

Crisol de melodías, ossia, contrapunto contemporáneo

Aunque parezca mentira, la melodía, la esencia por antonomasia de la música occidental, hace mucho tiempo que es solo un vestigio para la inmensa mayoría de los compositores contemporáneos. Tal observación, obvia para cualquier melómano que se precie de serlo, da una idea bastante fidedigna de los derroteros que ha tomado el Arte Musical Contemporáneo, en significativa concordancia con uno de los periodos más sombríos que la humanidad pueda recordar en cuanto se refiere al Arte y a la Cultura. El incontrovertible hecho de que, hoy día, la melodía no sea más que un espantajo en la creación musical actual revela la decadencia misma de la Música Contemporánea, que a tenor de las últimas vanguardias del siglo XXI camina con paso firme hacia su autodestrucción, es decir, la negación misma de la música en favor de un lenguaje sonoro ininteligible, ajeno a las venerables leyes de la armonía y contrario al objetivo primordial que siempre tuvo la Música: expresar afectos entre seres humanos. Este desastre musical, como bien ha explicado el compositor Antón García Abril, deriva de una de tantas confusiones de la post-modernidad: confundir experimento con obra de Arte, cuando son cosas completamente distintas: la experimentación –siempre loable y necesaria- es una búsqueda de soluciones, muchas veces infructuosa, de carácter instrumental y especulativo (como es la atonalidad), mientras que la creación artística, es decir, la Música basada en el lenguaje tonal –un sistema fundado en el fenómeno físico-armónico de la Naturaleza- está potencialmente destinada a comunicar, permanecer e incluso trascender, en virtud de su expresividad universal.

De hecho, la melodía –entendiendo por ella una línea o idea musical autónoma caracterizada por un sentido rítmico y tonal de vocación expresiva-, es decir, la quintaesencia del lenguaje tonal, ha quedado prácticamente “confinada” a los ámbitos –nada marginales en términos sociológicos, por cierto- de la música popular –pop, rock, música ligera, música tradicional, etc- o de la música “decorativa” –música de cine o de dispositivos electrónicos- para, *mutatis mutandis*, resultar completamente despreciada y preterida en el supuesto ámbito “clásico” o “culto” de nuestros días. Naturalmente, y al margen de la fuente inagotable que supone el jazz, no faltan ilustres excepciones - el citado Antón García Abril o John Williams, por citar dos grandes compositores melódicos- que retoman la tradición tonal del siglo XX enraizada en “neoclásicos” como Igor Stravinsky o Edward Elgar. Se trata, en efecto, de hitos excepcionales –y por ello nada representativos de la creación musical contemporánea- que en todo caso confirman la regla del autocomplaciente abismo de la “música culta” contemporánea. Con todo, en los primeros lustros del siglo XXI han surgido saludables indicios de que la “endemia” melódica que asola el repertorio contemporáneo está

tocando a su fin, como bien prueban las obras en estilo neoclásico del italiano Vanni Moretto (1967), la polifonía experimental –en la línea de Arvo Pärt- del norteamericano Eric Whitacre (1970) o las incipientes obras de una nueva generación de compositores dispuestos a trabajar con material melódico.

Mi idea de componer música en estilo barroco no surgió como un movimiento reaccionario al actual panorama musical sino como una actividad instintiva derivada de mis largos años dedicados a la musicología del periodo Barroco, y en concreto de mis gratificantes experiencias surgidas al abordar la reconstrucción de diversas obras incompletas de Antonio Vivaldi. En realidad la “tentación” de componer en el estilo predominante de hace 300 años (1711 *circa*), es decir, a la vieja usanza, siempre me asaltó cuando interpretaba al clave o al órgano la música italiana del siglo XVIII. De hecho pocas eran las piezas que escapaban de algún arreglo o reelaboración mía, y pronto me di cuenta de lo viva que siempre ha estado, y estará, la música tonal en general y la barroca en particular: las ideas fluyen, las líneas son dúctiles, moldeables, bellas, frescas en una palabra, e invitan a la glosa, a la variación, a la re-elaboración, procedimientos estos que de hecho entroncan directamente con la técnica compositiva del Barroco. Mis intuiciones se confirmaron plenamente con el estudio de la práctica del bajo continuo, donde la libertad creativa de los intérpretes –derivada de las amplias posibilidades armónicas y melódicas que brinda la realización del bajo- es casi un ingrediente intrínseco de la música. De modo que a finales del verano de 2009, tras restaurar varios conciertos para violín de Vivaldi, afronté decididamente el reto. ¿Por qué no componer la música que amo?. Porque, esta es la clave, mi música, *nuestra música* no es la de *nuestro tiempo* –como rezan los rancios clichés de la modernidad- sino la música con la que nos deleitamos, la de *nuestro corazón*. Y esa, en mi caso, es la Barroca.

Una vez asumido el reto, el primer pensamiento fue un tanto ingenuo: con las toneladas de música barroca que se conservan, ¿habrá espacio musical, quedarán temas por inventar, melodías “barrocas” por imaginar?. La respuesta era obvia: si los compositores del XVIII aún vivieran seguirían sin duda concibiendo temas de fugas, frases cantables, contrapuntos... de modo que lo único que hace falta es inventar, poner la mente a trabajar, *quaerendo invenietis*, según la insigne máxima de J. S. Bach. La invención es de hecho el concepto crucial en una música que –en el polo opuesto de la música atonal o abstracta- se construye con melodías, con ideas, con líneas horizontales que posteriormente –o bien a la par de su concepción- se armonizan. De ahí la importancia fundamental de la melodía, del trazo melódico, cuya exacta equivalencia en el arte pictórico es el dibujo, la línea, es decir, el compromiso. La armonía, la textura, siendo un elemento asimismo sustancial de la composición, equivale al empaste, al color, a la atmósfera de la pintura, y va siempre en función del contenido, de la línea, de la idea que se pretende plasmar. Por lo demás, el modelo estilístico de mis obras *siempre*

estuvo absolutamente asumido: el lenguaje del último Barroco –1710-1750 *circa*, es decir, la edad de oro de la música tonal- cuyo estilo, tan directo como emotivo, se convirtió en un incuestionable ideal musical desde que tuve ocasión de escucharlo en mi ya lejana infancia. Y dentro de ese universo *settecentesco*, el estilo italiano –con Vivaldi a la cabeza- muy pronto supuso el referente por excelencia, *mi música*, como antes quedó apuntado. Una vez iniciada la aventura –“retrograda”, y con mucho gusto- de la composición neobarroca descubrí que mi “perversa” pasión era compartida por un puñado de compositores contemporáneos que, lejos de resignarse al deleite meramente *auditivo* o directamente *interpretativo*, emprendieron la misma empresa *vintage* que el autor de estas líneas: dar vida a la música de sus vidas. Y de ello da buena cuenta la sociedad internacional de compositores *Vox Saeculorum*, de la que no en vano forman parte algunas autoridades de la musicología barroca, como Michael Talbot o Federico Maria Sardelli, junto a algunos notables creadores vocacionales del *baroque revival*: Giorgio Pacchioni, Gianluca Bersanetti, Hendrik Bouman, Fernando de Luca, Matthias Maute o Grant Colburn, entre otros.

El contrapunto –el arte de combinar dos o más líneas melódicas, es decir, la polifonía en sentido estricto- ha sido siempre, con toda lógica, el procedimiento *por excelencia* de la música tonal, el fundamento del denominado *stile osservato*, la técnica compositiva “suprema” en virtud de generar la verdadera plenitud del discurso musical, de ahí su profusión en la música sacra como símbolo de la omnipotencia divina. Y dentro del género polifónico, la Fuga constituye –desde sus orígenes a mediados del siglo XVI- la forma superior, por ardua y compleja, del contrapunto. Además de ser la forma perfecta para cultivar *ciencia* compositiva –mediante el preceptivo empleo del contrapunto imitativo- la Fuga ofrece un vastísimo campo de posibilidades musicales al compositor –estructurales, expresivas, retóricas, *artísticas* en una palabra; es decir, la Fuga es la forma musical donde, más que en ninguna otra, *ciencia* y *arte* se funden y complementan, en un constructo contrapuntístico basado en la imitación de uno o más sujetos *ossia* temas o motivos melódicos. De modo que, parafraseando a Johann Joseph Fux –autor del que seguramente sea el tratado de contrapunto más importante de la Historia: *Gradus ad Parnassum* (1725)-, la Fuga siempre ha supuesto el monte Parnasso que todo compositor clásico que se precie desea escalar.

Por todo ello, y más que nada por mi insaciable pasión por las Fugas del último Barroco italiano, es fácil de comprender por qué las Fugas siempre fueron una prioridad en mi ideario compositivo, predilección que por momentos, he de confesarlo, se torna obsesiva y exclusiva. Como antes quedó apuntado, el modelo de Fuga que cultivo es muy preciso: el espécimen italiano (moldeado en los cánones de la escuela veneciana-boloñesa) de los años 1710-1750. Las características estructurales, armónicas y melódicas se ciñen por tanto a ese inmortal estilo que, entre otros, cultivaron Vivaldi, Torelli, Caldara, Albinoni, Bonporti, Dall’Abaco, Veracini o los hermanos Marcello, por citar solo a

los autores paradigmáticos del género. Así, la estructura, o *itinerario* tonal de las fugas que presenta este disco es, salvo raras excepciones, bastante conciso: las tres o cuatro visitas de rigor a las tonalidades satélites de la tónica –dominante, subdominante, mediantes y tonalidad relativa, en orden indeterminado- una vez completada la preceptiva exposición inicial del tema –fundada en el canónico orden tonal de propuesta/respuesta a la quinta/cuarta- que realizan las cuatro voces en sus correspondientes turnos. Notable es la incidencia del contrapunto doble –o triple, caso de la *Fuga della Pietà*-, es decir, la exposición de dos o más sujetos (o contrasujetos) desde el mero *incipit* de la fuga, así como el empleo del *stretto*, o sea, la imitación solapada de un motivo. Siguiendo la tradición ortodoxa de la Fuga, los divertimentos o episodios, por norma modulantes, citan o glosan los motivos temáticos de los sujetos, aunque no faltan episodios más o menos “autónomos” que denotan la influencia del género del Concierto. De forma sistemática, y con la sola excepción de la *Fuga del Magnificat*, un pedal del bajo sobre la dominante establece la sección conclusiva de las Fugas, si bien son varias las obras que –como la *Fuga delle Stelle*- concluyen con una recapitulación temática o episódica tras el pedal, en lo que supone todo un influjo de la forma *ritornello* difundida por Vivaldi.

Como es obvio, los títulos de las Fugas reflejan o indican el carácter particular de cada Fuga siguiendo la retórica programática-descriptiva de la música del siglo XVIII. En los casos en los que el título alude a una persona, a una divinidad o a un animal he pretendido evocar una auténtica Fuga *ad hoc* del sujeto en cuestión: por ejemplo, la *Fuga de Poseidón* trata de sugerir la imagen de la divinidad marina emergiendo de los mares, la de *Prometeo* evoca el duro cautiverio del Titán y su posterior fuga, la de *Mercurio* el vuelo celestial del mensajero de los Dioses o la de *Caronte* –merced a las largas apoyaturas que contiene el tema- los remos del lúgubre barquero; una equivalente retórica sugestiva se ha plasmado en las Fugas “conceptuales” –como la *Fuga della Pietà* o la *del Magnificat*, que forman una suerte de díptico sacro- o en las meramente descriptivas, como la *Fuga delle Stelle* –consagrada a recrear los destellos de las estrellas fugaces- o la *Fuga Veneta* y la *Fuga del Parnasso*, que tratan de evocar los lugares referidos. Retomando la vetusta tradición del homenaje musical, he utilizado varios temas de Vivaldi para componer algunas Fugas a modo de tributo a uno de los mayores genios de la Fuga que ha dado la Historia de la Música. En algunos casos los temas vivaldianos aparecen prácticamente *ad litteram* –caso de las Fugas *de Prometeo*, *de los Cíclopes* o *del Fanciulletto*, cuyos temas proceden respectivamente del concierto para violín RV 240, de la trisonata RV 74 y del aria *Tenero fanciulletto* de la serenata *Gloria e Himeneo* RV 687- mientras que en otros he glosado motivos originales del Prete Rosso, como en las aludidas *della Pietà* y *del Magnificat*, cuyos sujetos principales son, respectivamente, sendas paráfrasis del tema vocal del primer movimiento del *Stabat Mater* RV 621 y del tema del

movimiento coral *Et Misericordia* de los *Magnificat* RV 610/611, al igual que en el propiamente llamado *Tributo Vivaldiano*, cuyo tema principal es una paráfrasis en modo mayor del sujeto de la célebre fuga del concierto Op. III n° 11 RV 565. En la categoría de auténtica reelaboración se encuadra la *Fuga del Pastor Fido*, que de hecho es una “reconstrucción”, a 4 voces, de la *Fuga da Capella*, a 2 voces, de la sonata n° 6 RV 58 (RV Anh. 95.6) de *Il Pastor Fido*, de Nicolas Chédeville (1705-1782), probablemente basada en una composición original, hoy perdida, de Antonio Vivaldi. Y un último apunte sobre la grabación a cargo del excelente cuarteto Ensemble Fisarchi y su más bien inaudito orgánico. Si bien la sustitución de la viola –originalmente prescrita como tercera voz en mis Fugas a cuatro voces para cuerda- por el acordeón puede antojarse extemporánea, lo cierto es que la ponderada presencia de este aerófono de tecla aporta un relieve y color sensacionales a la línea de la viola, que normalmente suele resultar apagada o escasamente audible en la mayoría de las orquestas e incluso en las formaciones camerísticas. De hecho, cuando ya había tomado la decisión de grabar las fugas a partes reales –en aras de primar la completa transparencia del contrapunto- con cuarteto de cuerda sin bajo continuo, surgió la gratísima experiencia de escuchar en concierto una de mis Fugas interpretada por el Fisarchi con su acordeón, audición que inmediatamente me persuadió de la idea de grabar la presente antología con acordeón. Su colorística e inusitada participación, por lo demás, viene a subrayar la dimensión intemporal del Arte de la Fuga.

Pablo Queipo de Llano

Octubre 2011