

Affecti Armonici

UNA VENTANA A LA MÚSICA BARROCA



Vivaldi: “Con ciertos coloridos”

Notas al programa

de Agostino Cirillo.

Para los jóvenes de la aristocracia europea del siglo XVIII y para su séquito de artistas, el *Grand Tour* constituía una experiencia formativa insustituible. Y una de las etapas más estimulante de ese viaje ritual por los templos de la cultura y de la moda en Italia era, sin duda, Venecia.

Allí todo era extraordinario: una ciudad flotante, apartada de la tierra firme, llena de historia, palacios e iglesias, rebosante de vida, fiestas, pasiones y sensualidad, de enigmáticas identidades ocultas detrás de una máscara, un lugar donde la decadencia, el lujo y el exotismo convivían con un fascinante tipismo local, reflejado en el colorido idioma que todavía se conserva. La música brotaba en cada esquina. Los diarios de los viajeros nos dejan vivas imágenes de cómo, en la calle, alguien se arrancaba a cantar de repente, y la gente de su alrededor se le unía cantando por partes, como si de un ensayo se tratara. También nos informan que las habituales disputas musicales desembocaban a veces en hechos violentos. El inmenso repertorio oral de canciones *da battello* de los gondoleros, inspiró a compositores tan influyentes como Tartini, por ejemplo. Dentro del estilo italiano, se puede hablar de un estilo genuinamente veneciano, basado en una fresca y agradable cantabilidad, aderezada por los artificios que una elaborada técnica de ornamentación, variación e improvisación sabía aplicarle, y que la notación musical hoy nos puede trasladar sólo en parte. No debemos olvidar que, en Venecia, la práctica de ornamentar la música era ya toda una tradición en 1535, cuando apareció el tratado *La Fontegara* de Sylvestro Ganassi.

En la época de Vivaldi había no menos de seis teatros que prolongaban su temporada oficial de Carnaval desde la Navidad hasta bien entrado el otoño, ocasionando largas estancias en la ciudad de castrati y cantantes, con todo su *glamour* y sus extravagancias, y con un sinfín de artistas, músicos y bailarines asociados a cada representación.

Al igual que los pintores paisajistas, los copistas se afanaban en transcribir las arias favoritas que vendían a los turistas, a menudo alterando a su antojo los originales, fingiendo alguna que otra autoría o personalizándolas conforme al gusto del comprador. No es poca la música de autores italianos que ha llegado así hasta nosotros, haciendo difícil rastrear la idea original de su autor. De hecho, los compositores, agobiados por los plazos y las entregas, encargaban muchas veces a estos expertos copistas la tarea de completar, a su manera, los acompañamientos o las partes orquestales. Un aspecto menos conocido de este tipo de encomiendas es que, por ejemplo, los instrumentistas más experimentados no necesitaban partitura y podían improvisar de oído la

parte de segundo violín o de viola en un concierto. No es sin fundamento ni debe entenderse como despectiva la afirmación que De Brosse atribuye al propio Vivaldi, según la cual este podía componer un concierto en menos tiempo que un copista tardaba en copiarlo.

Sin tener en cuenta la extraordinaria, única atracción musical de las *figlie del coro* de la *Pietà*, de la que hablaremos más adelante, además de los teatros de ópera y del original repertorio que se podía escuchar en la catedral de San Marcos, *accademie* y *serenate* se ofrecían a diario en algún salón o patio, y los visitantes corrían de un sitio a otro para admirar de cerca al tal famoso virtuoso o a la tal otra cantante.

Todo esto no podía no tener consecuencias en el propio estilo. Pese a que en pasado personalidades como los hermanos Gabrieli, Monteverdi, Legrenzi o Gasparini habían dejado su profunda huella, la ciudad necesitaba producir música para un público mucho más amplio y heterogéneo que el suyo propio. La decadencia económica y militar había provocado que la principal fuente de riqueza fuera la cultura, y especialmente la música, en todas sus facetas. Esta dependencia económica del visitante culto extranjero hizo que el estilo musical veneciano evolucionara de una manera algo diferente al que se escuchaba en Roma o en Nápoles, y tuviera bien presentes los gustos transalpinos, incluido el antagonista estilo francés. En Inglaterra, Holanda, Alemania, y hasta en la propia Francia, tan celosa en conservar su estilo nacional procedente de Lully, una clase social económicamente poderosa estaba hambrienta de música brillante, agradable y emotiva para lucir en sus festejos. Secundada por los editores de Amsterdam, Paris y Londres, Venecia se convirtió rápidamente en el surtidor privilegiado de este género de música perfectamente adaptada a sus gustos y a sus exigencias. La propagación de la música de Vivaldi (tanto suya como atribuida) por toda Europa es paralela al éxito internacional de compositores como Lotti, Caldara, o de los cantantes y castratos italianos que llenaban sus teatros e iglesias.

En Alemania, la corte de Dresde, con su animada vida musical, se convirtió en el trampolín de la difusión de la música de Vivaldi. El violinista Georg Pisendel, al mando de la Capilla Polaca, el selecto grupos de excelentes músicos donde se encontraban virtuosos como Quantz, Weiss o Benda, fue alumno y amigo personal de Vivaldi, y llevó a Dresde mucha de su música. Allí la elaboraba a veces para adaptarla a las variadas circunstancias y plantillas, contribuyendo así a su continua actualización y a su vigencia. Quantz nos habla del repentino impacto de los conciertos de Vivaldi en la música instrumental alemana. El propio Johann Sebastian Bach fue seducido por esta música vigorosa, divertida, construida ingeniosamente sobre estructuras claras y directas, casi esquemáticas. Refiriéndose a sus adaptaciones para el clave de los conciertos para violín de Vivaldi, Forkel reconocía en 1802 que fue la música de Vivaldi la que le proporcionó "el tratamiento de las ideas, sus relaciones, las pautas de modulación y muchos otros artificios de composición".

Es notorio que en el Barroco, exceptuando a Corelli, Lully, Haendel y pocos más, los compositores eran tales sólo si estaban vivos. Sin embargo no deja de sorprender cómo el nombre de Vivaldi pudo caer en un olvido tan profundo al poco tiempo de desaparecer de la escena. Envuelto en la pobreza y enfermo, murió durante el último de sus viajes, en 1741 en Viena. Sólo a principios del siglo XX, los musicólogos, cada vez más perplejos frente a la paradoja de un compositor tan claramente influyente y citado, del cual a duras penas había sobrevivido alguna obra, empezaron a darse cuenta de su verdadera importancia. El acontecimiento decisivo fue el hallazgo casi fortuito en 1927, por parte de Alberto Gentili, de lo que se revelaría como nada menos que la biblioteca personal de autógrafos del compositor: varios volúmenes encuadernados que descansaban en el

olvido de un remoto convento de frailes salesianos de Piamonte, y que hoy se conocen como los “manuscritos de Turín”. En aquella fina, nerviosa, apresurada caligrafía estaban los modelos que muchos compositores del siglo XVIII había perseguido emular. De aquellos papeles desordenados emergió poco a poco una personalidad musical volcánica e impulsiva, en continuo movimiento.

También hay que decir que, incluso hoy, probablemente mucha de la música de Vivaldi no se ha escuchado todavía, en parte debido al carácter fragmentario de sus fuentes, a la dificultad de la atribución, a la defectuosa aplicación de criterios rigurosos en su restitución tanto editorial como sonora, y, porqué no, a cierta prevención hacia su estilo, considerado, en un pasado no tan remoto, mecánico y repetitivo. Afortunadamente estudiosos como Pincherle, Kolneder, Talbot y Sardelli han devuelto a Vivaldi sus méritos, y han profundizado en los aspectos ligados a su interpretación, de donde emerge que la notación escrita sólo es un pálido reflejo de prácticas de improvisación y ornamentación que, para nosotros, es todo un reto recrear. No cabe duda que el reciente movimiento de redescubrimiento de la música antigua y del uso de los instrumentos originales ha colocado a Vivaldi en el lugar de donde no debió salir, entre los genios del Barroco.

Antonio Vivaldi era uno de los más famosos de los virtuosos italianos, y, como casi todo en Venecia, participaba de las extravagancias de su ciudad. Para empezar, como violinista, destacaba por su temperamento atrevido y experimentador, y por su extraordinaria técnica: varias crónicas coinciden en la casi increíble dificultad de sus improvisaciones, aunque algunas arrojan reparos sobre su carga expresiva, lo cual nos confirmaría un rasgo algo vanidoso de su personalidad.

Además era canónigo, aunque con dispensa de decir misa por unos problemas respiratorios. Este atributo, junto con su peculiar cabellera, le han granjeado el apodo de *il prete rosso* (“el cura pelirrojo”). Su controvertida personalidad ha dado pie a todo tipo de anécdotas sobre sus manías, inquietudes e, incluso, sobre unas supuestas aventuras galantes, como así se consideraron sus relaciones con la cantante Anna Giró. Debido a su fama legendaria algunos editores utilizaban su nombre para atribuirle obras y pastiches anónimos, que parodiaban o, como se diría hoy, “pirateaban” sus mismos característicos giros melódicos y su misma manera, tan arquetípica, de manejar la forma y la orquestación. Se ha afirmado que Vivaldi fue al concierto lo que Corelli a la sonata: no es casualidad que las *Quattro stagioni* son hoy, y por mérito propio, los ejemplos más populares de concierto solista.

Pese a su delicada salud, conseguía mantener una intensa actividad en varios frentes: compositor y director de ópera, tanto en Venecia como en otros teatros europeos, solista de violín de fama internacional, compositor de una enorme cantidad de música vocal e instrumental (el catálogo Ryom, el más actualizado, cuenta hoy con más de 800 títulos). Pero la tarea que más le ocupó y a la que se dedicó con total entrega, fue sin duda la de director de la capilla musical de la *Pietà*.

Era esta la más importante de las cuatro instituciones benéficas destinadas a acoger huérfanas y niñas abandonadas. Algunas de ellas recibían allí una estricta educación hacia la excelencia musical, para lo cual no se escatimaban gastos en maestros e instrumentos. Las *figlie di coro* (así se conocían las internas que se dedicaban exclusivamente a la música) exhibían sus talentos cantando como solistas y en coro, y formando una orquesta numerosa, en la cual podían lucirse en las prohibitivas partes solistas de los conciertos que su director escribía expresamente para ellas.

Como hemos comentado, los conciertos en la capilla de la *Pietà* eran una verdadera atracción turística internacional, que, como tal, reportaba subvenciones y regalos a la institución. Los visitantes coinciden en la extraordinaria impresión que causaba escuchar a las mejores cantantes y

las mejores instrumentistas que se podían encontrar en Italia sin poder ver sus caras, ocultas por una espesa celosía de hierro: los oyentes dejaban volar su imaginación y nos relatan de doncellas músicas vestidas de blanco con una flor de granado en el pelo. Rousseau, que pudo llegar a encontrarse con algunas de las *figlie*, nos confiesa cómo, quizá debido al efecto de sobrenatural musicalidad que había disfrutado en los conciertos, al verlas en carne y huesos, y poder conversar con ellas, su aspecto físico le resultara extraño, contradictorio e, incluso, algo decepcionante. En particular, señala como muchas de ellas, sin dejar de ser risueñas y agradables, eran tullidas o tenían alguna inesperada discapacidad, lo cual añade un toque especialmente conmovedor a su testimonio.

Al contrario de lo que ha pasado con los ilustres músicos que dan nombres a nuestras plazas y calles, la identidad de las *figlie* de la *Pietà* quedó encerrada en su simple nombre de pila, con la añadidura a veces del instrumento que tocaban: así sabemos que, entre los grandes virtuosos italianos del violín, junto a Corelli, Veracini, Vivaldi, Locatelli, Geminiani y Tartini, debemos mencionar también a Chiaretta del Violín o a la portentosa Anna Maria.

De hecho, el destino de muchas de las *figlie* que no seguían su carrera de virtuosa o maestra en el asilo, era el matrimonio con algún rico soltero veneciano o extranjero. Pese al régimen de semiclausura al que estaban sometidas, a las músicas de la *Pietà* se les contrataba a veces para exhibirse en conciertos público o amenizar lujosas recepciones, como se puede apreciar en las pinturas de Guardi o Bella, donde se ven ordenadamente uniformadas y sentadas en la alta tribuna de un amplio salón empuñando sus instrumentos.

Vivaldi recibió el encargo de *maestro di violino* della *Pietà* en 1703, y lo mantuvo casi ininterrumpidamente hasta su muerte. La congregación de la *Pietà* solía renovar el contrato de los maestros externos sólo de año en año. Aunque Vivaldi pudo viajar, atender a sus patrocinadores y seguir el montaje de sus óperas, el hecho de que la congregación lo mantuviese en nómina tanto tiempo nos tiene que dar un idea de la alta consideración que tenían allí sus infatigables servicios. A cambio de esta relativa seguridad económica (que no le impidió morir en la miseria), Vivaldi pudo así experimentar, investigar y llevar a la práctica todo lo que un compositor de su época podía imaginar y desear, tanto en lo que respecta a las formas, los géneros, la voz, la orquesta y los instrumentos. En este sentido la música de Vivaldi, más que la de cualquier otro compositor contemporáneo, exceptuando quizá al J.S. Bach más joven, es fiel reflejo de su entorno pero también de su genio atrevido, innovador, controvertido y, a menudo, provocador.

Vivaldi es uno de los pocos compositores barrocos que escribió para casi todos los instrumentos, combinándolos a menudo en plantillas únicas. Algunos de sus conciertos están destinados a instrumentos raros como el *chalmieu*, la *viola d'amore* o el salterio, y a otros todavía no identificados con total seguridad, como la llamada *viola all'inglese* o los violini *in tromba marina*. Algunas de estas expresiones pueden referirse más a una manera de tocar que a instrumentos reales. Por ejemplo, *in tromba marina* puede hacer referencia tanto a la particular forma asimétrica del puente del violín derivada del homónimo instrumento, como a la imitación por parte de estos de las trompetas, ya que los metales eran los únicos instrumentos que no tocaban las muchachas de la *Pietà*.

La expresión *viola all'inglese*, ha dado lugar a muchas especulaciones. Los documentos de la *Pietà* muestran que Vivaldi tuvo un aumento de sueldo motivado por enseñar este instrumento a las *figlie*, y que, en años anteriores, la institución había comprado un conjunto de violas da gamba a otro de los asilos, el de los *Mendicanti*, donde el padre de Vivaldi había prestado sus servicios. Es

pues posible que se trate simplemente de violas da gamba y que Vivaldi estuviera familiarizado con este instrumento, raramente usado en el resto de Italia, por disponer de él en la *Pietà*. También se ha especulado que con *viola all'inglese* se denomine a otro instrumento parecido a la viola d'amore, es decir, provisto de cuerdas de resonancia o "simpáticas", que, al menos en el pasado, había sido fabricado en centro Europa en varias tallas, y del cual habla Leopold Mozart en su tratado de 1756. Se ha dicho también que la expresión no se refiere a un instrumento concreto, sino a una manera de tocar por acordes, típica de cierta música inglesa del siglo XVII. Michael Talbot aboga por la que parece la opción más viable hoy, la de la viola da gamba, instrumento típicamente francés, que pero tenía su digna representación fuera de Francia, como en la propia Dresde, con la cual, como hemos visto, Vivaldi mantenía intensos contactos. De hecho, el último gran virtuoso de la viola da gamba fue el alemán Carl Friedrich Abel.

Pese a que Vivaldi siempre ha sido considerado el primero en componer conciertos solistas para flauta, sólo en tiempos recientes se ha podido documentar su papel no secundario en la difusión del instrumento y en la definición temprana de su repertorio. La flauta travesera (o "traverso barroco", la típica flauta de madera con seis agujeros y una llave del siglo XVIII), en particular, estaba todavía en su infancia cuando Vivaldi la incluyó en la plantilla de los solistas. Particularmente en Italia era considerada una novedad frente a la más difundida flauta de pico (en 1677 Bismantova había definido la flauta de pico contralto en sol como *il flauto italiano*). De hecho, y siguiendo el uso corriente, lo que Vivaldi llama *flauto*, sin más, era la flauta de pico, mientras que utiliza la expresión *traversiere* para referirse a la flauta travesera. Vivaldi escribió para la travesera bastante antes que Mattheson o Telemann en Alemania, y mucho antes que otros compositores italianos. Quizá, y debido a su impaciencia, puede ser cierto que Vivaldi no supo aplicar del todo la avispa máxima de Telemann: "da a cada instrumento lo que le gusta, así el tañedor obtendrá placer, y tú alegría" (Carta a Mattheson, 1718). De hecho, su escritura presenta ciertas incongruencias, que, a veces, la hacen más idónea para la flauta de pico, por carácter, extensión y viabilidad. Además las obras expresamente destinadas a la flauta de pico tienen una enjundia musical y una madurez más asentada, llegando algunas a representar la cumbre del repertorio virtuoso para este instrumento. En realidad, al igual que hace J. S. Bach, Vivaldi parece experimentar con los recursos que este instrumentos iba adquiriendo poco a poco en aquella etapa temprana de su desarrollo. Siguiendo su instinto natural, se muestra particularmente sensible a la aparición de nuevas facetas expresiva, quizá llevadas a Venecia desde centro Europa por algún flautista de entre los músicos de visita en la ciudad, como, por ejemplo, el más famoso virtuoso de su época, Johann Joachim Quantz. Sabemos además que en Venecia estaba activo el flautista Ignazio Siber, para el cual Vivaldi pudo escribir o adaptar los celebre conciertos que, como "Opus X", se publicarían en Amsterdam hacia 1730, en pleno auge de la moda europea de la flauta.

Quizá debido a su innegable dificultad técnica, los 22 *Concerti da camera* (llamados "de cámara" para distinguirlos de los conciertos solistas y de los conciertos para múltiples instrumentos) no son todavía muy conocidos, a pesar que son, sin dudas, una de las cumbres de la música de cámara del Barroco. En particular, constituyen el laboratorio donde se fragua el concierto solista para la flauta: en ellos aparece mucho del material que, no casualmente provisto de una escritura más simplificada, encontramos en los conciertos solistas publicados, destinados al creciente público de flautistas aficionados europeos. La flauta (más la travesera que la de pico) aparece en ellos combinada con los otros instrumentos entonces más comunes, como el violín, el oboe o el fagot, en variadas plantillas de hasta seis instrumentos.

No se conoce el motivo concreto de su composición ni su destino. No hay precedentes análogos en Italia, aunque sí en Alemania, donde este tipo de piezas de conjunto eran conocidas simplemente como “sonatas”. En concreto Telemann experimentó con la forma de sonata en cuarteto mixto, y Quantz atribuye a este género la más alta distinción para un compositor de música instrumental. Talbot encuentra que la intención que los preside los acerca a los Conciertos de Brandemburgo de Bach, y sostiene que son obras de la madurez del compositor. Significativamente, la mayoría de sus manuscritos están localizados en ciudades del centro y del norte de Europa, y algunos de ellos proceden directamente de la biblioteca personal de Pisendel en Dresde. De hecho, entre 1716 y 1717, varios miembros de la orquesta de Dresde estuvieron en Venecia (el propio Pisendel, el oboista Richter, el organista Petzold, y Zelenka, entre otros). Pisendel pudo estimular a Vivaldi a crear obras con flauta travesera de carácter virtuoso, de la misma manera que lo hizo con los conciertos para violín a él dedicados. Otros destinatarios pudieron ser también los músicos de la capilla del cardenal Ottoboni en Roma, donde se tocaba el traveso: es este el caso del célebre concierto conocido como *il Gardellino*.

Al igual que los de violín, los conciertos para flauta tuvieron un impacto poderoso en los compositores: hasta Haendel utilizó las ideas de Vivaldi, como se puede apreciar comparando la flauta de *Il Gardellino* con la del aria “Sweet bird” de su oda pastoral *L’allegro, il penseroso ed il moderato* (1740).

Algunos temas proceden de óperas de las cuales se conoce la fecha de estreno, lo cual hace posible establecer una datación al menos aproximada. Varios conciertos son verdaderas versiones instrumentales de arias de *Ottone*, *Juditha Triumphans* o *Verità in Cimento*, entre otras. Hay que decir también que, en algunos de ellos la autoría de Vivaldi es dudosa: Sardelli sostiene que su autor demuestra en todos los casos una sólida familiaridad con la flauta, y menciona los nombres de Schickardt o Bodinus. En todo caso demuestran la presencia en Venecia de al menos un intérprete de alto nivel y son testimonio de una práctica italiana del traveso ya muy avanzada.

Su forma es muy variada, el ritornello puede estar completo o sólo esbozado, las intervenciones pueden ser completamente solistas, tratándose de hecho de conciertos solistas disfrazados. En particular, el concierto RV 107 que cierra este programa, concluye con un brillante *ground* o *ciaccona*, un tanto insólito en Vivaldi.

Las palabras de Federico Sardelli (2001) resumen con eficacia el valor de estas peculiares obras de Vivaldi: “Las cualidades más admirables de los conciertos de cámara de Vivaldi (...) son su timbre exquisito y la sensibilidad para plasmar el lenguaje natural de cada instrumento. Están más cerca del espíritu moderno de la música de cámara que cualquier otra de sus composiciones.”

Agostino Cirillo

(octubre de 2011)