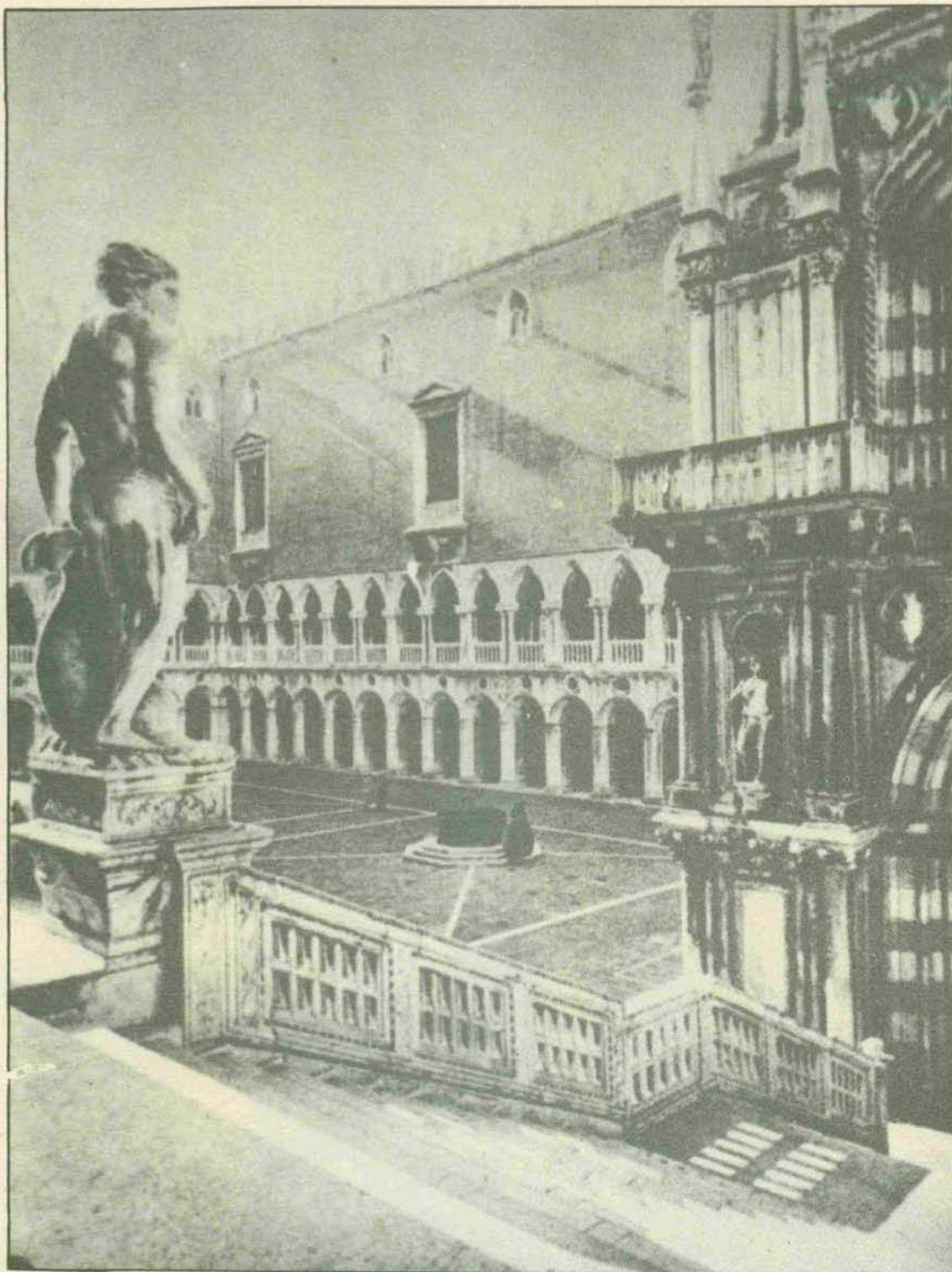


Una transparencia del barroco:

Antonio Vivaldi



Fidel Villar Ribot



A la otra orilla del río di Canonica, enfrente del Palazzo Ducale, se ubicaba el Ospedale, casa que reunía un centro de pública asistencia sanitaria, un colegio y un conservatorio. (Escalera de los Gigantes del Palazzo Ducale).

EN la cronología natal de Antonio Vivaldi las opiniones se diversifican. Para unos, el **prete rosso** nació en el año 1675, mientras que otros afirman que vio la luz primera en 1678. Las investigaciones más recientes y serias abogan por esta última fecha. Se conmemora, pues, en este año el tercer centenario de su nacimiento. Las presentes páginas quieren ser un redivivo recordatorio de una de las figuras más transparentes de la cultura barroca y la más representativa sin duda en materia musical de tal época.

APUNTE BIOGRAFICO

Nace Antonio Lucio Vivaldi en Venecia, en el barrio de san Martino, lindante al río Ca' di Dio, en el seno de una familia de la que poseemos escasos datos. Se sabe que su padre, Juan Bautista, fue violinista de la capilla ducal y que tuvo dos hermanos —al menos de los que se tengan noticias— que disfrutaron de una dudosa fama en Venecia y hasta llegaron a ser expulsados de esta ciudad.

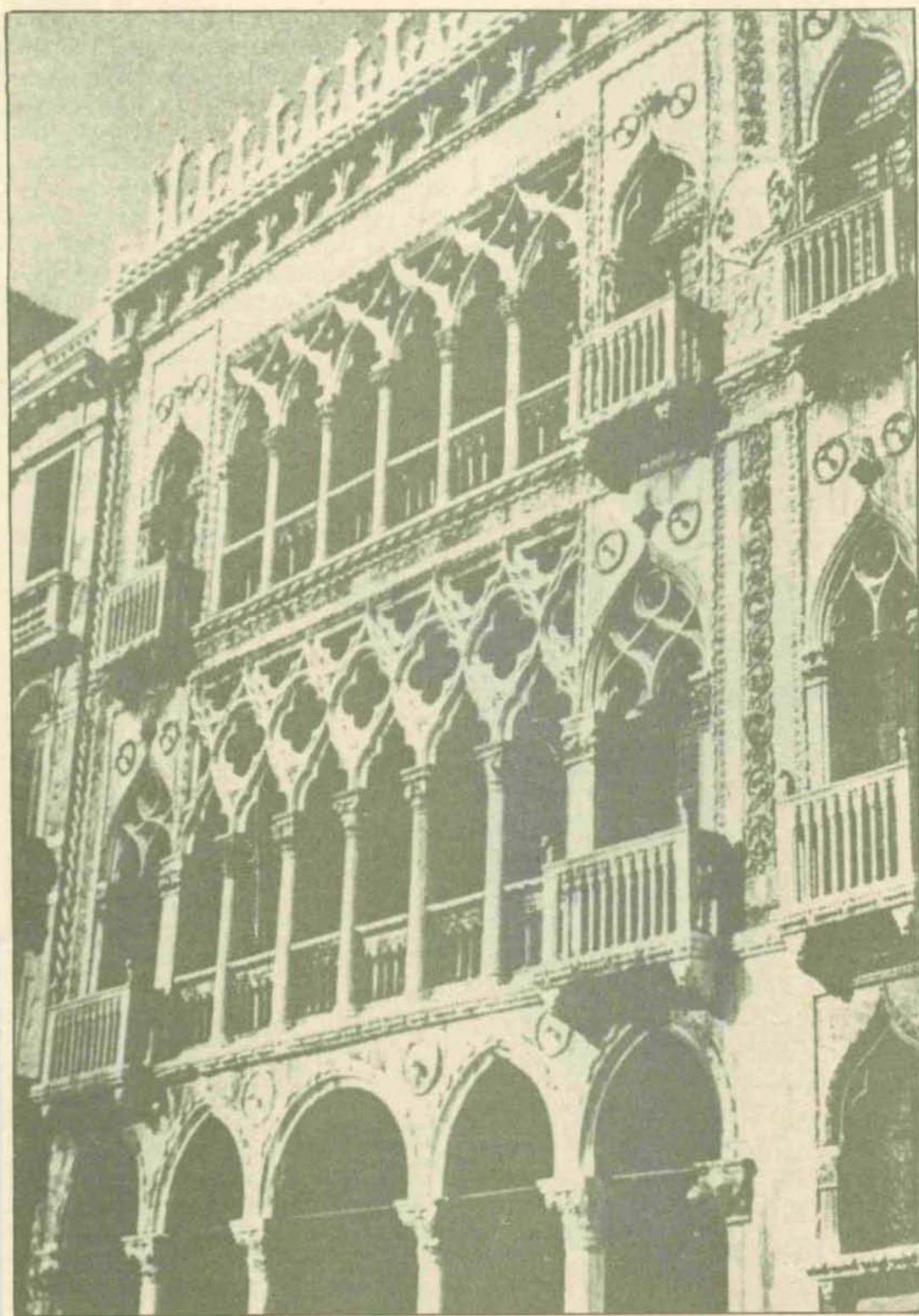
Antonio Vivaldi fue bautizado en la iglesia de san Juan de Bragora. Temprano la orientación paterna le hace inclinarse por el sacerdocio. Ingresa en el seminario de san Geminiano, en cuya iglesia cantará su primera misa. En 1693 recibe la tonsura: se ordena de subdiácono en 1699, de diácono al año siguiente y es, por fin, sacerdote en 1703.



El músico, anciano de sesenta y dos años, casi arruinado y con la enfermedad recrudescida, es en Viena un desterrado real. Y llega así el postrer momento de su muerte. (El único retrato auténtico de Antonio Vivaldi, realizado por Leone Ghezzi, en 1723).



En el campo de las composiciones instrumentales, Vivaldi instaura el más vasto mundo musical que la época barroca ha conocido. («La Piazzetta en 1834», detalle del cuadro de J.-B. Corot, Museo del Louvre).



«Las Cuatro Estaciones» son claramente el mayor logro descriptivo que alcanzó Vivaldi en su vasta trayectoria musical. Fondo y forma se han fundido en un estado de pureza y perfección pocas veces conseguido en la historia de la música. (Ritmo y Luz: La Ca' d'Oro).

Por propias declaraciones y por testimonios ajenos, sabemos que Vivaldi padeció desde su nacimiento una fuerte dolencia asmática. Sus primeros días fueron una lucha con la muerte, lo que hizo que recibiese los auxilios bautismales de manos de la propia partera. En ocasiones esta enfermedad se hará tema de dolorosas confesiones, como en una carta de 1737, en la que afirma: «No puedo andar a causa de este mal de pecho, o mejor dicho de esta estrechez de pecho».

Ahora bien, este mal no nos puede inducir a pensar en un Vivaldi recluso anacoretamente en su casa, componiendo de continuo en la soledad compartida de un instrumento musical que le informara sobre los pasos perfectos y cercanos de la muerte. Porque Vivaldi fue jovial en su música y fervoroso de la vida, a la que se entregó con la intensidad del instante.

La carrera musical de Antonio Vivaldi es un éxito sin desenlace. El año de su ordenación

sacerdotal, 1703, es nombrado maestro de coros y conciertos en el Ospedale della Pietá, centro de la música de cámara veneciana. Y así, muy pronto el prestigio del **prete rosso** creció, pasando de ser un buen «musicista de violino» —en la cabecera de sus primeras piezas (1705)—, a convertirse en «maestro di concerti», tal como figura en el conjunto de las doce sonatas de la Opus II (1709).

A la otra orilla del río di Canonica, enfrente del Palazzo Ducale, se ubicaba el Ospedale, casa que reunía un centro de pública asistencia sanitaria, un colegio y un conservatorio. Los músicos de la Pietá gozaban de una merecida fama y sin duda entre sus 75 profesores pudo encontrar Vivaldi los grandes solistas que necesitaba para la ejecución de sus partituras.

Vivaldi comienza a trabajar en encargos de conciertos. Con la venta de éstos y el reducido sueldo que recibe en el Ospedale, se mantiene.

En 1711 publica en Amsterdam la Opus III. Se trata de una serie de 12 **concerti grossi** a los que titula el «Estro Armonico».

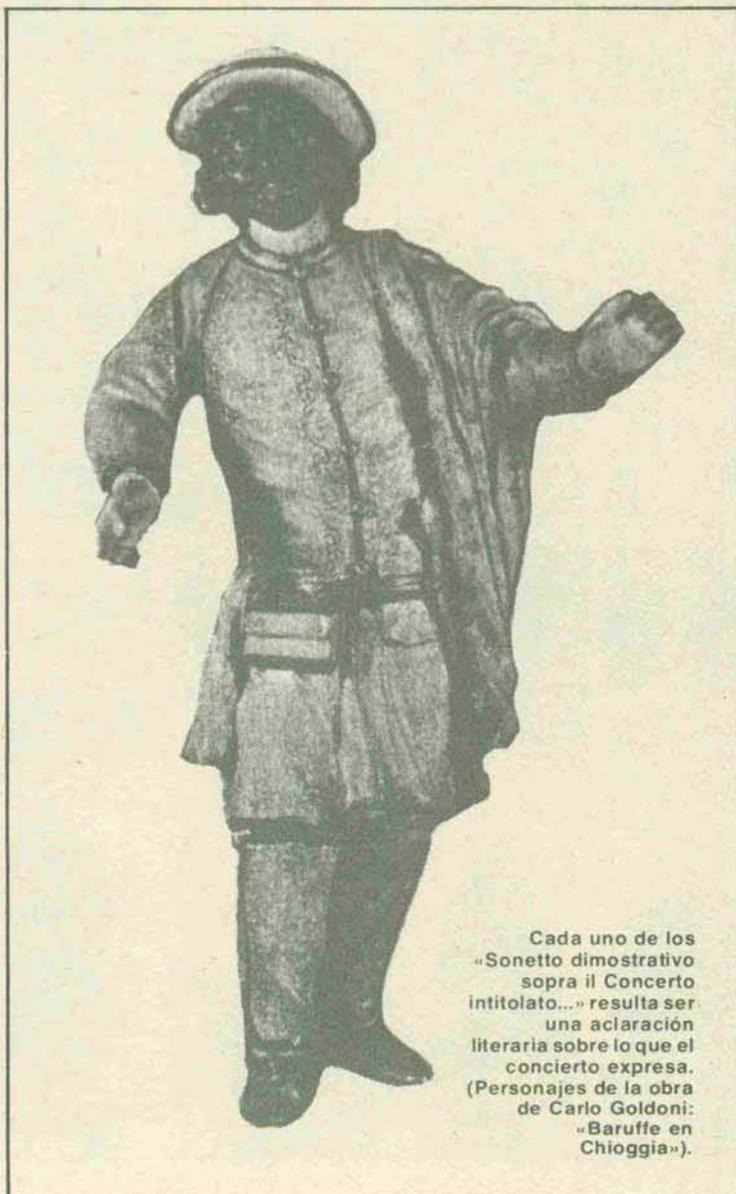
En 1712 se edita, a su vez, otra serie de doce conciertos, la Opus IV, bajo el título de «La Stravaganza». Al año siguiente, la dirección del Ospedale le permite ausentarse por un mes, lo que

aprovecha para viajar por Europa. Pero estos desplazamientos se harán paulatinamente tan continuos que los administradores del conservatorio de la Pietá le advertirán sobre el cumplimiento de sus obligaciones, viéndose obligados a permitir las ausencias del maestro, pero ya sin remuneración de ninguna clase.

El reconocimiento de Vivaldi cobra un punto álgido en 1717, cuando es nombrado «Maestro di Capella e di Camera de S.A.S. il signor

Principe Filippo Landgravio Hassia-Darmstadt». Este noble poseía el landgraviato de Hesse (Alemania) y mantenía poderes en la corte de Mantua. El músico se desplaza a esta villa y reside en ella por tres años: «En Mantua estuve tres años al servicio del piadosísimo Príncipe de Darmstadt», nos dice el propio Vivaldi. De este período cabe recordar el estreno de tres óperas en Venecia y una pieza orquestal que sirvió para inaugurar en Florencia el Teatro de la Pérgola. Pero, junto a estas agradables nuevas, Vivaldi sufre en los últimos momentos de su estancia mantuana un serio contratiempo. Nos referimos al anónimo libelo —atribuible sin duda a un tal B. Marcello— que ha circulado por toda Venecia, por medio del cual el empresario del teatro del Santo Angel, no otro que el mismísimo Vivaldi, queda vilipendiado en una sardónica caricatura. Nuestro músico había entrado en contacto con tal local de ópera, siendo primero socio y luego empresario responsable de una amplia lista de representaciones. Un oscuro suceso, relacionado con el secuestro de unas cantantes, ensombrecerá en cierta medida las relaciones entre el empresario Vivaldi y el teatro del Santo Angel, sobre el que ya pesaba un tenebroso asunto de cesión de terrenos. Pero

todo ello no es óbice para que el maestro continúe en su labor creadora y en la acumulación de éxitos. Dos son los más importantes en el siguiente período vital del músico. En 1722 Roma acoge a Vivaldi con los calores de la admiración por medio del papa Benedicto XIII. Y en 1728, el César Carlos VI, emperador y tercer rey de España, de Bohemia y de Hungría —tal reza en la dedicatoria vivaldiana de la Opus IX— hace llamar al músico veneciano a Trieste, en donde departen du-



Cada uno de los «Sonetto dimostrativo sopra il Concerto intitolato...» resulta ser una aclaración literaria sobre lo que el concierto expresa. (Personajes de la obra de Carlo Goldoni: «Baruffe en Chioggia»).

rante largo tiempo entre la sorpresa completa de toda la corte. El monarca obsequió con valiosos regalos a Vivaldi. Pero en medio de este período ha transcurrido el año 1725. En él aparece la Opus VIII, colección de doce conciertos titulada «Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione». De ellos, los cuatro primeros se harán rápidamente conocidísimos: son los denominados «Le Quattro Stagioni», en los que Vivaldi celebra la festividad anual de la existencia humana en la naturaleza, con un rigor lírico e instrumentalmente virtuosístico a cargo del violín, que convertirá a estos cuatro **concerti** en las piezas más renombradas del abate veneciano.

De 1729 a 1733 datan los viajes de Vivaldi por la zona del Danubio. Viena será una ciudad que lo deslumbra. En 1737 se edita en París la Opus XIII, conjunto de seis sonatas tituladas «Il pastor Fido». Valga esta muestra para afirmar una vez más el amplio reconocimiento que toda Europa le depara al **prete rosso**.

La impresión causada por Viena le hace a Vivaldi tornar a ella en 1740. Pero el Vivaldi de estos últimos instantes no es ya ni con mucho la sombra de aquella rutilante luz que destelló los ámbitos camerísticos y sociales de Venecia.

El músico, anciano de sesenta y dos años, casi arruinado y con la enfermedad recrudescida, es en Viena un desterrado real. Y llega así el postrer momento de su muerte. Con un rito sencillo y con escasa asistencia de personas, el 28 de julio de 1741 es enterrado en el cementerio del centro sanitario próximo a la casa de un tal señor Sätler, en donde falleció.

Con su muerte, Vivaldi desaparece de la escena musical europea. Sólo luego un J. S. Bach hará frecuentes transcripciones de las

piezas del veneciano, transcripciones que indudablemente dejarán impresa su huella en algunas partituras del autor de los «Conciertos de Brandeburgo». Desde aquí es obligado acudir al presente siglo, en el que sucede la auténtica valorización del **prete rosso**. Han colaborado en ello críticos musicales como Pincherle, Fanna y Ryom, quienes han puesto en ordenación la obra completa vivaldiana, e investigadores como Paul y Gallo, que han dado a conocer cruciales datos biográficos del músico.

Hoy, Vivaldi disfruta de una relativamente amplia atención tanto en los catálogos de las casas discográficas como en los repertorios musicales de los mejores solistas y grupos instrumentales, entre los que cabría destacar por propios méritos al conjunto «I Musici», del que, entre otras muchas, es memorable su grabación de «Las Cuatro Estaciones», lo que les valió un gran premio internacional en 1956. Pero, sea como fuere, el caso es que Antonio Vivaldi aún aguarda, prendido a los calendarios del tiempo y a los límites del espacio, la entrega que lo revele definitivamente.

PRODUCCION MUSICAL

La producción musical de Vivaldi se divide en dos grandes capítulos: piezas vocales y piezas instrumentales. Entre las primeras se encuentran unas cincuenta obras sacras, numerosas cantatas, cuarenta óperas y un hermoso oratorio titulado «Juditha triumphans» (1716), basado en un tema del Antiguo Testamento.

De entre las cantatas, destacaríamos la denominada «La Seine en fête» (1729), más por la música, bellamente desarrollada, que por la letra; sus dieciséis números son





Cuando Alejo Carpentier, en su maravilloso «Concierto Barroco», afirma que, «aunque los siglos no recordaron nada, y es lástima porque aquello era tan digno de oírse como de verse...», hemos de asentir a ello como verdad y esperar, cuando menos favorecida por este tercer centenario, la resurrección definitiva de Antonio Vivaldi. (El León de San Marcos, en la Plaza de la Señoría, de Venecia).

una exaltación del recién nacido Luis XV. En el terreno operístico, sobresale sin duda por su modélica realización y la fama que obtuvo, la titulada «La Fida Ninfa» (1732), que sirvió en su estreno para la inauguración de un teatro en Verona. Melodía y drama se aúnan para dar un espectáculo deslumbrante en donde el tema de los amores de Licori y Osmino dota a la representación de un carácter netamente teatral, aun cuando Vivaldi reduzca en esta ocasión los recursos escénicos a la más elemental economía. Un aria, en la que la voz cobra valores casi superiores al movimiento de los instrumentos solistas, sirve de inicio para una posterior recurrencia en este tipo de composición, como en la denominada «Destino avaro», en donde la voz comulga totalmente con las calidades de los instrumentos de viento. El uso de los temas bucólico-pastoriles será frecuente en nuestro músico y quizás posea mayor importancia en el terreno del instrumentalismo, por cuanto comporta la aparición de unos recursos estilísticos de incalculable valor y trascendencia. Dentro de esta misma línea, pero en su vertiente religiosa, hay que entender el motete «Canta in prato» —composición número 623 del catálogo Ryom—, escrito para soprano, cuerda y continuo. Son cuatro sus movimientos, aunque puede esquematizarse en la estructura tripartita de los *concerti*. Su secuencia es Allegro-

Recitativo-Allegro-Allegro (el segundo *allegro*, ejecutado en compás 2/4, mientras los otros lo son en 3/4, hace la función del *largo*), en donde la voz solista realiza modulaciones y timbres que nos evocan el airoso movimiento del violín en ciertos pasajes de «Las Cuatro Estaciones» con ecos atribuibles desde luego a un afán conciliador del fondo y la forma por ese feliz descriptivismo tan peculiar de Vivaldi.

Entre las composiciones sacras —recientemente restituidas— vamos a destacar la musicación del primer salmo de la festividad de Vísperas, el «Dixit Dominus», RV 594, hallado en la Biblioteca Nacional de Turín. El *prete rosso* resuelve la materia literaria en diez movimientos con la majestuosidad del coro y orquesta dobles. Seis de tales movimientos están confiados a los coros, demostrando una vez más el dominio vivaldiano de la técnica de los *cori battenti*. Dos sopranos, una contralto, un tenor y un bajo dan la dicción de la fervorosa vocación de Vivaldi por cuanto signifique la creencia monumental de lo divino. El «Gloria» final es una composición de tan elevado carácter que se hace difícil hallar una enulación en el panorama de la música sacra.

A través de toda la obra, la secuencia melódica bascula entre la prístina transparencia y la más acaparadora densidad, lo cual le proporciona a este salmo 109 musicado el veredicto de pieza polifónica maestra. No en vano se la ha comparado con «La Pasión según san Mateo» de Bach.

Y llegamos así al campo de las composiciones instrumentales. Aquí Vivaldi instaaura el más vasto mundo musical que la época barroca ha conocido. Sería vana ilusión el pretender recorrer tal aspecto en su dedicación completa. Por ende, sólo escogeremos tres ejemplos, sin que ello aluda a sobresalientes calificaciones previas.

Los tres conciertos para mandolina —PV. 16, 133, 134— significan en la obra del veneciano la demostración de que no hay en principio instrumento alguno menospreciable para la labor de solista. La mandolina, ante todo popular, obtiene con Vivaldi un impulso capital. Igual sucederá con la tiorba y, en general, con todos los instrumentos de cuerdas pinzadas.

Estos tres conciertos parece que se compusieron para el marqués G. Bentivoglio de Ferrara que, por placer, frecuentaba el uso de la mandolina. De ellos, el que resulta más complejo, hermoso y completo es el escrito en Do mayor (PV. 16). Se ejecuta con la doble presencia de mandolina, tiorba, flauta, salmoe —antecesor del clarinete— y violín *in tromba marina*, junto al violoncelo. Su tono de celebración

expresa una crecida felicidad, enmarcada formalmente entre remembranzas de los **artes de tañer** renacentistas y la más actual configuración de los gestos musicales propiamente barrocos.

Dentro del frecuente bucolismo vivaldiano se encuentra la Opus XIII, colección de seis sonatas titulada «Il pastor fido», que apareció en París en 1737. La obra es un homenaje a la «Aminta» de Torcuato Tasso. El uso de la viella aporta un pretendido arcaísmo que nos hace respirar pronto aires medievales. Posteriormente la conjunción entre los instrumentos de viento —flauta, oboe— y el clavecín nos hunde en el renacentismo propio de los desdenes de la pastora de Tasso. Nos enfrentamos con un caso en el que Vivaldi no concede pábulo al préstamo mimético de lo literario, sino que, fuera de caer en lo narrativo, construye una ambientación histórica de la creación fantástica.

Es de advertir que estas seis sonatas están escritas **ad libitum** para el conjunto solista, con lo cual la libertad es entusiasmo de creación, y que tres de ellas —1, 2 y 5— se resuelven al estilo francés.

El naturalismo de «Il pastor fido» es un triunfo típicamente vivaldiano con tintes de perenne alegría, y conste que tiene su autor al componerla casi sesenta años. ¡Pertinaz jovialidad! Pero sin duda alguna las piezas más conocidas de la producción vivaldiana son los cuatro primeros conciertos de la Opus VIII, «Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione», más renombrados por el título de «Le Quattro Stagioni».

En muy pocas ocasiones fechó Vivaldi sus creaciones. Es por ello que en el caso que ahora nos ocupa, nada sabemos sobre su cronología. Obviamente fueron anteriores a 1725. Los cuatro conciertos van precedidos de sendos sonetos de los que se desconoce el autor, aunque todo se inclina por responsabilizar de ello al propio Vivaldi. Cada uno de los «Sonetto dimostrativo sopra il Concerto intitolato...» resulta ser una aclaración literaria sobre lo que el concierto expresa. La orquestación de «Las Cuatro Estaciones» se basa en el violín solista, violoncelos, violines adjuntos y clavecín. Alternan los modos mayor y menor, y sus notas respectivas, según el orden Primavera, Verano, Otoño e Invierno, son mi, sol, fa y fa. La aparición del violín sólo es un canto de contemplación cósmica y natural del hombre que dice su gozo admirado. Pero hay que reconocer que cuanto se pueda escribir sobre esta obra será un cúmulo de sensaciones percibidas tan sensualmente a como fueron compuestas. De llevar a cabo tal tentación, veríamos

reducida e ínfimamente connotada la libertad vivaldiana que sólo por estos cuatro conciertos merece ya permanecer en los frisos de los pórticos de la gloria, y no es de éstos por estar el **prete rosso** bajo voto de pobreza y humildad sacerdotales.

«Las Cuatro Estaciones» son claramente el mayor logro descriptivo que alcanzó Vivaldi en su vasta trayectoria musical. Fondo y forma se han fundido en un estado de pureza y perfección pocas veces conseguido en la historia de la música.

CELEBRACION Y FUGA

Lo que Vivaldi representa en la historia de la música sería muy difícil y extenso de referir en esta breve nota recordatoria que quiere de todo menos un lapidario gesto. El descubrimiento del veneciano ocurrió al investigar en el siglo pasado las obras de Bach, encontrándose sorprendentemente en sus partituras la sombra de un músico hasta entonces desconocido que invitó por sí solo a desvelarse. Alemania, Francia e Italia sacaron a la luz sucesivamente las creaciones vivaldianas y, ante el hallazgo de tal calidad, fue haciéndose un intento reivindicativo de sus obras. Los numerosos manuscritos de Vivaldi se hallan desperdigados por casi toda Europa, aunque es la Biblioteca Nacional de Turín, gracias a la generosa donación de los mecenas piemonteses Foa y Giordano, la que ha disfrutado de mayor fortuna, pues posee más de cuatrocientos entre óperas, piezas sacras, cantatas, etc. Todo lo cual representa las dos terceras partes de la producción vivaldiana conocida.

Pero, sea como fuere, el caso es que Vivaldi aún hoy continúa aguardando nuevas catalogaciones, estudios biográficos y ensayos musicales más completos. Se hace obligado reconocer que no ha sido un músico que haya disfrutado de suerte en la dedicación crítica.

Y así, cuando Alejo Carpentier en su maravilloso «Concierto Barroco» —narración surgida al hilo de la ópera «Moctezuma» de Vivaldi— afirma que, «aunque los siglos no recordaron nada, y es lástima porque aquello era tan digno de oírse como de verse...», hemos de asentir a ello como verdad y esperar, cuando menos favorecida por este tercer centenario, la resurrección definitiva. Porque Antonio Vivaldi, ese **prete rosso** encendido en la llama del violín para la eternidad, no debe ser mera reliquia histórica, sino viva presencia edificante de la esperanza humana que confirma la existencia y el arte ■ F. V. R.