El pañuelo mágico

Posted on 13 de octubre de 2014 by Luis Gago

Hay formas musicales que han tenido una vigencia histórica muy limitada, mientras que otras han demostrado una insólita capacidad de adaptación a diferentes épocas y estilos. Entre estas últimas hay una que no ha dejado de atraer a los compositores desde hace al menos cuatro siglos: la chacona o passacaglia. Estrictamente, no son la misma cosa, pero son también sus propios creadores quienes han utilizado ambos términos indistintamente. El principio básico sí es idéntico en los dos casos: una línea de bajo que se repite equis número de veces (hasta un centenar en las *Partite cento sopra Passacagli* de Girolamo Frescobaldi, o sesenta y seis en la muchísimo menos conocida passacaglia de *Meine Freundin, du bist schön*, de Johann Christoph Bach), y de forma más o menos estricta, al tiempo que las voces superiores van tejiendo sucesivas variaciones sobre este sostén inamovible. En la passacaglia es frecuente que ese bajo venga prefijado de antemano –un sencillo tetracordo descendente–, mientras que en la chacona suele tratarse de una progresión armónica que va recalando en los principales grados de la escala. El porqué del atractivo indeleble de una y otra no es, quizá, difícil de elucidar: el bajo idéntico y permanentemente repetido puede interpretarse, más que como una limitación, como una ayuda, como un sustancioso punto de partida, ya que, sin apenas esfuerzo, nos brinda en un abrir y cerrar de ojos los cimientos de toda la composición; las voces superiores han de construirse, en cambio, conforme al principio de la variación, uno de los más antiguos de la música occidental, lo que supone todo un desafío a la inventiva del compositor, obligado a crear, ahora sí, con el pie forzado de un esquema armónico predeterminado o lo que, en la jerga técnica, suele denominarse un *basso ostinato* (o un *ground* en la música inglesa). En una chacona o una passacaglia, conviven, por tanto, lo mutable y lo inmutable, y es justamente este juego y unión de contrarios el que refuerza su hechizo, tan vigente hoy como en la España del Siglo de Oro, donde suele situarse la partida de nacimiento de la chacona. Recordemos, por ejemplo, los versos de *La ilustre fregona*, de Miguel de Cervantes:

> Entren, pues, todas las ninfas
> y los ninfos que han de entrar,
> que el baile de la chacona
> es más ancho que la mar.
>
> […]
>
> Que el baile de chacona

encierra la vida bona.

En esta misma novela ejemplar encontramos también una referencia a la folía, otra danza de origen ibérico que comparte con la chacona el principio constructivo de una serie de variaciones sobre un patrón armónico repetido incesantemente: «toquen sus zarabandas, chaconas y folías al uso, y escudillen como quisieren, que aquí hay personas que les sabrán llenar las medidas hasta el gollete». Cabe suponer que es por este elemento repetitivo por lo que la Fundación Juan March ha decidido bautizar el ciclo de cinco conciertos que ha servido para abrir su nueva temporada como *Música hipnótica: chaconas y folías*. Muchos ven, por ejemplo, el moderno minimalismo musical como una forma de entrar en trance, mientras que para otros suele ser simplemente una vía rápida y eficaz de introducir el tedio (o el sueño) en nuestras vidas. Tampoco puede olvidarse que chaconas y folías eran en su origen, como acaba de verse, danzas, y era el propio y progresivo desgaste físico al bailarlas de forma prolongada y desenfrenada («vierten azogue los pies / derrítese la persona», escribe Cervantes) lo que acaba induciendo estados semejantes al rapto o el arrobamiento, en ocasiones con un efecto incluso curativo, como sucedía tradicionalmente con la *tarantella*.

Aunque el Barroco es la época áurea de chaconas y passacaglias, el ciclo de la Fundación Juan March se ocupa también de su pervivencia en siglos posteriores, con incursiones más o menos estrictas en el Romanticismo (Chopin, Reger), el primer modernismo (Debussy, Antheil) y la música contemporánea (Ligeti, Isang Yun). No puede hacerse eco, por obvias razones de adecuación a su auditorio, de la fortuna con que ambas formas musicales han prendido también en géneros de mayor envergadura. Un caso paradigmático es el último movimiento de la *Sinfonía núm. 4* de Johannes Brahms, construido sobre el bajo de una passacaglia de la *Cantata BWV 150* de Bach entonces recién publicada por vez primera. O la formidable *Passacaglia op. 1* que inaugura el catálogo de obras publicadas de Anton Webern. Encontramos, asimismo, passacaglias en obras concertantes, como el Concierto para *violín núm. 1* de Shostakóvich o el Concierto *para violín* de Britten, un compositor absolutamente fascinado con esta paradójica unión de cambio y repetición y que la trasplantó incluso al mundo de la ópera (*Peter Grimes, The Rape of Lucretia y The Turn of the Screw*) y le halló encaje en sus cuartetos, en sus suites para violonchelo solo o en su *Serenata para tenor, trompa y orquesta de cuerda*, entre otras muchas obras. La terrible escena del doctor del *Wozzeck* de Alban Berg está también escrita en forma de passacaglia, como lo está la octava canción del *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg o el tercer movimiento del *Concierto para orquesta* de Witold Lutos?awski. Detrás de varias de estas obras, como sucede de manera inequívoca con la chacona del primer movimiento de la *Sonata para violín solo* de Béla Bartók, hay casi siempre un deseo inequívoco de emular a Bach, maestro del género en cuanto formidable constructor de chaconas y passacaglias. Sus dos obras más ambiciosas en

este sentido –la *Passacaglia y fuga en Do menor* para órgano y la *Ciaccona* de la *Partita para violín solo núm. 2*– sonarán en lo que queda de este ciclo, la segunda incluso por partida doble: en su versión violinística original y en la transcripción para piano de Ferruccio Busoni.

El primero de los cinco conciertos era el estilísticamente más unitario, con un claro predominio de la gigantesca figura de Arcangelo Corelli, un compositor cuyo prestigio e influencia (en vida y *post mortem*) son, en lo que constituye quizás un caso único de la historia de la música occidental, inversamente proporcionales a la magnitud de su catálogo y a la variedad de géneros que cultivó (tres tan solo: sonata en trío, sonata a solo y *concerto grosso*). Con seis exiguas colecciones de obras publicadas entre 1681 y 1714, el año siguiente de su muerte, Corelli se convirtió en un verdadero dios en las dos últimas décadas del siglo XVII y en la primera mitad del XVIII. Su música fue imitada con fruición en toda Europa, donde era vista por todos como el epítome de la perfección, como un modelo *clásico* desde el momento mismo de su creación. En los tres géneros en que concentró su estro, Corelli alcanzó la perfección absoluta, a pesar de no ser ningún gran innovador en términos formales o armónicos. Lo que consiguió el genio de Fusignano fue crear un molde aparentemente sencillo y de proporciones impecables, al tiempo que enormemente dúctil y fructífero. De ahí que sus obras fueran imitadas sin cesar, también por españoles, por supuesto, como Francisco José de Castro en sus *Trattenimenti armonici da camera*, impresos en Bolonia en 1695. Incluso grandes nombres de generaciones posteriores, como Georg Philipp Telemann, publicaron, sin asomo de disimulo, colecciones con un título tan palmario de la deuda contraída con el italiano como *Corellisierende Sonaten*. Todo este primer concierto de la Fundación Juan March fue, de alguna manera –aun cuando no sonó su propia música– un concierto *corellizante*.

Junto a dos sonatas en trío de Corelli y uno de los *Trattenimenti* de Castro, alternaron chaconas y folías, incluidas tres cimas absolutas del género: las sonatas que cierran las opp. 2 y 5 de Corelli y la sonata conclusiva de la op. 1 de Antonio Vivaldi. A un nivel inferior de calidad raya la última sonata (la costumbre de cerrar una colección de doce sonatas con una chacona arranca justamente de la op. 2 de Corelli) de la op. 2 de Antonio Caldara, un compositor del que suele programarse únicamente –y mucho menos de lo que merece– su magnífica producción vocal. La Fundación Juan March ha tenido el acierto de encomendar la interpretación de este programa inaugural al que podría considerarse, junto con la francesa Amandine Beyer, el más corelliano de los violinistas barrocos actuales. Quienes estuvieron allí, difícilmente habrán olvidado los dos conciertos que ofreció Enrico Onofri en junio de 2008 en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional con la integral de la op. 5 de Corelli, una colección rodeada desde su publicación en Roma en el simbólico año de 1700 por una aureola casi mítica. Al frente de su grupo Imaginarium, Onofri hizo entender con profusión de

argumentos, si es que alguien podía albergar aún alguna duda, la grandeza del genio de Corelli. Jugando con las distintas posibilidades para traducir el bajo continuo y con la ubicación de los instrumentistas en diferentes lugares del escenario, el violinista italiano no sólo no aburrió un solo momento con estas doce sonatas en las que el moderno canon clásico corelliano, en su doble encarnación *da chiesa* y *da camera*, parece repetirse engañosamente a sí mismo, sino que mantuvo a todos prendidos con su personalísima manera de tocar.

Lo primero que sorprende al ver a Onofri es el larguísimo pañuelo blanco que anuda por debajo del cordal del violín. Otro grande del instrumento, Nathan Milstein, solía también tocar con un pañuelo de gran tamaño, pero lo utilizaba para colocarlo por encima de la barbada del instrumento. Onofri toca sin barbada, y sin almohadilla, dos inventos posteriores que no tendrían sentido en el repertorio que él frecuenta, y se sirve del pañuelo para anudarlo laxamente alrededor de su cuello y darle con ello una cierta estabilidad al instrumento. Los violinistas modernos lo sujetan con fuerza entre cabeza y hombro con ayuda de barbada y almohadilla, liberando así al brazo izquierdo de la incómoda tarea de sostenerlo y permitiéndole con ello desplazarse desahogadamente por el mástil. El pañuelo de Onofri le cuelga largamente por el pecho y, oyéndolo tocar, uno se siente tentado a pensar que posee propiedades mágicas, porque es difícil imaginar tocar la música barroca mejor de como él lo hace. Su fraseo es elegante; su sonido no pierde un solo instante su belleza (toca un violín anónimo del siglo XVIII); su ornamentación es –o al menos así lo parece– *ex tempore* y no precocinada; su dominio del estilo es absoluto; su virtuosismo –cuando la música lo requiere, jamás de modo gratuito–, comedido y ajustado a cada pasaje. No es el italiano un instrumentista ortodoxo, como no lo es tampoco anudarse un violín al cuello como él acostumbra. Hace años coqueteó también con el canto y fue un tenor natural, imprevisible, diferente a todos. Ahora se concentra únicamente en el violín y en la dirección de pequeños grupos u orquestas de cámara, algo que viene haciendo desde hace años con la Orquesta Barroca de Sevilla, uno de los pocos conjuntos españoles con una trayectoria continuada en la interpretación con criterios históricos de este repertorio.

Y ha sido con varios primeros atriles de esta formación como acaba de presentarse Onofri en Madrid. Los resultados no han sido, desgraciadamente, tan buenos como cuando Onofri tocó con el grupo Imaginarium, sus colegas habituales en recitales camerísticos, uno de cuyos miembros toca incluso un violonchelo construido por Simone Cimapane que se sabe que formó parte de la orquesta que dirigía en Roma el propio Arcangelo Corelli. El violinista Pedro Gandía mostró buenas maneras, pero las sonatas en trío requieren una igualdad absoluta, un hermanamiento casi gemelar, entre los dos violines, que deben sonar prácticamente indistinguibles, algo que raramente se produjo, aunque hay que decir en favor de Gandía que logró mantener el tipo al lado de un superdotado del instrumento y de la ornamentación

como es Onofri. La sección del continuo sonó a menudo con una presencia dinámica excesiva en una sala con una acústica tan problemática como el auditorio de la Fundación Juan March. Ventura Rico dejó de tocar en algunos pasajes su contrabajo –sin duda en busca del contraste– y fue en ellos donde el conjunto sonó más equilibrado. Alejandro Casal se mostró correcto al clave (algo más de fantasía en la realización del bajo continuo habría beneficiado sin duda al conjunto) y al violonchelo de Mercedes Ruiz, bien en líneas generales, aunque con ocasionales borrones de afinación (al igual que Rico), le faltó claridad y definición sonora en los pasajes más rápidos, esas súbitas sucesiones de semicorcheas que deben traducirse con la precisión de una pacífica ráfaga de ametralladora.

Enrico Onofri es también el prototipo del músico que toca a golpe de inspiración, lo que suele traducirse en que es raro escucharle dos conciertos en los que se repita a sí mismo. Incluso en un mismo concierto muestra altibajos y, sorprendentemente, donde se mostró más irregular fue en la *Sonata op. 5 núm. 12* de Corelli, para violín y bajo continuo, la obra que le permitía un mayor margen de lucimiento. Mostró, eso sí, que sus recursos son virtualmente inagotables (es extraordinario oír cómo se vale a veces de un vibrato lento como recurso puramente armónico, más que expresivo, a fin de introducir levísimas disonancias), pero hace seis años su versión fue mucho más redonda, con un mejor sentido de la progresión y más pródiga en fantasía, una virtud que siempre es necesaria en la interpretación de una larga serie de variaciones sobre un *basso ostinato*. No obstante, el concierto en su conjunto estuvo lleno de interés, de vida, y el público que atestaba la sala así lo comprendió. Onofri y sus amigos sevillanos ofrecieron fuera de programa una pieza sabiamente elegida, *Folias echa para mi Señora Doña Tarolilla de Carallenos* [*sic*], que forma parte de *Il primo libro di Canzone, Sinfonie, Fantasie, Capricci, Brandi, Correnti, Gagliarde Alemane, Volte per Violini, e Viole, ouero altro Stromento à vno, due, e trè con il Basso Continuo*, impresa en 1650 en Nápoles, la ciudad en que nació, trabajó al servicio del virrey y murió Andrea Falconiero. Si la folía de Vivaldi se había mostrado como una digna sucesora de la de Corelli, ésta de Falconiero ejerció el papel, ya casi *in extremis*, de espléndida precursora.

El segundo recital del ciclo era de escucha más exigente (esta vez el público no acabó de llenar del todo la sala) y lo protagonizaba el clavecinista neoyorquino Kenneth Weiss. En programa, de nuevo, chaconas, passacaglias y folías, esta vez con la grata presencia de un compositor contemporáneo, el húngaro György Ligeti. Weiss estudió en Ámsterdam con el más grande maestro del clave de nuestro tiempo, Gustav Leonhardt, aunque toca de una manera ostensiblemente diferente (lo que, probablemente, dice mucho a favor de ambos). Luego acusó la influencia de uno de los grandes nombres de la música barroca, su compatriota William Christie, con quien trabajó de cerca en París y que le imbuyó su amor

por el repertorio francés. Weiss es un instrumentista sobrio, quizás en exceso. Leonhardt también lo fue siempre, pero sus interpretaciones estaban invariablemente teñidas de una mezcla extraña e inasible de poesía y hondura. Al menos en este concierto, Weiss sonó casi siempre demasiado apegado a la letra, ya fuera en la inicial *Chaconne* de Haendel (tocada, desgraciadamente, sin las repeticiones prescritas en la partitura) o en las *Variaciones sobre «Les Folies d'Espagne»* de Carl Philipp Emanuel Bach, salvadas gracias a sus buenos dedos, pero con pocos destellos de fantasía. Probablemente poco familiarizado con ellas, las dos piezas de Ligeti sonaron también con la letra correcta, pero desprovistas de su espíritu. Tanto la *Passacaglia ungherese* como el *Hungarian Rock* son dos páginas formidables, dos de las mejores contribuciones al repertorio para clave del siglo XX. Al igual que en la *Chaconne chromatique* de su *Sonata para viola sola*, Ligeti remoza y reinventa este género secular: el *ostinato* de la *Passacaglia ungherese* está formado por dieciséis blancas (cuatro por compás) que no dejan de repetirse en una constante convivencia de díadas consonantes (terceras mayores o sextas menores) en una mano y variaciones melódicas en la otra, de resultas de lo cual surge la característica politonalidad del músico húngaro. En el *Hungarian Rock* lo que se repite, en cambio, nada menos que ciento setenta y seis veces, es un mismo e idéntico compás en el bajo. Aquí la variedad se logra con la diferente armonización en bloques de cuatro compases y con la introducción de un ritmo búlgaro de raigambre bartokiana (2+2+3+2/8 es la indicación de compás). Ni el clave elegido (una moderna copia de un instrumento de Pascal Taskin de 1769), ni la registración elegida por Weiss (que reforzaba el *ostinato* en detrimento del resto de las voces, a veces casi inaudibles), ni su propia manera de tocar, poco incisiva y angulosa (*Vivacissimo molto ritmico*, escribe Ligeti al comienzo de la partitura de su *Hungarian Rock*), fueron las ideales para escuchar estas dos magistrales miniaturas. Pero se programan tan raramente que el solo hecho de poder oírlas en directo ya hay que tomarlo como todo un regalo.

El mejor Weiss asomó en su territorio natural (las dos festivas *chaconnes* de Rameau, transcritas por él mismo para clave) y, sobre todo, y sorprendentemente, en *Felix namque*, una extensa y alambicada fantasía contrapuntística de Thomas Tallis que tiene el honor de abrir el segundo volumen del *Fitzwilliam Virginal Book* (otra composición con idéntico título de Tallis cierra el primero). No está muy claro qué pintaba esta pieza (que toma su nombre de una melodía en canto llano que se interpretaba durante el Ofertorio y cuya interpretación solía confiarse al órgano en la liturgia de la Inglaterra renacentista) en medio de chaconas, folías y passacaglias, porque no es ninguna de las tres cosas y porque, muy probablemente, está concebida para órgano. Sí escuchamos la presencia casi constante de la melodía como *cantus firmus*, pero el resto de las voces no funcionan a modo de variaciones, sino como un complejísimo tejido contrapuntístico imitativo con alternancia de texturas contrastantes. Su inclusión permitió ofrecer una muestra de música renacentista (la pieza aparece fechada en

el *Fitzwilliam Virginal Book* en 1564) y, sobre todo, sirvió para disfrutar de la mejor interpretación, con mucho, del recital matutino de Weiss, a quien se notó mucho más cómodo ya desde los primeros compases y que supo mantener en todo momento la tensión de una obra de diez minutos largos de duración. Fuera de programa, y con un público entusiasta y generoso, tocó dos Sonatas de Domenico Scarlatti, un madrileño de adopción: la honda y quejumbrosa K. 213 en Re menor (magníficamente interpretada de nuevo), y la más diáfana y extravertida K. 545 en Si bemol mayor.

El ciclo continuará aún con tres conciertos más en los que seguirán sonando ejemplos de esta paradójica combinación de repetición y variación, de estabilidad e inestabilidad, de constancia e inconstancia, de aquello que se obstina en permanecer inalterable y de lo que, por el contrario, sólo aspira a cambiar y desvariarse. Esta convivencia de contrarios en dos niveles diferentes no puede por menos de recordarnos, *mutatis mutandis*, a la famosa frase, frecuentemente deformada, que Giuseppe Tomasi di Lampedusa pone en boca de Tancredi en *Il Gattopardo*: «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi». Chaconas, passacaglias y folías son también, al cabo, un trasunto musical o una alegoría de la vida misma, de nuestras propias vidas: siempre iguales, y siempre diferentes.