

## *Vivaldi y el 'Dramma per musica'*

HUGO A. DI LEONARDO

### El teatro en Venecia

Parece ser que mucho antes de que se realizara una representación de óperas en teatros abiertos al público, Venecia ya tenía una importante vida teatral, como lo prueba un documento de 1508 que hace referencia a “recitations et representations comediales”. Estas no se hacían solo en teatros sino también en casas privadas, lo cual motivaba muchas veces la intervención de los *Inquisitori*, un verdadero órgano de control y a la vez de censura que el estado veneciano mantenía para resguardo del orden y la moral pública.

Era común el hecho de reunirse entre los cantantes e instrumentistas y realizar algún espectáculo improvisado. Según Remo Giazzotto, existían en Venecia 20 teatros y más de 1000 comediantes y cantantes, los que abundaban sobre todo en época del carnaval. En ese ámbito la *Commedia dell'Arte* celebraba sus triunfos en lugares públicos, en donde la fantasía despertaba la alegría de los venecianos.

La *Commedia dell'Arte* consistía en una representación improvisada de cualquier tipo y de la cual se tienen noticias desde mediados del siglo XVI, actividad que se prolongó hasta la mitad del siglo XVIII. Dice Walter Kolneder que entre esta *Commedia dell'Arte* y la ópera existían puntos en común, tales como los clásicos enredos provocados por los disfraces, su posterior reconocimiento y toda clase de situaciones relacionadas con enredos amorosos, engaños (el viejo adinerado, la joven, su amante), etc.

### La ópera en Venecia

Refiriéndose a los orígenes de la ópera veneciana, el director de orquesta Claudio Scimone, dice: “Nata in Firenze colla Camerata de Bardi, *L'Opera in musica* aveva trovato immediata rispondenza in Venezia, ove giungeva quasi subito ad alcune delle sue più alte



La Griselda, Vivaldi

©

espressioni colle opere di Claudio Monteverdi”.

En 1637 se producía en la propia Venecia, un hecho de gran importancia, que habría de destrabar la relación entre el público y el teatro. El San Cassiano venía por primera vez abierto al público “pagante” con el estreno de *Andrómeda*, obra de Francesco Manelli, de manera tal que el teatro musical dejaba de ser un “fatto gentilizio”, es decir, abandonaba la corte y pasaba a depender del gusto y de la moda imperante.

Este éxito despertó definitivamente el interés de los venecianos por el nuevo género lo que dio pie a la creación de nuevos teatros. Este es el detalle de las nuevas salas creados en la ciudad en el siglo XVII:

1637 – Teatro Tron a San Cassiano

1639 – Teatro Grimani dei Santi Giovanni e Paolo ( o San Zanipolo )

1639 – Teatro Zane a San Moisé

1651 – Teatro di Sant’Apollinare detto San Aponal

1655 – Teatro Grimani a San Samuele

1661 – Teatro Vendramin a San Salvatore

1677 – Teatro Marcelo-Capello a Sant’Angelo

1678 - Teatro Grimani a San Giovanni Grisistomo

En aquellos años los teatros llevaban agregado el nombre de la iglesia o parroquia más cercana. Otro dato interesante es que alguna de estas iglesias venecianas llevaran nombre de santos otorgados a personajes de la *Biblia*, como es el caso de San Samuele y San Moisé.

Documentos y correspondencia de la época entre los múltiples viajeros y turistas en Venecia dan cuenta de la fama de los espectáculos que la ciudad lacustre presentaba, y ofrecen un cuadro muy colorido y realista del ambiente teatral de aquellos años. Dice el director de orquesta Máximo de Bernart que “E evidente che in questo strano mondo teatrale, piú che i musicisti contavano i virtuosi, primedonne e castrati, poi gli scenografi, creatori di mirabolanti e fittizi mondi fantastici e di ingegnose macchine sceniche”

No debería pasarse por alto el hecho de que los dos últimos teatros mencionados fueron inaugurados en fecha cercana al nacimiento de Antonio Vivaldi, ocurrido el 4 de marzo de 1678.

## **El Carnaval de Venecia**

La principal temporada de teatro veneciano estaba circunscripta al carnaval. La temporada comenzaba el 26 de diciembre, día de San Esteban, y se prolongaba hasta el martes de Carnaval. Una de las características diferenciales de esta fiesta eran las máscaras, que eran usadas por toda la sociedad veneciana incluido el clero, lo cual hacía que detrás de una máscara se igualaran todas las clases sociales.

Michael Talbot, unos de los mas prestigiosos investigadores de la vida y de la obra del veneciano, dice que “la temporada teatral de otoño en la ciudad lacustre se iniciaba en la primera semana de octubre y se extendía hasta mediados de diciembre”. Esta era más una

temporada de comedia, aunque desde el mes de noviembre en adelante muchos teatros ya montaban obras como anticipo del carnaval. En 1699 se dispuso la clausura de los teatros en la Navidad, lo que delimitó definitivamente la temporada de otoño de la de Carnaval.

### **Música fuera de los teatros**

Aunque las obras en público se representaban dentro de temporadas bien delimitadas, ello no era obstáculo para que durante todo el año, se montaran obras dramáticas de manera privada tanto en palacios de la nobleza como así también en sus jardines.

Estas obras de pequeña envergadura exigían solo un número reducido de integrantes que interpretara las famosas *serenate*, que se realizaban a cielo abierto y estaban destinadas a ensalzar la figura de algún noble u otro personaje en cuyo honor se realizaba la velada.

Otra forma utilizada en Venecia eran las *accademie*, verdaderas veladas o conciertos realizados de manera privada en donde se escuchaba una música de carácter más íntimo.

### **Vivaldi compositor de óperas**

En 1713, Antonio Vivaldi iniciaba su carrera de compositor de óperas con el estreno en el Teatro di Vicenza de *Ottone in Villa* RV 729. La obra en tres actos, escrita por Domenico Lalli (su nombre era Sebastiano Biancardi), era presentada en el mes de mayo y marcaba el debut del veneciano en este rubro. En la presentación de la misma se detalla que la “Musica e del celebre virtuoso di Violino il Sg D. Antonio Vivaldi”. El hecho de que la obra se estrenara fuera de Venecia, aparece como una prueba de madurez como compositor de óperas en un ambiente alejado y poco notorio.

La partitura de *Ottone*.. se encuentra entre los manuscritos de Turín, en el volumen 37 de la colección Foá. Parece ser que Vivaldi no realizó ninguna modificación o variación al texto original. Los largos recitativos del tercer acto, dice Walter Kolneder, en su *Guía de Vivaldi*, determinaron que una escena de amor, de 121 compases, tal vez demasiado extensa, fuera modificada posteriormente para otras representaciones.

Con 35 años de edad Antonio Vivaldi era ya un avezado compositor de música instrumental, de lo cual daba testimonio la publicación de su opus I, *Dodici suonate da camera a tre*, de 1705, su opus II, *Dodici sonate a violino solo e basso per il cembalo* de 1709 y la reciente publicación en 1711 de su primer colección de doce conciertos para violín, denominados *L'Estro Armonico*, obra que lo consagró definitivamente en toda Europa.

### **“94 opere da me composte”**

En carta del 2 de enero de 1739, citada por el estudioso alemán Reinhard Strohm, el propio compositor reconoce haber compuesto unas 94 óperas. Lo cierto es que en la actualidad se le atribuyen unas 50 obras al veneciano y de algunas solo se conserva el libreto, pues la partitura está perdida. Es importante destacar que dentro de este grupo de obras se encuentran algunas que son *pasticci*, es decir una mezcla o combinación de partituras, practica habitual en la época, muchas veces debido a la exigencia de representar obras con

un breve periodo de composición y que consistía en préstamos de arias o de actos enteros que los compositores realizaban de las partituras de otras óperas.

Walter Kolneder señala al respecto que tal vez cabría la interpretación la palabra “composta”, que daría pie a distintas acepciones acerca del término.

### **La carta a Bentivoglio**

En una de sus últimas cartas dirigidas a su amigo y mecenas de Ferrara, el Marchese Guido Bentivoglio d'Aragona, Vivaldi reconoce haber compuesto ese número de óperas a la vez que pide justicia para lo que el consideraba “la vejación moral y profesional” de que creía era objeto por parte de los responsables del ambiente teatral local.

“E flagellata la mia riputazione in Ferrara a' segno tale, che già negano di fare per 2da Opera il *Farnace* da me fatto apposta tutto nuovo per quella compagnia secondo la scrittura col Mauro”, y sigue “il mio maggior dilecto, che dichiarano li miei recitativi scelerati. Con tutto che il mio nome, et alla mia riputazione mi stá davanti tutta un'Europa, ad ogni modo doppo 94 opere, da me composte, non posso soffrire inconveniente simile”. Tal vez una manera algo exagerada de defenderse. De ponerse a resguardo de los ataques hacia su persona que él consideraba injustos.

### **Dramma per Musica, Dramma pastorale**

Las partituras de las representaciones de óperas de Vivaldi no utilizan la palabra ópera sino la denominación de 'Dramma', y mayoritariamente son 'Dramma per musica' con la excepción de *La Silvia* RV 734, que aparece como 'Drama pastorale', *Aristide* RV 698, como 'Drama eroi-comico per musica', *Dorilla in Tempe* RV 709 como 'melodramma eroico pastorale' o *Tamerlano* ( o *Bajazet*) RV 703 (*pasticcio*) 'Tragedia per musica'.

Las Óperas de Vivaldi en el catalogo Ryom (el nombre entre paréntesis corresponde al libretista)

RV 695 – *L'Adelaide* (Antonio Salvi) Verona, 1735, carnaval (perdida)

RV 696 – *Alvilda, Regina de'Goti* (Apostolo Zeno) Praga, 1731, primavera, (perdida)

RV 697 – *Argippo* (Domenico Lalli) Praga, 1730, otoño, (perdida)

RV 698 – *Arsitide* (Carlo Goldoni) Venecia, 1735, otoño, (perdida)

RV 699 – *Armida al campo d'Egitto* (Giovanni Palazzi) Venecia, 1718, carnaval

RV 700 – *Arsilda, regina di Ponto* (Domenico Lalli) Venecia, 1716, otoño

RV 701 – *Artabano ré de Parti* (Antonio Marchi) Venecia, 1718, carnaval (modif. de RV 706), (perdida)

RV 702 – *L'Atenaide* (Apostolo Zeno) Florencia, 1729, carnaval

RV 703 – *Bajazet* (o *Tamerlano*) (Agostino Piovene) Verona, 1735, carnaval (*pasticcio*)

RV 704 – *La Candace o siano li veri amici* (Silvani-Lalli) Mantua, 1720, carnaval, (perdida)

RV 705 – *Catone in Utica* (Pietro Metastasio) Verona, 1737, marzo

RV 706 – *La costanza trionfante degl'amori e de gl'odii* (Marchi) Venecia, 1716, carnaval, (perdida)

- RV 707 – *Cunegonda* (A. Piovene) Venecia, 1726, carnaval, (perdida)
- RV 708 – *Doriclea* (A. Marchi) Praga, 1732, carnaval (modif. de RV 706), (perdida)
- RV 709 – *Dorilla in Tempe* (Antonio Maria Lucchini) Venecia 1726, otoño
- RV 710 – *Ercole sul Termodonte*(G.F. Bussani) Roma, 1723, carnaval (perdida)
- RV 711 – *Farnace* (A.M. Lucchini) Venecia, 1727, carnaval
- RV 712 – *La fede tradita e vendicata* (Fco Silvani) Venecia, 1726, carnaval (perdida)
- RV 713 – *Feraspe* (Fco Silvani ?) Venecia, 1739, otoño (perdida)
- RV 714 – *La fida ninfa* (Scipione Maffei) Verona, 1732, enero
- RV 715 – *Filippo, re di Macedonia* (D. Lalli) Venecia, 1721, carnaval (perdida)
- RV 716 – *Ginevra, principessa di Scozia* (A. Salvi) Florencia, 1736, carnaval, (perdida)
- RV 717 – *Giustino* (Pascual Pariati-N.Beregan) Roma, 1724, carnaval
- RV 718 – *Griselda* (Zeno-Goldoni) Venecia, 1735, primavera
- RV 719 – *L'incoronazione di Dario* (A. Morselli) Venecia, 1717, carnaval
- RV 720 – *Gli inganni per vendetta* (G. Palazzi) Vicenza, 1720 (perdida)
- RV 721 – *L'inganno trionfante in amore* (M.Noris.G.M.Ruggieri) Venecia, 1725, otoño, (perdida)
- RV 722 – *Ipermestra* (A. Salvi) Florencia, 1727, carnaval (perdida)
- RV 723 – *Mo(n)tezuma* (G. Giusti) Venecia, 1733, otoño (partitura recientemente descubierta)
- RV 724 – *Nerone fatto Cesare* (M. Noris) Venecia, 1715, carnaval (*pasticcio*), (perdida)
- RV 725 – *L'Olimpiade* (Pietro Metastasio) Venecia, 1734, carnaval
- RV 726 – *L'oracolo in Messenia* (A. Zeno) Venecia, 1738, carnaval (perdida)
- RV 727 – *Orlando finto pazzo* (G. Braccioli) Venecia, 1714, otoño
- RV 728 – *Orlando (furioso)* (G. Braccioli) Venecia, 1727, otoño
- RV 729 – *Ottone in Villa* (D. Lalli) Vicenza, 1713, mayo
- RV 730 – *Rosilena ed Oronta* (G. Palazzi) Venecia, 1728, carnaval (perdida)
- RV 731 – *Rosmira (fedele)* (S. Stampiglia) Venecia, 1738, carnaval (*pasticcio*)
- RV 732 – *Scanderbeg* (A. Salvi) Florencia, 1718, verano (perdida)
- RV 733 – *Semiramide* (F. Silvani) Mantua, 1732, carnaval (perdida)
- RV 734 – *La Silvia* (P.P. Bisarri) Milán, 1721, otoño (parcialmente perdida)
- RV 735 – *Siroe, ré di Persia* (P. Metastasio) Reggio, 1727, primavera (perdida)
- RV 736 – *Teuzzone* (A. Zeno) Mantua, 1719, carnaval
- RV 737 – *Tieteberga* (A.M. Lucchini) Venecia, 1717, otoño (perdida)
- RV 738 – *Tito Manlio* (Mateo Noris) Mantua, 1719, carnaval
- RV 739 – *La verita in cimento* (Palazzi-Lalli) Venecia, 1720, otoño
- RV 740 – *Il Tigrane* (Francesco Silvani) Roma, 1724, carnaval

## Los temas de las óperas

Los temas de la ópera barroca se basaban casi siempre en hechos de la historia, personajes famosos y también en el vasto terreno de la mitología del mundo antiguo. No faltaban los temas medievales expresados en el *Orlando Furioso*, basado en el poema de Ariosto, como también en la ópera *Ginevra principessa de Scozia*, en un libreto de Antonio Salvi.

Se podían encontrar además los temas que traían a Europa noticias de mundos tan alejados y exóticos como fue el caso de *Teuzzone*, que el libreto de Apostolo Zeno, situaba en la antigua China. No faltó el Nuevo Mundo en donde el emperador azteca tuvo presencia a

través de *Mo(n)tezuma* con libreto de Girolamo Giusti, y cuya partitura que estaba perdida fue hallada hace poco y fue representada en varias partes de Europa, siendo el primer lugar de representación en el 2006, la sala de conciertos De Doelen, en la ciudad holandesa de Róterdam.

El oriente islámico también fue motivo de inspiración a través del argumento escrito en conjunto por Giovanni Palazzi y Domenico Lalli para la ópera *La verita in cemento*. Los libretistas tomaban muy libremente el modelo a seguir, sea mitológico o de la historia, para adaptarlo, decían, a las necesidades de “la escena moderna”.

A pesar de que el modelo clásico original de las óperas determinaban que estas estuvieran distribuidas en cinco actos, finalmente se impuso un modelo que incluída solamente tres actos, a partir de las modificaciones y reformas realizadas por Apostolo Zeno (1668-1750).

Los personajes podían cambiarse de una representación a otra y aun modificarse sus nombres o incluso suprimirlos o engrandecerlos o viceversa según la exigencia del momento.

### **Las arias vivaldianas**

“A pesar de sus muchos momentos bellos, las óperas de Vivaldi no pueden reclamar para sí la importancia histórica de sus conciertos. No obstante el vigor, la complejidad y variedad de su escritura instrumental, en especial en las obras de la primera década, marcaron una pauta que luego siguieron sus contemporáneos de más edad”, dice Michael Talbot.

Johann Mattheson, tal vez uno de los primeros teóricos del barroco, iniciador de la moderna crítica, analizaba así la música vocal de veneciano, pensando en que esta no toleraría los saltos característicos de su música instrumental. “Vivaldi, pese a no ser cantante, ha tenido el buen juicio de mantener alejados sus saltos de violín tan completamente de sus composiciones vocales que sus arias se han convertido en una espina clavada en la carne para muchos expertos compositores vocales” (*Der Volkommene Kapellmeister*).

### **La parte instrumental de las óperas vivaldianas**

Dice Michael Talbot que “el uso en las óperas vivaldianas de instrumentos diferentes a los del cuarteto de cuerdas orquestal y continuo revela, como era de esperar, la firmeza que tiene el compositor de su técnica y su potencial expresivo”.

Vivaldi utiliza los oboes y las flautas siempre en parejas, en papeles *obbligato* o *semiobbligato* para otorgar a la partitura un sabor bucólico. Por ejemplo en la dulce pastoral 'Bel riposo de' mortali' (*Giustino*, acto I, 4). A veces el empleo de oboes se ve complementado con un fagot, instrumento utilizado muchas veces para doblar la línea del bajo aunque en la ópera *L'incoronazione di Dario* le otorga un pasaje solista en *obbligato* en el acto I, escena 19, para acompañar los gruñidos del viejo filósofo Niceno. Otras novedades de la ópera vivaldiana se encuentran en el 'salterio' utilizado en la ópera *Giustino* y el 'flauto grosso' (probablemente una flauta dulce tenor) en *Tito Manlio* y en *La verita en cemento*, en la que también hace su aparición el 'flautino'.

Vivaldi usa el violín solo casi siempre de forma especial. Con el cello en el aria 'Sentiró fra ramo e ramo' en la *L'incoronazio di Dario* (acto III, 2), como imitación del canto de los pájaros. Sobre el escenario en 'L'ombre, l'aure e ancora il rio' en *Ottone in Villa* (acto II,3), para evocar la brisa. O como el eco en 'Orlando finto pazzo'.

Vivaldi introduce además trompetas en Do o en Re, acompañadas en ocasiones por timbales (*tamburri* o *timpani*) en movimientos marciales o festivos. Talbot agrega que “Si el uso de trompas con sabor a caza de Vivaldi es desilusionantemente convencional, los pedales-nota de sus trompas casi es sensacional”.

Podríamos agregar el uso de una trompa sola en una bellísima aria de sueño, 'Mentre dormi amor fomentì' de *L'Olimpiade*, (acto I, 9) que suena permanente por detrás de la voz de 'Licida'.

Dos trompas al unísono suenan para acompañar la voz de 'Gilade' que declara su amor por 'Selinda' en *Farnace*. Es notable dice Talbot, que mientras el aria está escrita en do menor, las trompas suenan en do'- fa'- sol'- si bemol'. “El uso que hace Vivaldi de la trompa natural en una tonalidad extraña a su serie de armónicos se halla varias décadas por delante de su tiempo”.

Un fagot y los cornos acompañan la palida voz de 'Aristea' en 'Sta piangendo la tortorella' en *L'Olimpiade*.

Una flauta en obligato suena en 'Sol da te, mio dolce amore' del *Orlando furioso* con pasajes de gran dificultad para ser ejecutados que exceden a la de los conciertos para flauta. El cembalo también goza de partes exclusivas como en 'Io son quel gelsomino' de *Arsilda* (acto I, 15) para lograr un mayor colorido en la escena.

### “Duetos” y conjuntos

Existen distintos ejemplos en la música operística del veneciano. Talbot cita lo que el denomina cuatro hermosos ejemplos:

- a. Dueto 'Ne'giorni tuoi felici' de *L'Olimpiade* (acto I, 10)
- b. Terceto 'S'egli é ver' de *La fida ninfa* (acto I, 12)
- c. Cuarteto 'Io crudel?' de *Farnace* (acto III, 7)
- d. Quinteto 'Anima mia, mio ben' (basado en el cuarteto de 'La Candace') de *La verita in cimento*

### Bellísimas óperas

Si bien es cierto, como dice el Prof. Talbot, que las óperas vivaldianas no pueden reclamar el mismo lugar de importancia que su música instrumental, creo que el conjunto de ellas hace del compositor un músico de los más completos del alto periodo barroco. Su habilidad para componer en el plano instrumental la llevo al plano de la música vocal, lo cual se ve plasmado no solo en las óperas sino en el conjunto de su música sacra. Cerca de 70 obras en este plano lo confirman.

## Referencias

1. Claudio Scimone, *Vivaldi e l'Orlando Furioso* CD Erato 2292 45147 2, (reg.1977)
2. Eric Cross, *Vivaldi-Ottone in Villa* CD ChaconneChandos 0614(2), (reg. 1997)
3. Carlo Bologna, *Vivaldi-Cattone in Utica* CD Erato 0630-11232-2 (1986)
4. Roberto di Perna, *Vivaldi-L'Olimpiade* CD Nuova Era 6932/3 (1990)
5. Massimo de Bernat, *Antonio Vivaldi-Il Farnace* CD Arkadia CADK 110.2 (1991)
6. Angelo Foletto. *Vivaldi-Farnace* CD Nuova Era 7213/4 (1993)

## Bibliografía

1. Walter Kolneder, *Guía de Vivaldi*, Alianza Editorial, Madrid, 1989
2. Michael Talbot, *Vivaldi*, Alianza Editorial, Madrid, 1990
3. Cesare Fertonani, *La Musica Strumentale di Antonio Vivaldi*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1998
4. Michael Talbot, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1995