Festival de Cádiz

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Las Cuatro Estaciones

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA
Stefano Barneschi, violín y dirección

Programa

Antonio Vivaldi (1678-1741)

-- I parte --

Concierto para cuerdas en Do M., RV 114
Allegro – Adagio – Ciaccona

Concierto para violín en Mi M. 'La primavera', RV 269
Allegro – Largo – Danza pastorale. Allegro

Concierto para violín en Sol m. 'L'estate', RV 315
Allegro non molto – Adagio e piano / Presto e forte – Presto

-- II parte --

Concierto para cuerdas en Sol m., RV 156
Allegro – Adagio – Allegro

Concierto para violín en Fa M. 'L'autunno', RV 293

Allegro – Adagio molto – Allegro 'Caccia'

Concierto para violín en Fa m. 'L'inverno', RV 297

Allegro non molto – Largo – Allegro

Duración: 55 min. de música

Concierto con intermedio (80 min.)

Plantilla

Violines I: Ignacio Ábalos (concertino), Fumiko Morie, Pablo Prieto
Violines II: Raquel Batalloso, Miguel Romero, Carmen Moreno
Viola: José Manuel Navarro
Violonchelo: Mercedes Ruiz
Contrabajo: Ventura Rico
Clave: Alejandro Casal

Violín solista y dirección: Stefano Barneschi

Notas al programa

La invención de las estaciones

Pablo J. Vayón

Giunt' è la Primavera e festosetti
La salutan gl'augei con lieto canto.

Así comienza el primero de los *sonetos demostrativos* que acompañan los cuatro conciertos iniciales de *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, la colección con música de **Antonio Vivaldi** publicada por Michel-Charles Le Cène en Ámsterdam en 1725 como su Op.8. Su presencia revela el carácter programático de unas obras concebidas para evocar paisajes, fenómenos atmosféricos, escenas campesinas o jornadas de caza, una orientación relativamente infrecuente en la música instrumental italiana del primer Setecientos. La singularidad de ***Las cuatro estaciones***, sin embargo, no reside únicamente en esa voluntad descriptiva, sino en la manera en que Vivaldi la integra dentro del modelo de concierto para solista que él mismo había contribuido decisivamente a fijar.

El propio título de la colección resulta elocuente. *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* (*El combate entre la armonía y la invención*) remite a una oposición que atraviesa desde antiguo el pensamiento musical occidental y que el siglo XVIII volvería a situar en el centro del debate, alimentada por las querellas entre los estilos nacionales: el equilibrio entre la solidez de la construcción y la capacidad inventiva de la línea, entre la arquitectura armónica y la imaginación melódica. Vivaldi no plantea la cuestión en términos teóricos, sino puramente compositivos, prácticos. El *combate* al que alude el título no se resuelve con la victoria de uno de los contendientes, sino mediante una síntesis en la que el rigor formal del concierto y la libertad de la invención descriptiva se potencian mutuamente. *Las cuatro estaciones* constituyen la demostración más brillante de ese buscado equilibrio.

Cuando la Op.8 vio finalmente la luz, aquellos cuatro conciertos llevaban ya algunos años circulando por Europa en copias manuscritas, prueba del interés que habían despertado. Su incorporación a *Il cimento* les proporcionó un nuevo marco de lectura, reforzado por la inclusión de los sonetos demostrativos y por un título que invitaba a contemplarlos como un ejercicio en el que los principios de competencia y cooperación característicos del lenguaje concertante quedan subordinados a un juego más complejo entre rigor constructivo e imaginación creadora.

Desde un punto de vista estrictamente formal, *Las cuatro estaciones* siguen siendo conciertos vivaldianos en el sentido más pleno del término. Conservan la estructura tripartita característica, mantienen la alternancia entre los *ritornelli* del *ripieno* (esto es, la orquesta) y los episodios del violín solista, y desarrollan una escritura virtuosística que constituye una de las señas de identidad del compositor. Sin embargo, la presencia de un programa narrativo altera sutilmente las prioridades formales. La lógica retórica de cada escena condiciona con frecuencia la dimensión, el carácter e incluso la disposición de los *ritornelli*, que dejan de ser únicamente pilares en torno a los cuales se eleva todo el edificio de la obra para convertirse también en elementos de la narración musical. El concierto no renuncia a sus principios estructurales, pero los pone al servicio de una elocuencia descriptiva que, si era ya habitual en Francia o Alemania, resultaba casi desconocida en la tradición italiana.

Basta observar el comienzo de los cuatro conciertos para advertir hasta qué punto Vivaldi adapta el modelo a las necesidades del relato. Cada uno se abre con un amplio *ritornello* del *ripieno*, pero ninguno desempeña exactamente la misma función. En *La primavera* presenta el jubiloso despertar de la naturaleza antes de que el solista ponga voz a los pájaros; en *El verano*, los silencios, el fraseo entrecortado y la escritura contenida convierten ese primer *tutti* en una sofocante evocación de la canícula; *El otoño* recupera el tono festivo mediante una danza campesina que irá transformándose progresivamente en embriaguez, mientras *El invierno* sustituye desde el primer compás cualquier idea de brillantez por una atmósfera áspera, llena de disonancias, articulaciones cortantes y silencios. Aunque asuma buena parte del protagonismo narrativo –los pájaros, el pastor, el vértigo del hielo o la violencia de la tormenta–, el componente descriptivo tampoco recae exclusivamente sobre el violín solista. Vivaldi reparte las funciones retóricas entre toda la orquesta: la viola reproduce el obstinado ladrido del perro, el *ripieno* construye el murmullo de las fuentes o el estallido de los truenos, mientras el bajo continuo contribuye

decisivamente a definir el relieve dramático de numerosas escenas. El resultado es una de las cimas de la música programática barroca, un ciclo en el que la invención descriptiva nunca desplaza la lógica formal del concierto *ritornello* –que tanto se había esforzado Vivaldi por definir–, sino que nace precisamente de ella.

Los dos conciertos para cuerda que completan el programa permiten contemplar ese mismo lenguaje despojado de cualquier intención narrativa. En los dos adquiere un protagonismo especial el diálogo imitativo entre las voces, una escritura contrapuntística de notable audacia y apreciable densidad. El **RV 114**, en do mayor, combina ese rigor constructivo con una inusual variedad formal que culmina en una deslumbrante chacona; el **RV 156**, en tono menor, concentra una extraordinaria intensidad dramática puramente abstracta, pues nace del impulso rítmico, la tensión armónica y el variable entrelazamiento de las distintas partes del conjunto. Son dos ejemplos depurados y exquisitos del modelo de *concerto ripieno* que recuerdan que el Vivaldi capaz de hacer cantar a los pájaros o rugir las tormentas fue también un consumado maestro del contrapunto.