

ANTONIO LUCIO VIVALDI (1678–1741)

Compositor y violinista italiano, el más influyente de su época.

Nació el 4 de marzo de 1678 en Venecia, estudió con su padre Giovanni Battista Vivaldi, violinista en la catedral de San Marcos, y con Legrenzi. Se ordenó sacerdote en 1703, lo llamaban **il prete rosso** (el cura pelirrojo), aunque debió abandonar los hábitos poco después por padecer una grave afección asmática o posiblemente problemas cardíacos.

En la misma fecha ingresó como profesor de violín y comenzó a enseñar en el Ospedale della Pietà que era un conservatorio para niñas huérfanas e indigentes. En 1716 fue nombrado maestro de concerti de la institución. Trabajó allí como director de coros y maestro de conciertos hasta 1740. Como profesor, componía conciertos y oratorios para los conciertos semanales a través de los que consiguió una fama internacional, aunque con frecuentes interrupciones por su trabajo como empresario y compositor de ópera. A partir de 1713 Vivaldi, como compositor y empresario de óperas en Venecia, viajaba a Roma, Mantua y otras ciudades para supervisar las representaciones de sus óperas.

Allí, sin embargo, se dio a conocer como compositor de música instrumental, empleando a sus músicos como base para las combinaciones instrumentales que luego emplearía en su música sacra y conciertos.

Hacia 1740 entró al servicio de la corte del emperador Carlos VI en Viena. Sus composiciones se hicieron pronto famosas en toda Europa y algunos de sus discípulos en el violín fueron Tosarelli, Fedeli, Somis y Pisendel. Participó en la conmemoración del centenario del teatro de Amsterdam (1737), su primer viaje fuera de Italia, que fue seguido por otro a Viena cuatro años después. Allí murió misteriosamente el 28 de julio de 1741, siendo sepultado en el cementerio de los pobres.

La celebridad de Vivaldi se debió a sus conciertos, distintos a los de Corelli, Torelli o Albinoni. Estableció la forma de sus obras con el esquema allegro–adagio–allegro, y creó unas obras dramáticas y ricas en contrastes. Vivaldi equilibra sus proporciones alrededor del movimiento lento central, señala las oposiciones dinámicas, introduce elementos líricos en sus melodías, y en los movimientos rápidos emplea temas muy definidos y acentúa la antinomia con el enfrentamiento entre los solistas y la orquesta. Fue, de este modo, el creador del concierto para solista.

VIVALDI EL AMANTE

Se sabe muy poco de la vida privada de Vivaldi. Conocemos su carrera profesional a través de los archivos de los lugares donde se interpretó su música. Sabemos la gente que se relacionó con Vivaldi por las cartas que le dirigieron alabándole o criticándole. Lo que sabemos de Vivaldi, por boca de él, es muy poco. Es casi imposible determinar sus opiniones o pensamientos personales, así como los acontecimientos que no tengan que ver con la música, sus amoríos, por ejemplo. Vivaldi no se casó, y se desconoce si tuvo alguna relación romántica de cualquier tipo. Esto no ha evitado las especulaciones de los musicólogos.

El caso más grande apunta a su estrella de la ópera, la soprano Anna Giro, o Anna Giraud, que interpretó el papel principal de sus óperas, empezando con **Farnace**. Ella tenía 16 o 17 años y Vivaldi ya tenía 48 cuando la conoció. Ella y su hermana Paulina vivían en la casa de Vivaldi y se convirtieron en sus compañeras de viaje, yendo con él en sus excursiones por toda Europa durante varios años. Vivaldi decía que las hermanas le proporcionaban el mucho cuidado que necesitaba para el cuidado de la salud del compositor enfermo, cuya asma impedía el desempeño de sus deberes como sacerdote, sin afectar aparentemente a su capacidad para viajar, actuar, enseñar, componer prolíficamente o dirigir un teatro de la ópera. No es de extrañar que los historiadores ataran cabos sobre sus amoríos. El primer ataque contra el estilo de vida de Vivaldi se produjo

en 1737, cuando Guido Bentivoglio rehusó permitir a Vivaldi la escenificación de una ópera en la ciudad de Ferrara. Alegaba que Vivaldi era indigno de tan alto honor porque no celebraba misa, lo que era cierto, y porque tuvo una aventura con Anna, lo que era una habladuría. Vivaldi se quejó en una larga carta, que es la única evidencia seria que tenemos de la implicación de Vivaldi con la cantante. Por supuesto que negaba las acusaciones. Andando el tiempo Vivaldi consiguió representar una ópera en Ferrara, pero fue un fracaso comercial.

Si Vivaldi fue íntimo de Anna, esto no impidió su interesante relación. El fue algo más que la figura de un padre o mentor, y ella una alumna y amiga íntima. Sus viajes pudieron ser estrictamente de negocios, o Vivaldi pudo actuar como protector. No se le estimaba como una cantante sobresaliente o una belleza, pero era conocida por ser una actriz convincente con una presencia firme, y recibió varios parabienes y acusaciones en relatos que se conservan. Se casó siete años después de la muerte de Vivaldi. Es más que probable que nunca sabremos los detalles exactos de su alianza, por lo que los historiadores son libres de especular.

VIVALDI COMPOSITOR

Vivaldi consiguió fama en Venecia cuando imitó la famosa Opus 6 de Arcangelo Corelli, una colección de doce conciertos de violín, que no eran diferentes a las varias colecciones que publicó Vivaldi. Fue la Opus 3 la que proporcionó fama a Vivaldi. **L'Estro Armonico** (La Inspiración Musical) es una colección de doce conciertos para violín que establecieron el estilo de Vivaldi, ajustado, rítmico, con tres movimientos rápido–lento–rápido y solos deslumbrantes del instrumento.

Fueron publicados en Amsterdam por Estienne Roger en 1711. La editorial imprimió la mayor parte de las obras de Vivaldi, más de 500 a lo largo de su vida. Prefirió la casa de Amsterdam a una casa local porque aquella grababa la partitura en planchas, mejor que el uso de tipos móviles como hacían los impresores venecianos. Los resultados fueron mucho más precisos y legibles, a pesar de que costó una fortuna su realización. La impresión final ocupó dos volúmenes, considerablemente mayor que cualquier otra composición veneciana de la época.

Vivaldi y Albinoni fueron los primeros compositores italianos que publicaron sus trabajos de esta manera, y después de ellos todos los compositores de Venecia imprimían sus obras en el norte de Europa, lo que tuvo el efecto beneficioso secundario de mostrar el norte a la música italiana lo que, a su vez, promovió que los compositores italianos empezaran a escribir para los gustos nórdicos. El formato de concierto, muy popular en toda Italia, fue algo nuevo en el norte. Roger dio a conocer esta música a los países del norte y la influencia de Italia se extendió a lo ancho de Europa, especialmente en Alemania. Vivaldi estuvo a la vanguardia de esta influencia.

Vivaldi fue musicalmente progresista. Estableció el formato de concierto como un standard instrumental, interpretado con la idea de que el solista estaba en guerra con la orquesta y usando los contrastes para conseguir efectos dramáticos, no solo entre los intérpretes sino también con la velocidad o los niveles de volumen, e impulsó la técnica del violín, algo que perduró hasta Paganini. Su habitual estilo de escritura fue la antífona, un estilo simple que le permitía experimentar con solos del instrumento y mantener una luminosa e inocente textura a la música.

Hoy existen más de 500 conciertos de Vivaldi así como 40 cantatas, 22 óperas y más de 60 obras sacras, y hubo muchas más que no sobrevivieron o que no han sido descubiertas. La época demandaba que el compositor fuera prolífico. Las obras más antiguas no eran interpretadas hasta que no eran populares en extremo. De hecho se compusieron para una representación concreta y se hacía poco uso de ellas después de la representación. Los conciertos populares se publicaban cuando los interpretaban otras orquestas. Las obras que no se publicaban estaban condenadas a perderse. Vivaldi tomaba con frecuencia obras antiguas de música y las transcribía a su estilo. Es el caso de RV 442, un concierto para flauta que resurgió con ligeras modificaciones en la Opus 10, colección publicada de conciertos de flauta. La misma pieza musical aparece

en las óperas **Il Tigrane** y **Giustino**. La tarea de conservar la música se reservaba generalmente a los coleccionistas de la época, ricos nobles que habían encargado la obra a Vivaldi. Las obras pertenecían a los que habían pagado por los manuscritos, nunca al compositor. El compositor no cobraba nunca derechos de autor por las obras que se interpretaban. Los compositores recibían el pago por el material impreso. Este puede ser el motivo por el que Vivaldi se dedicó a la ópera, como una forma de meter su mano en el puchero.

Vivaldi fue uno de los raros compositores italianos interesados en los instrumentos de madera. Compuso varios conciertos para fagot, oboe y flauta, así como el poco común clarinete. Los instrumentos de madera habían llegado a ser parte integrante de las orquestas del norte, pero esta tendencia no había llegado a Italia donde el violín era el rey. Debido, en parte, a los contactos de Vivaldi que viajaban a Venecia, entre ellos G.H. Stoltzel y Johann Heinichen, y a sus propios viajes a Francia y Alemania se permitió explorar los instrumentos de madera, así como su obligación de producir música para instrumentos que había que tocar en el orfanato y en el extranjero. Es probable que Vivaldi tocara alguno de estos instrumentos, como el oboe, para el que Vivaldi compuso varios conciertos, que se hizo muy popular al principio del siglo XVIII. Aparece en primer lugar en San Marcos en 1698, y en el Ospedale della Pietà en 1707. La primera aparición en una obra de Vivaldi es en la ópera *Ottone in Villa* en 1713. En 1726 Johann Joachim Quantz, célebre flautista, visita Italia y, probablemente, se puso en contacto con Vivaldi. Como consecuencia de esta visita, la flauta llegó a ser muy popular en Venecia, y Vivaldi estuvo diligente para capitalizarla en el mercado.

No solo compuso para una gran variedad de instrumentos, sino que armonizó para cada instrumento propiedades únicas y calidades tonales. Esto se manifiesta probablemente mejor en los conciertos para mandolina y laúd, que están entre las pocas obras existentes para estos instrumentos en el siglo XVIII. Generalmente utilizados en lugar del clavicordio cuando no se disponía de uno, los laudes y mandolinas se habían relegado al continuo por la mayoría de los compositores barrocos. Vivaldi, probablemente influido de nuevo por la visita de solistas de talento, colocó estos tranquilos instrumentos en el punto de mira. Están entre sus obras más famosas y, cuando se tocan con guitarra (instrumento muy raro en la época de Vivaldi) parece que comunican más directamente que cualquier otro instrumento con la audiencia actual. Otro instrumento exótico en la obra de Vivaldi es la viola d'amore, que tiene un segundo juego de cuerdas finas detrás del primero y que vibran por simpatía cuando se toca, con lo que amplifican y enriquecen el sonido.

Vivaldi fue obligado por el orfanato a escribir música religiosa, puesto que era, después de todo, una organización religiosa. Ciertamente él no se negó al trabajo, como se había negado a decir misa. La música religiosa de Vivaldi hizo más que cumplir con su obligación como sacerdote, amplió su campo de acción musical en nuevas direcciones y nos aportó una variedad más extensa de música para escuchar más bien que sólo los conciertos. Ahora tenemos motetes, obras litúrgicas, un oratorio, dos **Magnificat** y dos obras para coral a gran escala y orquesta con el nombre de **Gloria**. Uno de estos Glorias, el RV 589, se ha convertido en su obra religiosa más conocida, corta para lo que es normal en compositores posteriores, pero no obstante llena de pasajes musicales memorables con auténtico sonido Vivaldi.

Hoy existe solamente un oratorio, **Judith triunfante**. Los oratorios en tiempos de Vivaldi parecían óperas, solamente que tenían un tema religioso. Judith triunfante es una pequeña propaganda para Venecia, que estaba involucrada en aquel tiempo en una guerra con los turcos. Es una obra muy marcial, completada con escenas de batallas y acción dramática de alta clase. Con posterioridad Vivaldi se interesó por la ópera. El formato de la ópera en Venecia había sido perfeccionado por Claudio Monteverdi cerca de cien años antes. En 1637, Venecia abrió su primer teatro de la ópera, el San Cassiano. La popularidad de la ópera en tiempos de Vivaldi la convirtió en la forma más floreciente de entretenimiento musical en Venecia, donde un compositor podía ganar alrededor de 200 ducados por ópera (en contraposición a los 60 ducados que le pagaban a Vivaldi por un año de trabajo en el orfanato). Había seis teatros de ópera en Venecia produciendo alrededor de seis nuevas óperas por año, pero la popularidad de la ópera no se debió solamente a la música. Las entradas eran baratas, lo que permitía la asistencia incluso a ciudadanos de baja clase. La nobleza estaba hechizada igualmente por el espectáculo y asistía a la ópera junto con los clientes de clase baja. Había pocos sitios en Venecia donde la aristocracia y el campesinado se pudieran mezclar. Es posible que las personas célebres acudieran a la ópera

para mostrar a las clase más bajas su devoción por las artes. Obviamente la ópera fue algo más que un evento social, llenando la tarde con comida, vino, risas, coqueteos y, de vez en cuando, música. Con mucha frecuencia los residentes acudían a la ópera varias veces por semana, y algunos todos los días. La audiencia se interesaba más por cualquier otro que por los intérpretes. De vez en cuando hacían una pausa en sus celebraciones para escuchar un aria, pero la mayor parte de la música se tenía como fondo, y las óperas duraban frecuentemente cuatro horas o más. Fue también la época del gran espectáculo escénico, con aposentos que se movían mecánicamente, salvamentos imprevistos y perspectivas forzadas, que hacían el entretenimiento visual tan importante como la música.

Debió ser apasionante para Vivaldi moverse del árido academicismo del orfanato al mundo de la ópera, donde los placeres eran primordiales. Llegó a ser administrador del teatro de la ópera San Angelo donde escribió 46 óperas, y quizás otras cuarenta más, y llevó también la dirección de producciones de otros compositores. El formato de ópera que utilizó Vivaldi venía de Nápoles y se le llamó en consecuencia formato napolitano. Consiste en un recitativo, donde acontece el diálogo y el relato, más entretenido para contemplarlo que para oírlo, y el aria, donde se detiene el relato con un solo que permite a los cantantes mostrar su calidad, probablemente mucho mejor para escuchar que para contemplar. Por algun razón, la audiencia concentraba la atención en las arias e ignoraba los recitativos, descuidando en consecuencia el relato principal que, por otra parte, debía ser familiar para ellos. La primera ópera de Vivaldi que conocemos fue **Ottone in Villa**, presentada en 1713. Escribió la ópera **Orlando furioso** tres veces, la primera en 1714 que fue un fracaso, la segunda un mes después como obligación contractual, y la tercera versión final, y más popular, en 1727. Todo esto se hizo después de la primera presentación en 1713 con música escrita por Giovanni Riston, que prueba como los venecianos no prestaban atención a las óperas que se basaban en relatos conocidos. La ópera contiene ecos de Las Cuatro Estaciones y Vivaldi utilizó algunas de las arias en otras óperas. Conocemos cincuenta óperas, aunque solamente veintidós existen hoy. Vivaldi escribió una vez que había compuesto 94 óperas.

El mundo de la ópera, que empezó en la época de Monteverdi y prosperó en la época de Vivaldi, continuó estando en auge cuando Vivaldi se hizo viejo. Por supuesto, el negocio con el mundo de la ópera implicaba cooperar con más gente que trabajar en el orfanato. No sólo estuvo usando términos de libretista, sino que las producciones operísticas implicaban los decorados, la iluminación, el vestuario, avalistas pecuniarios y, lo mejor de todo, las divas de la ópera. Una segunda generación tomó tierra lentamente, y Vivaldi descubrió que él era ahora el compositor establecido con advenedizos rodeándole, tal como el lo fuera una vez. Los estilos iban cambiando y el cantante castrado Farinelli (que debutó en alguna de las óperas de Vivaldi) fue el ídolo de Venecia. Donde Vivaldi había ganado alrededor de 4200 liras en el cenit de su fama, esta nueva generación demandaba salarios astronómicos de 12400, 18600 (Farinelli) o 22000 liras. Esto ilustra, sin duda, lo inmensamente popular que había llegado a ser la ópera veneciana. En la época de la muerte de Vivaldi, la ola de apasionamiento que él había agitado con sus primeros conciertos había decaído hacía tiempo. Hoy en día se han grabado varias versiones de **Las Cuatro Estaciones**, sin embargo se conoce muy poco de sus óperas.

VIVALDI DESCONOCIDO

Antonio Vivaldi murió en 1741. En aquellos años estaba muy lejos de casa, en Viena, y como había gastado toda la fortuna de su vida, fue enterrado en una sepultura para pobres. Habiendo sido famoso a lo ancho de Europa durante toda su vida, cayó en desgracia durante sus últimos diez años. Como el mundo musical se había encaminado hacia el periodo clásico, la música de Vivaldi fue olvidada rápidamente. Tan apenas se mencionó su nombre durante casi dos siglos.

Todo lo que quedó del nombre de Vivaldi estuvo en las composiciones de Johann Sebastian Bach. Bach había transcrito varios conciertos de **L'Estro Armonico**, Opus 3, y los estudiosos de Bach estuvieron más interesados en lo que hizo con los conciertos y el motivo de que estuviera influido por ellos, que en los formatos originales y el compositor original. Vivaldi fue injustamente considerado como el "experto barroco" por los que ya estaban predispuestos hacia la música de Bach. La investigación de los conciertos originales de

Vivaldi, no obstante, fue el camino para una de los más grandes hallazgos en la historia de la música. Catalogado durante mucho tiempo como un compositor insignificante cuyas obras conocidas se decía que eran mínimas, sabemos ahora que tenía cientos de obras lo que puso a Vivaldi en el primer plano del periodo barroco. El primer hallazgo más importante fue en un gabinete de música en Dresden. Vivaldi había compuesto mucha música específicamente para la orquesta de Dresden, pero una vez que quedó fuera de moda, en los años 1760, las partituras se almacenaron donde se llenaron de polvo durante un siglo. El descubrimiento de estas obras condujo al estudio histórico más importante de Vivaldi en el siglo XIX: "**ANTONIO VIVALDI Y SU INFLUENCIA EN JOHANN SEBASTIAN BACH**". El autor rebate el genio de Bach y reduce a Vivaldi a un escritorzuelo super-productivo sobre cuyo suelo Bach cultivó un agradable lecho de flores. Existían, no obstante, 83 conciertos de Vivaldi en la época, y éste no fue el final de los descubrimientos.

El primer historiador que se ocupó de Vivaldi con seriedad fue Arnold Schering a principios del siglo XX. Desde que la movida Vivaldi empezó en Alemania con el hallazgo de Dresden, fue seguido por otros historiadores alemanes, como Alfred Einstein, Karl Straube, Ludwig Landshoff, y Wolfgang Fortner. Los años 1920 vieron un interés renovado por la música antigua, que dio lugar a la primera edición amplia de las obras de Vivaldi. Podríamos pensar que este interés creciente sobre Vivaldi conduciría a los estudiosos a Venecia en busca del pasado de Vivaldi, pues ocurrió totalmente lo contrario. Vivaldi vino a ellos.

En 1926, un monasterio del Piamonte intentaba vender parte de sus archivos por necesidades de dinero. Habían pensado en una enorme colección de música, 97 apreciados volúmenes, con los que no sabían qué hacer ni tampoco lo que eran. Llamaron a un musicólogo italiano, Alberto Gentili, para investigar el enorme legajo y catalogarlo. Se tropezó con catorce volúmenes de música de Vivaldi, la mayor parte desconocida, que incluían más de cien conciertos, doce óperas, veintinueve cantatas y un oratorio completo. Esta música había permanecido inactiva durante cerca de doscientos años y es seguramente uno de los más grandes hallazgos en la historia de la música. Visto que la colección no estaba completa, los estudiosos se pusieron a buscar la mitad que faltaba. Se descubrió en las colecciones privadas de dos hermanos cuya familia había dejado en herencia volúmenes de música de Vivaldi durante los doscientos últimos años, ignorantes al parecer de su valor. Estas colecciones fueron compradas por la Librería Nacional de Turín donde se conservan actualmente.

El redescubrimiento y asentamiento de Vivaldi en la historia de la música fue cimentado en 1939 con la celebración de la "Semana de Vivaldi" en Siena. Vivaldi se popularizó por todo el mundo después de la segunda guerra mundial con el establecimiento de **La Scuola Veneziana**, **I Virtuosi di Roma**, e **I Musici**, tres de las muchas orquestas que se dedicaron a la interpretación y grabación de Vivaldi. Pincherel se convirtió en el estudioso de Vivaldi más importante entre 1950 y 1970, catalogando las obras con un sistema de numeración que empezaba con la letra "P" y que todavía está en uso. Durante los años 1960 Vivaldi había recuperado su fama por todo el mundo, principalmente con **Las Cuatro Estaciones**, el **Gloria** y unos cuantos conciertos más. Lo que había permanecido oculto durante doscientos años había vuelto en menos de cuarenta.

El futuro lugar de Vivaldi en el mundo clásico todavía se está formando. Gana en popularidad año tras año cuanto más se graban sus obras, se editan unos cuarenta nuevos discos compactos cada año, y va formando parte del repertorio normal, y hay un creciente interés por sus óperas y obras religiosas. Ninguna de sus óperas ha entrado en el circuito regular, pero **Las Cuatro Estaciones** es seguramente la obra más grabada en el mundo clásico con más de cien grabaciones distintas. Vivaldi se ha asociado de común acuerdo de modo que su música ayuda a los ejecutantes y los ejecutantes ayudan a su música, que encuentra una audiencia más amplia en las tres últimas décadas. Se ha utilizado también su música en películas como **Shine**, **Las Cuatro Estaciones**, **Kramer contra Kramer**, etc. y se encuentra incluso en anuncios publicitarios de televisión. Vivaldi todavía está subiendo por la escala musical y quizás algún día se reconocerá su contribución a la música occidental y se le considerará como el principal compositor del barroco.

VIVALDI MAESTRO

A la edad de 25 años Vivaldi aceptó un trabajo que para cualquier joven de 25 años actual podría ser un sueño. Se convirtió en maestro de música de un orfanato para muchachas llamado Ospedale delle Pieta (Hospital de la Piedad). Había en Venecia cuatro escuelas como ésta. Su trabajo consistía en enseñar a las jóvenes a tocar música y componer dos conciertos mensuales para que los interpretaran ellas. Esto justifica la variedad de instrumentos para los que escribió Vivaldi, puesto que tenía que poner de manifiesto el talento de cada una de las muchachas. Juzgando por la dificultad de la música, las muchachas, todas con menos de 20 años, debían tener un talento considerable. Vivaldi debió disfrutar con este trabajo, puesto que permaneció en el orfanato durante 35 años, aunque su interés por la ópera y los viajes lo sacaban de allí constantemente.

Un elemento muy curioso para las interpretaciones de las muchachas era que la audiencia no las podía ver. Había pantallas que ocultaban la vista de la orquesta, tan extraño propósito religioso solo se puede adivinar, pero podemos estar seguros que cada uno de los oyentes volvía a casa creyendo que la orquesta estaba formada por bellezas celestiales, ya que la única imagen era la suministrada por la música que habían tocado.

No todas las chicas del orfanato eran huérfanas. Muchas eran pobres o ilegítimas, y algunas eran rebeldes por lo que el orfanato era para ellas un reformatorio. La graduación suponía una dote para cada muchacha, que podían usar para conseguir marido o entrar en un convento. Conforme aumentaba la popularidad de Vivaldi crecía la fama de su orquesta femenina. La del orfanato fue pronto más popular que la de las iglesias. Incluso las alumnas se pusieron nombres, especialmente las cantantes. La elite de Venecia empezó a mandar a sus hijas a la escuela para estudiar música. Es decir, que muchos nobles justificaban esto considerando que sus hijas legítimas tenían que recibir la misma calidad de educación que sus hijas ilegítimas. Las muchachas tocaban en grupos de hasta cuarenta músicos y lo hacían los sábados, domingos y días festivos.

El orfanato tenía que renovar la plaza de Vivaldi anualmente. Su empleo inicial en la escuela duró seis años antes de que fuera expulsado en 1709. No hubo nada escandaloso detrás de esto. Se dice que los dirigentes estaban molestos por las continuas negativas a decir misa. Vivaldi estaba afectado por el asma prácticamente desde su nacimiento, lo que hacía que la larga ceremonia religiosa fuera espinosa para él, ya que tenía que bajar varias veces del púlpito para calmar sus molestias. Vivaldi se dedicaba también a otros asuntos en el exterior y seguramente necesitaba vivir fuera de Venecia por corto tiempo. Otra posible razón para su despido era que la fama que había alcanzado en el orfanato le permitiría ganar mucho dinero. Vivaldi pretendía dividir sus intereses (le permitieron una ausencia ocasional para un viaje), pero el orfanato buscaba un trabajador a tiempo completo, por lo que le dejaron que se fuera. La prueba de que no estaba enfermo se pone de manifiesto en el hecho de que le readmitieron de todo corazón, cuando volvió a Venecia en 1711, por 60 ducados anuales, y le permitieron que dedicara su tiempo a otros proyectos.

Vivaldi no fue el único profesor de música en la escuela. Había otros, especializados en instrumentos diferentes, y puesto que Vivaldi escribió para muchos parece que suministrarían a Vivaldi asesoramiento sobre las peculiaridades de cada uno. Se sabe que Ludwig Erdman y Ignaz Siber, expertos en oboe, enseñaron en la escuela. Siber fue contratado nuevamente como experto en flauta travesera, instrumento nuevo en aquel tiempo.

Fuera de la escuela había varios músicos venecianos, entre ellos el famoso Tomaso Albinoni, siete años mayor que Vivaldi, que influyó especialmente en la Opus 4, La Stravaganza, de Vivaldi. Arcangelo Corelli de Roma también influyó en gran medida sobre Vivaldi. 25 años mayor que Vivaldi, fue un compositor bien establecido en los círculos de Roma. Se le han atribuido también influencias directas de Giuseppe Valentini, tres años más joven que Vivaldi y que trabajó en Roma.

VIVALDI NIÑO

Antonio Lucio Vivaldi nació el 4 de marzo de 1678. Su padre, Giovanni Battista Vivaldi, fue un barbero que tocaba el violín, y lo hacía lo bastante bien como para deslumbrar en la basílica de San Marcos desde que consiguió trabajo allí como intérprete en 1685, y después interpretó óperas. Es probable que no consiguiera

suficiente buena reputación para el talento de Antonio como músico y compositor. No sólo enseñó a Antonio a tocar el violín, sino que actuaron juntos en varias ocasiones. Antes de la popularidad de Antonio con **L'Estro Armonico**, los Vivaldi fueron una pareja padre/hijo señalada como una de las principales atracciones turísticas de Venecia. No se sabe si Giovanni interpretó alguna de las obras de su hijo, ni si él mismo compuso algo. Es probable que tocara algo. Giovanni copió también a mano alguno de los manuscritos de Vivaldi, como hicieron tres sobrinos de Vivaldi. Vivaldi formó parte de una gran familia. Tuvo cuatro hermanos y cuatro hermanas, pero él fue el único músico.

Vivaldi fue un violinista magistral y deslumbró constantemente a los mecenas del orfanato por su virtuosismo con el violín. Un relato muy colorista del viajero alemán Johann Friedrich Armand von Uffenbach pone de manifiesto la maestría de Vivaldi: "Vivaldi interpretaba un solo al que había añadido un cadenza que realmente me asustó, porque aquella forma de tocar nunca se había visto ni podía ser: puso sus dedos a una distancia del puente de solamente una brizna, sin dejar sitio para el arco." Uffenbach se encontró posteriormente con Vivaldi y le dijo que quería comprarle varios conciertos que Vivaldi afirmaba haberlos escrito para él. Acompañó esta venta con la oferta de enseñarle a tocar los conciertos resaltando su doble papel de profesor y hombre de negocios.

VIVALDI SACERDOTE

Vivaldi fue conocido como el **CURA ROJO** debido al color rojo de su pelo (heredado de su padre). Se hizo sacerdote antes que compositor, pero es obvio que su corazón, mente y alma estaban consagrados a la música. Se negó a decir misa después de un año en el orfanato, aduciendo que su salud no se lo permitía. El asma le hizo difícil decir misa todos los días. Se usa este tema para señalar que lo estaba utilizando como víctima propiciatoria para evitar una actividad que aborrecía. Probablemente no es este el caso, aunque es obvio donde eran más fuertes sus intereses. Es probable que no compusiera música religiosa hasta que habían pasado diez años de estancia en el orfanato, pero no hay que culparle completamente por esto ya que el orfanato tenía un compositor de música sacra, Gasparini; pero su puesto estuvo vacante durante seis años hasta que Vivaldi lo ocupó. Seguramente fue más por falta de interés que por sus actividades en el exterior (viajes con una supuesta amante, composición de óperas).

Una circunstancia de la época era que si se quería componer o tocar música ayudaba a formar parte de la institución religiosa. Como sacerdote, Vivaldi era libre de dedicar su tiempo a componer o interpretar. Tomó posesión de su cargo en el orfanato en 1703, el mismo año en que fue ordenado, por lo que es obvio que estaba utilizando a la iglesia para conseguir su cargo. Esto no es tan inmoral como parece, dado que muchos sacerdotes tenían profesiones privadas. Había miles de sacerdotes en Venecia. El sacerdocio era más una educación religiosa que una forma de vida. La iglesia italiana tenía que haber sido una rama casi liberal, porque no hay noticias de nada que interfiriera con las composiciones de Vivaldi, progresistas e inventivas como eran. No hay duda de que el comité entendió la importancia e influencia de Vivaldi, y le permitió ejercer un dominio libre en materias musicales.

VIVALDI VIAJERO

Italia, en aquella época, era un conjunto de ciudades-estado. Cada ciudad estaba regida de acuerdo con sus propias leyes, y actuaba generalmente independiente de la nación. Venecia era una ciudad tan popular y próspera como lo es hoy, o incluso más. En el siglo XVII, había empezado a perder mucho de su apoyo militar al Imperio Otomano, así como el comercio con oriente medio y extremo oriente. Buscando nuevos caminos para su propio mantenimiento, fijó su atención en elaborar festivales mantenidos todos los años en Navidades. Se convirtió en un destino de primera clase para viajeros de toda Europa (¿qué mejor manera de pasar el invierno que en los cálidos climas de Italia?) y la orquesta del orfanato de Vivaldi fue una de las principales atracciones, como lo fue el virtuoso dúo formado por padre e hijo, Giovanni y Antonio Vivaldi. No es de extrañar que se buscara la música de Vivaldi para el entretenimiento más que para la reflexión personal o la inspiración, por lo que nunca escribió nada para un instrumento solo. Venecia fue una Meca

turística. Otra ciudad de Italia fue probablemente un centro seguramente más importante para la música y el arte, Roma. Morada de varios compositores, el estilo de música era diferente en cierto modo del de Venecia. Roma atraía visitantes tan distantes como los suecos, la Reina Cristina de Suecia fue discípula de Corelli.

A pesar de que Vivaldi empleó la mayor parte de su tiempo enseñando en el orfanato, empezó a viajar mientras su fama crecía. Ciertamente los encuentros con músicos y turistas de todo el continente ayudaron a estimular su entusiasmo por los países extranjeros. Abandonó Venecia durante tres años para residir en Mantua y trabajó al servicio del gobernador Príncipe Felipe de Hesse-Darmstadt. Su título oficial fue nada menos que Maestro de Capilla de Cámara. Cuando volvió a Venecia ocupó un empleo a tiempo parcial en el orfanato, escribiendo dos conciertos al mes y sin tener que dirigir cada actuación. Estuvo en Roma, Bohemia, Amsterdam y Dresden. Juan Sebastián Bach, diez años más joven que Vivaldi, no se encontró nunca con Vivaldi (Venecia estaba demasiado lejos) pero le impactó **L'Estro Armonico**, Opus 3, y transcribió seis de los conciertos para unos instrumentos para los que Vivaldi no escribió nunca, el clavecín y el órgano. Vivaldi usó estos instrumentos para proporcionar una línea rítmica, pero no en plan de solistas como hiciera Bach (esta es la diferencia entre un teclista y un violinista). Es extraño que no se encontraran durante los viajes de Vivaldi, dado que **L'Estro Armonico** estuvo bastante pronto en la producción de Vivaldi. Es de suponer que los hijos de Bach le mantuvieron demasiado ocupado como para deambular con el compositor italiano.

Sus viajes eran en parte una desesperada búsqueda de trabajo. Vivaldi no era pobre, pues hubo épocas en que ganó 50000 ducados al año pero, cuando envejeció, invirtió la mayor parte de su dinero en la ópera y lo perdió. Para colmo de desgracias, el pueblo de Venecia se había acostumbrado a su música y su popularidad empezó a declinar. Había sólo dos maneras de hacer dinero como compositor, estableciendo un compromiso con una corte, iglesia, o algo así, o vendiendo alguna obra publicada. Frecuentemente el compromiso se pagaba basándose en una obra, por lo que la única manera de ganar dinero era continuar escribiendo música. Buscó algún puesto en París y Viena, pero sin suerte. Como viajero se llevó una colección de conciertos y otras obras que vendió en varias ciudades. Otra forma de conseguir dinero era por medio de dedicatorias. Con frecuencia los compositores eran comisionados a escribir obras para algún cliente adinerado. Otras veces se podía dedicar la música a alguien que el compositor creyera que podía favorecer a la música, esperando una recuperación de los gastos en forma de costosos regalos. Esta era la propuesta más arriesgada, puesto que los gastos de escritura y publicación corrían por completo a cargo del compositor. Muchas veces lo mejor para obtener beneficios era agrupar una serie de obras en una Opus. La Opus era un artículo muy comercial en oposición a la obra simple y también un buen sistema para incluir trabajos antiguos inéditos junto con obras nuevas. Vivaldi publicó doce colecciones que se titularon **Opus 1 a 12**.

Se apuntó un gran éxito en Dresden, donde el violinista Johann Georg Pisendel exaltó sus obras antes de convertirse en discípulo de Vivaldi en Venecia. Pisendel formó parte de la orquesta de la corte de Dresden y usó su influencia para conseguir que se interpretara la música de Vivaldi, que escribió varios conciertos para esta orquesta, incluyendo conciertos sinfónicos para varios instrumentos solos, estrenados en el ospicio en 1740. Estas obras estaban diseñadas para resaltar el talento de todo el conjunto más que el de cada intérprete en particular. La idea del contraste aparece en oposición con las palabras "varios solistas", un término contradictorio que evoca la imagen de instrumentistas peleando en el escenario por ser el punto de atención. En cierto modo, ésto es lo que son dichos conciertos. Iban a ser sus últimas composiciones en Venecia. Eran una llamada a escena musical con la que Vivaldi marchó a Alemania y a su destino, pero escuchando estos conciertos no se puede percibir el más leve indicio de muerte. Están llenos de vida, inquietos y joviales, tan optimistas como la música de su juventud.

OBRAS DE VIVALDI

Su producción fue numerosísima. Escribió 46 operas, 70 sonatas, 195 composiciones vocales, entre las que se cuentan 45 cantatas de cámara y 554 composiciones instrumentales, en su mayoría conciertos. Los más conocidos son los doce que componen el Cimento dell' Armonia y dell' Invenzione (1725). Los primeros cuatro conciertos incluyen las célebres Cuatro estaciones: nº 1 en mi mayor, La primavera; nº 2 en sol menor,

El verano; nº 3 en fa mayor, El otoño y nº 4 en fa menor El invierno.

Música religiosa como el oratorio Juditha triumphans (1716), el Gloria en re (1708), misas y motetes. Sus sonatas instrumentales son más conservadoras que sus conciertos y su música religiosa a menudo refleja el estilo operístico de la época y la alternancia de orquesta y solistas que ayudó a introducir en los conciertos. Johann Sebastian Bach, contemporáneo suyo, aunque algo más joven, estudió la obra de Vivaldi en sus años de formación y de algunos de los conciertos para violín y sonatas de Vivaldi sólo existen las transcripciones (en su mayor parte para clavecín) de Bach.

El descubrimiento del inmenso patrimonio instrumental de Vivaldi es un hecho reciente; antes de la segunda guerra mundial, el "sacerdote rojo" era conocido sólo a través de los informes que salieron a la luz con el desarrollo de los estudios sobre Bach y en tomo a Bach.

Sorprende que de los 480 conciertos suyos que conocemos no existe un solo año, puede decirse, en que no se hagan nuevos descubrimientos sólo una mínima parte (84) ya fuera publicada en vida de Vivaldi. tanto más si se tiene en cuenta la gran variedad desplegada, ya en la selección de los instrumentos solistas, o bien en la combinación instrumental general. Pero habrá de tenerse en cuenta que el mercado editorial se abría preferentemente a las obras para violín, para flauta (algunas veces también para oboe) y que, además, ese mismo mercado se surtía de los productores extranjeros; los principales editores de música instrumental estaban, en efecto, en Amsterdam, en París, en Londres. De las 13 colecciones impresas música de instrumental vivaldiana, 9 tienen que ver con conciertos y fueron todas publicadas en Amsterdam entre el año 1711, aproximadamente, y el año 1729.

Influencia de sus conciertos

incluso en los de más edad. Más de 300 de sus conciertos están escritos para solista (220 para violín y otros para fagot, violonchelo, oboe y flauta). También escribió concerti grossi, 25 para dos violines y 32 para tres o más instrumentos y algunos son concerti de ripieno (para orquesta sin solistas). Vivaldi, virtuoso del violín que asombraba al auditorio por su técnica, estableció una de las características básicas del concierto de los siglos siguientes: su uso para lucimiento del virtuoso. Sus conciertos para violín también fueron decisivos en la evolución de la ejecución violinística en cuanto a su escritura de cuerdas cruzadas y al desarrollo de una nueva técnica para el manejo del arco.

Vivaldi fue el primer compositor que utilizó de forma coherente el ritornello, que se llegó a imponer en los movimientos rápidos del concierto. El ritornello se repetía en diferentes tonalidades y era interpretado por toda la orquesta. Alternaba con episodios interpretados por el solista, a menudo de carácter virtuosista. Estableció la forma de tres movimientos para el concierto y fue uno de los primeros en introducir cadenzas para el solista. Sus conciertos para violín opus 8, Las cuatro estaciones, son uno de los primeros ejemplos de música programática que, como gran parte de su música, se caracteriza por ritmos vigorosos y fuertes contrastes.

CLASIFICACIÓN

Un cuadro completo de la obra concertística vivaldiana podrá aclarar la composición de los instrumentos. El cuadro no tiene en cuenta las obras incompletas.

Violín	207	.	2 violines	26
Viola de amor	6	.	2 violonchelos	1
Violonchelo	27	.	2 flautas traveseras	1
Flauta travesera	13	.	2 oboes	3
Flauta dulce	2	.	2 trompetas	1

Flautín	3	.	2 trompas	2
Oboe	19	.	2 mandolinas	1
Fagot	37	.	2 instrumentos diversos	11
Mandolina	1	.	Más violines	5
.	.	.	.	.
Total	315	.	Total	51

Si examinamos el grupo más importante de esta obra, los 207 conciertos para violín, instrumentos de cuerda y continuo, podríamos señalar la siguiente distribución tonal:

Do mayor	23	.	Do menor	7
Re mayor	31	.	Re menor	15
Mi bemol mayor	12	.	Mi menor	9
Mi mayor	10	.	Fa menor	1
Fa mayor	14	.	Sol menor	17
Sol mayor	14	.	La menor	5
La mayor	18	.	Si menor	8
Si bemol mayor	23	.	.	.
Total	145	.	Total	62

CRONOLOGÍA

Vamos a ver las obras publicadas de Vivaldi, aquellas que fueron accesibles a la mayor parte de la gente en la época de Vivaldi, como las obras más influyentes de su vida, ayer y hoy. Vivaldi publicó doce colecciones de sus obras como Opus 1 a 12. Opus, palabra latina que significa obra, era una colección de seis o doce conciertos que eran similares por el estilo o por el instrumento solista. Los conciertos se escribían como parte de una colección más bien que la colección se hiciera con obras ya existentes. Lo siguiente es una relación cronológica de las Opus de Vivaldi.

Opus 1 Es una colección de sonatas con cuatro movimientos escritas para tres movimientos, dos violines y clavecín, que tienen una fuerte reminiscencia de las obras de Archangelo Corelli. Hay que destacar una sonata titulada variaciones de La Folía, una melodía folclórica popular de la época de Vivaldi que ha sido utilizada por varios compositores, incluyendo Corelli y Stradella. Está dedicada a Annibale Gambara, un noble veneciano.

Opus 2 Es otro grupo de sonatas para dos instrumentos, violín y clavecín, al estilo de Archangelo Corelli. No obstante, empieza a mostrarse la inventiva de Vivaldi. Está dedicada a Federico IV de Dinamarca, con motivo de su visita al Carnaval de Venecia.

Opus 3 L'Estro Armonico, La Inspiración Musical. Liberado Vivaldi de sus obligaciones de enseñanza en el orfanato, acometió el reto de componer la colección de conciertos más grande que nunca se hubiera intentado en Venecia. L'Estro Armonico lanzó a Vivaldi a la fama europea, especialmente en Alemania, e impulsó la venta de varias colecciones que siguieron. El típico concierto veneciano de la época constaba de dos partes

para violín, una principal y otra secundaria. **L'Estro Armonico** contiene cuatro partes para violín, dos grupos de principal y secundaria. Corelli es acreditado frecuentemente por haber ejercido mucha influencia sobre el gusto musical de Vivaldi en estos conciertos, principalmente por estar escritos en estilo romano, usando cuatro partes para violín, muy parecidos a los célebres Concerti Grossi Opus 6 de Corelli. Hay, sin embargo, alguna disputa sobre estos Concerti Grossi Opus 6 de Corelli, que no se publicaron hasta 1714 y sólo hubieran estado disponibles para Vivaldi si éste hubiera ido a Roma, aunque podría haber tenido influencia de otro compositor romano, Giuseppe Valentini, cuyos Concerti Grossi Opus 7, publicados en 1710, emplean el mismo estilo que el de Vivaldi en esta colección. Otra influencia podría venir del también veneciano Tomaso Albinoni. Siempre se buscan influencias sobre **L'Estro Armonico** en un intento de explicar dónde consiguió Vivaldi todas sus ideas maravillosas, y para entender de qué compositor había aprendido y le sirvió de modelo después. La influencia pudo no ser tan directa como parece, puesto que el estilo romano de los conciertos llegó a ser de lo más común en Venecia y Vivaldi pudo haber estado simplemente saltando a algo nuevo y exótico, como el quería hacer. Los conciertos son ellos mismos una extraña mezcla de estilos romano y veneciano. Influencias aparte, la presencia de Vivaldi impera llena de exuberancia, alegría y calor mediterráneo. Vivaldi se convirtió a partir de entonces en una influencia para compositores de toda Europa, como Johann Sebastian Bach y Johann Joachim Quantz, e irónicamente es el elemento veneciano más que el romano el que imita la mayoría de los compositores. De los doce conciertos, el número ocho es el que ha conseguido una popularidad más extensa, aunque muchos de la colección han merecido que se grabaran recientemente. Johann Sebastian Bach tomó cinco de los conciertos y los transcribió para órgano, cosa que mantuvo el nombre de Vivaldi vivo hasta su muerte. Vivaldi prometió, en la dedicatoria de **L'Estro Armonico**, que quería continuar esto con doce conciertos para violín solista, tal era su confianza en el éxito, dedicados al Gran Príncipe Fernando de Toscana.

Opus 4 La Stravaganza. Amparado en el éxito de L'Estro Armonico, Vivaldi lo continuó con esta muestra de técnica de violín más acorde con su propio estilo. El estaba ahora más claramente atraído por el formato de concierto y lo usaba para tocar e inventar todas las combinaciones que soñaba. El propósito de los doce es romper con la tradición y mostrar al violín con toda su extravagante hechura, a pesar de la tradición impuesta por Vivaldi en **L'Estro Armonico**. Vivaldi investigaba los diversos sonidos que podía emitir el violín, y las distintas técnicas que había que emplear para conseguirlo. El concierto 8 nos muestra el mejor ejemplo de esto, y es el concierto más sólido en términos de estructura y tema. Todos estos conciertos, excepto dos, tienen tres movimientos, rápido – lento – rápido. Vivaldi estaba estableciendo finalmente esto como su formato preferido y desarrolló considerablemente los movimientos lentos, bosquejándolos y complicándolos en contraste con los otros movimientos más rápidos. Es difícil entender lo espectaculares que tenían que ser estas dos colecciones para los amantes de la música de aquella época sin tener primero una sólida comprensión de las tradiciones que existían, la norma diaria a la que cada uno estaba acostumbrado. Fue solamente un siglo antes cuando los compositores habían roto con la música vocal de iglesia, el canto y los textos basados en el solemne latín bíblico. Este modelo de música era todavía popular en la Venecia de Vivaldi, que escribió gran cantidad de ella, pero acompañada de vivacidad, música instrumental no religiosa y ópera, espoleada por el desarrollo de instrumentos capaces de interpretar música complicada y sonidos agradables al mismo tiempo. Fueron nuevas formas de música que se mantienen tan populares como cuando se introdujeron. Está dedicada a Vettor Dolfin, un noble veneciano y alumno de Vivaldi.

Opus 5 Colección de seis sonatas que parecen escritas para el gusto de Europa septentrional. Son más medidas y nobles, con menos alegría y divertimento. No está dedicada.

Opus 6 Seis conciertos de violín que tienen más reminiscencias del primer Vivaldi que de Corelli. No está dedicada.

Opus 7 Otra vuelta al formato de lo que se convirtió en el "sonido Vivaldi". Doce conciertos para violín. Es posible que alguna de estas obras no sea de Vivaldi. Puede ser que Vivaldi entregara seis conciertos y su editor Roger añadiera seis más de otros compositores. Dejamos que seas tu el que decida cuales son, pero seguramente estarían entre ellos los dos conciertos para oboe. Se ha dicho que Vivaldi boicoteó al editor a

causa de esto y ya no publicó nada hasta después de la muerte de Roger en 1723. No está dedicada.

Concierto número 4, uno de los que menos duda ofrece en base al estilo, lleva una nota escrita a mano por su propietario original: "malo y no es de Vivaldi". En cuanto a las dudas sobre los dos conciertos para oboe, el orfanato empleó profesores de oboe desde 1703 en adelante y, por supuesto, la sonata RV 779 de Vivaldi contiene una parte muy exigente para oboe y está datada en 1710. Se cuestionan fundamentalmente porque suenan más como conciertos "con oboe" que como conciertos "para oboe"

Opus 8 Las Cuatro Estaciones se publicaron en Amsterdam en 1725. Son cuatro conciertos para violín, llamado cada uno con el nombre de una estación del año. Incluye cada uno un soneto, escrito por Vivaldi, que describe el objetivo de la música, lo que los hace únicos dentro del catálogo de Vivaldi. Los cuatro conciertos forman parte de una colección más grande de doce conciertos llamada **Il cimento dell'armonia e del'inventione** (La competición entre la armonía y la improvisación). El título indica el progreso de un combate entre la armonía, formato y racionalidad, y las fuerzas contrarias de la improvisación, fantasía y creatividad. Esto pretendía mostrar como usaba Vivaldi el formato rígido de concierto, tres movimientos rápido – lento – rápido, para exhibir su imaginación e inventiva. La música programática como esta era muy poco común en la época del barroco y es con toda probabilidad parte de la idea completa de la invención y creatividad por la que Vivaldi asigna una narración a su música. La idea de los contrastes fue uno de sus principales objetivos, tanto que juntar notas musicales con palabras escritas las hace parte de un concepto completo. Durante el tiempo de estas composiciones, 1717 – 1720, Vivaldi tenía un empleo con el Landgrave Felipe de Hesse–Darmstadt y se había establecido en Mantua. **Las Cuatro Estaciones** están obviamente mucho más influenciadas por la campaña de Lombardía que otras muchas obras pastorales que creó durante estos años, tal como Alla Rustica, Il gardellino (El jilguero), y La Caccia (La caza). **Las Cuatro Estaciones** fueron escritas para el Conde Graf Wenzel von Morzin de Bohemia, al que Vivaldi le envió muchos conciertos.

Opus 9 La Cetra. Esta colección de doce conciertos para violín resalta lo que Vivaldi había aprendido en el mundo de la ópera. Los conciertos están llenos de lirismo y melodía diferencia de sus primeras obras. Es también la primera vez que Vivaldi fragua sus conciertos haciendo cada uno de los tres movimientos en la misma tonalidad. Antes, el movimiento central estaba generalmente en tono menor y los otros dos en tono mayor. Es de señalar que dos de los conciertos, el 6 y el 12, precisan un afinado de los instrumentos que era propio de los países de habla germánica. Se los dedicó al Emperador de Austria Carlos VI y en recompensa le regalaron una cadena de oro con medallón.

Opus 10 Il gardellino. Es la única colección escrita para un instrumento distinto que el violín. Fue también la primera colección de conciertos para flauta jamás publicada, seis conciertos en total, y fue encargado a Vivaldi por su editor de Amsterdam para mitigar la furia abrasadora por este nuevo instrumento en los años 1720. Llamada actualmente flauta travesera, fue introducida en el orfanato cuando Vivaldi estaba empleado allí. La flauta reemplazaba a veces al instrumento de viento de madera más alto. Vivaldi escribió conciertos para ambos instrumentos, alternándose sus partes entre ellos. En el primer concierto, La tempesta di mare, Vivaldi muestra que no tiene escrúpulos para poner la flauta en su límite. Normalmente se usa para representar sonidos ligeros y veloces. La flauta de Vivaldi se convierte en una tempestad en el mar con olas que se estrellan y la impregna con una furia muy alejada de su reputación.. El segundo concierto, La notte, se ha convertido en un favorito del barroco. No es un concierto contemplativo y soñoliento, como podría indicar el título, sino más bien una pesadilla, en el que se continúa mostrando a la flauta como un instrumento solista.

Opus 11 Seis conciertos más para violín, mezclados con uno para oboe, característicos del estilo familiar de Vivaldi. No está dedicada.

Opus 12 La última colección de Vivaldi es un conjunto de seis conciertos para violín. No está dedicada. Vivaldi dejó de imprimir sus obras, afirmando que era más provechoso vender los manuscritos autógrafos.

Opus 13 Se llama **Il pastor fido**, pero su verdadero autor es Nicolás Chedeville, un músico parisino que publicó esta colección asegurando que la había escrito Vivaldi. Incluso plagió algunos trozos de la Opus 4, La Stravaganza, para hacer su sonido más auténtico. Normalmente no se le considera como obra publicada de Vivaldi.

Opus 14 Estas seis sonatas para violoncello se publicaron en París justo antes de su muerte, pero sin número de Opus. Este se le añadió después. Tampoco se le considera como obra publicada de Vivaldi.

Música Barroca

Música de Europa, compuesta aproximadamente entre los años 1600 y 1750. Si bien la música entre estas dos fechas tiene rasgos comunes, el comienzo de este periodo está marcado por unas innovaciones estilísticas y técnicas que permitieron la creación del nuevo género de la ópera. El final del periodo se caracteriza por el surgimiento de elementos del clasicismo en la música instrumental y en la ópera. El término barroco se utilizó en un principio para definir un arte o un estilo con un sentido peyorativo. Hoy día este concepto está totalmente superado. Musicalmente se considera como uno de los periodos históricos más revolucionarios de la historia. Desde la perspectiva de la simetría y el balance clásicos, la música del periodo fue considerada por algunos autores como demasiado exuberante y algo grotesca. (Resulta irónico que las obras del arquitecto italiano del siglo XVI Palladio, que se utilizaron como modelo intelectual de los ideales de claridad y proporción del periodo clásico, fueran producto del mismo movimiento humanista italiano sobre el que se sustentó la creación de la ópera). El desarrollo musical del barroco puede describirse en tres fases, barroco primitivo, medio y tardío, y que coinciden, más o menos, con periodos de 50 años.

El barroco primitivo

Una comunidad musical y literaria, la Camerata de Florencia, desarrolló la ópera durante la última década del siglo XVI a modo de drama musical cantado en su totalidad. La intención de la Camerata era recrear el poder que tenía el drama clásico griego para conmover, utilizando la música para dar fuerza a las cualidades comunicativas de la voz humana. La primera ópera completa en sentido moderno que se conoce es la Euridice (1600) de Jacopo Peri y Giulio Caccini. Combinaba una elevada declamación de los solistas con danzas campestres de ninfas y pastores, fusionando así el poder del drama trágico con los ideales contemporáneos de la vida pastoril idealizada. Se tuvieron que desarrollar nuevas formas y técnicas para brindar un medio musical para el poderoso y flexible arte vocal solista, especialmente con la creación de un estilo refinado de canción acompañada, o monodia. Ello requirió, a su vez, el desarrollo de medios adecuados y flexibles para acompañar a los solistas. En este terreno el bajo continuo tuvo una gran importancia. El acompañamiento del bajo cifrado, que implicaba la realización improvisada de una estructura determinada de acordes, se convirtió no sólo en una práctica útil de interpretación, sino también en un procedimiento que moldeó las actitudes de la composición musical durante el siguiente siglo y medio. Ello condujo al enfoque de melodía y bajo en la composición y a la generación de melodías sobre unas estructuras básicamente armónicas. Esta influencia, en combinación con el deseo de profundizar en el poder expresivo de la voz solista, alejó la mirada de las formas musicales basadas en el contrapunto y la imitación, aunque algunas técnicas inspiradas en estos rasgos sobrevivirían y florecerían en otros contextos, especialmente en la música religiosa litúrgica y en la música para teclado.

La ópera pudo haberse quedado en un experimento aislado. Fue creada como entretenimiento caro y ocasional de la corte, que implicaba unos decorados elaborados e incluía escenografías con grandes perspectivas y efectos teatrales muy laboriosos, así como la participación de muchos músicos. Es por esta razón por la que uno de los factores críticos para el desarrollo del género fue el establecimiento en Venecia durante la tercera década del siglo XVII, de teatros de ópera permanentes, bajo el mecenazgo de las familias venecianas más adineradas, pero accesibles para un amplio público. También fue importante la contribución de Claudio Monteverdi, quien desarrolló la ópera hasta convertirla en un género artísticamente coherente, primero en Mantua con Orfeo (1607) y con Arianna (1608, cuya música se ha perdido en su mayor parte), y luego –y

especialmente– en sus óperas venecianas de madurez como *Il ritorno d'Ulisse in patria* y *L'incoronazione di Poppea* (1642). Se caracterizaba por una poderosa declamación dramática duplicada por efectos orquestales sorprendentes, una combinación que promovió la expresión de lo que Monteverdi llamó su estilo agitado (*stile concitato*), y que también se pueden hallar en la vasta escena dramática de *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), publicada como una colección de madrigales firmada por Monteverdi. Sin embargo, el estilo barroco primitivo renunció a las texturas imitativas y descripciones anecdóticas del anterior estilo de los madrigales, concentrándose, en lugar de ello, en utilizar la música en un sentido más amplio para intensificar la pasión o afectos expresados por el cantante.

En la última década del siglo XVI ya se habían sentado las bases para la ópera. Otro acontecimiento importante de la década fue la publicación de las Sinfonías sacras instrumentales de Giovanni Gabrieli en Venecia, en 1597, que dividía los grandes conjuntos en grupos que podían contraponerse y combinarse de varias maneras. Este principio de orquestación, al que siguió un modelo coral conocido como *cori spezzati*, fue consecuencia directa de las posibilidades que brindaban las galerías separadas de la iglesia de San Marcos. La aplicación de esta idea a la escritura instrumental tuvo una gran influencia cuando los compositores del barroco dispusieron de grandes medios. Una de las obras de la colección de Gabrieli, la *Sonata pian e forte*, marcó el inicio de las direcciones dinámicas formalizadas en la música europea, así como el establecimiento de los contrastes dinámicos en terrazas como uno de los recursos a disposición del compositor. En este primer barroco conviene señalar a los españoles Aguilera de Heredia y Juan Bautista Comes y Correa de Arauxo. En América latina destacan en México los músicos Hernando Franco y Juan de Lienas.

Un fenómeno sin parangón en Suramérica es la producción musical asociada a las reducciones jesuíticas. Su dispersión por la geografía americana fue un obstáculo para la conservación y conocimiento de esta música, pero los guaraníes, los chiquitos y los mojos se la apropiaron y se esforzaron en perpetuarla por tradición oral.

El barroco medio

A mediados del siglo XVII, el centro de innovación se trasladó de Italia a Francia, donde Jean-Baptiste Lully, un italiano expatriado, desarrolló un nuevo tipo de ópera en consonancia con la grandilocuencia de la corte francesa. Mientras que la ópera italiana puso en un papel cada vez más destacado al cantante solista, la ópera francesa enfatizaba elementos de la danza derivados de la tradición anterior del ballet de corte, del coro y de los efectos escénicos espectaculares. Se desarrolló un estilo musical melódico para los solistas, a la vez claro y elegante, adaptado a los textos franceses, en contraste con la creciente producción de líneas melódicas que acompañaron el auge del virtuosismo vocal en Italia. Sin embargo, tanto los estilos operísticos de Italia como de Francia distinguían entre los recitativos (episodios conversacionales relativamente veloces que llevaban el peso de la trama argumental) y las extensas arias, que relajaban las tensiones emocionales de los personajes individuales. Durante el siglo XVII, la comunicación de las emociones más significativas pasó poco a poco del recitativo al aria, especialmente en Italia.

Lully, al convertir a los músicos de cuerda de la corte francesa en un conjunto bien logrado para acompañar las óperas, sentó también las bases de la orquesta moderna. En la segunda mitad del siglo XVII el oboe se había asentado en Francia como un instrumento musical aceptable, mientras que en Italia los mejores trompetistas también refinaron su estilo hasta el punto de que podían interpretar sonatas acompañándose por instrumentos de cuerda. Los oboes y las trompetas (así como también los fagots) encontraron un lugar de expresión artística en el conjunto orquestal, aunque mantuvieron sus funciones originales como instrumentos para tocar al aire libre o de carácter militar. Con la evolución de la música para cuerda en la segunda mitad del siglo XVII, la supremacía pasó a Italia, donde a la edad dorada en la fabricación de instrumentos como el violín por parte de luthiers como los Amati, Antonio Stradivarius y la familia Guarneri, siguió el desarrollo de un estilo de composición instrumental suave por parte de compositores como Giuseppe Torelli y Tomaso Vitali, cuyas composiciones convirtieron el concierto para orquesta de cuerdas y la sonata a trío para gran conjunto, en los géneros instrumentales más importantes. A medida que el aria de ópera italiana crecía en longitud y elaboración, también lo hacían las sonatas y conciertos de los compositores italianos, quienes, poco

a poco, ampliaron el alcance de los movimientos individuales, superponiéndolos en una sucesión de secciones cortas y contrapuestas que se harían características de las primitivas obras de tipo sonata. La difusión del nuevo estilo instrumental italiano fue rápida e importante, en parte gracias a la emigración de los músicos italianos y en parte gracias a un mercado propicio de conciertos y sonatas que circulaban ya en las imprentas: Venecia, Amsterdam y luego Londres se convirtieron en los principales centros de publicación de música. La popularidad de las composiciones italianas llevaron al establecimiento de una terminología musical y una dinámica en italiano que sirvió de lenguaje común para los músicos de toda Europa.

A finales del periodo del barroco medio se hizo evidente cierto aire internacional en la música europea. Se mantuvieron los contrastes entre los estilos italiano y francés, aunque este epíteto ya no asegurara la procedencia. Por ejemplo, la llamada 'obertura francesa' se convirtió en preludio orquestal opcional de las óperas italianas. Compositores que trabajaban en Alemania y Austria, como Georg Muffat o Johann Kusser, mostraron cierto entusiasmo por el estilo francés, mientras que los estilos vocal y orquestal italianos influyeron en el desarrollo de la cantata de iglesia alemana. Resulta difícil identificar en esta etapa un estilo musical específicamente 'alemán', pero la lengua alemana daba un tinte característico de inflexión a las líneas vocales. Los corales (melodías de himnos) que se habían convertido en parte inseparable de la cultura de la Reforma, dotaron a los autores alemanes de un recurso característico de composición, tanto en las cantatas de iglesia como en la música para órgano. En Heinrich Schütz Alemania tuvo al principal compositor de la primera mitad del siglo XVII, pero sufrió las terribles condiciones de la guerra de los Treinta Años, lo que inevitablemente atenuó el desarrollo cultural alemán de esa época. Cuando volvió a reinar la confianza, al término de tan agitados tiempos, las cortes y ciudades alemanas establecieron sus propias casas de ópera, italianizadas en sus ideales, pero a menudo con tradiciones locales sobre la ejecución musical. Se sabe que algunos personajes cantaban en alemán, mientras que otros hacían interpretaciones de la misma ópera en italiano. También podía suceder que los recitativos estuvieran en alemán y las arias más importantes en italiano. El mantenimiento de una casa de ópera, en una corte incluso modesta, conllevaba el empleo de músicos pero éstos podían participar asimismo en otras actividades, como actuar en la capilla de la corte y en conciertos de 'cámara' para deleite del señor. Los requisitos de la orquestación de la música de cuerda italiana dan la pauta del empleo de músicos en la corte. A menudo podía tratarse de una sonata a trío de solistas muy bien pagados –una pareja de violines, un chelo o una viola da gamba (generalmente músicos italianos o franceses), y un maestro de capilla o de conciertos (Kapellmeister o Konzertmeister) que podían tocar el teclado o ser destacados violinistas– al que rodeaba un séquito de intérpretes menos destacados. Se trataba de adaptarse al principio musical emergente del concerto grosso italiano para orquesta de cuerdas que ponía en juego el contraste de los solistas del concertino con la orquesta a pleno, incluyendo los músicos de acompañamiento del ripieno. Los contrastes entre la orquesta completa y el concertino hacen su primera aparición en el acompañamiento orquestal del oratorio de San Juan Bautista (Roma, 1675) de Alessandro Stradella. El género del oratorio floreció en la Italia del siglo XVII en paralelo a la ópera, utilizando las mismas formas y estilos musicales técnicos que para la presentación de relatos sagrados, aunque a menudo interpretados sin los recursos de una puesta en escena teatral completa. Otro género relacionado con la ópera era la cantata de cámara, que reflejaba las características estilísticas y formales de la música de las óperas italianas y francesas. Algunas de las cantatas eran, en efecto, escenas operísticas en miniatura, pero otras eran, en esencia, montajes musicales con una poesía lírica más íntima.

El compositor más destacado del periodo del barroco medio fue el inglés Henry Purcell, cuya carrera musical es una especie de compendio de sucesivas influencias de estilos nacionales. A pesar de haber crecido como miembro del coro de la Capilla Real durante la década de 1670, su obra manifiesta una clara influencia francesa que siguió a la Restauración y al retorno del rey Carlos II desde su exilio en Francia. La introducción de los anthems (himnos) y servicios en la Capilla Real acompañados por un conjunto de cámara formado por músicos de cuerdas, fue una manifestación temprana de esta influencia francesa. Anteriormente, pero en el mismo siglo, los avances musicales en Italia llegaron a tener una influencia mayor en la composición para voz de la música de la Capilla; pero los estilos y géneros antiguos demostraron una tenaz resistencia en Inglaterra, especialmente en la música de cámara, gracias al continuo desarrollo de fantasías contrapuntísticas de estilo renacentista para conjuntos de violas y de canciones para solista acompañado por laúd. Purcell fusionó las

tradiciones inglesas heredadas con las influencias europeas más modernas, primero en sus himnos y odas para la corte y luego al publicar una serie de sonatas a trío en 1683 imitando justamente a los más afamados maestros italianos. De hecho, Purcell creó un contrapunto magistral y un sistema armónico propio, al tratar con la disonancia en la composición con un estilo muy alejado del italiano, lo que se tradujo en unas sonatas que distan mucho de ser 'imitaciones'. Tan sólo tres años antes Purcell había compuesto piezas en el antiguo género de la fantasía para violas. Pero su aceptación de la nueva y fluida música italiana (aunque fuera en una versión personal) fue repentina. Purcell murió a la edad de 36 años en 1695. Durante sus últimos diez años de vida, las circunstancias de la corte le impidieron seguir progresando en su primera área de actividad que fue la música religiosa, por lo que puso una creciente atención en escribir música para las producciones de los teatros de Londres.

En España durante el periodo del barroco intermedio destaca el organista y compositor Juan Cabanieles y el tratadista y compositor Gaspar Sanz. En México hay que resaltar la figura del maestro organista Manuel de Sumaya y en Perú, Tomás de Torrejón y Velasco, que compuso la que es considerada primera ópera del nuevo mundo: *La púrpura de la rosa*, con libreto de Calderón de la Barca.

El barroco tardío

Mientras que durante la vida de Purcell el violín logró desplazar a la viola como principal instrumento de cuerda del registro agudo, las partes más graves de la cuerda fueron ocupadas por instrumentos de la familia de la viola. Tardó un tiempo hasta que la orquesta de cuerda moderna, incluidos los chelos y los contrabajos, llegó a las Islas Británicas. Pero las guerras continentales de Europa hicieron que los instrumentistas europeos más refinados desembarcaran en las islas durante la primera década del siglo XVIII. Su presencia fue uno de los factores que permitieron la creación de una orquesta completa y puesta al día que acompañara a una compañía de ópera italiana que poco a poco se fue estableciendo en Londres durante dicha década. Por entonces la música italiana había dado nuevos pasos hacia estilos aún más amplios y grandiosos, tanto en el terreno de la ópera como en el instrumental. En las manos de Alessandro Scarlatti y Giovanni Bononcini la ópera italiana experimentó una expansión expresiva que correspondía al virtuosismo de la nueva generación de brillantes cantantes-actores. El siglo XVIII se vio engalanado con estrellas como los castrati Nicolini, Senesino y Farinelli, pero también había grandes voces femeninas, excepto en Roma en donde, aunque la ópera estaba ya permitida, los papeles femeninos eran interpretados por hombres debido a la prohibición papal que impedía a las mujeres actuar sobre un escenario. También el libreto tipo de ópera seria italiana llegó en el siglo XVIII a un elevado nivel de calidad intelectual y poética en la obra de Pietro Metastasio, que trabajaba en Italia y en la corte imperial de Viena. Si bien se cultivaban, en cierta medida, algunos estilos particulares en los diferentes centros de ópera, los compositores y solistas más sobresalientes de ópera italiana se trasladaban por toda Europa.

En la música instrumental la reputación de Arcangelo Corelli, que trabajaba en Roma como violinista, director de orquesta y compositor, pronto se extendió por toda Europa durante las últimas dos décadas del siglo XVII. Sus concerti grossi adquirieron fama incluso antes de su publicación como Opus 6, un año antes de su muerte en 1713. Pronto se convirtieron en obras clásicas en el ámbito de un estilo dulce en la música para cuerda. Pero sus estructuras de varios movimientos y elegante estilo armónico resultaban algo anticuadas. El gusto imperante en el siglo XVIII prefirió los más vivos conciertos en tres movimientos del joven Antonio Vivaldi, el poco convencional cura pelirrojo y virtuoso del violín, cuya carrera musical abarca una considerable cantidad de óperas y música religiosa, así como de conciertos. A pesar de ello, las sonatas y conciertos de Corelli marcaron un hito histórico importante en la evolución del estilo musical, con su armonía dirigida a la cadencia y las progresiones del círculo de quintas. En esas obras el dominio de las tonalidades mayores y menores (el sistema armónico conocido como tonalidad) reemplazó decididamente los modos y los diversos sistemas armónicos modales que habían caracterizado la música renacentista. Al mismo tiempo, los compositores del barroco tardío conservaron las prácticas modales más antiguas para emplearlas, en ocasiones, como parte de un repertorio de efectos en contraste con el sistema armónico mayor/menor imperante. Finalmente el barroco musical se extendió por muy diversos lugares de la geografía europea y así, por ejemplo, en la corte del elector de Sajonia puede encontrarse un músico tan bien dotado como Jan Dismar

Zelenka. Antonio Soler, discípulo de Scarlatti, fue el compositor español más importante del siglo XVIII. Dentro de su obra sobresalen sus casi ochenta sonatas para clave. También en este periodo hay que mencionar al primer compositor de Cuba del que se conserva su música: Esteban Salas y Castro; asimismo en Suramérica destaca el venezolano José Antonio Caro de Boesi, autor de una misa llamada *El esclavo vendido*, que constituye una de las partituras de mayor valor de la música colonial. Surge también en este país el movimiento musical que ha sido llamado 'el milagro musical americano'.

El barroco tardío también fue testigo de logros sustanciales en la música para teclado. La tradición francesa de música para clavicordio, elegante y muy ornamentada culminó con las obras de François Couperin, cuyo primer libro de ordres (suites) se publicó en 1713. Las suites de Couperin, tal como fueron publicadas, eran obras de varios movimientos que mezclaban piezas de carácter con géneros de la danza. Los compositores alemanes e ingleses produjeron suites de estilo francés que solían estructurarse según cuatro tipos de danza: alemanda, zarabanda, courante y giga. Durante el periodo del barroco floreció la industria de la construcción de clavicordios, por lo que se produjeron distintos tipos de instrumentos de gran calidad a manos de fabricantes flamencos, holandeses, alemanes, franceses e italianos. El pianoforte fue creación casi fortuita de Bartolomeo Cristofori uno de los fabricantes de instrumentos de teclado más importantes de Italia en la década de 1680, pero no tuvo entidad propia hasta un siglo más tarde. El clavicordio y el órgano eran entonces los principales instrumentos de teclado. El clavicordio era considerado tanto instrumento de cámara como de práctica, especialmente en Alemania. En las manos de constructores como Schnitger y Father Smith en el norte de Europa, y de Gottfried Silbermann en Sajonia, el órgano alcanzó su máximo desarrollo en los periodos del barroco medio y tardío. Los distintos gustos tonales, representados por estos fabricantes y por los constructores franceses de órganos de la época, quedan reflejados en la música para órgano de compositores como Dietrich Buxtehude, William Croft, Johann Pachelbel y Louis Marchand. La forma sonata de movimiento único binario para clavicordio fue desarrollada como el principal género para teclado por Domenico Scarlatti, hijo de Alessandro, cuyos años de madurez transcurrieron al servicio de la corte española. Sin embargo, nuestra percepción del barroco tardío está influida por otros dos compositores que nacieron en 1685, el mismo año que Domenico Scarlatti –Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel. Aunque ambos alcanzaron la fama entre sus contemporáneos como intérpretes de teclados, su significado para nosotros es más amplio. Ambos abarcaron prácticamente todos los géneros musicales significativos del periodo, y sus músicas son el compendio de las tendencias estilísticas del barroco tardío. En ambos casos trabajaron para conseguir una síntesis individual merced a las vicisitudes propias de sus carreras y de sus personalidades creativas. En cierto aspecto, cada uno de ellos representa un modelo diferente de músico típico del barroco. Bach era el Kapellmeister alemán que trabajaba para la corte o la ciudad, y Händel el compositor que se basaba en el teatro. Profesionalmente fueron un cúmulo de excelencias: quizá no haya habido otra época en la cual las figuras principales estuvieran más dotadas de talento, competencia técnica y voluntad innovadora que en el periodo del barroco. Bach fusionó en sus cantatas para iglesia y su música de la Pasión el estilo vocal italianizante con el enfoque alemán, serio y adusto. Sus suites para teclado muestran una unión igual de efectiva con el estilo francés. A la vez que trabajaba claramente dentro de la tradición del bajo continuo, la fascinación de Bach por las posibilidades intelectuales y emocionales de la fuga y la imitación, introdujeron una nueva dimensión en la música del periodo del barroco tardío.

La música original de Händel estaba orientada principalmente hacia la ópera italiana. Fue este género el que le sacó de su Alemania natal, para llevarlo primero a Italia y luego a Londres. Después de una importante carrera en Londres con óperas italianas, época en la que produjo las obras más sorprendentes del género durante el barroco tardío, elaboró un nuevo tipo de oratorio inglés para ser representado en los teatros. Hasta cierto punto, esta innovación le fue impuesta por el gusto musical de Londres, pero le dio la oportunidad de combinar su buen hacer como escritor de arias, con el poderoso estilo de escritura para coro que con anterioridad había utilizado en su música religiosa. Como compositores en el sentido constructivo del término, Bach y Händel son el modelo supremo del barroco tardío. Händel, y en menor medida también Bach, desarrollaron sobre la base del material temático unas estructuras de movimiento muy valiosas, lo que implicaba la posesión de cierta cantidad de ideas musicales prestadas de otros o de sí mismos. Bach murió en 1750 y la carrera de Händel se truncó definitivamente cuando le sobrevino la ceguera, después de haber

finalizado su oratorio Jephtha en 1751. En la música del último Händel se pueden encontrar las pistas de nuevos estilos melódicos y armónicos que fructificarían en el posterior periodo del clasicismo.

Características del arte barroco

Entre las características generales del arte barroco están su sentido del movimiento, la energía y la tensión. Fuertes contrastes de luces y sombras realzan los efectos escenográficos de muchos cuadros, esculturas y obras arquitectónicas. Una intensa espiritualidad aparece con frecuencia en las escenas de éxtasis, martirios y apariciones milagrosas. La insinuación de enormes espacios es frecuente en la pintura y escultura barrocas; tanto en el renacimiento como en el barroco, los pintores pretendieron siempre en sus obras la representación correcta del espacio y la perspectiva. El naturalismo es otra característica esencial del arte barroco; las figuras no se representan en los cuadros como simples estereotipos sino de manera individualizada, con su personalidad propia. Los artistas buscaban la representación de los sentimientos interiores, las pasiones y los temperamentos, magníficamente reflejados en los rostros de sus personajes. La intensidad e inmediatez, el individualismo y el detalle del arte barroco manifestado en las representaciones realistas de la piel y las ropas hicieron de él uno de los estilos más arraigados del arte occidental.

XVI