

MONTEVERDI CLAUDIO

Compositore italiano

(Cremona, 15 maggio 1567 – Venezia, 29 novembre 1643)



Il suo lavoro di compositore segnò il passaggio dalla musica rinascimentale alla musica barocca. Fu uno dei principali innovatori che accompagnarono l'evoluzione del linguaggio musicale (su questo processo stilistico vedi anche Retorica musicale), insieme al "principe dei musicisti", Carlo Gesualdo. Monteverdi scrisse una delle prime opere teatrali in cui fosse sviluppabile una trama drammatica, ovvero un melodramma, *L'Orfeo*, e fu fortunato da godere del suo successo mentre era ancora in vita.

Studiò con il maestro di cappella del Duomo di Cremona, Marc'Antonio Ingegneri, e già nel 1582, a soli quindici anni, pubblicò la raccolta vocale *Sacrae Cantionum*, a cui seguirono nel 1583 i *Madrigali spirituali* a 4 voci, nel 1584 le *Canzonette a 3 voci libro I*, i *Madrigali a 5 voci libro I* nel 1587 ed il *II libro* nel 1590.

Dal 1590 al 1592 Monteverdi operò alla corte di Mantova in qualità di "violista" (nell'accezione più ampia del termine, cioè di suonatore di strumento ad arco non meglio specificato: tuttavia in un ritratto giovanile riprodotto in questa pagina imbraccia chiaramente una viola da gamba) e in quest'ultimo anno pubblicò il *III libro de Madrigali*. Nel 1595 accompagnò il duca Vincenzo I Gonzaga di Mantova in un viaggio in Ungheria, e nel 1599 fu di nuovo al suo seguito nelle Fiandre, dove ebbe contatti con la musica di stile francese.

Il 20 maggio 1599 sposò a Mantova Claudia Cattaneo, cantante alla corte dei Gonzaga.

Nel 1601 fu nominato *maestro della musica* dal duca Vincenzo. I suoi compiti comprendevano l'insegnamento, la direzione di un gruppo vocale femminile e la composizione di lavori per il teatro, tra i quali ricordiamo il ballo *Gli amori di Diana ed Endimione* (perduto), per il Carnevale 1604–5, e l'opera *Orfeo*.

Nel 1603 pubblicò il *IV libro de Madrigali* e due anni dopo il *V libro*. Lo stile innovativo di queste ultime due raccolte suscitò vive discussioni, culminate nella celebre polemica con il monaco bolognese Giovanni Maria Artusi su alcune *imperfezioni della moderna musica* imperniata sulla prima pratica e sulla seconda pratica. Brevemente, la critica sollevata dal tradizionalista Artusi, che aveva studiato con Gioseffo Zarlino, era che i *Madrigali* di Monteverdi fossero "aspri et all'udito

poco piacevoli", in quanto non osservanti le regole canoniche dell'armonia, e che dunque allontanassero la musica dal suo scopo, che è la pura "dilettatione"

BASSVS GENERALIS.

SANCTISSIMÆ
VIRGINI
MISSA SENIS VOCIBVS.
AD ECCLESIA RV M CHOROS.
Ac Vespere pluribus decantanda

CVM NONNVL LIS SACRIS CONCENTIBVS.
ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata.

OPERA
A CLAVDIO MONTEVERDE
nuper effecta

AC BEATISS. PAVLO V. PONT. MAX. CONSECRATA.

Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum.

MDCX. A

Nella prefazione al quinto libro dei *Madrigali*, Monteverdi assicurava di aver già scritta e pronta per le stampe una risposta alle accuse, dal titolo “*Seconda pratica, ovvero perfettione della moderna musica*”, tuttavia questo testo non fu mai pubblicato. Invece, una replica apparve nella *Dichiarazione* che introduce gli *Scherzi musicali*, pubblicati nel 1607, e portava la firma di Giulio Cesare Monteverdi, fratello del compositore.

Vi si trova un'ampia trattazione pratico-teorica della "seconda pratica", nella quale ci si rifà alla teoria platonica della musica serva dell'orazione, e dove si dà un elenco di compositori che già l'avevano applicata.

Durante il carnevale del 1607 a Mantova, dapprima presso l'Accademia degli Invaghiti e pochi giorni dopo a corte, venne rappresentata la sua prima opera: *L'Orfeo*, su libretto di Alessandro Striggio junior. L'opera ebbe grande successo e venne rapidamente ripresa a Milano, Cremona e probabilmente, anche a Torino e Firenze.

Poco dopo l'uscita degli *Scherzi musicali*, Monteverdi tornò a Cremona per stare al capezzale della moglie, gravemente ammalata, la quale tuttavia morì il 10 settembre di quello stesso anno. Il compositore si trovò così solo con i tre piccoli figli ed era assai poco propenso a ritornare a Mantova, tuttavia ricevette una convocazione ufficiale da parte della corte ducale perché partecipasse alle imminenti celebrazioni delle nozze del principe Francesco IV Gonzaga con Margherita di Savoia.

Per questa occasione, Monteverdi compose parte degli intermedî per *L'idropica* di Guarini, il *Ballo delle Ingrate* e una nuova opera, *L'Arianna*, su libretto di Ottavio Rinuccini. Quest'ultima fu rappresentata il 28 maggio 1608 ed ottenne immediatamente un grande successo; la parte di Arianna era sostenuta dalla grande virtuosa Virginia Ramponi-Andreini, detta *La Florinda*, che mosse il pubblico al pianto con il *Lamento di Arianna*, unico brano dell'opera arrivato fino a noi.

Tuttavia, la permanenza di Monteverdi a Mantova non fu priva di amarezze; oltre a sentirsi sottostimato dalla corte, mal sopportava la rivalità col fiorentino Marco da Galliano, la cui *Dafne* era stata rappresentata durante il carnevale 1608 ed aveva riscosso il plauso del principe (dal dicembre 1607 cardinale) Ferdinando Gonzaga.

Monteverdi tornò a Cremona in uno stato di profonda prostrazione e deciso a non lavorare più per la corte di Mantova, tuttavia nel corso dell'anno 1609 riprese i contatti con il duca Vincenzo e si produsse in varie composizioni, tra cui la celebre *Sestina* e la versione polifonica del *Lamento di Arianna* (pubblicato più tardi nel VI libro dei *Madrigali*), in parte ispirate dalla presenza a Mantova della soprano virtuosa Adriana Basile.

PIAZZA DEL CASTELLO A MANTOVA



La pubblicazione della sua *Missa... ac vesperae* (1610) fu seguita da un viaggio a Roma per presentare l'opera al papa Paolo V, a cui era dedicata. Probabilmente, nelle intenzioni di questo gesto vi era la speranza di un posto di prestigio a Roma, ma non ne venne nulla.

Intanto, i rapporti di Monteverdi con la corte dei Gonzaga si facevano sempre più tesi. Alla morte del duca Vincenzo, avvenuta il 18 febbraio 1612, gli successe il figlio primogenito Francesco, che si impegnò subito in un ridimensionamento del lusso della corte.

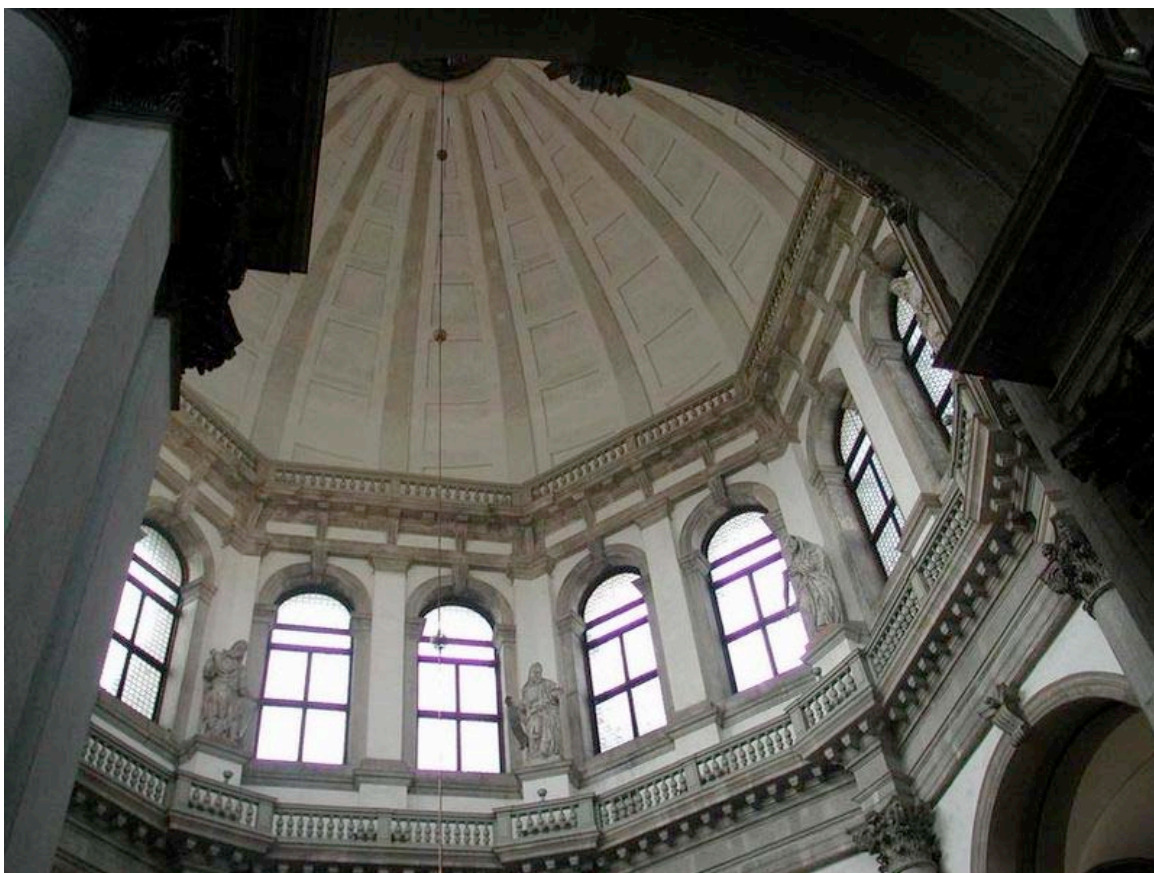
Monteverdi aveva perduto il suo principale sostenitore: il nuovo duca non lo apprezzava altrettanto ed il cardinale Ferdinando sosteneva il suo protetto, il tenore Sante Orlandi. Così, il 29 luglio Claudio Monteverdi, insieme al fratello Cesare, fu bruscamente licenziato e ritornò a Cremona in precarie condizioni economiche.

Tuttavia, il 10 luglio del 1613 morì Giulio Cesare Martinengo, maestro di Cappella presso la Basilica di San Marco a Venezia, e Monteverdi venne nominato al suo posto a partire dal 19 agosto.

Venezia

Monteverdi riorganizzò la Cappella, ne arricchì la biblioteca ed ingaggiò nuovi musicisti. Ora i suoi compiti erano chiaramente definiti e poteva contare sul supporto di assistenti; si sentiva rispettato e gratificato. Inoltre, la città gli offriva ricche possibilità di lavoro supplementare.

BASILICA DI SANTA MARIA DELLA SALUTE A VENEZIA



La corte dei Gonzaga cercò di convincerlo a ritornare e continuò a offrirgli commissioni che egli spesso rifiutò, avanzando il pretesto dei suoi doveri veneziani. Tuttavia, il suo stato di cittadino di Mantova non gli permetteva di recidere completamente i suoi legami di sudditanza. A Mantova, egli inviò, tra gli altri, il balletto *Tirsi e Clori* (1616) e l'opera *Andromeda* (1619-1620), oggi perduta.

Sembrò così che Monteverdi avesse raggiunto una certa stabilità professionale, tuttavia, si dovettero annotare voci di contatti dal 1623 con la corte del re Sigismondo III di Polonia, forse rinnovati nel 1625, quando, in occasione della visita a Venezia del principe Ladislao Sigismondo, Monteverdi scrisse una *Messa* e compose musica per i suoi concerti privati, ed una cospicua collaborazione con la corte di Parma in occasione delle nozze del duca Odoardo Farnese con Margherita de' Medici nel dicembre 1628.

Nel 1627, il trono di Mantova passò nelle mani di Carlo I di Gonzaga-Nevers, suscitando la reazione dell'imperatore Ferdinando II, che nel luglio del 1630 inviò le truppe dei Lanzichenecchi, che presero d'assalto la città, devastandola e diffondendovi la peste. Una delegazione mantovana, con a capo Alessandro Striggio, trovò rifugio a Venezia, portando inconsapevolmente con sé l'infezione.

A Venezia, le vittime furono quasi 50.000. Per cercare di contrastare il morbo, si costruì la Basilica di Santa Maria della Salute, alla cui cerimonia di fondazione partecipò anche Monteverdi. Si ritiene, appunto, che la *Messa a 4 da cappella* ed il *Gloria* pubblicati più tardi nella *Selva morale* possano essere stati composti in occasione delle celebrazioni per la fine della peste (21 novembre 1631).

Non sappiamo se fu per convenienza o per devozione, ma Monteverdi il 9 marzo 1632 prese gli ordini sacerdotali e fece voto di compiere un pellegrinaggio a Loreto (che tuttavia non compì mai): infatti, lo troviamo col titolo di "Reverendo" nel suo secondo libro degli *Scherzi musicali*, la cui dedica è datata 20 giugno 1632.

I rapporti con la corte di Vienna si intensificarono: Monteverdi scrisse un ballo, *Volgendo il ciel per l'immortal sentiero*, probabilmente per l'elezione dell'imperatore Ferdinando III verso la fine del 1636; con tutta probabilità, risale a questo periodo la revisione del *Ballo delle Ingrate*, e

probabilmente parte delle composizioni dell'Ottavo libro dei *Madrigali* (*Madrigali guerrieri, et amorosi*) sono associate all'imperatore, a cui è indirizzata la dedica datata 1° settembre 1638. Eleonora Gonzaga fu a sua volta la dedicataria della *Selva morale e spirituale* (1° maggio 1641).

Non è stato possibile determinare se il manoscritto dell'opera *Il ritorno d'Ulisse in patria* conservato appunto a Vienna rifletta connessioni portate avanti in questo periodo. Il contributo di Monteverdi alla nuova opera "pubblica" instaurata a Venezia a partire dal 1637 fu notevolissimo, soprattutto se consideriamo che il compositore aveva già raggiunto i settant'anni.



Egli riprese *Arianna* per l'inaugurazione del *Teatro di San Moisè* nel carnevale 1639-40, e più tardi nel corso della stessa stagione produsse *Il ritorno d'Ulisse in patria* al *Teatro San Cassiano* (esso fu poi eseguito a Bologna e tornò a Venezia nel carnevale 1640-41). La sua seconda opera veneziana, *Le nozze d'Enea in Lavinia*, per il Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, carnevale 1640 – 41, è andata perduta. La terza, *L'incoronazione di Poppea*, ancora per il Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, carnevale 1642-3, fu uno straordinario successo.

Non tutta la musica di quest'ultimo capolavoro, giunto a noi da fonti degli anni Cinquanta, è di sicura matrice monteverdiana; probabilmente la scena finale è opera di Francesco Saccati, tuttavia è una testimonianza dello scintillante successo della carriera degli ultimi anni di Monteverdi.

Monteverdi morì a Venezia il 29 novembre 1643, dopo una breve malattia, e fu seppellito nella Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Le opere lasciate incompiute dalla sua scomparsa includono un ballo destinato a Piacenza per il carnevale 1643-4, il trattato sulla *seconda pratica* promesso già nella prefazione del *V libro dei Madrigali* (il cui titolo definitivo avrebbe dovuto essere *Melodia, ovvero Seconda pratica musicale*) e forse un'altra opera d'ispirazione omerica, *l'Ulisse errante*. Vi fu inoltre un numero inusuale di pubblicazioni postume, tra le quali la *Messa e salmi* del 1649 e il *IX libro dei Madrigali* 1651.

La sua musica ebbe larga diffusione in nord Europa anche attraverso numerose copie manoscritte e *contrafacta*. La sua influenza fu determinante sia direttamente nella musica vocale sacra e profana dei compositori fino al volgere del secolo, sia indirettamente nella sperimentazione dei nuovi linguaggi strumentali, ispirati in particolare alla scrittura fortemente teatrale della *seconda pratica*.

IL VESPRO DELLA BEATA VERGINE

Nel settembre del 1610 i torchi veneziani di Ricciardo Amadino erano impegnati nella stampa della più nota tra le opere sacre del «maestro della musica del Serenissimo Duca di Mantova» Claudio Monteverdi. Il frontispizio ne reca il lungo ed articolato titolo: “Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum choros ac Vesperae pluribus decantanda cum nunnulis sacris concentibus ad sacella sive principum cubicula accomodata”.

THE MONTEVERDI CHOIR & ORCHESTRA



Ne fanno parte due distinte ma complementari composizioni: la “Missa da cappella a sei voci, fatta sopra il mottetto In illo tempore del Gomberti” (cioè del fiammingo Nicolas Gombert) ed il “Vespro della Beata Vergine da concerto, composto sopra canti fermi”. Monteverdi ne firmò la dedica (da Venezia, il primo giorno di settembre di quell’anno) al papa Paolo V.

Sappiamo che più tardi Monteverdi stesso si recò a Roma e in quell’occasione dovette farne omaggio allo stesso pontefice con la speranza di ricavarne un duplice vantaggio: l’ammissione gratuita del figlio Francesco presso il Seminario romano e un nuovo posto di lavoro per sé, meno faticoso ed economicamente più gratificante. Cocente, infatti, bruciava ancora la delusione provata due anni prima, quando il tanto desiderato e più lieve incarico di maestro della cappella ducale di Santa Barbara di Mantova, resosi vacante per la malattia di Giovanni Giacomo Gastoldi, era stato assegnato ad oscuri mestieranti.

Il Vespro monteverdiano è forse il più dibattuto tra i capolavori della musica sacra prebachiana, tanto da costituire ancor’oggi oggetto di studi e ricerche che tentano di rispondere agli importanti quesiti che esso pone: Monteverdi concepì questo monumento della musica sacra come un corpus liturgicamente unitario? Fu esso composto per una particolare occasione?

Gli studi più recenti propendono decisamente a dare risposta affermativa alla prima domanda. Il Vespro monteverdiano non è una silloge di elementi eterogenei; al contrario esso offre, nella loro grandiosa veste musicale, i brani richiesti dal servizio liturgico vesperale nelle solenni celebrazioni mariane – il responsorio (“Domine, ad adiuvandum”), i cinque salmi (“Dixit Dominus”, “Laudate, pueri”, “Laetatus sum”, “Nisi Dominus” e “Lauda, Ierusalem”), l’inno “Ave maris stella” ed il Magnificat – nonché i “sacri concerti, convenienti tanto alle cappelle quanto alle camere principesche” (“Nigra sum”, “Pulchra es”, “Duo seraphim”, “Audi, caelum” e la “Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis”) cui si accenna nel frontispizio dell’opera.

Questi, che tanto hanno fatto discutere in passato, non sono altro che mottetti funzionanti come liberi sostituti della ripetizione delle antifone da effettuare dopo i salmi. I loro testi, infatti, ben si confanno ad una celebrazione che segua il “Comune delle feste della Beata Maria Vergine”, eccezion fatta per il “Duo seraphim”, la cui presenza è spiegabile con l’ipotesi che il Vespro monteverdiano sia stato composto

per una solenne celebrazione in onore di Santa Barbara, titolare della basilica ducale, che proprio per la sua incrollabile fede nel mistero trinitario cui allude il testo del mottetto fu sottoposta al martirio.

L'uso di brani vocali liberamente impiegati come sostituti d'antifona è attestato nelle coeve disposizioni liturgiche, nei trattati (come "L'organo suonarino" di Adriano Banchieri, Venezia, 1605-1611 e l'"Annuale" di Giovanni Battista Fasolo, Venezia, 1645) e in alcune raccolte di musica sacra (quali le "Antiphonae, seu sacrae cantiones" di Giovanni Francesco Anerio, Roma, 1613 ed i "Salmi della Madonna" di Paolo Agostini, Roma, 1619).

PHILIP JONES BRASS ENSEMBLE



Basati sul medesimo cantus firmus gregoriano, i due Magnificat che chiudono il Vespro monteverdiano condividono la stessa sostanza musicale ma distribuita su due differenti tipi di organico: voci concertate con gli strumenti il primo e con il solo basso continuo il secondo.

La parallela corrispondenza tra le sezioni del primo e quelle del secondo Magnificat si annulla soltanto alla fine; divergono infatti le rispettive dossologie: lo stupefacente “Gloria” per due tenori in eco sullo sfondo del cantus firmus sostenuto dal canto è rimpiazzato nel secondo Magnificat dalla deflagrazione di un fittissimo canone affidato a tutte e sei le voci.

La mancanza dei colori strumentali di quest’ultima è largamente compensata dalle lussureggianti e virtuosistiche fioriture delle voci (come nell’”Et misericordia”), chiamate talvolta a supplire il ruolo svolto da violini e cornetti nella prima versione (confronta le rispettive sezioni del “Depositum”).

La presenza dei due Magnificat consente di differenziare le celebrazioni dei primi vesperi (ossia della vigilia) da quella dei secondi ed offre altresì l’alternativa di un’esecuzione dell’intero Vespro basata sulle voci (solisti e coro) accompagnate soltanto dall’organo, rinunciando agli strumenti ad libitum previsti nel primo salmo e nell’inno, nonché al grandioso e riccamente concertato responsorio monteverdiano.

Il mistero della genesi del Vespro monteverdiano potrebbe essere spiegato in questo modo: composto per una speciale occasione, esso fu poi pubblicato dall’autore in una forma tale da poter essere utile nella gran parte delle feste e commemorazioni mariane, numerosissime proprio in quegli anni sull’onda della devozione di stampo controriformista.

La riforma del Breviario dovuta al papa Pio V nel 1568, e perfezionata trentaquattro anni dopo da Clemente VIII, cercava di ottenere la massima uniformità possibile nei più importanti riti della celebrazione delle ore canoniche. Anche Paolo V, il papa dedicatario del Vespro, fu attivo propugnatore delle idee controriformiste, impegnato nello sforzo di far rispettare l’ortodossia liturgica.

Più difficile è spiegare l’enorme disparità che corre tra la Missa, arcaica nella tecnica compositiva (che deriva il materiale costruttivo da dieci soggetti del mottetto di Gombert) e nella compagine (sei voci accompagnate soltanto dall’organo), e i brani del Vespro, smaglianti esempi di concerto barocco di voci e strumenti, per nulla menomati nel

loro splendore dall'uso del cantus firmus nei cinque salmi, nell'inno, nei due Magnificat e nella stupefacente Sonata sopra Sancta Maria.

È certo che un forte legame avvince il Vespro a *L'Orfeo*, ascrivendolo pertanto al fervente periodo delle rappresentazioni operistiche mantovane del 1607-1608: lo si percepisce chiaramente all'inizio, quando risuonano le prime note del responsorio ("Domine, ad adiuvandum") che sono le stesse della "Toccata", la fanfara gonzaghesca, che apre l'opera monteverdiana.

SALISBURY CATHEDRAL BOYS' CHOIR



Ma anche altre pagine del Vespro richiamano alla memoria quel melodramma, come il mottetto “Audi, caelum” e soprattutto il “Deposuit” del primo Magnificat che appare in guisa di sacro travestimento del lamento di Orfeo “Possente spirto e formidabil nume” (Atto III): entrambi sono infatti fortemente caratterizzati dalle risposte in eco degli strumenti ricamate sul dispiegarsi della voce sola. Pur basandosi sui relativi cantus firmi, il responsorio, i cinque salmi, i due Magnificat e l’inno presentano una fino ad allora inaudita varietà formale e tutte le tecniche compositive vi sono impiegate: dal falso bordone – ossia la declamazione intonata sulle note degli accordi – alla policoralità, dalla struttura strofica alla variazione su basso ostinato, dallo stile monodico al contrappunto canonico; e tutto in una infinita serie di combinazioni.

Ogni brano viene così ad assumere una propria individualità: il “Dixit Dominus”, ad esempio, presenta una struttura simmetrica in cui, incorniciati dai grandiosi interventi corali dell’inizio e della dossologia, si snodano tre episodi di identica articolazione formale, mentre il “Laetatus sum” è una grande variazione strofica su un basso ripetuto cinque volte ed il “Nisi Dominus” appartiene alla categoria dei salmi spezzati bicorali alla maniera di Adriano di Willaert, ma con ripetizioni dello stesso versetto il cui inizio si sovrappone alla fine della prima enunciazione.

Continui, inoltre, sono i mutamenti d’organico, anche all’interno di uno stesso brano, che spaziano dal doppio coro ai fioritissimi duetti e trii vocali, e cangiante è il rilievo dato alle melodie liturgiche, talora sommerse nell’intricato e denso tessuto polifonico usate come sfondo di un tenue e fiorito duetto. Nel “Domine ad adiuvandum”, nel “Dixit Dominus” e nel primo Magnificat alla varietà delle voci si aggiungono gli strumenti: questi sono addirittura protagonisti nella “Sonata sopra Sancta Maria” dove otto parti strumentali (violini, cornetti tromboni e viole) accompagnano le iterazioni litaniche affidate alla sola voce del soprano.

Con la sola eccezione del sopracitato “Duo Seraphim”, nei rimanenti quattro concerti, nella “Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis” e nell’inno sono posti in musica testi mariani in buona parte tratti dal “Canticum Canticorum”, una ricca fonte cui attinsero volentieri i compositori di quel tempo, a cominciare dal “Quarto libro dei mottetti a cinque voci” (Venezia, 1584) di Giovanni Pierluigi da Palestrina, su di

esso interamente basato. I testi di “Nigra sum” e “Pulchra es” del Vespro monteverdiano combinano alcune antifone (rispettivamente la III e la IV antifona dei secondi vesperi del Comune delle feste della Beata Maria Vergine il primo, e la V antifona dei secondi vesperi della festa dell’Assunzione il secondo) con brani ricavati dal Canticum; alcuni versi di quest’ultimo sono anche inglobati nel testo di “Audi, caelum”.

JOHN ELIOT GARDINER



In tutti prevale lo stile monodico, sempre ricco di agili fioriture che in alcuni momenti diventano veri e propri virtuosismi canori paragonabili alle più spericolate pagine di “*L’Orfeo*”.

Ciascuno di essi presenta un diverso organico: voce sola, duetto e trio i primi tre mottetti; di nuovo voce sola ma con raddoppio in eco e sezione finale a sei nel bellissimo “Audi, caelum”. A otto voci divise in due cori sono la prima e l’ultima strofa dell’inno “Ave maris stella”, mentre nelle sezioni intermedie si alternano primo e secondo coro, i due Soprani delle

rispettive compagini ed il tenore; l'articolazione strofica è sottolineata dai ritornelli strumentali che vi sono inframmezzati.

Il rapporto tra gli strumenti e la voce è addirittura ribaltato, come si è già visto, nella "Sonata sopra Sancta Maria». Stile moderno ed antiche risorse della polifonia si amalgamano armoniosamente nel Vespro monteverdiano che rappresenta un limpidissimo esempio di integrazione fra tradizione ed innovazione.

I modelli, ascrivibili tanto alla prassi compositiva di tradizione palestriniana quanto al concerto sacro dei Gabrieli, sono assimilati da Monteverdi e fusi nel suo personalissimo stile: la "seconda pratica" intesa come capacità della musica, sia polifonica che monodica, di esprimere umani e divini "affetti".

La musica monteverdiana riveste la parola sottolineandone ed amplificandone i contenuti: più che ai facili ancorché obbligati espedienti della "pittura sonora" (uno di questi è udibile nell'impennarsi e successivo sprofondare delle voci dei due bassi in coincidenza con "Qui in altis habitat" e di "et in terra" nel "Laudate pueri").

Monteverdi preferisce ricorrere a raffinati strumenti espressivi, come nel "Duo Seraphim", dove l'ingresso del terzo tenore sulle parole "Tres sunt qui testimonium dant in caelo" sottolinea il riferimento trinitario e soprattutto quando, poco più avanti nello stesso brano, viene ingegnosamente evidenziato il contrapposto fra "et hi tres", intonato sulla triade perfetta di Fa maggiore, e "unum sunt", cantato dalle tre voci all'unisono.

Possiamo dunque comprendere come il Vespro abbia potuto esercitare sui compositori delle successive generazioni enorme fascino ed influenza, rinnovati, trentun'anni più tardi, dalla monumentale "*Selva morale e spirituale*".

Stupore ed ammirazione dovettero anche provare i primi esecutori ed ascoltatori di quello che il cantore e vice maestro Bassano Cassola, in una lettera a Ferdinando Gonzaga (26 luglio 1610), definiva quale "il Vespero della Madonna, con varie e diverse maniere d'invenzioni e d'armonia, e tutte sopra il canto fermo".

COMPOSIZIONI

I lavori di Monteverdi possono essere classificati in tre categorie: musica vocale profana, opere e musica sacra.

Opere vocali profane

Madrigali

Fino all'età di quarant'anni, Monteverdi lavorò principalmente sui madrigali, pubblicandone nove libri. Per terminare il primo libro impiegò circa quattro anni.

- Libro I, 1587: *Madrigali a cinque voci*
- Libro II, 1590: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*
- Libro III, 1592: *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*
- Libro IV, 1603: *Il quarto libro de madrigali a cinque voci*
- Libro V, 1605: *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*
- Libro VI, 1614: *Il sesto libro de madrigali a cinque voci*
- Libro VII, 1619: *Concerto. Settimo libro di madrigali*
- Libro VIII, 1638: *Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodi fra i canti senza gesto.*
- Libro IX, 1651: *Madrigali e canzonette a due e tre voci*

Altre forme

- *Canzonette a tre voci* libro primo, Venezia, 1584
- *Scherzi Musicali a tre voci*, Venezia, 1607
- *Canzonette da Madrigali e canzonette a due e tre voci*, libro 9, 1651

Opere Drammatiche e in "stile rappresentativo"

Le sole opere di Monteverdi giunte complete fino a noi sono:

- *L'Orfeo*, favola in musica, in un prologo e 5 atti su libretto di Alessandro Striggio, rappresentata per la prima volta a Mantova nel 1607;
- *Il ritorno d'Ulisse in patria*, dramma per musica, in un prologo e 3 atti, su libretto di Giacomo Badoaro, dall'Odissea di Omero, rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1639-1640;
- *L'incoronazione di Poppea*, in un prologo e 3 atti, su libretto di Gian Francesco Busenello, dagli Annali di Tacito, dalle Vite dei Cesari di Svetonio, e dall'*Octavia* dello pseudo-Seneca, rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1642-1643.

Dall'opera *L'Arianna* (1608) è giunto a noi solamente il famoso *Lamento di Arianna*.

Altre composizioni di genere drammatico

- *Il ballo delle ingrate* in stile rappresentativo. Prima rappresentazione a Mantova il 4 giugno 1608. La musica è stata pubblicata nei *Madrigali Guerrieri et Amoriosi* (Venezia, 1638)
- *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, testo di Torquato Tasso dal canto XII della *Gerusalemme Liberata*, rappresentato la prima volta a Palazzo Mocenigo a Venezia nell'anno 1624. La musica è stata pubblicata nei *Madrigali Guerrieri et Amoriosi* (Venezia, 1638)

- *De la bellezza le dovute lodi*, ballo, pubblicato negli *Scherzi Musicali* (Venezia, 1607)
- *Tirsi e Clori*, ballo. Prima rappresentazione a Mantova, nel Palazzo Ducale, nel gennaio 1616. Pubblicato nel Libro VII dei Madrigali (1619)
- *Volgendo il ciel*, ballo. Testo di Ottavio Rinuccini. Prima rappresentazione 30 dicembre 1636 (?) a Vienna, Palazzo Imperiale. Pubblicato nei *Madrigali guerrieri et amorosi* (Venezia, 1638)
- *La Maddalena*, sacra rappresentazione. Testo di Giovan Battista Andreini. Rappresentata in Mantova, nel teatro di corte, nel marzo 1617. Monteverdi compose solamente un'aria per tenore: "Se le penne dei venti..", con un ritornello a cinque parti (nel Prologo). La musica è stata pubblicata in *Musiche de alcuni eccellentissimi Musici composte per la Maddalena, Sacra Rappresentazione di Gio. Battista Andreini Fiorentino* (Venezia, 1617)

Musica sacra

- *Sacre Cantiunculae tribus vocibus Liber Primus* (1582)
- *Madrigali Spirituali a quattro voci* (1583) (di questa opera si conserva un'unica parte di basso presso il Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna)
- *Sanctissime Virgini Missa senis vocibus : ac Vesperae pluribus decantande* (1610) (comprendente anche il *Vespro della Beata Vergine*)
- *Selva morale e spirituale* (1640)
- *Messa a quattro voci e Salmi* (opera postuma, 1650)
- Alcuni Mottetti di Claudio Monteverdi sono compresi nel *Libro Primo dei Mottetti* (1620) e nel *Libro Secondo dei Mottetti* (1620) di Giulio Cesare Bianchi

Opere da considerarsi perdute

- *Arianna*, Dramma per musica. Testo di Ottavio Rinuccini. Rappresentata nel teatro di corte in Mantova il 28 maggio 1608. La musica dell'opera è perduta. Rimane solamente il *Lamento di Arianna*, pubblicato per la prima volta nella versione madrigalistica, nel Sesto Libro de' Madrigali (Venezia 1614), più tardi nella forma monodica originale, insieme con le *Due lettere amoroze* (Venezia 1623). Di quest'ultima stampa si conosce un'unica copia, conservata nella biblioteca dell'Università di Gand. Lettere: 2 dicembre 1608; 9 novembre 1616; 9 gennaio, 17, 21, 28 marzo, 4 aprile e 10 maggio 1620.
- *L'Idropica*, Commedia (con musiche) di Giovanni Battista Guarini. Rappresentato nel teatro di corte in Mantova, nel 1608. Monteverdi compose solamente il Prologo.
- *La Favola di Peleo e di Tetide*, Testo di Scipione Agnelli. Da Lettere: 5, 29, 31 dicembre 1616; 6 e 14 gennaio 1617.
- *Andromeda*, Testo di Ercole Marigliani. Da Lettere: 21 aprile e 28 luglio 1618; 29 marzo 1619; 9 e 16 gennaio, 15 febbraio 1620
- *Gli amori di Diana e Endimione*, Intermezzo. Testo di Ascanio Pio di Savoia. Rappresentato nel teatro di corte di Parma, nel 1628.
- *Mercurio e Marte*, Balletto. testo di Claudio Achillini. Rappresentato nel teatro di corte di Parma nel 1628, Lettere: 30 ottobre 1627; 9 gennaio e 4 febbraio 1628.
- *Proserpina Rapita*, Anatopismo del Signor Giulio Strozzi. Rappresentata in Palazzo Mocenigo (Santa Croce) a Venezia nel 1630
- *La Finta pazza Licori*, testo di Giulio Strozzi. Il manoscritto di Monteverdi fu probabilmente distrutto durante il saccheggio di Mantova nel 1630. Lettere: 1, 7, 22, 24 maggio, 5, 13, 20 giugno, 3, 10, 24, 31 luglio, 17 e 28 agosto, 10 e 18 settembre 1627.
- *Le nozze d'Enea in Lavinia*, testo di Giacomo Badoaro. Rappresentata nel Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, in Venezia, l'anno 1641.

- *La Vittoria d'amore*, balletto rappresentato nel teatro di corte di Piacenza, l'anno 1641.
- Cantata *Per lo sposalizio col mare*. Lettere: 21 aprile 1618.
- *Lamento di Apollo*, ecloga su testo di Alessandro Striggio. Lettere: 19 ottobre 1619; 9 e 16 gennaio, 1, 8, 15, 22 febbraio 1620.
- Intermezzi per la duchessa di Mantova. Lettere: 5 marzo e 27 novembre 1621.
- *Armida* ("molte" stanze del Tasso), testo di Torquato Tasso dal Canto XVI della Gerusalemme liberata. Lettere: 1 maggio; 18 e 25 settembre, 19 dicembre 1627; 4 febbraio 1628.
- Intermezzi per la corte di Parma. Lettere: 10 e 25 settembre, 30 ottobre, 8 novembre 1627; 9 gennaio 1628

Composizioni citate in diari,

corrispondenze e memorie contemporanee

- "*Le Canzonette*", delle quali parla nel suo dispaccio del 20 giugno 1626 "il residente toscano" in Venezia, Nicola Sacchetti.
- *I cinque fratelli*, collana di madrigali su testo di Giulio Strozzi. Eseguiti a Venezia nel 1628, durante il convito offerto dalla Serenissima Repubblica ai granduchi di Toscana.
- *Il rosario fiorito*, cantata. Eseguita nell'Accademia dei Concordi a Rovigo, nel 1629 in occasione della nascita del primogenito del reggitore veneziano della città, Vito Morosini.

Composizioni sacre di cui Monteverdi parla nelle sue lettere

- *Dixit*, (a 5 voci) Lettere: 26 marzo 1611.
- Mottettini, (a 2 e a 5 voci). Lettere: 26 marzo 1611.
- Messa di Natale, Lettere: 29 dicembre 1616.
- Messa Mottetti e Vespro, Lettere: 21 aprile 1618
- Messa da Requiem per il Granduca di Toscana, Lettere: 17 aprile 1621.
- Messa per la Notte di Natale, Lettere: 2 febbraio 1634.