

Mare Musicum
Festival de Música Antigua de Roquetas de Mar

Tempesta nel cuore

Aurora Peña, soprano
ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA
Ignacio Ramal, violín y dirección

Programa

George Frideric Haendel (1685-1759)

Sonata Op. 5 No. 4 en Sol M. para cuerdas y continuo, HWV 399

Allegro/A tempo ordinario/Allegro, non presto – Passacaille – Gigue. Presto – Menuett. Allegro moderato

Antonio Vivaldi (1678-1741)

'Se lento ancora il fulmine'

Argippo, RV 697a

George Frideric Haendel

'Ah, mio cor'

Alcina, HWV 34

Antonio Vivaldi

Concierto para cuerdas en Sol m., RV 156

Allegro – Adagio – Allegro

'Zeffiretti, che sussurrate'

Ercole su 'l Termodonte, RV 710

Antonio Vivaldi
In furore iustissimae irae, RV 626

Motteto a canto solo con stromenti

In furore iustissimae irae – Rec. Miserationum Pater – Tunc meus fletus – Alleluia

Duración: 60 min. de música

Concierto sin intermedio (80 min.)

Plantilla

Violines: Ignacio Ramal, José Manuel Navarro

Viola: Pablo Prieto

Violonchelo: Mercedes Ruiz

Contrabajo: Ventura Rico

Clave: Alejandro Casal

Notas al programa

Arroyuelos que murmuráis

Pablo J. Vayón

A principios del siglo XVIII, la ópera italiana vive un momento crucial de su expansión. Nacida como un arte erudito y cortesano en Florencia, Mantua y alguna otra corte del norte de Italia, la ópera se hace pública en Venecia en 1637 e inicia un proceso de *popularización* que la llevará al belcantismo. Los empresarios ya no estaban para diatribas intelectuales ni eruditas mistificaciones respecto a la antigua tragedia griega. Había que llenar teatros, y para ello lo mejor era presentar funciones que gustaran a cuanta más gente mejor. Y la gente parecía preferir la melodía y los efectos especiales a las sutilezas historicistas y armónicas de cualquier tipo. Del proceso se beneficiaron sobre todo los cantantes, en cuyas gargantas las melodías cobraban vida, y entre los cantantes ganaban de largo las voces agudas, fueran mujeres u hombres con tesoros femeninos, es decir, los *castrati*.

A finales del XVII, la ópera veneciana se ha extendido ya por toda Italia y buena parte de Europa, especialmente las tierras alemanas. En algunos ambientes intelectuales venía criticándose de largo la evolución de un espectáculo en que los personajes, encarnados por divos cada vez más caprichosos, habían perdido el decoro escénico. Lo primero en reformarse sería el libreto: de ello surgiría el *melodramma*, también conocido como *opera seria*, para distinguirla de la *buffa*, que empezaba a desarrollarse por aquel tiempo. Pero paradójicamente la música de estos melodramas no sólo no volvió a sus fuentes (el estilo recitativo), sino que se hizo cada vez más virtuosística, lo que favoreció el exhibicionismo de los cantantes. Venecia va a ser sustituida como gran madre de la ópera por la irrupción de unos compositores que no tuvieron complejos en ofrecer a esos cantantes vehículos para su lucimiento. Es en la escuela napolitana, exacerbación pura de la *opera seria*, cuando las arias *da capo* adquieren ya su plena implantación, su dominio absoluto sobre las escenas. Las obras avanzan dramáticamente a golpe de recitativos y se detienen y extasían en torno a una serie de afectos estereotipados en estas arias de naturaleza tripartita (ABA') que casi parecen nacidas del compromiso entre el compositor y el cantante: aquel exige ajustarse rigurosamente a lo escrito en la parte A; este se toma todas las libertades que alimentan sus seguidores en su repetición ornamentada (A').

Cuando Haendel llega a Venecia en 1709 para presentar su *Agrippina*, el estilo napolitano estaba haciendo ya estragos en el ánimo de los más tradicionalistas, aunque algunos maestros aún lo miraban con recelo. Por ejemplo, Vivaldi, veneciano de nacimiento y que por aquellas fechas quizás hubiera ya empezado a tener contactos con los teatros de su patria. **Haendel** le llevaba ventaja en eso, pues se había formado como operista en Hamburgo desde los 18 años. En Florencia había presentado ya una ópera (*Rodrigo*), que nunca le llegó a convencer, y en Nápoles una gran serenata a tres (*Acis, Galatea e Polifemo*) a la que sólo le faltaba el nombre para ser ópera. Es más, la infinidad de cantatas escritas durante sus casi cuatro años de estancia en Italia supusieron un aprendizaje extraordinario para el joven músico, que habría de convertirse en la gran figura de la ópera italiana muy poco después, y lo haría desde Londres, donde el género, al fin, iba a conseguir establecerse con fuerza.

A Londres llega Haendel en 1711 para triunfar con *Rinaldo*. Pero aquella década es políticamente convulsa en Inglaterra –cambio de dinastía incluido–, lo cual no parecía idóneo para el desarrollo de un espectáculo como la ópera. Habrá que esperar a la fundación en 1719 de la Royal Academy, una compañía por acciones, para que el género se imponga sin cortapisas. Haendel es nombrado director musical y contribuye al éxito de la empresa con trece títulos entre 1720 y 1728, cuando la compañía sucumbe a los conflictos internos, las deudas y las críticas de sus adversarios. Pero el músico no se resigna, se hace empresario y sigue presentando temporadas de ópera. Es más, aunque bajo el paraguas de la Academia había escrito obras extraordinarias, ahora su ingenio incluso se agudiza con obras tan soberbias como **Alcina** (Teatro de Covent Garden, 1735), un acercamiento al *Orlando furioso* de Ariosto que le permite crear algunos personajes poliédricos, llenos de aristas, como el de la protagonista, la hechicera Alcina, que tiene momentos de un intenso dramatismo como “Ah, mio cor”, aria patética en do menor (parte central contrastante, agitada, de bravura, en el relativo mi bemol mayor) con un acompañamiento regular, en *ostinato*, que representa el corazón palpitante de la protagonista, y una línea vocal casi declamada, que explotaba las conocidas dotes expresivas de la soprano Anna Maria Strada del Pò, su dominio del *parlato* y su amplísimo registro, con un apoyo poderoso en los graves.

Haendel seguiría presentando nuevas óperas en sus temporadas teatrales hasta enero de 1741 (estreno de *Deidamia*). Después se centró en los oratorios ingleses, aunque las óperas antiguas aparecían en reposiciones y *pasticcios* variados. Parte de la ecuación de aquellas temporadas eran también las obras instrumentales, que solían usarse en los entreactos, así sus *concerti grossi* del otoño de 1739, el mismo año en que John Walsh publica una colección de siete sonatas en trío con el número de **Op.5**. La catalogada como **HWV 399** es la cuarta de esas sonatas, y está escrita en cinco movimientos, todos recompuestos a partir de obras anteriores del músico, en concreto el oratorio *Athalia*, la serenata *Parnasso in festa*, el ballet *Terpsichore* y las óperas *Radamisto* y *Alcina*. La impronta teatral en Haendel alcanzaba también a las obras instrumentales.

Vivaldi había tardado en estrenarse como autor lírico. Aunque él afirmaba haber escrito óperas desde al menos 1705, la primera que tenemos documentada es *Ottone in Villa*, que presentó en Vicenza en 1713, cuando contaba ya 35 años. Al final de su vida, decía haber compuesto más de 90 títulos, una cantidad desmesurada, incluso contando con que muchos de ellos no serían sino *pasticcios*. Apenas nos ha quedado constancia de medio centenar de óperas vivaldianas, de las cuales se conservan en diferente estado de conservación (de algunas faltan actos completos) aproximadamente la mitad.

La escritura vocal de Vivaldi no tuvo nunca la especial unción lírica de la de Haendel, conocedor exquisito de las posibilidades del mecanismo de fonación. En Vivaldi parece haber siempre un intento por hacer que sus cantantes se acercaran a reproducir con sus voces su deslumbrante escritura instrumental. Pero lo que para un violín podía ser natural para una garganta no lo era (no lo es) en igual medida. En cualquier caso, en sus desempeños teatrales hay dos etapas bien distinguidas: primero, Vivaldi se siente cercano al antiguo estilo veneciano, con líneas melódicas más líricas y acompañamientos más ricos tanto tímbrica como armónicamente; después, a medida que en los años 1720 el triunfo del más virtuosístico y simple estilo napolitano se ha impuesto por doquier, tiende a asumir sus postulados y su paleta orquestal y armónica se simplifica. **"Zeffiretti che susurrare"** pertenece a la primera etapa, aunque desconocemos para qué ópera (o cantata) la escribió Vivaldi, que la reutilizó luego en 1723 cuando estrena en el Teatro Capranica de Roma ***Ercole sul Termodonte***. Se trata de un aria de indiscutible naturaleza arcádica, que exigía en principio un par de violines sobre la escena, que amplificaban los susurros del viento y los murmullos de las aguas, todo ello con efectos de eco en la representación de una naturaleza benigna y apaciguadora.

Bien distinta es el aria **"Se lento ancora il fulmine"**, extraída de ***Argippo***, una ópera que Vivaldi estrenó en Praga en 1730, cuando el estilo napolitano había penetrado ya toda su obra. Se trata de la presentación del personaje de Zanaida, una típica aria de bravura con cascadas de notas de la cuerda acompañando a la voz, que ha de hacer frente a todo tipo de desafíos virtuosísticos. La parte central resulta extremadamente contrastada, con un delicado acompañamiento en *pianissimi*.

Pese a su intensa dedicación operística, Vivaldi fue (y es) principalmente conocido como violinista y profesor de violín en el Ospedale della Pietà, una de las instituciones públicas venecianas que acogían a niños huérfanos e ilegítimos (niñas, exclusivamente, en este caso). Aunque fue en el concierto con solista donde Vivaldi adquirió su mayor reputación y marcó formalmente el camino de muchos compositores posteriores, también dejó decenas de conciertos para cuerda sin solista, conocidos a veces como *ripieno*, obras siempre breves pero a menudo de una docta y excelsa riqueza contrapuntística, como en el caso de **RV 156** que en su primer movimiento presenta un sugestivo *ritornello* fugado.

Aunque nunca tuvo un puesto en la Pietà que lo obligara a escribir música religiosa, lo cierto es que hubo períodos en que Vivaldi debió asumir esa tarea. Su producción en este terreno es de gran diversidad, incluidos los motetes, que en aquel momento eran especies de cantatas para voz solista que solían usarse en las misas después del Credo. Tenían textos poéticos variados y se estructuraban por norma en un par de dípticos recitativo-aria y un Aleluya final. En una visita a Roma en los años 1720, Vivaldi escribió el motete ***In furore iustissimae irae***. Como es norma en él, prescinde del primer recitativo, por lo que la obra arranca con un aria que expone crudamente la ira divina por el comportamiento de los hombres, lo que se expresa en unísonos poderosos y expresivos pasajes cromáticos, con exigentes figuraciones en lo más agudo del registro de la cantante. Sigue un breve recitativo que antecede a un aria lenta de carácter más lírico, la respuesta del hombre arrepentido, en un contraste típicamente vivaldiano que se acentúa con un Aleluya que vuelve a la exaltada agitación del principio.