





PABLO QUEIPO DE LLANO (1971)

25 FUGAS A CUATRO VOCES / 25 FUGHE A QUATTRO VOCI

1	Fuga del Ave Fénix [Fuga XXVIII] in sol minore: Allegro assai	3:41
2	Fuga de Mercurio [Fuga XXV] in si bemolle maggiore: Allegro poco	2:48
3	Fuga del Nerone [Fuga XX] in si minore: Allegro	3:16
4	Fuga del Fanciulletto [Fuga XXXI] in do minore: Allegro non molto	3:33
5	Fuga de Marte [Fuga XXIX] in fa minore: Allegro	3:09
6	Fuga del Ciervo [Fuga XXXIII] in fa maggiore: Allegro ma non presto	2:25
7	Fugato de Dioniso in re minore: Allegro non presto	2:31
8	Fuga del Giasone [Fuga III] in re minore: Allegro	1:54
9	Fuga de Poseidón [Fuga XIX] in sol minore: Allegro non molto	3:06
10	Fuga de los Cíclopes [Fuga XVI] in sol minore: Allegro ma non molto	3:25
11	Fuga del Zorro [Fuga XXII] in do minore: Allegro non molto	3:04
12	Fuga del Parnasso [Fuga V] in do maggiore: Allegro non molto	2:37
13	Fuga de Bellerofonte [Fuga VI] in sol minore: Allegro	2:36
14	Fuga de Caronte [Fuga XXIV] in do minore: Allegro ma poco	2:38
15	Fuga del Magnificat [Fuga VIII] in la minore: Largo	2:21
16	Fuga della Pietà [Fuga XVIII] in la minore: Allegro	2:48
17	Fuga de Polifemo [Fuga XXXII] in la maggiore: Allegro molto	2:52
18	Fuga de Dido [Fuga IV] in re minore: Allegro non molto	2:01
19	Fuga de Prometeo [Fuga XXIII] in re minore: Allegro	3:08
20	Fuga de Perseo [Fuga VII] in re minore: Allegro	2:11
21	Fuga del Pastor Fido [Fuga I] in sol minore: Allegro alla breve	1:54
22	Fuga delle Stelle [Fuga XXX] in sol maggiore: Allegro non molto	3:21
23	Fuga della Rondinella [Fuga II] in mi minore: Allegro ma non molto	2:08
24	Fuga Veneta [Fuga XVII] in sol minore: Andante molto	3:20
25	Tributo Vivaldiano [Fuga XXI] in sol maggiore: Allegro	2:43

ENSEMBLE FISARCHI di Firenze

Daniele del Lungo, Violino I e direzione (Violín I y dirección)

Andrea Vassalle, Violino II (Violín II)

Daniel Stratznig, Fisarmonica (Acordeón)

Michela Gardini, Violoncello (Violonchelo)

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 positivamente 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 predo-

minante 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 —“retrógrada”, 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 quedé 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 cifren 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, mediante 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 Ciclopes* 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 gratisima 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

PABLO QUEIPO DE LLANO

Pablo Queipo de Llano (Bilbo, 1971) es compositor neobarroco de formación autodidacta. Su actividad compositiva deriva directamente de su prolongada dedicación a la música barroca, primero como estudiante de clave, órgano y bajo continuo en el Conservatorio Profesional de Madrid y posteriormente como musicólogo especializado en la música del Barroco italiano en general y en la obra de Antonio Vivaldi en particular. Entre sus numerosos trabajos dedicados al autor de *L'estro armonico* destacan la primera monografía vivaldiana en lengua castellana (*El furor del Prete Rosso, La música instrumental de Antonio Vivaldi*, Antonio Machado Libros-Fundación Scherzo, 2005) así como la reconstrucción integral de los cinco conciertos para violín incompletos (RV 203, RV 322, RV 360, RV 520 y RV 526) de la colección manuscrita *La Cetra* (1728). Estas y otras restauraciones vivaldianas han sido interpretadas y grabadas por diversas orquestas historicistas para los sellos Enchiriadis, Brilliant y Sony (Deutsche Harmonia Mundi) con gran éxito de público y de crítica.

La obra musical de Pablo Queipo de Llano recrea y explora el lenguaje musical del Barroco tardío (1700-1750 *circa*) mediante un empleo riguroso y fidedigno de las técnicas compositivas de la época, con un especial cultivo del contrapunto y la fuga. Pablo Queipo de Llano es uno de los cuatro compositores participantes en el proyecto didáctico on-line *Fugue Forum* (enmarcado en la plataforma digital Gardane) que tiene por objeto la enseñanza y difusión de la Fuga y su técnica compositiva. Es miembro de Vox Sæculorum, sociedad internacional de compositores contemporáneos consagrada a la recreación de la Música Barroca y a la reivindicación del lenguaje tonal como corriente de plena vigencia en el Arte Musical Contemporáneo. Sus obras han sido estrenadas en Austria, España e Italia.

THE CRUCIBLE OF MELODY, OR, MODERN COUNTERPOINT

Incredible as it may seem, melody, the absolute essence of Western music, has long been a mere relic for the immense majority of modern composers. This observation, obvious to any self-respecting music lover, gives a fairly reliable idea of the tack taken by Contemporary Musical Art, in significant accordance with one of the darkest periods humanity can remember in reference to Art and Culture. The indisputable fact that, nowadays, melody is nothing more than a scarecrow in contemporary musical creation shows the very decadence of Contemporary Music, which judging by the latest 21st century avant-garde is striding resolutely towards self-destruction, that is, the very negation of music in favour of an unintelligible sound language, completely alien to the venerable laws of harmony and at loggerheads with the primordial aim Music has always had: to express emotions between human beings. This musical disaster, so aptly explained by the composer Antón García Abril, stems from one of the many confusions of post-modernity: mistaking experiment for work of art, when in fact they are completely different things: experimentation – always commendable and necessary – is a search, often a fruitless search for solutions of an instrumental, speculative nature (as in the case of atonality), whereas artistic creation, that is, Music based on tonal language – a system founded on the physico-harmonic phenomenon of Nature – is potentially destined to communicate, endure and even transcend, in virtue of its universal expressiveness.

Indeed, melody – understood as an autonomous musical line or idea characterized by an expressively inclined sense of rhythm and tonality -, that is, the quintessence of tonal language, has been practically “confined” to the realm – by no means marginal in sociological terms – of popular music – pop, rock, light music, traditional music, etc. – or of “decorative” music – music for films or electronic devices – and, *mutatis mutandis*, has become completely disregarded and ignored, pigeonholed in the supposedly “classical” or “highbrow” category of our times. Of course, apart from the endless source provided by jazz, there are notable exceptions – the aforementioned Antón García Abril and John Williams, to name just two great melodic composers – who have returned to the tonal tradition of the XXth century rooted in “neoclassical” composers such as Igor Stravinsky and Edward Elgar. They, however, are exceptional landmarks – and for that reason not at all representative of contemporary musical creation – who maybe confirm the rule of the self-complacent abyss that is modern “highbrow music.” Even so, in the first decades of the XXlst century healthy signs have appeared indicating that the “endemic” melodic disease which is ravaging the contemporary repertoire is reaching its end, good proof of which are the neo-classical style works of the Italian Vanni Moretto (1967), the experimental polyphony – along the lines of Arvo Pärt - of the American, Eric Whitacre (1970) and the incipient works of a new generation of composers prepared to work with melodic material.

My idea of composing music in a baroque style did not arise as a reaction to the present-day musical panorama but as an instinctive activity stemming from my long years of musicology dedicated to the Baroque era, and particularly from the gratifying experiences I had tackling the reconstruction of several incomplete works by Antonio Vivaldi. Actually, the “temptation” to compose in the predominant style of 300 years ago (c. 1711),

that is, in the “old” style, always seized me when I was at the harpsichord or the organ, playing Italian music from the XVIIIth century. In fact, few pieces escaped being arranged or reworked by me, and I soon realized how alive tonal music in general and baroque music in particular has been and will be: the ideas flow, the lines are ductile, malleable, beautiful, in a word, fresh, and invite ornamentation, variation, re-elaboration, procedures which in fact are directly linked to Baroque compositional technique. My intuition was fully confirmed by the study of bass continuo playing, where the creative freedom of the performers – derived from the broad range of harmonic and melodic possibilities afforded by the realization of the bass – is almost an intrinsic ingredient of the music. So, at the end of Summer 2009, after restoring several violin concertos by Vivaldi, I resolutely faced up to the challenge. Why not compose the music I love? Because, and this is the key, my music, *our music* is not the music of *our time* – as the worn clichés of modernity tell us – but the music we delight in, the music of *our heart*. And that, in my case, is Baroque music.

Once I had taken up the challenge, my first thought was a rather ingenuous one: given the mountains of extant baroque music in existence, is there a musical niche, are there themes still to be invented, “baroque” melodies still to be imagined? The answer was obvious: if the composers of the XVIIIth century were still alive, they would no doubt continue conceiving fugal figures, singable phrases, counterpoint... So all that is needed is to invent, to put the mind to work, *quaerendo inveniatis*, according to J. S. Bach’s famous maxim. Invention is indeed the crucial concept in music that – being the complete opposite of atonal or abstract music – is constructed with melodies, with ideas, with horizontal lines that later, or maybe at the time of their conception, are harmonized. Hence the fundamental importance of melody, the melodic outline, whose exact equivalent in pictorial art is the sketch, the line, that is, the commitment. Harmony, texture, being also a substantial element of composition, is equivalent to the palette, the colour, the atmosphere of painting, and corresponds to the content, the line, the idea that is aimed at being expressed. In all other respects, the stylistic model of my works was *always* totally beyond doubt: the language of the late Baroque – c. 1710-1750, that is, the golden age of tonal music – whose style, as direct as it is emotive, became an unquestionable musical ideal from the first moment I heard it in my now distant infancy. And within this *settecentesco* universe, the Italian style – with Vivaldi at the head – quickly became the reference par excellence, *my music*, as I stated earlier. Once this deliberately “retrograde” venture into neo-baroque composition was under way, I discovered that my “perverse” passion was shared by a handful of contemporary composers who, far from resigning themselves to the delights of mere *listening* or actual *performance*, undertook the same *vintage* enterprise as the author of these lines: giving life to the music of their lives. This is clearly avowed by the international society of composers *Vox Saeculorum*, several valued members of which are authorities on baroque musicology, such as Michael Talbot and Federico Maria Sardelli, along with other notable vocational creators of the *baroque revival*: Giorgio Pacchioni, Gianluca Bersanetti, Hendrik Bouman, Fernando de Luca, Matthias Maute and Grant Colburn, among others.

Counterpoint – the art of combining two or more melodic lines, that is, polyphony in its strictest sense – has, needless to say, always been the procedure *par excellence* of tonal music, the foundation of the so-called *stile osservato*, the “supreme” compositional technique by virtue of its generating the true fullness of the musical argument, hence its profusion in sacred music as a symbol of divine omnipotence. And within the polyphonic

genre, the Fugue constitutes – since its origin half way through the XVIth century – the superior form of counterpoint on account of its difficulty and complexity. Apart from being the perfect form for cultivating compositional *science* – by means of the use of mandatory imitative counterpoint –, the Fugue offers the composer a vast range of musical possibilities – structural, expressive, rhetorical, in a word, *artistic*; that is to say, the Fugue is the musical form wherein, more than in any other, *science* and *art* merge and complement each other in a contrapuntal construct based on the imitation of one or more subjects, that is, melodic themes or motifs. So, to paraphrase Johann Joseph Fux – author of what is surely the most important treatise on counterpoint in history: *Gradus ad Parnassum* (1725) –, the Fugue has always represented the Mount Parnassus which every self-respecting classical composer seeks to climb.

For all these reasons, and above all because of my insatiable passion for the fugues of the late Italian baroque, it is easy to understand why the Fugue has always held pride of place in my compositional imagination, a predilection which at times, I must confess, becomes obsessive and exclusive. As mentioned above, the type of Fugue I cultivate is very specific: the Italian style (modelled on the canons of the Venetian-Bolognese school) of the period spanning 1710-1750. Therefore, the structural, harmonic and melodic characteristics adhere to that immortal style cultivated by, among others, Vivaldi, Torelli, Caldara, Albinoni, Bonporti, Dall'Abaco, Veracini and the Marcello brothers, to name just the more paradigmatic composers of this genre. Thus, the tonal structure or itinerary of the fugues presented on this recording is, with few exceptions, fairly concise: the three or four standard visits to the tonic's satellite tonalities – the dominant, subdominant, mediant and relative major or minor, not necessarily in that order – once the mandatory initial exposition of the theme is completed – built on the canonic tonal order of the subject/answer at the fifth/fourth which the four voices obey in their corresponding entries. There is a notable incidence of double counterpoint – triple in the case of the *Fuga della Pietà* –, that is, the statement of two or more subjects (or countersubjects) from the very *incipit* of the fugue, as well as the use of the *stretto*, or rather, the overlapping imitation of a motif. Following the orthodox tradition of the Fugue, connecting passages or episodes, which usually modulate, quote or vary the thematic motifs of the subjects, although more or less “autonomous” episodes are not uncommon, showing the influence of the Concerto genre. With the sole exception of the *Fuga del Magnificat*, a pedal note in the bass on the dominant systematically announces the final section of the Fugues, although various works – like the *Fuga delle Stelle* – conclude with a thematic or episodic recapitulation following the pedal note, a strong influence of the *ritornello* form propagated by Vivaldi.

As is obvious, the titles of the Fugues reflect or indicate the particular character of each Fugue following the programmatic-descriptive rhetoric of the music of the XVIIIth century. In the cases where the title alludes to a person, a divinity or an animal, I have attempted to write a fugue that genuinely evokes the subject in question: for example, the fugue *Poseidon* attempts to suggest the image of the sea god emerging from the waves, the fugue *Prometheus* evokes the Titan's harsh captivity and subsequent escape, *Mercury*, the heavenly flight of the messenger of the Gods and *Charon* – thanks to the long appoggiaturas contained in the theme –, the oars of the lugubrious ferryman; an equally suggestive rhetoric is expressed in the “conceptual” Fugues – such as the *Fuga della Pietà* and the *Fuga del Magnificat*, which form a sort of sacred dyptich- or in the purely descriptive

fugues, such as the *Fuga delle Stelle*—dedicated to recreating the sparkle of shooting stars—or the *Fuga Veneta* and the *Fuga del Parnasso*, which attempt to evoke the places they refer to. Returning to the ancient tradition of paying musical homage, I have used several themes by Vivaldi as a form of tribute to one of the greatest geniuses of the Fugue in the History of Music. In some cases the Vivaldian themes are quoted almost *ad litteram*—as in the fugues *Prometheus* or *de los Cíclopes* or *del Fanciulletto*, whose themes are drawn respectively from the Violin Concerto RV 240, the Triosonata RV 74 and the aria *Tenero fanciulletto* from the Serenade *Gloria e Himeneo* RV 687—while in others I have adorned original motifs by the Red Priest of Venice, as in the aforementioned *della Pietà* and *del Magnificat*, whose main subjects are, respectively, paraphrases of the vocal theme of the first movement of the *Stabat Mater* RV 621 and of the theme of the choral movement *Et Misericordia* from the *Magnificat* RV 610/611, as well as in the appropriately named *Tributo Vivaldiano*, whose principal theme is a paraphrase in the minor key of the subject of the famous fugue from the Concerto Op. III n° 11 RV 565. In the category of genuine rewriting we have the *Fuga del Pastor Fido*, which is, in fact, a “reconstruction” for 4 voices, of the two-part *Fuga da Capella*, from the Sonata n° 6 RV 58 (RV Anh. 95.6) from *Il Pastor Fido*, by Nicolas Chédeville (1705–1782), probably based on an original, long-lost composition by Antonio Vivaldi.

One last note about this recording by the excellent quartet, the Fisarchi Ensemble, and their rather unprecedented structure. Although the substitution of the viola—originally stipulated as the third voice in my four-part Fugues for strings—by the accordion could appear out of place, the truth is that the considered presence of this keyboard aerophone brings a sensational prominence and colour to the viola line which normally tends to be subdued or scarcely audible in the majority of orchestras and even in chamber groups. In fact, having already made the decision to record the fugues one to a part—in the interests of ensuring the total transparency of the counterpoint—using a string quartet without bass continuo, quite by chance I had the delightful experience of hearing a concert performance of one of my Fugues performed by the Fisarchi Ensemble with their accordion, and was instantly persuaded to incorporate it in the recording of the present anthology. Not only that, its unusual, *colouristic* contribution underlines the timeless dimension of the Art of the Fugue.

Pablo Queipo de Llano

October 2011

Translation: Walter Leonard

PABLO QUEIPO DE LLANO

Pablo Queipo de Llano (Bilbo, 1971) is a self-taught neobaroque composer. His activity as a composer arose as a result of his extensive dedication to Baroque music, first as a student of the harpsichord, organ and basso continuo at the Professional Conservatory of Madrid, and later as a musicologist specializing in Italian Baroque music in general, but specifically in the work of Antonio Vivaldi. Amongst its various works devoted to the author of *L'estro armonico* it is worth highlighting the first Vivaldi monograph in Spanish (*El furor del Prete Rosso, La música instrumental de Antonio Vivaldi*, Antonio Machado Libros-Fundación Scherzo, 2005) as well as the reconstruction of the five incomplete violin concertos (RV 203, RV 322, RV 360, RV 520 and RV 526) from the manuscript collection *La Cetra* (1728). These and other reconstructions of various Vivaldi's works have been performed by a number of orchestras on authentic instruments and published by the labels Enchiriadis, Brilliant and Sony (Deutsche Harmonia Mundi), receiving great praise and recognition from both public and specialized critics.

The musical work by Pablo Queipo de Llano recreates the musical language of the late Baroque period (1700-1750 *circa*) by means of the rigorous and reliable use of the techniques for composing in that era, and with special emphasis on counterpoint and fugues. Pablo Queipo de Llano is one of the four composers participating in the online educational project *Fugue Forum* (included in the Gardane digital platform) which aimed to teaching and spreading the form of the Fugue and its composing technique. He is member of Vox Sæculorum, International Society for Contemporary Composers which is dedicated to the recreation of Baroque music and the vindication of tonality as a current and valid language in Contemporary Musical Art. His works have been premiered in Austria, Spain and Italy.

CREUSET DE MÉLODIES, OSSIA, CONTREPOINT CONTEMPORAIN

Aussi curieux que cela paraisse, la mélodie, l'essence par antonomase de la musique occidentale, n'est, depuis très longtemps, qu'un vestige pour l'immense majorité des compositeurs contemporains. Cette observation, évidente pour tout mélomane qui se respecte, donne une idée assez juste des directions prises par l'Art Musical Contemporain, concordant d'une façon significative avec l'une des périodes les plus sombres — quant à l'Art et à la Culture — dans la mémoire de l'humanité. Le fait indiscutable d'avoir réduit aujourd'hui la mélodie à un rôle de fantoches dans la création musicale actuelle révèle la décadence même de la Musique Contemporaine qui, à en juger par les dernières avant-gardes du XXI^e siècle, s'achemine d'un pas ferme vers son autodestruction ; c'est-à-dire, la négation même de la musique en vue de favoriser un langage sonore inintelligible, étranger aux lois vénérables de l'harmonie et opposé à l'objectif primordial qui a toujours été celui de la Musique : l'expression des sentiments qu'éprouvent les êtres humains. Ce désastre musical, finement analysé par le compositeur Antón García Abril, provient de l'une des nombreuses confusions de la postmodernité, concrètement entre l'expérimentation et l'œuvre d'Art, alors qu'il s'agit de deux choses absolument différentes : l'expérimentation — toujours louable et nécessaire — est une recherche de solutions, souvent infructueuse, généralement instrumentale et privilégiant un caractère spéculatif (comme l'atonalité), tandis que la création artistique, c'est-à-dire, la musique basée sur le langage tonal — un système fondé sur le phénomène physique-harmonique de la Nature — est potentiellement destinée à communiquer, demeurer et même se transcender, en vertu de son expressivité universelle.

De fait, la mélodie — comprise comme une ligne ou une idée musicale autonome caractérisée par un sens rythmique et tonal à vocation expressive — c'est-à-dire, la quintessence du langage tonal, a été pratiquement « confinée » dans les circuits — qui, soit dit en passant, n'ont rien de marginaux en termes sociologiques — de la musique populaire — pop, rock, musique légère, musique traditionnelle... — ou de la musique « décorative » — musique de ciné ou de dispositifs électroniques — pour, *mutatis mutandis*, finir aujourd'hui par être complètement méprisée et reléguée par le monde dit « classique » ou « érudit. » Bien évidemment, et en marge de cette source inépuisable qu'est le jazz, les exceptions illustres ne sont pas rares — Antón García Abril, déjà cité, ou John Williams, parmi les grands compositeurs mélodiques — qui reprennent la tradition tonale du XX^e siècle enracinée dans les musiques « néoclassiques » comme celles de Igor Stravinsky ou de Edward Elgar. Il s'agit en effet de moments rarissimes — et donc non représentatifs de la création musicale contemporaine — qui confirment en tout cas la règle de l'abîme auto-complaisant de la « musique érudite » contemporaine. Malgré tout, selon certains indices salutaires de ce début de XXI^e siècle, « l'endémie » mélodique qui dessèche le répertoire contemporain semble toucher à sa fin, comme le prouvent les œuvres de style néoclassique de l'Italien Vanni Moretto (1967), la polyphonie expérimentale — dans la ligne de Arvo Pärt — du nord-américain Eric Whitacre (1970) ou les œuvres récentes d'une nouvelle génération de compositeurs déterminés à utiliser un matériau mélodique.

Mon idée de composer dans le style baroque ne provenait pas d'un mouvement de réaction contre le panorama musical actuel mais comme une activité instinctive dérivée de mes longues années dédiées à la

musicologie de l'époque baroque et concrètement de mes expériences gratifiantes liées à la reconstruction de plusieurs œuvres incomplètes de Antonio Vivaldi. En réalité, la « tentation » de composer dans le style qui prédominait il y a 300 ans (vers 1711), c'est-à-dire « à l'ancienne », affleurerait toujours quand je jouais au clavecin ou à l'orgue de la musique italienne du siècle XVIII. De fait, peu de pièces échappaient à mon désir de les arranger ou de les réélaborer, et je me rendis assez vite compte que la musique tonale [[en général]] et la baroque en particulier, ont toujours été, et resteront, vivantes : les idées fluent, les lignes sont ductiles, modelables, belles, fraîches en un mot, et invitent à la glose, à la variation, à la réélaboration, procédés qui de fait sont directement liés à la technique de composition de l'époque baroque. J'eus une pleine confirmation de mes intuitions en étudiant la pratique de la basse continue, où la liberté créative des interprètes — dérivée des amples possibilités harmoniques et mélodiques qu'offre la réalisation de la basse — est quasi un ingrédient intrinsèque de la musique. C'est ainsi qu'à la fin de l'été 2009, après avoir restauré plusieurs concertos pour violon de Vivaldi, je décidais de relever le défi. Pourquoi ne pas composer la musique que j'aime ? Parce que, là est la clé, ma musique, *notre musique* n'est pas celle de *notre temps* — malgré les clichés rances de la modernité — mais la musique qui nous enchante, celle de *notre cœur*. Et dans mon cas, c'est la musique baroque.

Une fois le défi accepté, la première réflexion fut assez ingénue : avec les tonnes de musique baroque que nous conservons aujourd'hui, y a-t-il encore un espace musical, des thèmes à inventer, des mélodies « baroques » à imaginer ? La réponse était évidente : si les compositeurs du XVIII^e vivaient aujourd'hui, ils continueraient certainement à concevoir des thèmes de fugue, des phrases chantantes, des contrepoints... il ne reste donc qu'à inventer, mettre l'esprit au travail, quærendo invenietis, selon la remarquable devise de J. S. Bach. L'invention est de fait le concept crucial d'une musique qui — à 180 degrés de la musique atonale ou abstraite — se construit avec des mélodies, avec des idées, avec des lignes horizontales qui ultérieurement — ou durant leur conception — s'harmonisent. De là l'importance fondamentale de la mélodie, du trait mélodique, dont l'équivalence exacte dans l'art pictural est le dessin, la ligne, c'est-à-dire, l'engagement. L'harmonie, la texture, qui sont des éléments substantiels de la composition, équivalent à la pâte, à la couleur, à l'atmosphère de la peinture, et sont toujours en fonction du contenu, de la ligne, de l'idée que l'on prétend concrétiser. Quant au reste, j'ai toujours assumé que le modèle stylistique de mes œuvres était le langage de la dernière époque du Baroque, de 1710 à 1750 environ, qui correspond à l'âge d'or de la musique tonale ; son style, direct autant qu'émouvant, devint un idéal musical incontestable dès que j'en pris connaissance, dans les jours déjà lointains de mon enfance. Et dans cet univers *settecentesco*, le style italien — Vivaldi en premier lieu — fut très tôt la référence par excellence, *ma musique*, comme je l'ai écrit plus haut. En pleine aventure — « rétrograde », et avec plaisir — de la composition néobaroque, je découvris que ma passion « perverse » était partagée par une poignée de compositeurs contemporains qui, loin de se résigner à la délectation simplement *auditive* ou directement *interprétative*, caressèrent le même projet *vintage* que l'auteur de ces lignes : donner vie à la musique de leur vie ! Ce que reflète pleinement la société internationale de compositeurs *Vox Saeculorum*, dont font partie, non en vain, des autorités de la musicologie baroque, comme Michael Talbot ou Federico Maria Sardelli, en compagnie de créateurs vocationnels du *baroque revival* remarquables : Giorgio Pacchioni, Gianluca Bersanetti, Hendrik Bouman, Fernando de Luca, Matthias Maute,

Grant Colburn...

Le contrepoint — l'art de combiner deux ou plusieurs lignes mélodiques, c'est-à-dire, la polyphonie dans un sens strict — a toujours été, en toute logique, le procédé par excellence de la musique tonale, la base du style *osservato*, la technique compositionnelle « suprême » tendant à générer la véritable plénitude du discours musical, et de là vient sa profusion dans la musique sacrée comme symbole de l'omnipotence divine. Et dans le genre polyphonique, la fugue constitue — depuis son origine jusqu'au milieu du XVI^e siècle — la forme supérieure, pour sa difficulté et sa complexité, du contrepoint. La fugue est non seulement la forme parfaite permettant de cultiver la *ciencia* compositionnelle — par l'usage obligatoire du contrepoint imitatif — mais offre encore au compositeur un champ amplissime de possibilités musicales — structurelles, expressives, rhétoriques, *artistiques* en un mot. C'est-à-dire que la fugue est, plus que toute autre, la forme musicale où *science* et *art* se fondent, et se complémentent, en une construction contrapuntique basée sur l'imitation d'un ou plusieurs sujets *ossia* thèmes ou motifs mélodiques. Donc, en paraphrasant Johann Joseph Fux — l'auteur de *Gradus ad Parnassum* (1725) qui est certainement le plus important traité de contrepoint de l'Histoire —, la fugue a toujours représenté le Mont Parnasse que tout compositeur classique qui se respecte désire gravir.

Ceci dit, et avant tout considérant mon insatiable passion pour les fugues de la phase ultime du baroque italien, on peut facilement comprendre que cette forme a toujours été une priorité de mon idée de la composition ; une prédilection qui par moments, j'en conviens, devient obsessive et exclusive. Comme je l'ai signalé plus haut, le modèle de fugue que je cultive est très précis : c'est le spécimen italien (modélisé sur les canons de l'école de Venise et Bologne) des années 1710-1750. Les caractéristiques structurelles, harmoniques et mélodiques se centrent sur ce style immortel cultivé, entre autres, par Vivaldi, Torelli, Caldara, Albinoni, Bonporti, Dall'Abaco, Veracini ou les frères Marcello, pour ne citer que les auteurs paradigmatiques du genre. La structure, ou *itinéraire* tonal des Fugues de ce disque est donc, à de rares exceptions près, plutôt concise : les trois ou quatre visites de rigueur aux tonalités satellites de la tonique — dominante, sous-dominante, médiate et tonalité relative, dans un ordre indéterminé — après l'exposition initiale indispensable du thème — basée sur l'ordre tonal canonique proposition/réponse à la quinte ou à la quarte — faite par les quatre voix tour à tour. Signalons l'incidence du contrepoint double — ou triple, dans la *Fuga della Pietà* — c'est-à-dire, l'exposition d'au moins deux sujets (ou contresujets) dès l'*incipit* de la fugue, ainsi que l'emploi de la strette ou imitation tuilée d'un motif. Selon la tradition orthodoxe de la fugue, les divertimentos ou épisodes — suivant la norme, modulants — citent ou varient les motifs thématiques des sujets, tout en ménageant des pages plus ou moins « autonomes » qui révéleront l'influence du genre du concerto. De façon systématique, et avec la seule exception de la *Fuga del Magnificat*, une pédale de la basse sur la dominante établit la section conclusive des *Fugues* ; d'autre part, l'empreinte du *ritornello*, selon la forme propagée par Vivaldi, se fait sentir dans plusieurs œuvres — comme la *Fuga delle Stelle* — qui concluent sur une récapitulation thématique ou épisodique après la pédale.

Les titres des *Fugues* reflètent ou indiquent bien évidemment le caractère particulier de chaque œuvre selon la rhétorique programmatique-descriptive de la musique du XVIII^e siècle. Dans les cas où le titre se réfère à une personne, à une divinité ou à un animal, j'ai voulu évoquer une véritable fugue *ad hoc* du sujet en

question : par exemple, la *Fugue de Poséidon* veut suggérer l'image du dieu marin émergeant de l'eau, celle de *Prométhée* évoque la dure captivité du Titan et sa fugue/fuite, celle de *Mercur*e le vol céleste du messager des Dieux ou celle de *Caronte* — grâce aux longues appoggiatures du thème — le rythme des rames du lugubre batelier ; une rhétorique suggestive équivalente se concrétise dans les *Fugues* « conceptuelles » — comme celles de la *Pietà* ou du *Magnificat*, formant une sorte de diptyque sacré — ou dans celles qui sont simplement descriptives, comme la *Fuga delle Stelle* — recréant les éclats des étoiles fuyantes — ou la *Fuga Veneta* et la *Fuga del Parnasso*, qui tentent d'évoquer les lieux en question. Reprenant la tradition vétuste de l'hommage musical, j'ai utilisé plusieurs thèmes de Vivaldi pour composer certaines *Fugues* comme un tribut à l'un des plus grands génies de la fugue de toute l'Histoire de la Musique. Dans certains cas les thèmes vivaldiens sont cités pratiquement ad litteram — *Fugues de Prométhée*, de *los Ciclopes* ou *del Fanciulletto*, dont les thèmes proviennent respectivement du *Concerto pour violon* RV 240, de la *sonate en trio* RV 74 et de l'aria *Tenero fanciulletto* de la sérénade *Gloria e Himeneo* RV 687 — tandis qu'ailleurs, j'ai varié des motifs originaux du *Prete Rosso*, comme dans la *Fuga della Pietà* et la *Fuga del Magnificat*, déjà citées : leurs sujets principaux sont, respectivement, des paraphrases du thème vocal du premier mouvement du *Stabat Mater* RV 621 et du thème du mouvement choral *Et Misericordia* des *Magnificat* RV 610/611 ; de même, dans l'œuvre justement intitulée *Tributo Vivaldiano*, le thème principal est une paraphrase en mode majeur du sujet de la célèbre fugue du *Concerto* Op. III n° 11 RV 565. Dans la catégorie de la réélaboration authentique, nous trouvons la *Fuga del Pastor Fido*, qui est de fait une « reconstruction » à 4 voix de la *Fuga da Capella* à 2 voix de la *Sonate* n° 6 RV 58 (RV Anh. 95.6) de *Il Pastor Fido*, de Nicolas Chédeville (1705-1782), probablement basée sur une composition originale, aujourd'hui perdue, de Antonio Vivaldi.

Pour terminer, un commentaire sur l'enregistrement réalisé par l'excellent Ensemble Fisarchi, un quatuor, mais dont la formation est surprenante. On peut en effet penser que la substitution de l'alto — dans la partition originale, la troisième voix de mes *Fugues* à quatre voix pour cordes — par l'accordéon est impropre à l'époque mais, d'autre part, la présence pondérée de cet aérophone à clavier apporte un relief et une couleur sensationnelle à la partie d'alto qui est souvent terne ou peu audible dans la plupart des orchestres, y compris les formations de chambre. De fait, quand j'avais déjà décidé de faire interpréter les fugues à une voix par partie — afin de privilégier la plus grande transparence du contrepoint — par un quatuor à cordes sans basse continue, j'assistais à un concert où l'une de mes *Fugues* était jouée par le Fisarchi, accordéon inclus ! Une très agréable surprise, qui me persuada immédiatement de choisir la même formation pour enregistrer cette anthologie. La participation de l'accordéon, source de couleurs et de sonorités inhabituelles, souligne, s'il le faut, la dimension intemporelle de l'Art de la Fugue.

Pablo Queipo de Llano

Octobre 2011

Traduction : Pierre Élie Mamou

PABLO QUEIPO DE LLANO

Pablo Queipo de Llano (Bilbo, 1971) est un compositeur néobaroque ayant suivi une formation autodidacte. Son activité de compositeur lui vient de son dévouement prolongé à la musique baroque. Tout d'abord en tant qu'étudiant de clavecin, d'orgue et de basse continue au conservatoire professionnel de Madrid puis en tant que musicologue spécialisé dans la musique baroque italienne en général et dans les œuvres d'Antonio Vivaldi en particulier. Parmi ses nombreux travaux dédiés à l'auteur de *L'estro armonico* se distingue la première monographie de Vivaldi en langue espagnole (*El furor del Prete Rosso, La música instrumental de Antonio Vivaldi*, Antonio Machado Libros-Fundación Scherzo, 2005). Il a aussi revisité intégralement les cinq concerts pour violon incomplets (RV 203, RV 322, RV 360, RV 520 y RV 526) de la collection manuscrite La Cetra (1728). Celles-ci et d'autres œuvres revisitées de Vivaldi ont été interprétées et enregistrées par différents orchestres historicistes pour les labels Enchiriadis, Brilliant et Sony (Deutsche Harmonia Mundi) avec un grand succès de critique et de public.

L'ouvrage musical de Pablo Queipo de Llano recrée et explore le langage musical du Baroque tardif (environ 1700-1750) à travers l'emploi rigoureux et fidèle des techniques compositrices de l'époque, notamment le contrepunt et la fugue. Pablo Queipo de Llano est l'un des quatre compositeurs participant à un projet didactique sur Internet *Fugue Forum* (dans le cadre de la plateforme digitale Gardane) qui a pour objet l'enseignement et la diffusion de la fugue et de sa technique compositrice. Il est membre de Vox Sæculorum, une société internationale de compositeurs contemporains consacrée à la recreation de la musique baroque et à la revendication du langage du ton comme courant pleinement en vigueur dans l'art musical contemporain. Ses ouvrages sont sortis en Autriche, en Espagne et en Italie.

CROGIUOLO DI MELODIE, OSSIA, CONTRAPPUNTO CONTEMPORANEO

Per quanto non sembri vero, la melodia, per antonomasia l'essenza della musica occidentale, da tempo è ormai un vestigio per la maggioranza dei compositori contemporanei. Questa osservazione, ovvia per qualsiasi melomane che si vanti di essere tale, rende l'idea del percorso che ha intrapreso l'Arte Musicale Contemporanea, in significativo accordo con uno dei periodi più bui che l'umanità possa ricordare per ciò che riguarda l'Arte e la Cultura. Indubbiamente, il fatto che oggi la melodia non sia altro che uno spauracchio nella creazione musicale, rivela la decadenza stessa della Musica Contemporanea che, seguendo le ultime avanguardie del XXI secolo, cammina con passo deciso verso l'autodistruzione, cioè verso la negazione stessa della musica a favore di un linguaggio sonoro inintelligibile, alieno alle venerabili leggi dell'armonia e contrario all'obiettivo primordiale che ha sempre avuto: l'espressione di affetti tra gli esseri umani. Questo disastro musicale, come ha ben spiegato il compositore Antón García Abril, deriva da uno dei tanti equivoci della post-modernità: la confusione tra esperimento ed opera d'Arte, due cose completamente diverse. La sperimentazione -sempre lodevole e necessaria- è una ricerca di soluzioni, spesso infruttuosa, di carattere strumentale e speculativo (come lo è la atonalità), mentre la creazione artistica, cioè la Musica basata sul linguaggio tonale -sistema fondato sul fenomeno fisico armonico della Natura- è predestinata a comunicare, a perdurare e perfino a trascendere, in virtù della sua espressività universale.

Di fatto, la melodia -intesa come linea o idea musicale autonoma, caratterizzata da un senso ritmico e tonale di vocazione espressiva-, vale a dire, la quintessenza del linguaggio tonale, praticamente è rimasta "confinata" negli ambiti -del resto affatto marginali in termini sociologici- della musica popolare (pop, rock, musica leggera), musica tradizionale, ecc) o della musica "decorativa" (musica da cinema, musica per dispositivi elettronici) risultando così, *mutatis mutandis*, completamente disprezzata e ignorata dal cosiddetto ambito "classico" o "colto" dei nostri giorni. Naturalmente, e al margine della fonte inesauribile che costituisce il jazz, non mancano le illustri eccezioni -il suddetto Antón García Abril o John Williams, tanto per citare due grandi compositori melodici- che riprendono la tradizione tonale del XX secolo radicata nei "neoclassici" come Igor Stravinsky o Edward Elgar. In effetti, si tratta di eccezionali pietre miliari -e appunto per questo per nulla rappresentative della creazione musicale contemporanea- che comunque confermano la regola dell'autocompiacente abisso della "musica colta" contemporanea. Ciononostante, nei primi lustri del XXI secolo si sono riscontrati salutaris indizi della fine dell'"endemia" melodica che devastava il repertorio contemporaneo, come provano le opere in stile neoclassico dell'italiano Vanni Moretto (1967), la polifonia sperimentale -nella linea di Arvo Pärt- dell'americano Eric Whitacre (1970) o le incipienti opere di una nuova generazione di compositori disposti a lavorare con materiale melodico.

La mia idea di comporre musica in stile barocco non è sorta come movimento reazionario all'attuale panorama musicale ma come manifestazione istintiva derivata dai lunghi anni dedicati alla musicologia del periodo Barocco e, concretamente, dalle mie gratificanti esperienze nell'aver affrontato la ricostruzione di diverse opere incomplete di Antonio Vivaldi. In realtà, la "tentazione" di comporre nello stile predominante di 300 anni fa

(1711 circa), vale a dire alla vecchia maniera, mi ha sempre attratto fin da quando ho interpretato al cembalo o all'organo la musica italiana del XVIII secolo. Di fatto sono stati pochi i brani sfuggiti a qualche mia correzione o rielaborazione e presto mi sono reso conto di quanto resti e resterà ancora viva la musica tonale in generale e barocca in particolare: le idee fluiscono, le linee sono duttili, malleabili, belle, in una parola fresche, e invitano al commento, alla variazione, alla ri-elaborazione, procedimenti questi che di fatto possono essere direttamente collegati con le tecniche compositive del Barocco. Le mie intuizioni sono state pienamente confermate dallo studio della pratica del basso continuo, dove la libertà creativa degli interpreti, derivata dalle ampie possibilità armoniche e melodiche che offre la realizzazione del basso, è quasi un elemento intrinseco della musica. Perciò, verso la fine dell'estate del 2009, dopo aver restaurato vari concerti per violino di Vivaldi, ho definitivamente deciso di affrontare la sfida. Perché non comporre la musica che amo? Perché (questa è la chiave) la mia musica, la *nostra musica*, non è quella del *nostro tempo* – come recitano i rancidi clichés della modernità – ma è la musica che ci delizia, quella del *nostro cuore*. Nel mio caso, è la musica Barocca.

Una volta accettata la sfida, il primo pensiero è stato un po' ingenuo: con le tonnellate di musica barocca che ancora si conservano, quanto spazio musicale ci sarà? Resteranno ancora dei temi da inventare, delle melodie "barocche" da immaginare? La risposta è stata ovvia: se i compositori del XVIII secolo fossero ancora in vita continuerebbero senz'altro a concepire temi di fughe, frasi cantabili, contrappunti... Perciò basta solo inventare, mettere la mente al lavoro, *quaerendo invenietis*, secondo l'insigne massima di J. S. Bach. L'invenzione è di fatto il concetto cruciale di quella musica che – all'opposto della musica atonale o astratta – si costruisce con melodie, con idee, con linee orizzontali, che dopo, o anche durante il loro concepimento, vengono armonizzate. Da qui l'importanza fondamentale della melodia, del tratto melodico, la cui esatta equivalenza nell'arte pittorica è il disegno, la linea, cioè l'*impegno*. L'armonia, la tessitura, elemento altrettanto sostanziale della composizione, equivale all'impasto, al colore, all'atmosfera del dipinto, ed esiste sempre in funzione del contenuto, della linea, dell'idea che si vuole plasmare. Per il resto, il modello stilistico delle mie opere è sempre stato assolutamente ovvio: il linguaggio dell'ultimo Barocco (1710-1750 circa, cioè, l'età d'oro della musica tonale) il cui stile, così diretto quanto emotivo, è diventato per me un indiscutibile ideale musicale da quando ho avuto modo di ascoltarlo nella lontana infanzia. E all'interno di quest'universo *settecentesco*, lo stile italiano – con Vivaldi in testa – presto divenne il riferimento per eccellenza, la mia musica, come ho già potuto spiegare. Una volta iniziata l'avventura – "retrograda" e con sommo piacere – della composizione neobarocca, ho scoperto che la mia "perversa" passione era condivisa da una manciata di compositori contemporanei i quali, lungi dal rassegnarsi alle delizie meramente *auditive* o direttamente *interpretative*, intrapresero la stessa impresa *vintage* dell'autore di queste linee: dar vita alla musica delle loro vite. Di tutto ciò dà buona prova la società internazionale di compositori *Vox Saeculorum*, alla quale non a caso appartengono alcuni nomi autorevoli della musicologia barocca, come Michael Talbot o Federico Maria Sardelli, insieme ad altri noti creatori vocalionali del *baroque revival*: Giorgio Pacchioni, Gianluca Bersanetti, Hendrik Bouman, Fernando De Luca, Matthias Maute e Grant Colburn, tra gli altri.

Il contrappunto – l'arte di combinare due o più linee melodiche, cioè, la polifonia in senso stretto – è sempre stato, con ogni logica, il procedimento per eccellenza della musica tonale, il fondamento del cosiddetto *stile osservato*, la tecnica compositiva "suprema" capace di generare la vera pienezza del discorso musicale. Da qui

il suo profuso impiego nella musica sacra come simbolo dell'onnipotenza divina. E, all'interno del genere polifonico, la Fuga costituisce -fin dalle sue origini a metà del secolo XVI- la forma superiore, ardua e complessa, del contrappunto. Oltre ad essere la forma perfetta per coltivare la *scienza* compositiva -attraverso l'uso obbligato del contrappunto imitativo-, la Fuga offre al compositore un vastissimo campo di possibilità musicali (strutturali, espressive, retoriche, in una parola artistiche). La Fuga è quindi la forma musicale dove, come in nessun'altra, scienza ed arte si fondono e sono complementari, in una struttura contrappuntistica basata sull'imitazione di uno o più soggetti, cioè temi o motivi melodici. In tal modo, parafrasando Johann Joseph Fux -autore di quello che sicuramente è il trattato sul contrappunto più importante della storia, *Gradus ad Parnassus* (1725)-, la Fuga ha sempre rappresentato il monte Parnaso che ogni compositore classico che si rispetti vuole scalare.

Per tutto ciò, e più di ogni altra cosa per la mia insaziabile passione per le Fughe dell'ultimo Barocco italiano, è facilmente comprensibile perché questa forma musicale sia sempre stata una priorità nel mio pensiero compositivo, predilezione che a volte, lo confesso, è diventata ossessiva ed esclusiva. Come ho già potuto ribadire, il modello della Fuga che coltivo è molto preciso: il modello italiano (costruito secondo i canoni della scuola veneziano-bolognese) degli anni 1710-1750. Le caratteristiche strutturali, armoniche e melodiche si avvicinano pertanto a quest'immortale stile che venne coltivato da Vivaldi, Torelli, Caldara, Albinoni, Bortolotti, Dall'Abaco, Veracini o i fratelli Marcello, giusto per citare gli autori più rappresentativi. Così, la struttura o itinerario tonale delle fughe che presenta questo disco, è, salvo rare eccezioni, abbastanza conciso: tre o quattro passaggi di rigore nelle tonalità satelliti della tonica -dominante, sottodominante, mediante e tonalità relativa, in ordine sparso-, una volta completata la necessaria esposizione iniziale del tema -fondata nell'ordine tonale canonico proposta/risposta alla quinta/quarta-, che le quattro voci realizzano nelle loro rispettive entrate. Noto è l'incidenza del contrappunto doppio -o triplo, come nel caso della *Fuga della Pietà*- vale a dire, l'esposizione di due o più soggetti (o controsogetti) partendo dal semplice *incipit* della fuga, così come l'impiego dello *stretto*, cioè, la imitazione ravvicinata di un motivo. Seguendo la tradizione ortodossa della fuga, i divertimenti o episodi, di norma modulanti, citano o glossano i motivi tematici dei soggetti, seppure non mancano episodi più o meno "autonomi" che denotano l'influenza del genere del Concerto. In modo sistematico, e considerando come unica eccezione la *Fuga del Magnificat*, un pedale del basso sulla dominante costituisce la sezione conclusiva delle Fughe, sebbene siano varie le opere che -come la *Fuga delle Stelle*- si concludono con una ricapitolazione tematica o episodica dopo il pedale, in ciò che è un chiaro influsso della forma *ritornello* diffusa da Vivaldi.

Com'è ovvio, i titoli delle Fughe rispecchiano o indicano il carattere particolare di ognuna di esse, seguendo la retorica programmatico-descrittiva della musica del secolo XVIII. Nei casi in cui il titolo si riferisce ad una persona, ad una divinità o ad un animale, ho voluto evocare un'autentica Fuga *ad hoc* del soggetto in questione: ad esempio, la *Fuga di Poseidone* cerca di suggerire l'immagine della divinità marina che emerge dai mari, quella di Prometeo evoca la dura prigionia del Titano e la sua successiva fuga, quella di Mercurio, il volo celestiale del messaggero degli dei e quella di *Caronte* -come raffigurato dalle lunghe appoggiature che contiene il tema- i remi del lugubre barcaiuolo; un'equivalente retorica evocativa è stata plasmata nelle Fughe "concettuali" -come la *Fuga della Pietà* o quella del *Magnificat*, che costituiscono una sorta di dittico sacro- o in quelle semplicemente descrittive, come la *Fuga delle Stelle* -consacrata a ricreare i bagliori delle stelle fugaci- o la *Fuga*

Veneta e la *Fuga del Parnaso*, che cercano di evocare i luoghi a cui si riferiscono. Riprendendo l'antica tradizione dell'omaggio musicale, ho utilizzato vari temi di Vivaldi per la composizione di alcune Fughe, come tributo ad uno dei più grandi geni della Fuga che abbia mai dato la Storia della Musica. In alcuni casi i temi vivaldiani compaiono praticamente *ad litteram* -come nel caso delle Fughe di *Prometeo*, *dei Ciclopi* e *del Fanciulletto*, i cui temi sono rispettivamente tratti dal concerto per violino RV 240, della trisonata RV 74 e dall'aria *Tenero Fanciulletto* della serenata *Gloria e Himeneo* RV 687- mentre in altri ho sviluppato motivi originali del Prete Rosso –come nelle già citate Fughe *della Pietà* e *del Magnificat*, i cui soggetti principali sono, rispettivamente, una parafrasi del tema vocale del primo movimento dello *Stabat Mater* RV 621 e del tema del movimento corale *Et Misericordia* dei *Magnificat* RV 610/611, così come nel brano, propriamente intitolato *Tributo Vivaldiano*, il cui tema principale è una parafrasi in modo maggiore del soggetto della celebre fuga del concerto Op. III n°11 RV 565. Nella categoria della vera e propria rielaborazione si colloca la *Fuga del Pastor Fido* che, di fatto, è una “ricostruzione” a quattro voci della *Fuga da Cappella*, a 2 voci, della sonata n°6 RV 58 (RV Anh. 95.6) de *Il Pastor Fido*, opera di Nicolas Chédeville (1705-1782), basata probabilmente su una composizione originale di Antonio Vivaldi, andata persa.

Un ultimo commento sulla registrazione affidata all'eccellente quartetto Ensemble Fisarchi e al suo piuttosto inaudito organico: sebbene la sostituzione della viola -originariamente introdotta come terza voce nelle mie Fughe a 4 voci per archi- con la fisarmonica può sembrare estemporanea, di fatto la ponderata presenza di questo aerofono a tastiera conferisce sensazionale rilievo e colore alla linea della viola, che invece normalmente risulta spenta o difficilmente udibile nella maggior parte delle orchestre e perfino nelle formazioni cameristiche. In effetti, quando era già stata presa la decisione di registrare le fughe in parti reali -volendo privilegiare la trasparenza del contrappunto- con quartetto d'archi e senza basso continuo, mi è capitata la piacevolissima occasione di ascoltare, in concerto, una delle mie Fughe interpretate dal quartetto Fisarchi, con la fisarmonica. Questo ascolto mi ha immediatamente convinto ad eseguire la presente antologia con la fisarmonica. La sua inusuale e coloristica presenza, peraltro, sottolinea la dimensione senza tempo dell'Arte della Fuga.

Pablo Queipo de Llano

Ottobre 2011

Traduzione: Roberta Binotti

PABLO QUEIPO DE LLANO

Pablo Queipo de Llano (Bilbo, 1971) è un compositore neobarocco di formazione autodidatta. La sua attività compositiva deriva direttamente dalla sua prolungata dedizione alla musica barocca, prima come studente di cembalo, organo e basso continuo nel Conservatorio Profesional de Madrid, e poi come musicologo specializzato nella musica del Barocco italiano in generale e nell'opera di Antonio Vivaldi in particolare. Tra i suoi numerosi lavori dedicati all' autore di *L'estro armonico* destaca la prima monografia vivaldiana in lingua spagnola (*El furor del Prete Rosso, La música instrumental de Antonio Vivaldi*, Antonio Machado Libros-Fundación Scherzo, 2005) e la ricostruzione integrale dei cinque concerti per violino incompleti (RV 203, RV 322, RV 360, RV 520 y RV 526) della collana manoscritta *La Cetra* (1728). Questi ed altri restauri vivaldiani sono stati suonati ed incisi da diverse orchestre storiche per le case discografiche Enchiriadis, Brilliant y Sony (Deutsche Harmonia Mundi) ricavando grande successo di pubblico e di critica.

L'opera musicale di Pablo Queipo de Llano ricrea ed esplora il linguaggio musicale del Barocco tardivo (1700-1750 circa) attraverso un uso fedele e rigoroso delle tecniche compositive dell'epoca, con un speciale cultivo del contrappunto e la fuga. Pablo Queipo de Llano è uno dei quattro compositori partecipanti nel progetto didattico on-line *Fugue Forum* (compreso nella piattaforma digitale Gardane) il cui oggetto è la istruzione e diffusione della Fuga e della sua tecnica compositiva. È membro di Vox Sæculorum, società internazionale di compositori contemporanei consacrata a la ricreazione della Musica Barocca ed alla rivedicazione del linguaggio tonale come corrente di piena validità nell'Arte Musicale Contemporaneo. Le sue opere sono state suonate in Austria, Spagna ed Italia.



Grabado en Madcow Studio, Linari, Barberino val d'Elsa, Florencia (Firenze, Italia), 14-16 noviembre 2011.
Ingeniero de sonido (grabación, mezcla y masterización):
Giovanni Sala (gio.sala@gmail.com)



Edición y producción técnica: Giovanni Sala, Daniele del Lungo y Pablo Queipo de Llano.
Productor: Raúl Mallavibarrena

Edición 25 Fugas (partituras y partes): Pablo Queipo de Llano © 2009-2011.
Partituras disponibles en www.gabinettoarmonico.com bajo licencia Creative Commons CC.
Fotografía de la portada: Carlos Galeano (<http://www.cgaleano.com/about>)
Diseño: Juan Bautista García (juan@holocentro.com)

© & © Enchiriadis 2011
Español - English - Français - Italiano.
Made in Austria SONY DADC. Duración total: 69:43