

# Antonio Vivaldi en su 250 aniversario

ALVARO MARÍAS

**S**e celebra este año -aunque no demasiado, a la sombra del «Año Mozart»- el 250 aniversario de la muerte, triste y desolada, en

la lejana Viena, que tantas muertes terribles ha deparado a la música, de Antonio Vivaldi. El caso de Vivaldi es un fenómeno muy curioso. Hasta hace, como quien dice, cuatro días nadie sabía quién era Vivaldi. Por poner un par de ejemplos que tengo a mano, en el maravilloso «Diccionario Enciclopédico

Hispano-Americano (1887-1899)», donde se pueden encontrar los datos y personajes más insólitos de cualquier materia, ni se lo nombra, y en la Enciclopedia Británica de 1911 tampoco; pero no habría que ir tan atrás en el tiempo, porque el redescubrimiento del Prete Rosso es mucho más reciente, y de no haber sido por la pista dejada por Juan Sebastián Bach al transcribir para el teclado un

buen número de conciertos del veneciano, es más que probable que esta recuperación hubiera sido mucho más lenta y costosa.

Hoy, Vivaldi es uno de los compositores de mayor presencia y vigencia en nuestra sociedad, y su popularidad es acaso la única dentro de la música clásica que puede ser comparable a la música ligera, comercial o como se la quiera llamar. La fuerza de arrastre de la ópera italiana, la popularidad del piano de Chopin, la universalidad del sinfonismo de Beethoven, han cedido su lugar a la olvidada música de Vivaldi,

qué, tal vez seguido por Mozart, son los compositores clásicos más presentes a lo largo de todos los estrados de la sociedad actual. ¿Cuáles son las causas de este ponerse en candelero de la música del veneciano? El fenómeno no es comprensible sino dentro de otro fenómeno más general: el auge inaudito que ha cobrado en nuestro tiempo la música del barroco (y en especial del último barroco musical, del dieciochesco). El estilo musical barroco, olvidado en casi todo el mundo poco después de su momento histórico, dejó casi por completo de ser tocado y escuchado. Sólo algunas facetas de las figuras colosales de Bach, de Haendel y de Scarlatti mantuvieron una relativa vigencia, si bien deformadas por interpretaciones absolutamente descaminadas en lo estilístico. Bach, Scarlatti y, en menor grado, Couperin encontraron en los pianistas el cauce para una supervivencia precaria: representaban la herencia, el antiguo testamento de la literatura para tecla, que los grandes pianistas románticos no pudieron ignorar (recordemos que Chopin se desayunaba diariamente con sonatas de Scarlatti). Haendel contó con la admiración encendida de Mozart y de Beethoven (entre muchos otros) y con el apoyo de su generosa patria de adopción, Inglaterra, como para que su obra cayera del todo en el olvido. De lo demás no quedó, en los más de los casos, ni el más remoto

recuerdo.

**«Hasta hace, como quien dice, cuatro días, nadie sabía quién era Vivaldi. Hoy es uno de los compositores de mayor presencia y vigencia en nuestra sociedad. A mi juicio, porque el hombre de la segunda mitad del siglo XX está sediento de vitalidad, de alegría, de vivir, de impulso y energía; el melómano de nuestra época necesitaba aire fresco.»**

recuerdo.

Fundamentalmente después de la segunda guerra se produce un creciente movimiento de interés, no ya por parte de los músicos y musicólogos, sino -lo que es más importante- del público, hacia la música del barroco, haciendo énfasis en la música del barroco tardío italiano o con raíces italianas (y buena parte de la obra de Bach o de Haendel las tienen bien robustas). ¿A qué se debe este renacimiento? El gusto musical, como todos los gustos, es inestable y cambiante, pero la fuerza de la resurrección del gusto por la música barroca ha sido de tal envergadura que debe ser justificado por razones más profundas. Hay varias para ello: por un lado, el cada vez más acusado desinterés del público por la música contemporánea, el despego de los melómanos hacia la música de su tiempo, sin lugar a dudas el síntoma más grave que aqueja a la salud de nuestro mundo musical. El interés de las generaciones jóvenes se desplazó, inesperadamente, de la música del siglo XX a la música del barroco, fenómeno tan sorprendente como aparentemente absurdo. Es más, la revolución interpretativa de la música barroca acaecida en los últimos veinticinco años colaboró para que este resurgimiento se viera acompañado por un alto grado de renovación, de polémica y de pasión, que la música contemporánea se dejó arrebatar y que no tiene visos de recuperar por el momento.

Ahora bien, ¿por qué la música barroca y no otra? ¿Por qué Vivaldi por encima de todos los demás? A mi juicio, porque el hombre de la segunda mitad del siglo XX está sediento de vitalidad, de alegría de vivir, de impulso y energía: el melómano de nuestra época necesitaba aire fresco, estaba falto de emociones directas, sencillas, unidimensionales.

***«Si los compositores actuales se plantearan las causas de que el público musical haya hecho suyo a Vivaldi, es probable que encontrarán la receta que les permitiera recuperar al público que jamás debieron dejarse arrebatar»***

La tradición romántica -a la que el gusto musical seguía estando arraigado- se había gastado, estaba erosionada y resultaba difícil seguirse nutriendo casi exclusivamente de ella. De un lado, la estética decadente, compleja, contradictoria y enfermiza propia del postromanticismo; por otro, la actitud angustiada, atormentada, neuróticamente obsesionada por una renovación cada vez más imposible de buena parte de la música -y del arte en general- de nuestra época, habían provocado una atmósfera enrarecida que estaba bien lejos de las necesidades musicales del público de la posguerra. Hacían falta aires nuevos, y sin duda la vitalidad y alegría, la melancolía directa y emotiva de la música del cura pelirrojo eran la respuesta idónea a estos anhelos. En Vivaldi encontramos ya, por primera vez de forma clara aunque aún embrionaria, lo que he denominado la dramatización de la música occidental, esto es, la dotación de una estructura dramática a la música, que hace que la música adquiera, a partir de ese momento, un argumento: en la música comienzan desde entonces a acontecer cosas que se suceden y estructuran de forma similar a la trama de una obra teatral o al argumento de una película. Es, para explicarnos en dos palabras, la estructura que justificaría que, ante un espectador que llega tarde a una sinfonía, preguntara al compañero de butaca: «¿Qué ha sucedido?» Este hallazgo, consumado plenamente por el clasicismo musical, que con la invención genial de la sonata bitemática fija y estructura esta dramatización de la música, es algo tan fundamental y revolucionario que desde entonces se tiende a identificar como única música verdadera, como única forma de música en sentido estricto, la que posee en su seno esta estructura dramática. La renuncia voluntaria que la música de la segunda mitad del siglo XX -ya alguna de la primera- hizo de este principio dramático constituyó algo próximo al suicidio por parte de la nueva música y quizá la causa principal del desentendimiento del público. Era, pues, muy difícil que el gusto musical volviera su mirada a una música que aún no contara con tan sustancial ingrediente y que al mismo tiempo fuera una música «nueva» en el sentido de desconocida: la música de Vivaldi estaba en la encrucijada perfecta.

Los conciertos, aparentemente simples, de Albinoni y de Vivaldi contenían ya en su «estructura de *ritornelli*» el embrión de la forma sonata clásico-romántica y con él el principio de la música con estructura dramática. Pero al mismo tiempo conservaban la sencillez e incisividad rítmica del barroco italiano -siendo ésta una de las tendencias más acusadamente perseguidas por la música de nuestro tiempo-; su emotividad simple y directa, carente de ambigüedades; su brillantez, libertad e imaginación en el campo de la tímbrica, y, sobre todo, esa vitalidad, esa alegría de vivir, esa fresca espontaneidad que hizo de los maestros venecianos los músicos menos sórdidos, menos decadentes, menos neuróticos y atormentados de la historia. Esto es, el público encontró en Vivaldi y los maestros del barroco veneciano precisamente el extremo opuesto de lo que buscaba -vayase a saber hasta qué punto de forma sincera- la mayor parte de los compositores de nuestro tiempo (los compositores franceses, desde «los seis» hasta Messiaen, constituyen una de las más ilustres excepciones de esta actitud). Los conciertos de Vivaldi parecen a los músicos poca cosa, pero representan en realidad una de las invenciones más geniales y revolucionarias de la historia musical, aquella sin la cual el clasicismo musical habría sido imposible. Así lo entendió Bach, que deshizo y volvió a hacer, como el niño que desmonta un juguete, los conciertos venecianos, cuyo modelo adoptó inmediatamente a la hora de escribir los suyos propios (con la única excepción del Primer concierto de Brandemburgo).

No acaba con esto, sin embargo, el único rasgo novedoso de los conciertos barrocos venecianos: además de su aportación en el campo de la estructura -y no deja de ser significativo que la forma de concierto veneciano provenga directamente de la obertura de ópera, esto es, de la música teatral-, los conciertos de Vivaldi supusieron una nueva aproximación al virtuosismo instrumental, un inesperado y genial desarrollo de la técnica de los instrumentos de arco y en mayor medida aún de los de viento. Por si fuera poco, el concierto vivaldiano encierra en su seno una nueva concepción del diálogo musical: no sólo una concepción no-



«Los conciertos de Vivaldi parecen a los músicos poca cosa, pero representan una de las invenciones más geniales de la historia musical»

vedosa de la dialéctica entre orquesta y solista, sino también -y esto es más importante aún- de la dialéctica tonal producida por el proceso modulador: el mecanismo de tensión y distensión tonal, el viaje de ida y vuelta, la estructura dramática en tres actos -planteamiento, conflicto y resolución-, que va a dominar la música durante no menos de dos siglos y medio, encuentra en el concierto vivaldiano uno de sus primeros vagidos.

¿Nos puede entonces extrañar que la música de Vivaldi, que contenía en estado tan puro los principios vitales de aquello que podemos considerar en sentido estricto *nuestra música*, se haya integrado de manera tan poderosa en nuestra cultura? Si los compositores actuales se plantearan seriamente las causas de que el público musical de las más diversas índoles haya hecho suyo a Vivaldi, con una espontaneidad y unanimidad que rara vez poseen los procesos estéticos, es probable que encontraran la mágica receta que les permitiera recuperar al público que jamás debieron dejarse arrebatar.

Alvaro Marías es solista de flauta y director del grupo «Zarabanda»





**«La "Centesimas annus" se forja como una encíclica social cargada de sentido común, que condena el capitalismo "salvaje" y presenta el marxismo como algo no condenado o condenable sino como algo que la mayoría sabe ya caduco y que no merece la pena argumentar contra él.»**

pecto de la defensa de un derecho de respuesta a una amenaza ajena».

**O**tro asunto apasionante tratado por la «Centesimus annus» es la relación entre democracia y ética. Hay descalificaciones rotundas de las dictaduras de derechas -después de haberlo hecho con las de izquierdas-, pero hay también un toque de advertencia a los partidarios de la democracia, a pesar de que este sistema político es aceptado sin reservas. Y las advertencias proceden también del sentido común y de la experiencia; el Papa avisa sobre el peligro de que las democracias terminen por encubrir dictaduras en las cuales el rodillo de las mayorías absolutas aplaste los derechos legítimos de las minorías y en las cuales termine por confundirse lo legal con lo moral, atribuyéndose los partidos gobernantes el derecho a ser conciencia de los pueblos. El

Pontífice no rechaza la democracia, pero sí advierte de que ésta debe tener unos valores de fondo que no pueden ser sobreesidos. «Una democracia sin valores -afirma el documento- se convierte con facilidad en un totalitarismo visible o encubierto, como demuestra la historia.» Y no es que el Papa quiera identificar esos valores con los propios de la específica moral cristiana para todos los casos, pero sí deja entrever que habría que rescatar el concepto de la vieja moral natural, reconstruida ahora en torno a los llamados derechos humanos fundamentales.

**P**or último, no podemos olvidar que el verdadero eje de la encíclica es la peculiar valoración del ser humano que ha hecho

desde muy antiguo la Iglesia católica. Es algo que debería echar en brazos de la Iglesia a los auténticos liberales, a pesar de los reproches que un liberalismo trasnochado recibe del Papa; la persona concreta, el ser humano individual, sus intereses particulares, no pueden ser olvidados en beneficio de las importantes razones de Estado. Para la Iglesia, cada persona es algo infinitamente mayor que una pieza del engranaje o un objeto utilizable para producir beneficios; es un hijo de Dios, amado por el Padre hasta el extremo, sujeto de derechos y no sólo de deberes, al que hay que defender contra todo intento de manipulación y contra todo abuso. Pero esta defensa del ser humano no debe ser temida por nadie, pues la defensa del débil es la defensa de cada uno de nosotros, y el fondo del propio sistema si éste quiere sobrevivir. Quizá por eso, Joe Rogaly, uno de los mejores articulistas del «Financial Times», comentando la «Centesimus annus» pocos días después de su publicación, decía: «Aunque yo no pertenezco a la Iglesia católica, prefiero tomar las palabras del Papa por lo que en sí mismas dicen. La intolerancia religiosa puede ser mortífera, pero la ausencia de toda religión prefigura un horizonte terrorífico. Devolvería a la humanidad a la selva, armada hasta los dientes. Todos necesitamos al Papa y sus encíclicas. Si no existiera, tendríamos que inventarlo.»

Santiago Martín es sacerdote y periodista.  
Director del programa de TVE «Testimonio»