere, all'antipatia dimostratagli - e non soltanto a parole - da Napoleone, ma anche a una profonda "crisi spirituale" sulla quale non abbiamo notizie precise, ma che tutto l'atteggiamento del musicista fiorentino, fra la primavera del 1806 e l'autunno del 1808, rivela. In questi due anni infatti, se Cherubini continua ad insegnare al Conservatorio di Parigi (ha una famiglia da mantenere) all'infuori delle lezioni non vuol sentire parlare più di musica. Si occupa attivamente di botanica, dipinge molto, ma i suoi amici sanno che non gli si deve più parlare di quella che fu la sua arte prediletta.

Nell'estate del 1808 accettò l'invito della contessa Caraman-Chimay (era l'ex-Madame Tallien) di passare le vacanze nel feudo di questa. Al castello v'era sempre un folto gruppo di ospiti, tutti più o meno appassionati di musica. Ma Cherubini dalla mattina alla sera era sempre fuori per boschi e prati col suo cavalletto da pittore e coi suoi arnesi da botanico. Chi intrattiene gli ospiti melomani è Daniel Auber, dilettante e buon improvvisatore, amico fedelissimo e allievo di Cherubini. Il fiorentino, si direbbe, ha dimenticato la musica.

CARDINAL CAPRARA



Avvicinandosi la festa di Santa Cecilia (la Santa dei musicisti) i fabbricieri della Chiesa pensarono di chiedere a Cherubini di scrivere una *Messa* per l'occasione. Il musicista montò su tutte le furie, e la commissione si ritirò un poco spaurita. Ma l'indomani Cherubini, quando uscì, non aveva né il cavalletto, né gli attrezzi del botanista: vagò tutto il giorno per la campagna, pensoso e meditabondo. Il giorno seguente non uscì di casa: cominciò a comporre il *Kyrie* con una serenità, con una facilità davvero insperata.

Dopo qualche giorno il *Kyrie* era finito, e Cherubini lo mostrò ad Auber che gli propose subito di provarlo. Auber al pianoforte, il conte Chimay canta la parte del tenore, M.me Duchambge quella di soprano ed il maestro quella del basso (la composizione è a tre voci perché la modesta cappella di Chimay non disponeva di un coro completo). L'impressione è grandissima, e Cherubini compose ancora in pochi giorni, anche il *Gloria*. Ma la festa di Santa Cecilia è ormai imminente, e nella modesta cappella non si possono eseguire che i due primi brani della *Messa*. Il mese seguente Cherubini ritorna a Parigi e termina il lavoro con la stessa freschezza d'ispirazione con cui ha cominciato. Nell'inverno del 1809 la *Messa* è eseguita per intero nell'Hotel de Babylon, residenza parigina dei Caraman-Chimay dinanzi ad un pubblico di personalità d'ogni genere. Il successo fu immenso, e il cardinal Caprara, presente, disse a Cherubini: «Figliuolo, voi siete ben degno di cantare le lodi di Dio».

Composta per coro (a tre voci) e soli, e per un'orchestra dalla quale sono esclusi gli oboi e i tromboni e che comporta un solo flauto, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, timpano e quintetto d'archi, questa *Messa* è considerata non solamente il capolavoro di Cherubini, ma uno dei capolavori autentici della musica sacra. Giulio Confalonieri, nel suo prezioso libro su Cherubini, scrive: «...questa *Messa* racchiude nella sua intimità più profonda un vago senso pastorale, un raccoglimento d'uomo solitario che incontra Dio senza troppi fulgori di luci, senza gran pompa di suoni osannanti; lo stupore di un botanico che nel verde della natura vede stemperarsi gli arcobaleni celesti. Non è soltanto per la tonalità di *fa maggiore* ch'io vorrei chiamare *Pastorale* la *Messa di Chimay*, così come *Pastorale* fu detta la *VI Sinfonia* di Beethoven, ma perché queste due opere, presso a poco coeve, rispecchiano in senso generale la pacificazione dei loro due autori e rappresentano quel momento nel quale anche il dolore va assumendo una sua segreta dolcezza».

Lavoro di ampie proporzioni e di vasto respiro, questa *Messa in Fa* è costituita dalle cinque "parti fisse" (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Benedictus, Agnus Dei*), ognuno delle quali dà luogo ad una ampia e solida costruzione musicale, armoniosa nelle proporzioni, di una straordinaria potenza espressiva; ed è la rivelazione della sensibilità profonda e di quel sentimento mistico «dell'onest'uomo che ha stretto un patto indissolubile con la verità e che nella propria arte vede un potere costitutivo, pieno di misteri, cui bisogna inchinarsi...».

Per un'analisi dettagliata della Messa vale la pena di riportare quanto dice il già citato Confalonieri: «Il *Kyrie* comprende duecentoventi battute e incomincia con un *sostenuto* a quattro quarti in *Fa maggiore*. I primi violini, accompagnati dagli altri archi e sorretti da accordi dei fiati intonano una melodia dolce e pensosa, che conclude alla "dominante" dopo sedici battute d'ininterrotto cantare, attraverso una deviazione nel *somigliante* minore e attraverso varietà di disegno. Già subito, da questa melodia iniziale, noi abbiamo l'immagine di un Cherubini mutato. L'osservanza del periodare quaternario, da lui così spesso abbandonata in passato; quel modo tutto proprio ai grandi autori di saper scoprire nel corso di una melodia lunghissima e nell'apparente autonomia, anzi antinomia dei suoi membri, rapporti di espressione siffatti per cui noi, giunti alla fine, riceviamo l'impressione di un'unità superiore e quasi di una sintesi ideale che compone tutte le differenze e tutti i contrasti; un abbandono più felice al disinteressato lirismo e uno scorrere più libero dei disegni, tutto questo, così manifesto nell'attacco del *Kyrie*, ci induce a credere che non pochi elementi della musica teatrale cherubiniana venissero dettati al maestro più da una convinzione logica che da una fatalità immaginativa.

Conchiusa sulla "dominante" la lunga frase melodica dei violini e gettato un breve ponte per il ritorno alla *tonica*, Cherubini introduce alla diciassettesima battuta il coro *pianissimo*.

Questo sembra dapprima procedere per lunghe armonie, avocando a sé l'ufficio che nell'introduzione era stato affidato agli strumenti a fiato; ma ben presto, mentre gli archi continuano il loro disegno, anch'essa si va concretando in eloquenza melodica e, attraendo a sé tutta l'orchestra, sale cromaticamente sino a spegnersi in un accordo di *La maggiore*. Così si chiude la prima invocazione *Kyrie eleison*, tre volte ripetuta nelle parole del testo.

CONTESSA CARAMAN-CHIMAY



La seconda invocazione, *Christe eleison*, è una *fuga* in *allegretto* a tre quarti cantata dal soprano, dal tenore e dal basso solisti. La fuga è soltanto nelle tre voci del canto, perché l'orchestra coltiva un disegno indipendente, una specie di mormorio acquatico che insiste nei violini *secondi* e vien punteggiato da sospiri delicati dei *primi* e delle viole. Il *pedale* sulla "dominante" (uno dei passaggi obbligati della fuga tradizionale) prende qui l'aspetto di una cornamusa, tanto vivo e facile alle allusioni è il carattere pastorale del pezzo. Innalzatosi sopra un *crescendo* che conduce appunto a codesto *pedale*, il corso della polifonia si smorza negli ultimi *eleison*; poi, mediante una ripresa dell'introduzione orchestrale, riammette il *Kyrie* nella forma primitiva.

Il carattere trionfale della preghiera informa tutto il *Gloria* nel suo più generale disegno. Alle prime battute, mediante un inciso che noi potremmo chiamar popolare nel senso più alto del termine, Cherubini interpreta la giubilazione della Notte angelica come un grande grido collettivo. Egli si confonde dentro l'innumerabilità della Chiesa cattolica; e al posto del singolo uomo pone le infinite falangi dei credenti, i martiri e i santi, i beati e i peccatori, tutti quelli che con le loro varietà discordanti formano il corpo unico e immenso del Cristianesimo, il popolo eterno del Cristo. Cherubini è così attaccato al senso generale celebrativo del *Gloria* che, durante tutto il suo decorso, pur distinguendo varie parti e costruendo in base ad esse altrettanti *pezzi* di diverso carattere (pratica già in germe dall'epoca palestriniana) ritorna per ben quattro volte a quel giubilante tema iniziale.

Il "Laudamus te, benedicimus te" (*Andante con moto* in tre quarti) ha un carattere più intimo, più raccolto e viene alternato fra i *sol*i ed il coro. È uno dei più alti brani di tutta la *Messa*, dove gli strumenti lavorano per conto loro un disegno di straordinaria potenza espressiva.

Dopo un ritorno del *Gloria in excelsis*, un *sostenuto* a quattro quarti in *Re minore* introduce il "Qui tollis peccata mundi miserere nobis". Questo pezzo, che l'ininterrotta rinascenza dell'armonia rende un prodigio d'invenzione dal nulla, è uno di quelli (io credo) dove i puristi possono trovare della *drammaticità* o del teatro. Perché qui noi ci troviamo di fronte all'individuo singolo, concentrato nel suo pensiero, memore di quanto nella vita non ha saputo comprendere e del nascosto terrore che ha sempre accompagnato i suoi giorni mortali. L'esistere si esprime in contrasti, in ribellioni e in soggiacenze; dualismo popolare dell'anima e

dello spirito, dissidio filosofico della ragione pura e della ragione pratica; inaccettabilità del dolore caduta nel peccato. Dramma, dunque, e teatro, per la volontà storica che spinge a rappresentare tutto questo.

Dopo la bellissima apostrofe "Quoniam tu solus" (unisono delle voci e contrappunto in sedicesimi dell'orchestra), passando per l'espressiva enarmonia del "Tu solus Dominus", si giunge alla fuga finale (*allegro* in quattro parti) "In gloria Dei patris amen". In questo brano trascinate costruito sopra un soggetto di gran risalto ritmico e di festosa letizia, tanto più rilevabile per la varietà degli intrecci ottenuti con sole tre voci e per il modo con cui l'orchestra interviene a poco a poco a rinforzare la polifonia, il magistero tecnico di Cherubini si manifesta in tutta la sua naturalezza e in tutta la sua potenza di far cantare le parti.

Il *Credo*, che da sé solo comprende più di un terzo dell'intero lavoro, venne sempre considerato come l'acme espressivo di questa *Messa*. Impiantato nella tonalità generale di *Si bemolle*, esso consta di un *allegro moderato* in quattro quarti che si estende sino alle parole "descendit de coelo", di un *larghetto* in tre quarti all'"Incarnatus est"; di un "Crucifixus", *largo moderato* in quattro quarti; di un *allegro* in quattro quarti che attraverso varie fratture di pensiero e di ritmo spazia dal "resurrexit" sino all'"expecto resurrectionem mortuorum", e di una fuga finale (*Presto*, in tre quarti) sull'"et vitam venturi saeculi amen".

Sino all'"Incarnatus" l'orchestra ha una parte di grande protagonista, con tre disegni indipendenti: il primo, dei violini, spezzato in pause e in larghi intervalli, rafforzato da un trillo; il secondo, dei fiati, che ritmano le armonie sul secondo e terzo movimento della battuta; il terzo, di violoncelli e contrabbassi, che camminano senza respiri e con ininterrotta progressione. Sullo sviluppo di questi tre disegni simultanei, il coro introduce per imitazioni una melodia di spiccato sapore liturgico, probabilmente la trasposizione di un *cantus firmus* antico, e dopo le parole "factorem coeli et terrae" esso ripete per due volte, in unisono, l'affermazione "credo" su lunghi intervalli di *quinta* discendente. Il procedimento di isolare dal testo la parola "credo" e di ripeterla lungo il corso del pezzo era già stato usato da Mozart, ma qui Cherubini, oltre che della parola in se stessa, tiene calcolo della sua sigla musicale, e questa adoperando poi anche in orchestra come puro valore melodico intessuto dentro brani che non dipendono affatto da quello iniziale, perviene a un risultato di vero motivo conduttore, non altrimenti di

quanto aveva già praticato (sia pure embrionalmente) in taluna delle sue Opere teatrali.

Allo stacco dell'"Incarnatus" il flauto e i clarinetti ricantano dolcemente le due quinte discendenti del "Credo" e dopo l'introduzione orchestrale si ode la melodia del soprano, ripresa dal tenore e quindi il basso, accompagnato da soli due corni, conchiude il grande mistero "et homo factus est". Nel "Crucifixus" si respira un senso di solitudine con i pizzicati profondi dei bassi, le note lunghe del fagotto e delle viole, gli arpeggi spezzati dei violini e il coro in pianissimo.

Prima del "passus et sepultus est" il flauto e il clarinetto, in ottava, sospirano un inciso melodico di estrema tristezza. Il timpano, che da lungo tempo taceva, rulla "coperto" e sempre *pianissimo*; le voci, ormai scarnificate in unisono spezzate da pause financo tra una sillaba e l'altra, scendono nelle più profonde zone del loro registro; l'inciso del flauto e del clarinetto si frantuma, si riduce a tre singhiozzi sui tempi deboli della battuta e tutto ristà immobile, inconcluso, incomprendibile su un'opaca armonia di *settima diminuita*.

Al "resurrexit" tutte le tre voci del coro e l'orchestra ascendono con movimenti diversi verso un'inebriante letizia. Nello "Spiritus Sanctum" i legni tracciano una concatenazione armonica di *ritardi* dove la nota risolta diventa nota dissonante dell'accordo successivo, e incidono così vari periodi melodici in forma quasi di *corali*. I violini hanno un movimento ostinato in ottavi (tuttavia assai cantabile), il quale immette nell'armonie dei legni appoggiature armoniche arditissime; i bassi, in *pizzicato* sui quarti delle battute, seguono un disegno loro che spesse volte anticipa le risoluzioni dei legni; le voci soliste (prima il soprano, poi il basso, poi il tenore e infine tutte e tre insieme) spaziano in larghe frasi modulanti che le *quinte* del "credo" riassumono e ricollegano fra di loro.

Dopo un brusco trapasso in cui l'orchestra tace e le sole voci sussurrano l'"expecto resurrectionem mortuorum", incomincia la gran fuga finale (*presto*) "et vitam venturi saeculi amen".

Con questo pezzo di magistero insuperabile e di suono corale perfetto, vera danza sacra in cui tutti i moti celesti e le orbite stellari sembrano aver lasciato un'immagine, il *Credo* ha termine.

NAPOLEONE BONAPARTE



Dopo il Sanctus e l'"Hosanna", pagine di straordinario effetto sonoro, si giunge al *Benedictus*, in cui Cherubini ha costruito un tempio di musica, come un adagio di Sinfonia nel quale le tre voci soliste emergono alla superficie del tessuto orchestrale.

Ed eccoci, alla fine. all'*Agnus Dei*, in cui è necessario distinguere due parti.

La prima (*sostenuto in Fa minore*, quattro parti) rappresenta una delle più grandi ispirazioni cherubiniane con il coro che incominciando il suo canto conchiude la frase oscura e fatale dei legni, con i solisti i quali, dopo ognuna delle due prime invocazioni, ("Agnus Dei qui tollis peccata mundi"), si umiliano nel "miserere nobis" e mormorano le parole di pietà più a se stessi che a Dio, con l'ultimo impressionante grido in *fortissimo* sopra un pedale di "dominante", attraversato da disperati arpeggi degli archi e da colpi di timpano ben presto mutati in un tragico rullio.

La seconda parte ("dona nobis pacem") fuga in Fa maggiore, *allegro*, è un brano di fattura tecnica trascendentale, ricchissimo di sorprendenti novità contrappuntistiche e armoniche, di abilità nel trattamento delle voci, ma sicuramente lontano da un'espressione viva e profonda del testo.

TESTO

KYRIE

Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.
Christe eleison, Christe eleison, Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison, Kyrie eleison.

GLORIA

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias
agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens, Domine, Fili Unigenite, Jesu Christe, Domine
Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis,
suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere
nobis. Quoniam Tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus
altissimus, Jesu Christe. Cum sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

CREDO

Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium; et in unum Dominum Jesum
Christum, Filium Dei Unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula,
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non
factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt; qui propter
nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et
incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria Virgine, et homo factus est;
crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est; et
resurrexit tertia die, secundum scripturas, et ascendit in coelum, sedet ad
dexteram Patris; et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et
mortuos, cujus regni non erit finis.

Credo in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre
Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoralur et
conglorificatur, qui locutus est per Prophetas. Et in unam sanctam,
catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma, in
remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, et
vitam venturi saeculi. Amen.

SANCTUS

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pieni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.

BENEDICTUS

Benedictus Qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.

AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 16 settembre 1985**

CREDO IN SOL MAGGIORE

per due cori e organo

Musica: Luigi Cherubini

Organico: 2 cori misti, organo

Composizione: Italia, 1778 - Parigi, 1806

Edizione: Peters, Lipsia, 1860 circa

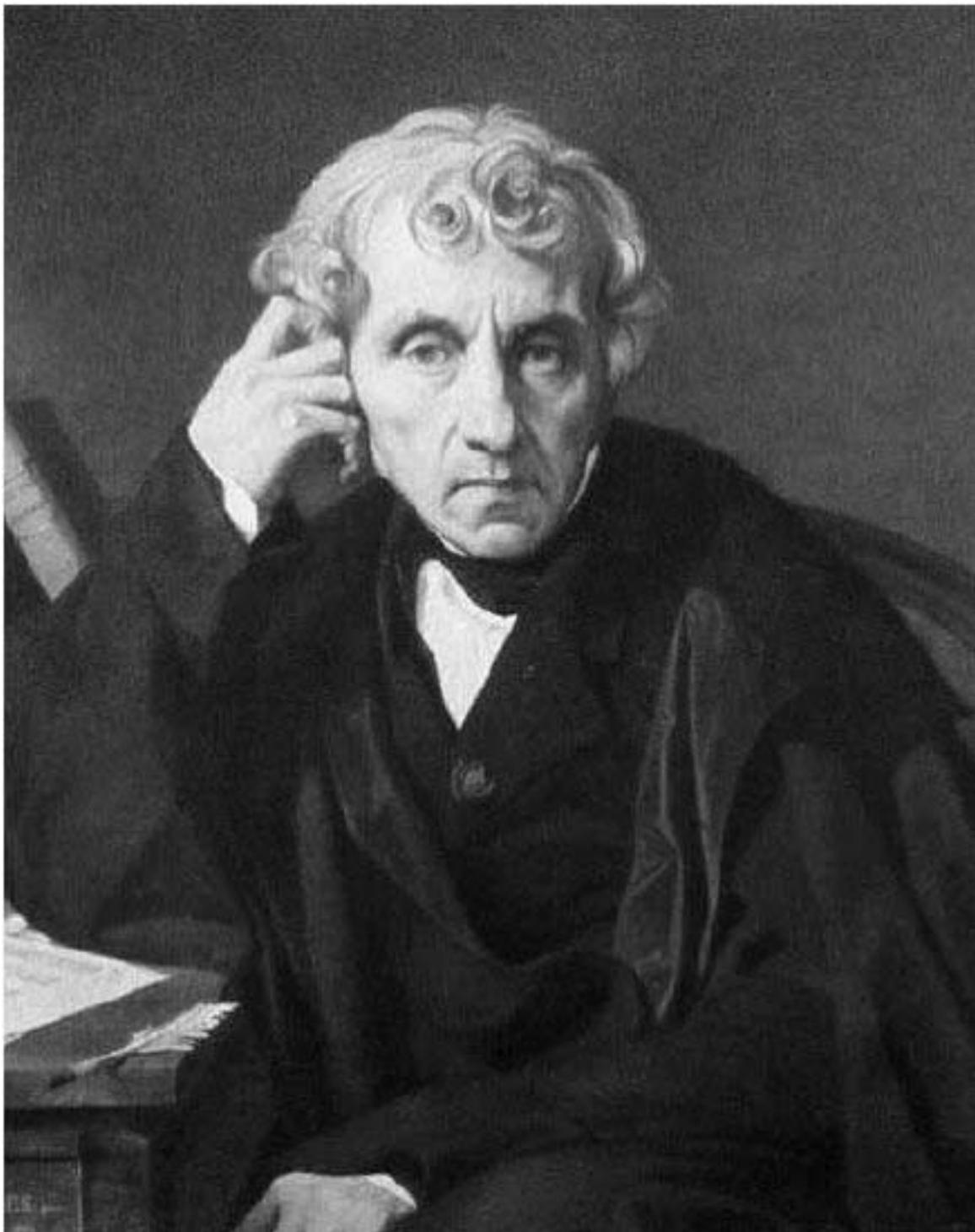
Cherubini aveva cominciato la composizione del Credo nel 1778, cioè quando aveva diciotto anni e studiava a Bologna con Giuseppe Sarti. Quest'ultimo si preparava allora a concorrere per il posto di maestro di Cappella del Duomo di Milano, vacante in seguito alla morte di Fioroni, e a tal fine stava componendo il pezzo a cappella a otto parti reali per doppio coro che era di prammatica presentare a concorsi del genere.

Sarebbe stato l'esempio di quest'opera di Sarti a spingere Cherubini a cimentarsi nella composizione di un lavoro di alto virtuosismo contrappuntistico com'è, appunto, il *Credo*. Non sappiamo fino a che punto Cherubini abbia portato la composizione del *Credo* nel 1778. Fatto sta che non lo terminò, ma nemmeno l'abbandonò. Tant'è vero che per quasi trent'anni se lo portò dietro in tutti i suoi spostamenti attraverso l'Europa per riprenderlo e portarlo a compimento solo nel 1806, a Parigi, durante la fase più acuta di una crisi fisica, spirituale e artistica che lo travagliava, mentre i dissapori con Napoleone l'avevano tagliato fuori momentaneamente da ogni attività pubblica.

Come asserisce ancora il Confalonieri, «Cherubini, scrivendo il suo *Credo*, sapeva benissimo di comporre un'opera assolutamente inattuabile. A parte il fatto che la sua lunghezza (oltre mezz'ora) lo avrebbe escluso da qualsiasi celebrazione di Messa, le difficoltà derivanti dal numero delle voci e dalla ripartizione in due Cori erano più che sufficienti per fargli capire come in Francia, il suo lavoro non sarebbe mai stato eseguito». Egli doveva essere anche consapevole di aver scritto col *Credo* un'opera del tutto inattuale rispetto al gusto e alle abitudini musicali del suo tempo.

Un'opera «trattata quasi come un diario segreto nella personale confrontazione del musicista con uno stile perento, eppure per lui carico di augusti significati». (Mila). Il riferimento a Palestrina s'impone con

ogni evidenza, al punto che Adolphe Adam potè dire: «Se Palestrina avesse vissuto ai tempi nostri, egli si sarebbe chiamato Cherubini».



Non bisogna pensare però che il *Credo* sia soltanto uno scolastico lavoro arcaicizzante condotto con supremo mestiere tecnico, ma privo di autentici, originali e autonomi valori creativi. Anzitutto Cherubini non imita pedissequamente lo stile di Palestrina, ma si rifà più che altro allo spirito della polifonia palestriniana, valendosi nella formulazione concreta dell'opera di armonie, modulazioni e ritmi che, per quel tempo erano «moderni» e in ogni caso esulavano completamente dall'ambito stilistico di Palestrina.

E' vero che nel *Credo* vi sono delle parti condotte in uno stile assolutamente rigoroso, tant'è vero che quando, nel 1825, Cherubini pubblicò il suo celebre *Trattato di contrappunto e fuga*, per esemplificare la forma della fuga a otto voci per doppio coro (che costituisce il coronamento degli studi contrappuntistici) egli riprodusse il «*Et vitam venturi seculi, amen*», cioè la grandiosa parte finale del suo *Credo*, con accanto il brano consimile del suo maestro Sarti.

Come nelle grandi opere in cui si manifesta il costruttivismo speculativo di Bach, anche in questo *Credo* di Cherubini il fatto meramente tecnico viene trasceso e trasfigurato spiritualmente proprio nei momenti in cui trova la sua attuazione apparentemente più astratta. E questo avviene proprio nella Fuga conclusiva su di un *Cantus firmus* gregoriano che costituisce quasi una metà dell'intera opera. Le parti che precedono la Fuga corrispondono alla tradizionale partizione del *Credo*. Un primo brano, in sol maggiore e in tempo *Moderato*, abbraccia le parole del testo fino alla frase «*descendit de coelis*» inclusa.

Questo brano consiste in un intreccio contrappuntistico in stile imitativo nel quale s'inseriscono delle melodie di *canti fermi* insieme alle loro inversioni a specchio. Seguono un breve, contemplativo *Largo* in Sol minore («*Et incarnatus est*») e un *Andante sostenuto*, ugualmente in Sol minore, sulle parole del *Crucifixus*.

Un brano *Vivace* in tre quarti inizia dal *Resurrexit*, si sviluppa attraverso *Canoni all'unisono* («*et iterum venturus est*») e per moto «inverso contrario» («*qui ex patre filioque procedit*») per distendersi in un passo *Grave* («*et una sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*») che prepara la Fuga finale.

Roman Vlad

TESTO

CREDO

Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei Unigenitum.

Et ex Patre natum ante omnia saecula.

Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria Virgine: et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato: passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die, secundum scripturas.

Et ascendit in coelum: sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.

Et in unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptisma, in remissionem peccatorum.

Et expecto resurrectionem mortuorum.

Et vitam venturi saeculi. Amen.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 23 febbraio 1967**

CHANT SUR LA MORT DE HAYDN

per tre voci e orchestra

Musica: Luigi Cherubini

Testo: Louis Guillemain de Saint-Victor

1. Lento (Do minore)
2. Allegro moderato

Organico: soprano, 2 tenori, flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 3 corni, timpani, archi

Composizione: 1805

Prima esecuzione: Parigi, Conservatorio, 18 febbraio 1810

Edizione: Magasin de Musique, Parigi, 1809

Dedica: principe Nicolas Esterhazy

L'importanza storica e il valore artistico della musica di Cherubini ormai non si discutono più o, per lo meno, non suscitano polemiche e contrasti così forti come un tempo, anche se non sono troppo frequenti le esecuzioni di alcune sue Opere e soprattutto dei suoi due *Requiem*, in Do minore del 1816 e in Re minore del 1836, considerati tra le pagine più alte del compositore fiorentino per l'elevatezza dello stile e il vigore architettonico della forma.

Si sa che Cherubini svolse prevalentemente la sua attività di musicista, di direttore d'orchestra, di teorico e di insegnante a Parigi, dove si stabilì definitivamente nel 1787 e visse sia nel periodo della Rivoluzione francese che in quello dell'Impero napoleonico e della Restaurazione, sotto Luigi XVIII, Carlo X e Luigi Filippo. Si sa anche che i suoi rapporti con Napoleone furono piuttosto difficili e burrascosi e non mancarono occasioni in cui tra i due si arrivò apertamente ad uno scambio di giudizi sferzanti e pungenti: Bonaparte lodò più volte ad alta voce Paisiello e Zingarelli alla presenza di Cherubini e questi rispose per le rime, senza inchinarsi davanti a colui che tutti idolatravano.

Anzi, si racconta che durante un incontro con Napoleone, che aveva espresso alcune considerazioni sui musicisti del tempo e alcune loro composizioni, Cherubini con tutta franchezza se ne uscì con questa frase: «Cittadino generale, occupatevi di battaglie e di vittorie, e lasciate che a mio talento eserciti un'arte che voi non conoscete».

VILLA ESTERHÁZY



Ma al di là di queste annotazioni sul carattere e il temperamento di Cherubini e sull'opera da lui svolta con dignità e prestigio a favore della musica (il suo «Corso di contrappunto e fuga», apparso nel 1815 e tradotto in varie lingue, ebbe risonanza mondiale e nella sua scuola parigina di composizione si educarono e maturarono, tra gli altri, Boieldieu, Auber, Halévy, Carafa e Laborne), resta il fatto che tale compositore ha lasciato un numero di lavori teatrali in cui non di rado è presente una forte personalità inventiva, oltre che una tecnica e un gusto contrappuntistico e strumentale di indubbia efficacia melodrammatica.

Basti ricordare innanzitutto la *Médée*, ritenuta il capolavoro di Cherubini e rappresentata con successo al «Théâtre Feydeau» di Parigi il 13 marzo 1797: un'Opera musicalmente omogenea e compatta, inserita nel classicismo gluckiano, ma precorritrice di accenti beethoveniani e di impianto romantico, e riportata all'ammirazione del pubblico moderno dalle eccezionali qualità interpretative di Maria Callas.

Né vanno sottovalutati *Les Deux journées* (1800), conosciuto anche con il titolo di *Der Wasserträger* (*Il portatore d'acqua*), *Anacréon ou L'amour fugitif* (1803), l'atto comico *Le Crescendo* (1810), *Les Abencerages* (1813) e *Ali Baba ou Les quarante voleurs* (1833), Opera orientaleggiante ricavata da una famosa novella delle «Mille e una notte»: in ognuna di queste partiture (le sue Opere ammontano complessivamente a trentasei) è possibile ritrovare il segno dell'ingegno cherubiniano, tanto che questo musicista venne stimato da Schumann come «il primo dei maestri viventi della musica moderna dopo la morte di Beethoven».

Quest'ultimo, è noto, scrisse a Cherubini il seguente giudizio quanto mai lusinghiero: «Vous resterez toujours celui des mes contemporains que je l'estime le plus». Ma anche Berlioz e Haydn nutrirono sincera amicizia per l'artista fiorentino, il quale proprio all'autore della *Creazione* e delle *Stagioni* dedicò il lavoro.

Anzi, la *Cantata in morte di Haydn*, non a caso definita da Hans von Bülow un «Requiem per equivoco», fu composta nel 1805 quando, sparsa per Parigi la notizia della morte del Maestro austriaco, il «Comité du Concert des Amateurs» commissionò l'opera al compositore fiorentino ed organizzò un concerto commemorativo alla «Salle Olympique, Rue de la Victoire». Smentita successivamente la notizia della morte di Haydn, il concerto fu annullato e il lavoro non più eseguito.

Lo stesso Cherubini, nelle note che precedono la partitura esprime il desiderio che la composizione non sia eseguita in pubblico ancora per molto tempo e non rimpiange il lavoro compiuto che fu poi pubblicato in riduzione per canto e pianoforte a Parigi nel 1809 (*Chant sur la mori de Joseph Haydn, à trois voix avec accompagnements, dédié à Son A.S. le Prince Nicolas Esterhazy de Palantha par L. Cherubini. Paris, Magasin de Musique*) dopo la morte di Haydn e quando l'«equivoco» era ormai superato.

Il Requiem (ha una durata di 20 minuti) inizia in tempo lento con una frase affidata ai corni soli in un'atmosfera di tranquillo raccoglimento, reso più intimo dal timbro dei fagotti, dei clarinetti e dei contrabbassi. Dopo questo siparietto introduttivo si ode il tema vero e proprio espresso dai violoncelli divisi e poi ripreso dai violini su un accompagnamento vagamente instabile.

FRANZ JOSEPH HAYDN



Il primo recitativo spetta al tenore, mentre il tema passa ora ai legni.

Interviene il soprano, accompagnato da figurazioni più mosse e modulate.

Di carattere apertamente cantabile è il Trio in do maggiore, interrotto da un Grave concentrato sulle sole voci.

Si riascolta la frase del Trio (Allegro moderato) e il discorso orchestrale acquista ampiezza e robustezza contrappuntistica, arricchita dalle entrate del terzetto solistico, inserito in una visione di nobile e solenne musicalità, tipico dello stile classicheggiante del migliore Cherubini.

L'organico della Cantata comprende il flauto, due oboi, due clarinetti, due fagotti, tre corni, timpani ed archi.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 4 aprile 1982**

SINFONIA IN RE MAGGIORE

Musica: Luigi Cherubini

1. Largo. Allegro
2. Larghetto cantabile
3. Minuetto: Allegro non tanto
4. Finale: Allegro assai

Organico: flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Londra, aprile 1815

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1890

Dedica: per la Filarmonica di Londra

Composta fra il marzo e l'aprile 1824, la *Sinfonia in Re maggiore* di Cherubini venne presentata a Londra due mesi più tardi, dall'autore stesso, alla "Royal Philharmonic Society", dov'era stato invitato a dirigere alcuni concerti. Le testimonianze sull'accoglienza fatta al lavoro sono piuttosto contraddittorie; secondo alcuni la *Sinfonia* passò quasi inosservata, secondo altri fu accolta da grandi applausi.

Nell'esauriente monografia consacrata al compositore fiorentino, Giulio Gonfalonieri ricorda un critico tedesco della prima metà del secolo scorso (ma senza nominarlo) il quale riconobbe che «se nelle *Sinfonie* di Haydn c'era più *humour*, in quella del fiorentino v'era una più grande immaginazione musicale». Qualche anno più tardi, a proposito di una esecuzione del lavoro, Schindler parla di un «successo non strepitoso, ma caldo» mentre Schumann, grande ammiratore di Cherubini e che ascoltò la *Sinfonia* a Vienna, dovette riconoscere invece che «il lavoro era stato accolto piuttosto tiepidamente».

Dunque, dopo l'esecuzione londinese il lavoro era stato eseguito ancora, almeno in Austria e in Germania; anche se l'autore non aveva più parlato della sua *Sinfonia*, né aveva più cercato di farla eseguire. Non solo non ne parlò più, ma quindici anni più tardi la rifiuse completamente in un *Quartetto* (cambiando però un tempo completamente: il *Larghetto*). Il che potrebbe autorizzare l'ipotesi ch'egli non si sentisse completamente sicuro, anzi nutrisse dei dubbi intorno alla riuscita della sua composizione. Dubbi che oggi, leggendo o ascoltando la *Sinfonia* si possono comprendere, anche se non si vogliono condividere.



Opere bin.

Sansoni Sanità a M. de M. Thomas. Jacques Del. 1870

Quando Cherubini, a 55 anni, aveva affrontato per la prima e unica volta questo genere di composizione, nuovo per lui, Haydn e Mozart erano già scomparsi dalla scena del mondo, e Beethoven aveva già creato i suoi capolavori (la *Nona Sinfonia* era stata compiuta appunto nel febbraio nel 1824). Non sappiamo quale grado di familiarità Cherubini avesse con la produzione sinfonica dei tre grandi musicisti (la conosceva però certamente, almeno in parte), ma dopo l'esecuzione londinese dovette convenire con se stesso che la forma da lui vagheggiata non poteva rivaleggiare con i modelli del sinfonismo tedesco, pur riconoscendo che la "materia musicale" della sua *Sinfonia* era piuttosto strana e insolita per quel genere, e nondimeno profondamente vitale, e ben sua (giustamente il Confalonieri afferma che percepire nella *Sinfonia* cherubiniana "solamente" echi haydniani e mozartiani, è indizio di sensibilità musicale piuttosto scarsa).

E fu questo, probabilmente, che decise il compositore a riadattare la materia della sua *Sinfonia* in un *Quartetto*, modificandone sensibilmente i movimenti e mutando un tempo, probabilmente perché si era reso conto che il *Larghetto cantabile* era troppo legato all'espressione orchestrale, né si poteva riesprimerlo col solo Quartetto d'archi senza svisarne completamente il carattere.

Comunque sia, dimenticata fin quasi ai giorni nostri (a parte le rare, sporadiche esecuzioni), nel 1935 la *Sinfonia* venne ripubblicata da J. St. Winter, e da allora, se non è proprio entrata a far parte del repertorio sinfonico normale, ha avuto moltissime esecuzioni in Italia e all'estero, suscitando dovunque grandissima ammirazione. Ammirazione dovuta a quella ricca e vitale materia musicale che anima le forme del fiorentino (per la forma si è potuto parlare giustamente - ma a condizione di non insistervi troppo - di Haydn e di Mozart). E sotto questo aspetto aveva visto giusto quel critico che aveva dichiarato esservi nella *Sinfonia* di Cherubini maggiore "immaginazione musicale" che in quelle di Haydn.

«Immaginazione musicale - dice Confalonieri - che è l'estendersi dell'attività musicale entro zone fino allora precluse; che è il nervosismo di un episodio del primo tempo, precorritore dei pensieri fissi romantici; è l'aria un po' svagata del *Larghetto*, quell'apparente incepparsi del discorso che viene invece regolato da una superiore unità di disegno; è l'accettazione di una visuale un po' grottesca nello *Scherzo* (Minuetto), dubbi tra il brivido e l'ironia alla maniera di Gerard de Nerval; è la corsa

spavalda del *Finale* che anticipa le spedizioni dei *Davidsbundler*; è, lungo tutto il ritmo dell'opera, il contrasto continuo fra stati d'animo opposti, I rapidi passaggi da una famiglia orchestrale all'altra, l'inserzione di frasi indipendenti e quasi stornanti dentro forme cadenzate e strofiche».

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 16 settembre 1985

