

REFINAMIENTO ESPIRITUAL

*Concierto del 13 de octubre de 2008
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

Jordi Casas Bayer, director

**Miguel Ángel ROIG FRANCOLÍ (1953):
Antífona y salmos para las víctimas de genocidio**

**Franz Peter SCHUBERT (1797-1828):
Misa en Si bemol Mayor D. 950**

Resulta singular y de lo más atractiva la personalidad del compositor ibicenco Miguel Ángel Roig Francolí (Ibiza, 1953), también musicólogo y docente, que reside en EEUU desde 1982. Allí viene realizando una magnífica y amplia labor en diversos frentes. Desde 2000 ocupa la plaza de profesor de Armonía, Análisis y Formas Musicales en la Universidad de Cincinnati. Curiosamente, un hombre como él tan dotado para la síntesis, la alquitarada combinación de timbres, la delineación de alados ritmos; un artista de una inspiración a veces tan puntillista, dotado especialmente para el perfecto acabado de sus obras, siempre equilibradas y elegantes, transparentes de líneas y de formas, ha permanecido mudo en lo que a la creación musical se refiere y ha ido acumulando saberes y profundizando a conciencia en el fenómeno sonoro que transmite a sus alumnos con rara y discreta elocuencia. No ha compuesto nada relevante, o que él haya considerado procedente incluir en su catálogo, entre 1987, año de su cuarteto de cuerda *Diferencias y fugas*, hasta 2005, en el que escribe la obra que hoy se estrena, *Antífona y salmos para las víctimas de genocidio*.

Esta partitura nos traerá otra vez el estilo limpio y concienzudo, el toque espiritual del compositor ibicenco, discípulo en tiempos del refinado Miguel Ángel Coria –otro músico de catálogo corto–, de quien heredó una fina caligrafía y una proverbial concisión; una justeza formal y una rigurosa aplicación de la tímbrica con efectos expresivos de primer orden. Aquellas *Cinco piezas para orquesta*, que estrenara la Orquesta de la RTVE bajo la dirección de Odón Alonso en 1982, marcaron su clara concepción del ritmo y su austera disposición para desarrollar los acontecimientos; sin una nota de más ni de menos. Una economía de medios y una sutileza muy definitorias; una claridad expositiva que ha caracterizado también su escritura en prosa, a través de la que ha sabido encontrar el tono ideal para ser didáctico y ameno a la vez. Son famosos sus estudios sobre la música de Ligeti (*Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net-Structure Compositions*, 1995) o sus diversos trabajos en torno a la figura de Antonio de Cabezón. Su libro de texto universitario sobre la armonía tonal y las formas musicales (*Harmony in Context*, McGraw-Hill, 2003) se ha utilizado como libro de texto en 53 universidades de EE.UU.

Es por todo ello una suerte recuperar al Roig Francolí compositor. Esta *Antífona y salmos para las víctimas de genocidio* sin duda nos ofrecerá una todavía más espartana versión del arte directo, delicado y expresivo del músico, quien ha tenido a bien redactar las líneas que a continuación se consignan de manera literal. Son muy explicativas. Escuchar antes o después de su lectura los pentagramas fruto de la inspiración sobre un tema de tantos significados, de trascendencia tan universal, será una fructífera experiencia.

Todo artista tiene la opción de ser testigo activo del mundo que le rodea, y de plasmar su compromiso social y humano en su arte. Esta es una opción que yo sentí la necesidad de ejercer en un momento dado, y el resultado es un ciclo de obras recientes, la segunda de las cuales es *Antífona y salmos para las víctimas de genocidio* (2005). Otras obras en el mismo ciclo son *Dona eis requiem (En memoria de las víctimas inocentes de la guerra y el terror)* (2005), *Cánticos para una tierra sagrada* (2006-07) y *Missa pro pace* (2007). Todas estas obras comparten un lenguaje post-moderno y post-minimalista basado en una gran economía de medios, que esencialmente he limitado a tres elementos primordiales: melodía, escalas, y ritmo. Se trata de una música con un carácter marcadamente espiritual, basada en textos sagrados, y en gran medida en melodías del repertorio medieval gregoriano (donde radica el verdadero origen de la tradición musical occidental). Busco la intensidad expresiva a través de una austeridad y simplificación de medios técnicos, que ponga al servicio del mensaje que quiero transmitir.

El móvil directo de *Antífona y salmos* es el recuerdo de las víctimas de genocidios recientes. En nuestro mundo moderno, supuestamente avanzado, asistimos con escalofriante frecuencia a genocidios masivos que el mundo normalmente contempla con impotencia y pasividad, y después olvida con asombrosa rapidez (recordemos por ejemplo los genocidios de Camboya, Ruanda, Burundi, Bosnia, Kosovo y Darfur, por mencionar sólo unos pocos de los más recientes y notorios). Mi obra, un austero y sentido recuerdo de los millones de víctimas de estos y otros genocidios, está basada en la melodía y el texto de la bellísima antífona gregoriana *Salve Regina*, símbolo musical de la misericordia divina que cabe esperar reciben esas víctimas que no recibieron misericordia humana alguna. Y en fragmentos de tres salmos (interpretados utilizando un austero tono salmódico medieval) que a su vez evocan la cólera divina de la que son merecedores los genocidas, que tan raramente atraen la cólera humana.

Schubert era creyente a su manera, pero no poseía la unción de Haydn ni la efusión apasionada y cambiante de Beethoven. En todo caso, el compositor vienés no era un practicante ortodoxo; incluso se lo podría considerar en ciertos aspectos un librepensador. De la misma forma que lo eran su hermano Ignaz o sus amigos Schwind o Bauernfeld. Pero, si escuchamos atentamente sus pentagramas dedicados al templo, se tiene la sensación de que la fe y el entusiasmo casi místico que emanan de ellas son verdaderos. La aparente contradicción viene dada por el choque entre un profundo sentimiento religioso y una actitud de rechazo hacia cualquier tipo de formalismo o de convencionalismo. Su obra religiosa, sin alcanzar las cotas de calidad media de la sinfónica, camerística, instrumental o liederística, no es en absoluto despreciable. Aparece ocupada por unas 40 partituras de diverso signo. En ella sobresalen seis misas latinas, dos misas alemanas y siete *Salve Regina*.

El compositor parecía tener en alta estima la *Misa* que hoy escuchamos. En febrero de 1828 envió al editor Schott de Maguncia una lista de obras inéditas cuya publicación esperaba. Entre ellas, junto a las óperas *Alfonso y Estrella* (D 732), *Las conjuradas* (D 787) y *Fierabrás* (D 796) y la *Sinfonía n.º 9* (D 944) “*La Grande*”, se encontraba la *Misa n.º 5* (D 678), algo anterior. Sobre las mismas exigencias inició, en junio de ese año, la que hoy nos ocupa, que dedicó a una asociación eclesiástica

fundada el 4 de octubre. Pero Schubert moriría antes de que la obra pudiera estrenarse. La primera ejecución tendría lugar, bajo la dirección de su hermano Ferdinand, un año más tarde, el 4 de octubre de 1829, precisamente para festejar el primer aniversario de la asociación, en la iglesia de la Santa Trinidad. Un mes más tarde, el 15 de noviembre, doce después de la muerte del autor, el propio Ferdinand la dirigiría en la iglesia de María Trost. Pertenece esta partitura a la categoría de las llamadas misas solemnes: por su gran longitud y por su estilo, que exige una orquesta sinfónica completa (aquí con la ausencia de la flauta, lo que concede evidente gravedad al conjunto).

Las cuatro primeras misas, en fa mayor, sol mayor, si bemol mayor y do mayor son composiciones más bien decorativas, de vuelo relativo, de corta extensión. En ellas, lo mismo que en las dos últimas, se suprimen del *Credo* las palabras *credo in UNAM Sanctam, Catholicam et Apostolicam Ecclesiam*, a cuya consignación siempre se mostró remiso el músico. Lo que no ha impedido nunca que estas misas se interpreten en las iglesias católicas austriacas en virtud de una dispensa papal. La *Misa nº 6 en mi bemol mayor D 950* fue concebida en una época de gran inspiración, justamente entre la citada *Sinfonía nº 9, "La Grande" D 944*, y el *Quinteto con dos chelos en do mayor D 956*. Es algo menos dulce y homogénea que la *nº 5 en la bemol mayor D 678*, de 1822, pero a cambio tiene probablemente mayor entidad musical. Basta co-tejar ambos *Et incarnatus* para darse cuenta de ello. El canon de los solistas, soprano y dos tenores, posee una belleza poética, un lirismo difícilmente igualables. La línea melódica, la efusión, son de lo mejor del autor.

Desde el punto de vista contrapuntístico, la importancia de la obra que hoy escuchamos está fuera de duda: la fuga del *Cum sancto spiritu*, claramente enunciada, se desarrolla con arreglo a un círculo firmemente cerrado, fiel a la tradición, aunque con el empleo de un sugerente contrapunto cromático, que a la postre desequilibra ventajosamente la estructura tonal, un procedimiento que reaparece en los pasajes que rodean al *Amen* y que describe muy bien el musicólogo Walther Dürr. Schubert utiliza como tema base el primero de *El clave bien temperado* de Bach usado también por Mozart al final de la *Sinfonía Júpiter*. En la fuga del *Et vitam venturi*, que da cima al *Credo*, se crea una inestabilidad interior de rara intensidad, lo que viene propiciado por una *stretta* en la que las voces van entrando escalonadas a la manera de un canon; cada vez más próximas: desde seis compases al comienzo a uno al cierre. En relación con estas fugas, Dürr habla de dos aspectos característicos y en principio contradictorios: de un lado la maestría en el manejo del denso contrapunto, en busca de un resultado espectacular dado por la utilización masiva de todos los medios que ofrece la polifonía; de otra parte el afán de expresar la duda interior.

Hay quien ha discutido, no obstante, la originalidad armónica, que sería menor por ello que la de su hermana *D 678*, que viene definida por una secuencia tonal de cierta complejidad. La de la *D 950*, que parte de un más bien convencional mi bemol mayor (pero que Schubert nunca había utilizado para una gran obra sacra), es bastante normal después de todo, subraya Einstein: *Kyrie*, *Credo* y *Sanctus* en esa tonalidad; *Agnus* en la relativa menor (do menor); *Gloria* en si bemol mayor. Las relaciones tonales dentro de cada movimiento tampoco son especiales. Y los contrapuntos fugados aparecen en los lugares tradicionales. No puede ponerse en duda, desde luego, el intimismo y la perfecta alternancia entre contrapuntismo y homofonía.

Es obra seria, grave, intensamente dramática, casi bachiana, podríamos decir, y no sólo por la cita mencionada más arriba; de “música pura”, en palabras de Schneider, y construida, si bien se mira, como si de una sinfonía se tratase. En el *Credo* hay un constante latido de timbales, que ya aparecen en la introducción instrumental y que se llega a hacer obsesivo. Debe hacerse referencia asimismo a la desesperación lacerante del *Agnus Dei*, quizá la parte más novedosa de la obra, ya que está dividido en cuatro secciones: a) un andante con moto en 3/4 que emplea como material principal un tema idéntico al de la fuga en do sostenido menor del *Libro I* de *El clave bien temperado* de Johann Sebastian—de nuevo la figura del Cantor como base de actuaciones— y que el propio Schubert esgrime como eje de su trágico y tremendo lied *Der Döppelgänger (El doble)* del ciclo *Canto del cisne*, que escribió en agosto, semanas más tarde de dar cima a la *Misa*; b) un andante en mi bemol *alla breve*, que entra con las palabras *Dona nobis pacem*; c) una repetición del tema del *Agnus*, pero ahora en allegro molto moderato en mi bemol menor aunque en el mismo metro (3/4); d) finalmente, se nos ofrece, con la nueva exposición de las palabras *Dona nobis pacem*, un andantino así mismo *alla breve* en mi bemol mayor. Los solistas, poco activos a lo largo de la obra, intervienen junto al *tutti* en el segundo episodio. No estamos lejos del clima del *Kyrie* del *Réquiem* de Mozart. Es la misma sencilla gravedad. En esta parte de la *Misa* Schubert empleó la orquesta al completo, con unos metales que certifican el signo suplicante de los pentagramas.

Esa serena gravedad, ese toque en apariencia luctuoso, ese dramatismo interno movieron a ciertos críticos de la época a decir que el espectro de la muerte había estado presente en el corazón y la mente del compositor mientras trabajaba en su redacción. Una opinión que no puede tenerse como buena. Brigitte Massin es uno de los estudiosos que afirman, en sentido contrario, que esta misa no tiene nada que ver, ni de cerca ni de lejos, con una misa fúnebre o una misa de premonición de lo fúnebre; no se correspondía este sentimiento —otra cosa son las circunstancias en algún caso ominosas que determinaban los últimos meses del compositor— con la sicología schubertiana.

La diafanidad y límpida factura del *Kyrie*, que desarrolla una dulcísima y consoladora melodía, nos indican ciertamente lo contrario. La música, ondulante y proporcionada, conecta con el mundo inefable de Mozart y emparenta con algunos pasajes de una obra profana que tiene en sus entrañas bastante de religioso —la “religiosidad profana” de la que siempre hablaba Federico Sopena— como la cantata *Lázaro*, de 1820, que aparece embargada por un sentimiento de gran fuerza mística, una efusión lírica y un dramatismo trascendente que difícilmente se localizan en otras obras menores de estirpe sacra del compositor. El *Sanctus* por su parte repite la exclamación tradicional por tres veces, cada una más alto que la anterior, hasta un clímax controlado. Y la melodiosidad del *Benedictus*, con sorprendentes respuestas de los vientos, resulta por demás afirmativa; lo que aparece subrayado por el pasaje fugado del *Hosanna in excelsis!*, el mismo para estos dos movimientos, como manda la tradición.

Arturo Reverter