



UNA PARTITURA ENIGMÁTICA

Samuel Máynez Champion

En la obra de Antonio Vivaldi (1678-1741) aparece un título que suscita curiosidad y extrañeza. Se trata del concierto *Conca*¹ que en su traducción del dialecto veneciano significa caracol o concha marina.² Lo menos que puede decirse al respecto es que se trata de una rareza. ¿En qué estaba pensando el cura veneciano para interesarse en un artefacto sonoro tan poco dúctil como el caracol? ¿Se hablaba realmente de una concha calcárea como la que usaban los antiguos mexicanos o fue nada más una metáfora musical? Imposible precisarlo, lo cierto es que del uso del caracol no había, en apariencia, indicios previos de su empleo; ni en la literatura del renacimiento ni en la del barroco. Acorde con las verdades a medias de la historia, la primera composición que empleaba caracoles fue hecha hasta 1939 por Silvestre Revueltas en su banda sonora para *La Noche de los Mayas*. Es pues paradójico, que los enigmas que circundan al maestro italiano se multipliquen conforme se avanza en el estudio de su elusiva biografía.

Si se ojea el *corpus* de la producción vivaldiana se encuentra una variedad sorprendente de instrumentos utilizados, así como de títulos alusivos a descripciones naturalísticas, geográficas e, inclusive, de estados anímicos. El compendio es fascinante. En cuanto a los instrumentos son de señalar, por ejemplo, los *chalumeaux* (ancestros del clarinete), las violas a la inglesa o los violines *in tromba*, todos ellos en franca extinción y de los que ni siquiera existe consenso sobre sus características.

Con respecto a los conciertos es abultada la lista: *Il gardellino, La pastorella, La tempesta di mare, La notte, Il piacere, Il sospetto, Il favorito, L'inquietudine, Il riposo, L'amoroso, Il rosignolo, Il cornetto di posta, La caccia, Alla rustica*, amén de las consabidas *Quattro Stagioni*. Tocante a las localidades o países es interesante anotar que en una subasta del 1759 se citaban cuatro conciertos de Vivaldi, hoy extraviados, intitulados: *La Francia, L'Inghilterra, Il Gran Mogol y La Spagna*.³

Aquello que resulta incuestionable es el furor creativo que impulsó al *Preste Rojo* a emprender travesías sonoras en todas las direcciones que su fantasía le dictara. Bien lo dijo el musicólogo Cesare Fertonani: “En los conciertos a programa de Vivaldi se concretaron sus aspiraciones para representar a la vida humana en su totalidad.” Caso análogo al de Miguel de Cervantes cuyos viajes literarios iniciaron en los villorrios de la Mancha en andas de Alonso Quijano para concluir con los *Trabajos de Persiles y Segismunda*, donde sus protagonistas planeaban llegar hasta los polos...

Pero más vale arribar al punto nodal de esta nota, esto es, la propuesta de este colaborador de *Archipiélago* para despejar una incógnita que quedó manifestada en la mención de un instrumento del que no se sabe qué pudo haber sido o cómo pudo haber sonado. El terreno es pantanoso y no hay manera de sustentar hipótesis con certitud. Lo único viable es hacer un intento para incorporar la sonoridad de

¹ Concierto para cuerdas en Si bemol mayor con el número 163 del catálogo Ryom.

² Hay que aclarar que en italiano significa cuenca.

³ Sobrevive, únicamente, una versión para violín y orquesta del *Gran Mogol*.

verdaderos caracoles dentro de los pentagramas. Escuetos son los hechos y cuestionables las inferencias, sin embargo, son los únicos elementos de juicio.

El papel sobre el que el cura pelirrojo escribió el *Concerto Conca* es de procedencia bohemia o morava. Con ello se ha inferido que debió haberlo compuesto entre el 1730 y el 1732, que fueron los años en que se representaron varias de sus óperas en Praga. De ahí que los expertos hayan asumido que Vivaldi viajó hasta la antigua Bohemia, pero no hay constancia de ello. Las partituras de los *drammi per musica*⁴ pudo haberlas mandado por correo y el papel pautado también pudo haberlo comprado sobre pedido. De ese presunto viaje a Praga Michael Talbot dedujo que pudo haberle dado ocasión para escuchar un instrumento llamado *Wettertrompette*, es decir, una concha marina que era usada en las montañas de Bohemia, a la que los campesinos le atribuían poderes mágicos sobre las precipitaciones pluviales. Meras especulaciones.

La denominación misma de la obra también es anómala pues la partitura no obedece al esquema formal del concierto, en otras palabras, carece de desarrollos y en el tercer movimiento hay una inusual repetición temática que le confiere un carácter cíclico. Además, la duración es inferior a la de los conciertos vivaldianos. En mi opinión, es más atinado hablar de una sinfonía como las que servían de preludeo a las óperas.

Hilvanando hipótesis me remito a un encuentro que pudo acaecer en Milán en 1721 entre Vivaldi y el joven Lorenzo Boturini (1698-1755). Las fechas coinciden. Boturini estudiaba en la capital lombarda y estaba próximo a viajar a “Las Españas” en donde recibiría la encomienda de venir al Nuevo Mundo para cobrar a nombre de la condesa De Oca Silva y Moctezuma una “merced que S. M. le hizo de mil pesos al año a título de alimentos”; por su parentesco directo con Motecuhzoma Xocoyotzin. Vivaldi, por su lado, había llegado a Milán para la representación de su *dramma La Silvia*.⁵ ¿No es plausible que Boturini, hombre culto predestinado a la valoración del mundo prehispánico, sembrara en el músico algún germen que pudiera convertirse en la ópera *Moteczuma* del 1733 o, incluso, que hubiera comenzado a recolectar sus vestigios del pasado y que tuviera ya en su poder un caracol de aquellos que usaban los indígenas en

sus ritos, encantando al compositor con su poderosa sonoridad?

Debo agregar que recolectando los caracoles esclarecí la naturaleza de su emisión. Logré obtener ejemplares cuya altura varía desde el La índice 4 hasta el Re índice 6, rango tonal demandado por la obra en cuestión. Asimismo, advertí que la frecuencia de sus sonidos puede manipularse hasta por una tercera menor si se introduce la mano dentro de la cavidad.

La pregunta es pertinente: ¿No es válido relacionar a Mesoamérica con el universo vivaldiano en aras de un dialogo de culturas que se cimiente en la armonía y no en la prevaricación, que se forje en la aceptación del otro y no en la intolerancia? Retórica de lado, la música del desconocido aunque famoso Antonio Lucio Vivaldi se presta para el ensoñar. ▣



Samuel Máynez Champion. Violinista mexicano, profesor del Conservatorio Nacional de Música. Egresado de la Escuela de Música de la Universidad de Yale y del Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán. Fue acreedor al premio del Instituto Italo-latinoamericano de Roma. Residió en Europa, recibiendo lecciones de maestros como Henryk Szeryng, Peter Rybar y Franco Gulli. Ha actuado como solista con las Orquestas Sinfónica Nacional de México y Finlandesa de Jyväskylä y en La Scala de Milán, el Regio de Turín, el Lincoln Center de Nueva York, la Sala Nezahualcōyotl y el Palacio de las Bellas Artes de la ciudad de México. En 1996 fundó el *Alauda Ensemble*, agrupación con la que ha realizado giras, grabaciones y estrenos, tanto de música mexicana como latinoamericana. Paralelamente a su actividad musical se dedica también a la creación literaria. Su obra de teatro *Antonio Lucio, la música de Dios* –sobre la vida de Vivaldi– se ha representado en varias ocasiones y su libreto para la cantata escénica *Un Ingenioso Hidalgo en América*, creado al alimón con el eminente compositor Luis Bacalov, se estrenó en el marco de las celebraciones del IV Centenario del Quijote. Es un creyente fervoroso en los poderes curativos de la música y no tiene la menor duda de que, volando sobre sus alas, el hombre tendría mejores posibilidades de dignificar su existencia.

⁴ Se trata del *Argipo* (1730), *Farnace* (1730) y *Dorilla in Tempe* (1732) representados en el Teatro Spork de Praga.

⁵ *Dramma per musica* Rv. 734 que sigue extraviado.