



Cómo se refleja el programa extramusical en el *Concierto en Fa menor* "Invierno" Op. 8 de Antonio Vivaldi

T. M. M. PABLO GONZÁLEZ MARTÍNEZ



Razón de este trabajo

Desde su concepción y hasta la fecha, habiendo superando la prueba irrefutable del tiempo, el ciclo de conciertos titulado "Las Cuatro Estaciones" del compositor barroco italiano Antonio Vivaldi son una de esas obras que sobrepasan el ámbito culto o aristocrático y se vuelven parte del acervo cultural de la humanidad. Su mismo título nos expone el tema que desarrolla. Sin embargo, es poco frecuente que la obra se presente junto a los sonetos que la acompañan y explican y, aún más, es prácticamente ignorado fuera del selecto círculo académico la relación entre estos versos y la música que los refleja. Actualmente existen ediciones que muestran cómo el material musical expresa el texto literario correspondiente más Selfridge-Field (1995) comenta que, a pesar de la fama de que gozan estos conciertos, el interés e investigación sobre las fuentes manuscritas de la música de Vivaldi empezó apenas en la década de 1960. Por estas razones este presente artículo pretende ser un complemento al trabajo de estas ediciones para profundizar en lo ya sabido y enriquecer el conocimiento de una de las composiciones más famosas y queridas de todos los tiempos.

Orden a seguir

Se iniciará con una breve biografía del compositor y una mirada rápida a la historia de este famoso grupo de conciertos. En seguida se hablará, abordando cada uno de los movimientos de este concierto, sobre los fragmentos o técnicas musicales que plasman el material literario. A modo de conclusión se pasará revista a los puntos fundamentales que resumen la finalidad de este trabajo y el valor y mérito alcanzado por esta obra desde su composición en el siglo XVIII hasta nuestros días.

Sobre el compositor

Antonio Lucio Vivaldi nació en Venecia en 1678 en una familia modesta. Desde pequeño mostró una frágil salud, actualmente se cree que padecía algo parecido al asma. Su padre fue un barbero y violinista quien le dio desde temprano las primeras lecciones en este instrumento. No se sabe más respecto a su infancia más se infiere que era un virtuoso pues a los diez años tenía la capacidad para sustituir a su padre como violinista de la orquesta de la Basílica de San Marcos cuando éste tenía otros compromisos. Venecia, la ciudad de los canales, era considerada en esa época la ciudad más importante y San Marcos era uno de los centros musicales más importantes del país, circunstancia fundamental en el crecimiento artístico del joven compositor.

A los quince años recibió las órdenes menores y diez años más tarde fue ordenado sacerdote, cosa muy natural para la época era que el hijo de un músico de la iglesia fuese un religioso. Es probable que no cursase el seminario, bastaba que contara con la tutela de un sacerdote, quien probablemente estaba más interesado en la música que en la teología. Un año más tarde, pretextando problemas de salud, se le dispensó de decir misa, lo cual, fuere o no cierto, le dio mayor tiempo y libertad para desarrollar sus facultades artísticas y viajar para conocer y exponer sus obras.

En 1703 entra como profesor al Hospital de la Piedad que era orfanato y también conservatorio. Ahí fue también director de orquesta, maestro de capilla y compositor. A pesar de muchas fricciones con los directivos Vivaldi conservó su puesto por treinta y siete años divididos en dos periodos: de 1703 a 1715 y de 1723 a 1740. Es necesario tener en cuenta que la orquesta y coro de este lugar en el tiempo de Vivaldi y, en buena parte gracias a él, llegó a superar cualquier otra formación europea. Gracias al talento de las alumnas y lo variado de su orquesta Vivaldi logró experimentar con el conjunto instrumental y recibir oportunamente el adjetivo de innovador.

Con todo, Vivaldi intentó ser reconocido más allá de los alcances de la Pietá y trató de granjearse el favor de la alta sociedad con las dedicatorias de sus obras. En el espacio

de tiempo antes de volver al Orfanato de la Piedad trabajó para el príncipe de Mantua cuatro años, fue en esta época cuando escribió "Las Cuatro Estaciones." Y no sólo se dedicó a sus alumnas en el Instituto, a la composición por encargos y al trabajo en la corte sino que hizo numerosos viajes para representar sus óperas y las de otros además de ser maestro o recibir visitas de eminentes músicos de la época como Joachim Quantz, quien llevó su música a Dresde y la dio a conocer. Fue gracias a esto cómo Juan Sebastián Bach llegó a familiarizarse con la obra del compositor italiano (Música, 2012). Es sabido que Bach gustaba de los conciertos de Vivaldi y, aunque los consideraba como aún mejorables, llegó a transcribir varios de ellos para instrumentos de teclado (Sandved, K. B, 1962). Sin embargo asimiló el formato italiano de tres movimientos en alternancia rápido-lento rápido.

De 1713 data su primer ópera, "Ottone in villa" y de ahí seguirían una serie de óperas que, aunque moderadamente exitosas en su tiempo, no se igualaron en calidad a las de otros grandes operistas. Igualmente escribió algunos oratorios para la Pietá. En sus últimos años el cambio en los gustos musicales hizo que su fama decayera y, probablemente impulsado por una prometedor plática con el emperador Carlos VI de Viena, dejó su natal Venecia para probar suerte en esa ciudad con sus óperas teniendo fe en el éxito que había cosechado con algunos encargos para la nobleza extranjera como los

hechos al emperador francés Luis XV. Por desgracia al poco de llegar Vivaldi a la ciudad el emperador murió. Sin protectores a quien servir, el antes célebre compositor quedó en la pobreza y murió como un desconocido siendo olvidado rápidamente por su ciudad. Curiosamente es gracias al descubrimiento de Bach que se llegó a conocer a Vivaldi de nuevo pues gracias a las transcripciones que el gran organista de Eisenach hizo de algunos conciertos del veneciano fue que se dio con su música después de casi doscientos años.

A pesar de la fama monumental que merecidamente ha ganado actualmente respecto a su vida sólo se tiene información incompleta: algunas cartas, declaraciones, comentarios o críticas de sus contemporáneos y algunos registros de cuentas del Instituto para el que compuso la mayor parte de sus obras. Reuniendo los trozos de datos es como nos hemos dado prácticamente una idea de la persona de Vivaldi: un hombre enfermizo y excéntrico, talentoso, gran violinista pero con una tendencia peligrosa al despilfarro, claro antecedente del espíritu del artista tan característico del Romanticismo casi un siglo después. (Gran Enciclopedia de la Música Clásica vol 2, 2003).

Su mayor mérito es que, gracias a su extenso tratamiento, al paradigma del concierto se agregaron otros criterios como la presencia de partes solistas, la preferencia por obras en tres

movimientos y el uso del ritornello en los movimientos extremos en buena parte de sus conciertos. Injustamente se le recuerda sólo como compositor instrumental más su obra abarca 46 óperas, 70 sonatas, 195 composiciones vocales, entre las que se cuentan 45 cantatas de cámara y 554 composiciones instrumentales.

Sobre la obra

"La disputa entre la armonía y la invención" es el título con el que Vivaldi bautiza a este grupo de doce conciertos publicado por primera vez en 1725. Siguiendo lo dicho por la editora Dr. Eleanor Selfridge-Field en su edición del Opus 8 del compositor (1995) salen a relucir dos sucesos importantes.

Primero: sin contar "Las Cuatro Estaciones" el conjunto comprende ocho conciertos. Todos fueron escritos para violín acompañado de cuerdas y bajo continuo. Cabe mencionar que en algunas ediciones los conciertos 9 y 12 también se plantean como conciertos para oboe. Se sabe que esto pudo haber sido para apelar a un mercado de consumidores más amplio tanto por la diferencia en el instrumento como por la menor exigencia técnica demandada por el autor en ellos.

Y segundo: en la dedicatoria del Opus 8 al conde Wenceslao de Morzin el propio compositor comenta que "Las Cuatro Estaciones" ya eran conocidas incluso por el propio conde e interpretadas desde hace algunos años ya. Todavía más, se da a entender que fueron continuamente mejoradas con el

paso del tiempo. Como declara Selfridge-Field (1995), Vivaldi más o menos frecuentemente cambiaba de opinión con respecto a los pasajes del solista, los acompañamientos, las figuraciones del bajo continuo e inclusive de las arcadas existiendo variantes de segmentos importantes de algunos conciertos que pueden sustituir a los comúnmente conocidos. La razón para publicarlos reside en que ahora están complementados por los sonetos que son reflejados en la música. Hasta la fecha no se sabe quién escribió estos pequeños poemas, la tradición simplemente se los atribuye al propio Vivaldi.

Sobre los sonetos

Aprovechando la ocasión de este trabajo se considera oportuno dar a conocer los sonetos famosos que acompañan a la obra en una traducción fiel en español castellano que permita una mayor comprensión y acercamiento a la obra programática en cuestión. La traducción fue hecha por el poeta, periodista y traductor cubano David Chericián.

LA PRIMAVERA

Llegó la primavera y de contento
las aves la saludan con su canto,
y las fuentes al son del blanco viento
con dulce murmurar fluyen en tanto.

El aire cubre con su negro manto
truenos, rayos, heraldos de su adviento,
y acallándolos luego, aves sin cuento
tornan de nuevo a su canoro encanto.

Y así sobre el florido ameno prado
entre plantas y fronda murmurante
duerme el pastor con su fiel perro al lado.

De pastoral zampoña al son chispeante
danzan ninfa y pastor bajo el techado
de primavera al irrumpir brillante.

EL VERANO

Bajo dura estación del sol ardida
mústiase hombre y rebaño y arde el pino;
lanza el cuco la voz y pronto oída
responden tórtola y jilguero al trino.

Sopla el céfiro dulce y enseguida
Bóreas súbito arrastra a su vecino;
y solloza el pastor, porque aún cernida
teme fiero borrasca y su destino.

Quita a los miembros laxos su reposo
el temor a los rayos, truenos fieros,
de avispas, moscas, el tropel furioso.

Sus miedos por desgracia son certeros.
Truena y relampaguea el cielo y grandioso
troncha espigas y granos altaneros.

EL OTOÑO

Celebra el aldeano a baile y cantos
de la feliz cosecha el bienestar,
y el licor de Baco abusan tantos
que termina en el sueño su gozar.

Deben todos trocar bailes y cantos:
El aire da, templado, bienestar,
y la estación invita tanto a tantos
de un dulcísimo sueño a bien gozar.

Al alba el cazador sale a la caza
con cuernos, perros y fusil, huyendo
corre la fiera, síguenle la traza;

Ya asustada y cansada del estruendo
de armas y perros, herida amenaza
harta de huir, vencida ya, muriendo.

EL INVIERNO

Temblar helado entre las nieves frías
al severo soplar de hórrido viento,
correr golpeando el pie cada momento;
de tal frío trinar dientes y encinas.

Pasar al fuego alegres, quietos días
mientras la lluvia fuera baña a ciento;
caminar sobre hielo a paso lento
por temor a caer sin energías.

Fuerte andar, resbalar, caer a tierra,
de nuevo sobre el hielo ir a zancadas
hasta que el hielo se abra en la porfía.

Oír aullar tras puertas bien cerradas
Siroco, Bóreas, todo viento en guerra.
Esto es invierno, y cuánto da alegría.



Para mayor información sobre estos sonetos consulte la página: <http://checkthis.com/2uj7>.

Asimismo se invita a que, antes de examinar este análisis, se dé un vistazo a alguna de las distintas versiones de la partitura del concierto disponibles en la página del International Music Score Library Project para conocer la información existente y sólo entonces examinar este análisis. Se plantea este procedimiento con el objetivo de que el lector pueda dar un mejor examen de lo que en el presente trabajo se propone añadir para complementar el conocimiento ya establecido de este concierto.

Análisis del Concierto en Fa menor “Invierno”

a) Primer movimiento: allegro non molto.

Elección de tonalidad.

En el periodo barroco a la falta de la afinación “temperada” moderna, donde, gracias a la tecnología, la escala cromática se compone de doce semitonos iguales, los intervalos no eran todos iguales, algunos eran ligeramente más altos mientras que otros eran bajados, recuérdese la teoría de las comas. Esto producía que las tonalidades tuvieran un cierto carácter distintivo a los oídos y percepción de la gente de esa época quien, contrario a nuestra cultura actual, tenía nociones del lenguaje musical y, por lo tanto, una mucha mejor comprensión del material musical de su época. Para un examen más pormenorizado sobre esta cuestión consúltese Harnoncourt (1995).

La teoría de la personalidad de las tonalidades fue muy común en esa época. Teóricos como M. A. Charpentier, Johann Matheson y J. P. Rameau explicaron cada uno sus puntos de vista referentes a las características que cada tonalidad podía brindar. Como podrá verse, la elección de tal o cual tonalidad era todo menos al azar, la tonalidad elegida ya estaba informando algo sobre la pieza y esto es sólo un ejemplo elemental para comprender la profundidad del pensamiento barroco.

En este caso para el “Invierno” Vivaldi escogió la tonalidad de Fa menor ya que, acorde con Matheson (Carácter de las tonalidades, 14Ab.), esta tonalidad “expresa una melancolía oscura, desesperada...que sumerge a los oyentes en un tono gris y les da escalofríos.” Tonalidad bastante acertada para pintar lo que el soneto describe como ser asaltado por una tormenta de nieve.

Relación entre el texto literario y la música.

Se propone que las corcheas en picado ligado iniciadas instrumento a instrumento por la cuerda y el bajo continuo asemejan la nieve que empieza a caer poco a poco. A la vez, el trino presentado a partir del cuarto compás en el violín principal representa el escalofrío producto del clima que empieza a helar cada vez más. Véase Fig. 1.1

Fig. 1.1 Nieve cayendo y los escalofríos por el clima.

Al doceavo compás está indicado el “viento horrendo”. Nótese que éste es Boreas, el viento del Norte, quien siempre es personificado por fusas con un salto ascendente después de la primera nota y, en menor grado, por arpeggios de dos figuras por nota y escalas descendentes generalmente. Se destaca que Boreas aparece por primera vez en el primer movimiento del “Verano”. Véase fig. 1.2 y 1.3 respectivamente.



Fig. 1.2 Boreas, el viento del Norte, en el “Invierno”.



Fig. 1.3 Boreas aparece por primera vez en el primer movimiento del “Verano”.

En el compás veinte el uso de semicorcheas en vez de las corcheas anteriores representa la nieve cayendo más rápido que ocasiona la huida corriendo de la tormenta inminente ejemplificada al final del compás veintidós. Véase Fig. 1.4

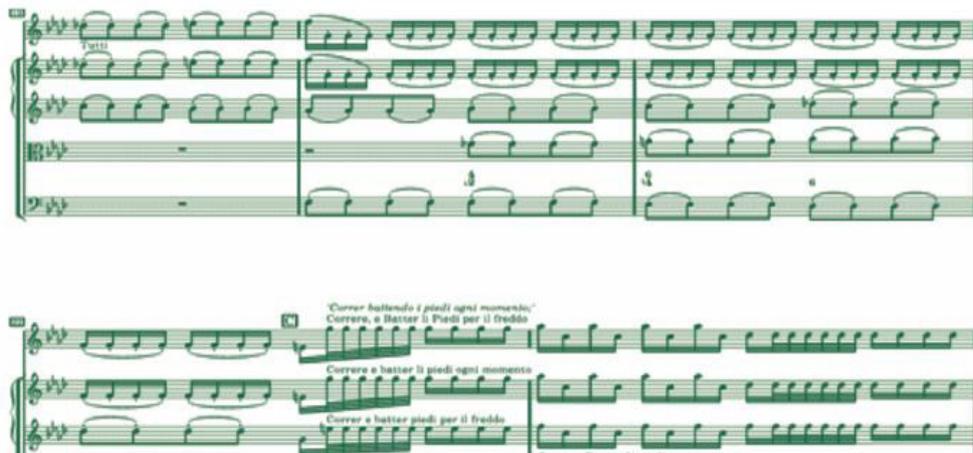


Fig. 1.4 Nieve cayendo más rápido ejemplificado gracias a las semicorcheas.

Todos los vientos juntos están representados por la cuerda y el bajo tocando el acorde al unísono en fusas en el compás 33 del “Invierno”. Es interesante comentar que el mismo recurso fue usado en el primer movimiento de la “Primavera” para representar los truenos y relámpagos. Ninguna coincidencia es esto ya que en ambos casos se trata finalmente del mismo concepto: la tempestad. Véase Fig. 1.5 y 1.6



Fig. 1.5 En el “Invierno” aparecen todos los vientos juntos representados por el uso de fusas tocando

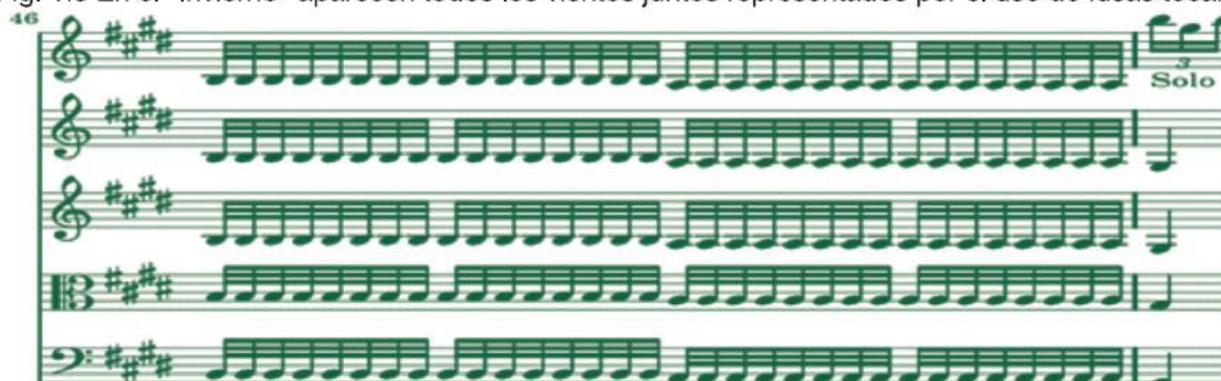


Fig. 1.6 En la “Primavera” los truenos y relámpagos son representados de la misma manera que los vientos al unirse.

b) Segundo movimiento: largo.

Elección de la tonalidad.

Mi bemol mayor es la tonalidad elegida por Vivaldi para el segundo movimiento de este último concierto: la relativa mayor de la dominante menor de la tonalidad principal. Matheson (Comentarios de Johann Matheson sobre las 17 tonalidades, extraídos de su libro “La orquesta recién inaugurada”, 14Ab) dice sobre ella que “tiene mucho de patético...enemigo acérrimo de toda sensualidad”. Michael Talbot (1999) lo dice claramente: “En los movimientos lentos, cuyas dimensiones más reducidas casi siempre excluyen el elemento narrativo, Vivaldi se contenta con hacer una descripción casi pictórica de una escena...En el concierto dedicado al invierno, por ejemplo, el solista y las cuerdas más graves plasman el calor del hogar mientras los violines imitan el sonido de las gotas de lluvia afuera”.

Relación entre el texto literario y la música.

Desde el primer compás se distingue con facilidad la función que cumplirá cada instrumento. El violín principal cantando una melodía muy lírica que, a excepción de dos corcheas de un fa de primer espacio del pentagrama, básicamente se mueve cómodamente en el registro de una novena representando la alegría cantabile de días agradables frente al fuego de la chimenea. El resto de los violines recuerdan con sus pizzicati las gotas del hielo que se está derritiendo. La viola con sus notas largas asemeja la llama constante y apacible del hogar. Véase Fig. 2.1



Fig. 2.1 La alegría de días apacibles frente al fuego de la chimenea mientras el hielo afuera se derrite es representado por el violín principal, los otros violines y la viola respectivamente.

Es necesario hacer aquí una interesante indicación. En la edición de Selfridge-Field (1995) hay una diferencia que merece atención: en la línea del violoncello vemos, en vez de las mismas notas y valores del bajo continuo, una figuración en corcheas muy parecida a la que representa al viento del Norte, Boreas, y la indicación de forte contraria al piano del manuscrito del compositor. Se ha encontrado en algunos comentarios sobre este segundo movimiento alusiones a una tormenta afuera, esto, sin embargo, sería cuestión de debate ya que en los sonetos originales esto no es explícito ni tampoco lo es en el manuscrito de Vivaldi. La razón por la cual la Dra. Eleanor Selfridge-Field consideró apropiado hacer este cambio es desconocida teniendo estos dos datos presentes. Sin embargo, para aumentar la intriga, Harnoncourt (1995) tampoco menciona las fusas en el violoncello pero sí el matiz de forte, piano para el bajo y los violines ripieno sin indicación. De nuevo, a pesar de la autoridad que representa este autor hablando de música barroca, el manuscrito contradice, por lo menos, la indicación de forte. Véase Fig. 2.2 para el manuscrito y la Fig. 2.3 para la edición de la editora mencionada.



Fig. 2.2 La línea del violoncello es la del bajo continuo y tiene la dinámica piano indicada.



Fig. 2.3 La controversial línea del violoncello en fusas y en forte a la que se alude contraria al manuscrito del compositor y sin relación evidente con el soneto correspondiente. Aún así parece que Harnoncourt (1995) apoya el matiz de forte del violoncello.

c) Tercer movimiento: allegro.

Elección de tonalidad

Aquí Vivaldi cierra volviendo a utilizar la tonalidad principal del concierto: fa menor.

Relación entre el texto literario y la música

Véase Fig. 3.1. En el compás 73 el violín solista y los demás violines y la viola usando semicorcheas y corcheas respectivamente en las cuerdas sueltas graves dan la idea del sonido de los pasos sobre el hielo y cómo éste poco a poco empieza a ceder ante el peso.



Fig 3.1 Las cuerdas sueltas graves en corcheas y semicorcheas representan el hielo que empieza a ceder ante el peso de los pasos.

Los pasos se transforman en un rápido correr gracias al uso de tresillos de semicorcheas en el compás 80 los cuales permiten un mayor número de figuras por compás para ejemplificarlo, esto muy contrario al moderado caminar con duda del inicio de este tercer movimiento representado por seis semicorcheas ligadas. Véase Fig. 3.2.



Fig. 3.2 Con los tresillos de semicorcheas los que antes eran pasos ahora se transforman en un correr veloz.

Con el acorde en el violín principal de dominante con séptima y usando las cuerdas sueltas graves en ello se marca en el compás 85 una ruptura evidente del hielo. Esto produce al siguiente compás en los caminantes volver al dudoso y precavido caminar del inicio de este movimiento, lo anterior representado por figuras y entonaciones muy parecidas a las usadas al principio del movimiento. Y también volvemos con el uso de las cuerdas sueltas graves, en este caso después de fusas la mayoría de las veces para seguir con la idea del hielo que se quiebra. Todo esto de acuerdo al consenso que indica que en el compás 89 se produce el inicio formal de la quebradura del hielo. Finalmente en el compás justo antes del cambio de tiempo con las semicorcheas descendentes se entiende que los caminantes caen por el hielo que se ha roto. Véase Fig. 3.3.



Fig. 3.3 El hielo se empieza a romper ante la sorpresa de los caminantes que, ahora, debido a ello, ralentan su caminar por precaución mientras escuchan cómo el hielo tramo a tramo se rompe hasta que todos al final caen por ello.

A partir del compás 101 tenemos una sección donde se muestra sin lugar a dudas una reminiscencia del primer movimiento del “Verano” por las corcheas por grados conjuntos en legato y las corcheas con dos o tres silencios después. De esta manera se plantean señales de transición entre el hielo y el agua, el fin del frío y el inicio del calor, el invierno y la primavera. Véase la comparación entre el “Verano” y el “Invierno” en las Fig. 3.4 y 3.5 en ese orden.



Fig. 3.4 Las tres corcheas por grados conjuntos, las corcheas y negras con silencios en el inicio del “Verano”. Aquí se describen como el calor característico de esta estación del año.



Fig. 3.5 Las figuras que evocan las usadas para representar el “Verano” en el cambio de tiempo. Se usan para ejemplificar a Sirocco, el viento del Oeste, complementando la idea del calor de la segunda estación del año primeramente planteada en el “Verano”.

Para terminar el movimiento Vivaldi vuelve al tiempo inicial del movimiento y utiliza grupos de fusas en la misma nota, haciendo un salto después de la primera nota para quedarse allí durante todo el compás o variaciones de esto para reflejar de nueva cuenta una tormenta. En el tercer movimiento del “Verano” el compositor usa material muy parecido o con ligeras variantes para ejemplificar el mismo concepto. Como está terminándose la última estación del año, y aunque está por iniciar de nuevo el ciclo con la primavera y ya se sienten algunas de sus características, –esto descrito con el cambio de tiempo y las figuras evocadoras del “Verano”—aún es invierno y lo termina con una tormenta recordándonos el carácter frmente gélido del primer movimiento de este concierto. Véase Fig. 3.6 y 3.7.

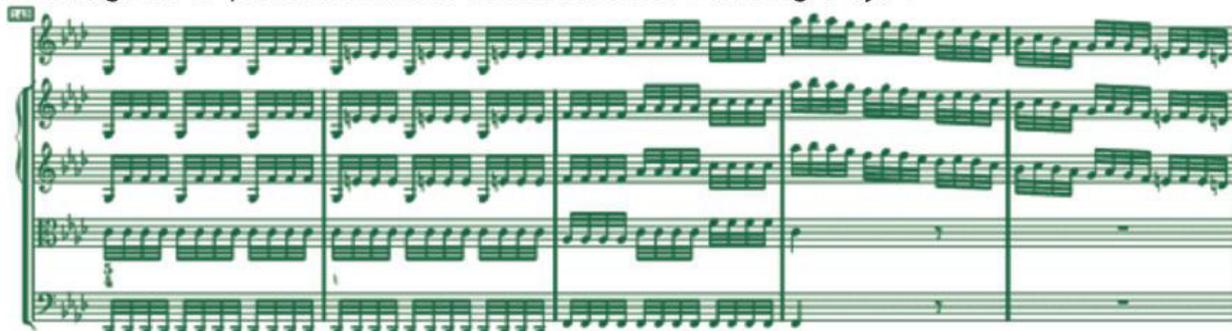


Fig. 3.6 La tormenta final del “Invierno”



Fig. 3.7 Las figuras evocadoras utilizadas por primera vez en el “Verano”.

Conclusiones

Antes de finalizar debe tenerse presente una última consideración al momento de aproximarse a este ciclo de conciertos. La Fig. 2.3 es un buen ejemplo, Harnoncourt (1995) declara que Vivaldi usaba el sonido de una manera precisa y contundente. En “Las Cuatro Estaciones” las dinámicas no se piden para todas las voces al mismo tiempo. No obstante, en la mayoría de las ediciones este hecho es omitido en el resto de la obra y sería ingenuo pensar que no lo hiciera en los otros tres conciertos también. La falta de esta información podría ser de gran valor para la mejor comprensión de la intención que el compositor quería expresar, recuérdese el gran simbolismo que rodea la composición y comprensión de la música de este periodo histórico que hacía más estrecha la relación entre el compositor y el público.

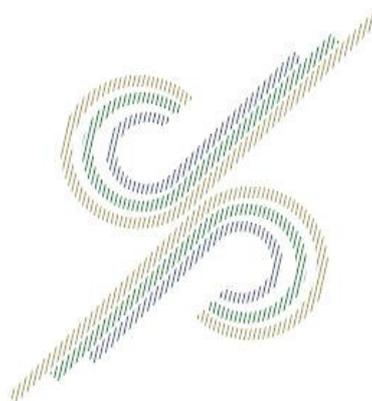
Algo sorprendente es la coherencia entre los mismos elementos musicales representativos de uno u otro concepto utilizados en diferentes conciertos de esta obra. Cuatro conciertos que comparten ciertas imágenes, ciertos momentos, ciertas ideas abre puentes y crea conexiones dentro de la obra anulando la noción de cuatro conciertos con su material respectivo pensado por separado. Un antecedente impresionante del leitmotiv que se desarrollaría en el romanticismo poco más de un siglo después.

Siguiendo con la idea del pensamiento musical barroco se recordará que una de sus características es el contraste. En “Las Cuatro Estaciones” lo vemos reflejado en la elección de los modos, es decir, la relación mayor-menor-mayor-menor de los cuatro conciertos. Los ciclos de la naturaleza están ilustrados en esa sucesión constante de modos como una balanza equilibrada que, primero se inclina a un lado, luego vuelve a equilibrarse para inclinarse después hacia el lado contrario y así una y otra vez como el amanecer, el día soleado, el atardecer y la oscura noche. Curiosamente en los dos conciertos en modo menor está sobreentendida la idea del exceso, en otras palabras, demasiado calor o demasiado frío contrario al agradable y moderado clima de la primavera y el otoño ambos, a su vez, representados por el modo mayor. Y, más específicamente, en ambos conciertos en modo menor la tormenta está presente. De nuevo, nada de esto es una casualidad.

Este texto ilustra a su vez el argumento contrario a la crítica que se le ha hecho al compositor de escribir sus conciertos de la misma manera. Un análisis más profundo revela lo contrario. Sí, en efecto, usó extensamente la forma de la obra en tres movimientos con textura homofónica y fue precisamente esto lo que ayudó a cimentar la idea del concierto para solista como se conoce básicamente actualmente. Por supuesto no se van a comparar con los conciertos de J. S. Bach puesto que la textura es otra así como la escuela que formó a ambos compositores y sus circunstancias individuales. Además “Las Cuatro Estaciones” ejemplifican cómo los conciertos no siguen la misma idea armónica: el primer movimiento de la “Primavera” está en la tónica principal, el segundo movimiento en la relativa menor y el tercero vuelve a la tónica principal; en el “Invierno” tenemos otro esquema, el primer movimiento está en la tónica principal, el segundo en la relativa mayor de la dominante menor de la tónica principal y el tercero vuelve a la tónica principal. Sí, tal vez usó el mismo esquema general de la obra en muchas de sus obras pero con suficiente variedad para poder catalogarlas como diferentes.

Así, en pocas palabras, se trasluce que “Las Cuatro Estaciones”, parte elemental del Op. 8 del italiano Antonio Vivaldi, gozó de gran éxito al nacer, quedando sepultada a la muerte del compositor por casi dos siglos para renacer ocupando un lugar debidamente en la historia de la música como una de las joyas musicales más emblemáticas, ricas y queridas tanto por el público culto como el lego. Y no sólo por su accesible naturaleza programática sino por el

cuidado y variedad desde los aspectos más generales de la obra como la coherencia interna entre los materiales musicales y los literarios, la imaginación para ejemplificar un texto extramusical tan diverso, la diversidad en su plan armónico, el gran simbolismo que se refleja desde la elección del modo y la tonalidad para cada uno, la relación entre ellos producto de esta elección, hasta los recursos instrumentales más específicos como la elección de un golpe de arco, las cuerdas al aire o incluso cierto intervalo o entonación específica. Y, por último, el mayor de sus logros acaso, de ser música culta que se ha vuelto tan popular al grado de trascender fronteras, pasar la prueba incuestionable del tiempo y volverse parte de la cultura del ser humano, lo cual es, el mayor mérito que una obra de arte puede alcanzar y debe siempre buscar.



Referencias

- Carácter de las tonalidades. (s.f.). Recuperado el 2 de abril de 2014, de <http://es.scribd.com/doc/142671916/Caracter-de-Las-Tonalidades-1>
- Comentarios de Johann Matheson sobre las 17 tonalidades, extraídos de su libro "La orquesta recién inaugurada". (s.f.). Recuperado el 3 de abril de 2014, de <http://corobna.com.ar/wp-content/uploads/2013/08/esm-matheson-tonalidades-1.jpg>
- Ed. Selfridge-Field, E. (1995). Antonio Vivaldi "The Four Seasons" and other Violin Concertos in Full Score Opus 8, complete. New York, USA: Dover
- Gran Enciclopedia de la Música Clásica vol 2. (2003). Barcelona, España: Ediciones Culturales Internacionales.
- Harnoncourt, N. (1995). *Baroque music today: music as speech*. Singapur: Amadeus Press.
- Música. (2012). China. H. F. Ullmann.
- Talbot, M. (1999). Vivaldi. Madrid, España: Alianza.
- Sandved, K. B. (1962). *El mundo de la música*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Sonetos de Las Cuatro Estaciones de Vivaldi. (s.f.). Recuperado el 4 de abril de 2014, de <http://checkthis.com/2uj7>.
- Vivaldi, A. (s.f.). Concierto para Violín en Fa menor RV 297. Recuperado el 4 de abril de 2014, del sitio Web del International Music Score Library Project: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/df/IMSLP73460-PMLP126435-winter-score.pdf>
- Vivaldi, A. (s.f.). Concierto para Violín en Mi mayor RV 269. Recuperado el 3 de abril de 2014, del sitio Web del International Music Score Library Project: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP05238-Spring-score-a4.pdf>
- Vivaldi, A. (s.f.). Concierto para violín en Sol menor RV 315. Recuperado el 3 de abril de 2014, del sitio Web del International Music Score Library Project: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/84/IMSLP11098-SummerScore_Vivaldi.pdf