

Claudio Monteverdi *Vespro della Beata Vergine*

La obra de Claudio Juan Antonio Monteverdi (así consta su nombre completo en un documento de sacristía de Cremona, otorgado para su bautismo un 15 de mayo de 1567) fue una obra libre, de estructura sonora compleja; un arte imprevisible, contenido e intenso, opuesto a cualquier idea extensiva. Monteverdi aplicó de manera diversa las ideas nacidas en el seno de la Camerata de Peri y Caccini: antepuso la monodía acompañada a las texturas contrapuntísticas, y sus personajes ya no fueron aires o musas. Por el contrario, si la figura principal era Ariadna, ésta se mostraba de carne y hueso, como una mujer esculpida por Miguel Ángel. "Un viento (como Eolo) no me dice nada", escribió.

Todo se mezcla en el comportamiento humano. La vida social es extensión del espíritu, mientras el arte recoge todo eso para preservar lo importante. Los nexos son como siguen, si alguien quiere verlos: la Eva de la Capilla Sixtina y el "Lasciatemi morire", el poema "Orlando Furioso" de Ariosto y las imprecaciones de su Olimpia contra el desalmado Bireno, la sublime "Lettera amorosa", donde el amor y la vida iniciática se funden. El escritor y el compositor, en su soledad creativa, recogen la influencia del ambiente.

Al mirar hacia atrás, se observa que durante el Renacimiento y el siglo XVII, los acontecimientos sociales y religiosos estaban unidos, probablemente porque las casas reales no estaban dispuestas a dar su brazo a torcer, involucrando a sus pueblos en disputas que poco entendían o que les eran ajenas. "El suspiro de un rey siempre se resuelve en gemidos del pueblo", escribió Shakespeare, quien en el cruce de tragedia y farsa y en la

mezcla trágica de eros y ethos, permite una comparación con el compositor. Debieron ser amigos, Monteverdi y Shakespeare.

Fue una época en la que convergieron corrientes espirituales distintas y en las que se enfrentaron potencias laicas y religiosas, como no se había producido antes. Existía, además, un cierto bienestar y el juego de la diplomacia, que ya comenzaba, exigía fasto tanto para una gran fiesta principesca (un matrimonio, una coronación) o para una celebración religiosa (desde una fiesta litúrgica a un funeral). Papas y reyes, obispos y condes, todos querían lucirse. Esa es parte del contexto en que se efectuó la primera ejecución de "Vespro della Beata Vergine", de Claudio Monteverdi, el 25 de marzo de 1610, en la basílica de Santa Barbara en Mantua, en ocasión de la fiesta de la Anunciación y en honor de las hijas de Francesco Gonzaga.



Es probable que Monteverdi supiera muy bien lo que hacía. Porque en las "Vespro" está simplemente todo. Todo cuanto de nuevo aportó el sonido del seicento, desde la música profana a la religiosa. Así también ocurre en la compleja *Messa "In illo tempore"*. Monteverdi supo cómo imbricar en una misma obra -que se levanta como pieza clave para entender cuanto ocurriría después- toda la evolución del lenguaje musical. Su voluntad de experimentación y de *ricerca* quedó aquí

cristalizada y llevada a momentos de máxima expresión. En las "Vísperas" nos encontramos con elementos del *stile rappresentativo*, del *stile concertato*, el uso del bajo continuo no sólo como soporte, con el arte de cantar derivado de "Le Nuove Musiche" (Caccini, 1601), la liberación de la armonía al punto de permitir la coexistencia de técnicas modales, tonales y cromáticas. Así definió su trabajo el propio músico: (una composición) "de diversas maneras de invención y armonía, todas fundadas sobre un *cantus firmus*". La fuente, entonces, de estas "Vísperas" es muy antigua, pero su proyección alcanza hasta Debussy.

No en vano las "Vísperas" han sido llamadas "ese genial laboratorio de modernidad", donde habita el color de los afectos, el valor expresivo que sustenta la aplicación de la *seconda prattica* (la palabra rectora de la música y no al revés) y también el entorno polifónico de los salmos y la efusión monódica pendiente de las antifonas gregorianas de la liturgia de Mantua. "Il Vespro" conserva la estructura que tenía en el medioevo; esto es, un responsorio de introducción, cinco salmos cada uno precedido y seguido de una antífona, un himno y, al término, el Magnificat.

Se trata de un sagrario de pompa y misticismo, vibrante, donde alternan el teatro lírico y la espiritualidad sin jamás postergar la oración. Todo esto vive en la vitalidad de los ritmos, en la libertad expositiva y en el esplendor de momentos como el "Nisi dominus", el "Magnificat" (el momento de mayor brillo) y la "Sonata sopra Sancta Maria", donde la insistencia mantrámica se une al sonido magnífico. Imaginemos esto mismo en Santa Bárbara o, mejor todavía, en la veneciana San Marco.

Lo anterior exige intérpretes dispuestos al estudio serio y también al gran juego; ese juego que se libra ampuloso cuando las bases son sólidas. Es demasiada, por cierto, la cantidad de información que es necesario

internalizar para terminar en un real trabajo de creación en el que ciertos aspectos que parecen más "objetivos" -el texto latino, la notación, la instrumentación pedida (o posible)- no limite todo aquello que en Monteverdi es más importante que lo objetivo: la expresividad, cómo decir un texto, qué dinámica aplicar, qué tempo, los adornos permitidos, la flexibilidad en la penetración del *stile concertato* (y no la habitual y académica rigidez).

En el Décimoprimer concierto de la Temporada Oficial de conciertos U.C. desde los instrumentos disponibles en Chile y con el conocimiento y la experiencia que aquí podemos tener de la vocalidad monteverdiana, el maestro Víctor Alarcón y el tenor Rodrigo del Pozo dirigieron, el estreno en Chile de esta pieza clave de la música. La dirección triunfó especialmente al marcar la diferencia entre las maneras musicales y expresivas expuestas en los salmos y los otros textos (en particular los tomados del Cantar de los Cantares), de manera de dar testimonio de la diferencia que hizo el propio compositor, al alternar el estilo polifónico y el contrapunto con la mayor libertad y sentido dramático. Quedó de manifiesto, entonces, esa síntesis que el Renacimiento abrigó como utopía de espíritu y carne. Tanto el himno "Ave Maris Stella", a ocho voces divididas en dos coros, como el grandioso "Magnificat I", a siete voces, fueron los puntales grupales de una interpretación equilibrada (el "Magnificat II", a seis voces y menos imponente, es una alternativa al primero).

Párrafo aparte para la precisión musical del tenor Rodrigo del Pozo, quien cantó el motete "Nigra sum" (texto proveniente del "Cantar de los Cantares"), un verdadero milagro de búsqueda sonora.

Juan Antonio Muñoz H.
Periodista
El Mercurio