

Claudio Monteverdi: Vespro della Beata Vergine (Vísperas de 1610) - SV 206

Uwe Wolf, musicólogo

Vespro della Beata Vergine es parte de una colección que apareció en 1610 con el título “Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus, Ac Vespere pluribus decantandae.”[1] Comienza con la *Missa In illo tempore*, una misa que parodia el motete de Nicolas Gombert que tiene el mismo nombre, y le sigue una secuencia de piezas conocidas como Vísperas de la Virgen Bendita, que presentamos en nuestra partitura: responsorio, cinco salmos de vísperas para los festivales marianos, himno y Magnificat (en dos versiones), así como también los concerti *Nigra sum*, *Pulchra es*, *Duo Seraphim*, *Audi coelum* (intercalados entre los salmos), y la *Sonata sopra Santa Maria*.

Se conoce muy poco del origen de las Vísperas de la Virgen Bendita, o más específicamente, de la colección que las contiene. La colección fue descrita por primera vez en julio de 1610 por el asistente de Monteverdi Don Bassano Casola (las fechas de su nacimiento y muerte son desconocidas). En una carta dirigida al Cardenal Ferdinando Gonzaga, el hijo menor de Vincenzo Gonzaga, el noble empleador de Monteverdi, Casola escribió que la “Messa da Cappella”, a seis voces de autoría de Monteverdi y con temas del motete de Gombert “In illo tempore”, estaba siendo publicada. Junto con la misa, los salmos para las Vísperas de la Virgen Bendita (“Salmi del Vespro della Madonna”) estaban siendo impresos. Estos debían consistir en variaciones y diversas invenciones y armonías sobre un *canto fermo* (cantus firmus). Casola informó además que Monteverdi tenía la intención de viajar a Roma en otoño

para dedicarle personalmente la colección a Su Santidad el Papa.[2]



Portrait of Cardinal Ferdinando Gonzaga – Pinacoteca Nazionale, Bologna

La impresión de hecho lleva la dedicatoria al Papa Pablo V con fecha del 1 de Septiembre de 1610. Los investigadores asumen unánimemente que Monteverdi deseaba recomendarse a sí mismo

como compositor ante el Papa –y seguramente ante otros potenciales empleadores de la iglesia– con esta colección. El aspecto de “portfolio” ha dejado una impresión esencial en la edición de 1610 en muchos aspectos, y ciertamente es una clave importante para entender la colección. Sin duda, ésta era la razón para combinar una misa con música de víspera en un mismo volumen. La misa era tradicionalmente conservadora, mientras que las vísperas perseguían tendencias más modernas[3]; Monteverdi usó la tensión entre estos lenguajes contrastantes más que ningún otro compositor de esta época.

El 1 de septiembre, fecha de la dedicatoria, la impresión puede haber estado casi completa, ya que Monteverdi se encaminó a Roma poco tiempo después, llegando a principios de octubre.[4] Los intentos de Monteverdi para lograr la entrada de su hijo Francesco al Seminario Romano fueron el principal propósito de su viaje a Roma. Sin embargo, el viaje distó mucho de ser exitoso: Monteverdi no logró asegurarle una plaza a su hijo en el Seminario ni logró tener una audiencia con el Papa para presentarle su partitura en persona.

Posiblemente Monteverdi se haya reunido con el Papa en 1607 en Mantua. Esto explicaría por qué el compositor hizo una cita de su ópera *L'Orfeo*,[5] que había sido presentada por primera vez ese año en Mantua, en el responsorio y en el magnificat de las vísperas.

La intención de Monteverdi de viajar a Roma fue probablemente también el motivo de la publicación de la misa y las vísperas, que podrían haber sido planeadas por un período de tiempo más largo pero que aún no se habían llevado a cabo. La primera referencia de Casola sobre la colección la asocia con el viaje a Roma. La publicación probablemente tuvo lugar bajo una considerable presión por el tiempo, ya que Casola menciona la impresión de la obra en julio como una novedad, que la dedicatoria tiene fecha del 1 de septiembre, y que Monteverdi ya tenía que irse para Roma poco después de esta fecha. De todos modos, tal presión por el tiempo podría explicar ciertas

discrepancias en la impresión de 1610, especialmente la existencia de versiones irregulares de varias piezas en la partitura del bajo continuo (ver abajo) –que presumiblemente datan de antes– así como también un gran número de errores de impresión.

Aún no se sabe si una “presentación de estreno” de todas o algunas de las piezas tuvo lugar antes de que la colección fuese impresa. Mientras que parece más plausible en el caso de la misa que fuera creada especialmente para esta publicación, los instrumentos empleados en los tres movimientos con instrumentos obbligato (No. 1, 11 y 13) varían considerablemente, lo cual permite asumir que al menos algunas de estas piezas fueron compuestas para ocasiones distintas,[6] con instrumentación adaptada específicamente para las situaciones particulares de presentación. Versiones que difieren en el bajo continuo y en las partes vocales en no menos de cinco piezas dan lugar a la suposición de que las piezas existentes fueron revisadas.

Sin embargo, la música de iglesia en realidad no pertenecía a las obligaciones vocacionales de Monteverdi en Mantua, pero esto no descarta que él también participara en las presentaciones de música de iglesia en festividades importantes.[7] Varias hipótesis sobre la ocasión y el propósito de las composiciones han sido propuestas en los últimos cincuenta años, y ninguna de ellas puede ser respaldada por evidencia documental hasta ahora.[8] De la misma manera, ninguna presentación puede ser verificada por el período veneciano de Monteverdi (aunque tranquilamente podemos asumir que las secciones individuales fueron ejecutadas). En contraste, cuando Monteverdi intentaba conseguir el puesto de *maestro di cappella* en San Marco de Venecia, la impresión de 1610 era seguramente un argumento esencial para realmente confiarle ese puesto.[9]

La Impresión de 1610



Junto con la colección posterior de Monteverdi *Selva morale e spirituale* (1641), la impresión de 1610 pertenece a la categoría referida como impresiones de repertorio, que une en un volumen música para los dos servicios de adoración más importantes de la iglesia universal: la misa y las vísperas. La descripción de la colección en las marcas de firma de las partes vocales mantiene la tradición de tales impresiones de repertorio: "Messa & Salmi di Claudio Monte Verde ."[10] Aunque los contenidos de la colección poseen paralelismos en su género respecto a un número de otras impresiones de repertorio (misas, salmos, magnificat y motetes),[11] hay grandes diferencias entre la colección de 1610 de Monteverdi y

otras impresiones contemporáneas del mismo tipo:

1. Salmos y concerti no están en categorías separadas, se alternan.
2. La configuración del magnificat son dos versiones de la misma composición.
3. La disposición de la misa adopta una forma muy arcaica de parodia de misa.
4. Los salmos y el magnificat siguen un principio claramente definido incluso llamado principio común.

Especialmente el primer punto ha sido tema de mucha discusión. La hipótesis de que tenemos un set completo de vísperas a la mano –y no sólo una serie de composiciones de vísperas– se basa principal y definitivamente en este hecho. Tenemos conocimiento de sólo otra colección más con este tipo de combinación,[12] y no es reamente comparable.[13] La presencia de los dos magnificats es muy misteriosa y podría respaldar la hipótesis de una configuración de vísperas coherente. Muchas colecciones contienen numerosos magnificats, pero estos usualmente difieren en el tipo y tono del salmo, para recomendar una determinada colección para tantas vísperas y ocasiones como sea posible.[14] Junto con el ritornelli ad libitum (en el No. 2) y la notación de falsobordone en las partes vocales del responsorio, la presencia inusual de dos versiones del mismo magnificat (con y sin instrumentos obbligato) ha despertado la impresión de que estamos lidiando con una y la misma configuración coherente de las vísperas en dos versiones (con y sin instrumentos obbligato) –y no con una colección mantenida tan general como sea posible.[15]

En contraste, los puntos tres y cuatro resaltan las muy inusuales demandas programáticas de la colección, en la que Monteverdi desea desplegar una variedad estilística de alto impacto. Los extremos estilísticos son evidentes en la misa conscientemente conservadora y en los innovadores concerti: ambos son extremos en las formas que presentan, pero ninguno resulta inusual cuando se estudia por su cuenta. Sin embargo,

los salmos y el magnificat son los más asombrosos. “Vespro della B. Vergine da concerto, composto sopra canti fermi” es el subtítulo programático encontrado en la partitura del bajo continuo,[16] que describe la atrevida combinación de la técnica retrospectiva de cantus firmus con el moderno ‘estilo concerto’ en una misma composición. Como era costumbre, Monteverdi variaba el estilo de un salmo a otro, pero seguía fiel al principio fundamental que hubiese elegido. Como con la parodia de la misa, Casola también describió este hecho en su carta dirigida a Ferdinando Gonzaga como una característica prominente: “Salmi del Vespero della Madonna, con varie et diverse maniere d’inventione et armonia, et tutte sopra il canto fermo.”[17] Incluso si uno puede discutir por la unidad litúrgica (ver abajo), la unidad composicional y artística se hacen presentes con este inusual subtítulo.

Este concepto programático de la colección de 1610 puede ser también responsable de los puntos uno y dos mencionados anteriormente. Estudiándolos por sí solos, los concerti insertados y la sonata siguen un orden lógico de aumentar el número de participantes, una característica estándar de muchas colecciones de la época. El posicionamiento entre los salmos agudiza el contraste e incrementa el colorido de la colección. También hay evidencia del hecho de que los motetes (a los que los concerti pertenecen) fueron ejecutados entre los salmos de víspera. Este tipo de orden habría sido entonces conveniente, ejemplar y programático—independiente de cualquier contexto litúrgico general. Las dos versiones del magnificat[18] también podrían deberse a la iniciativa de Monteverdi de probar su capacidad de crear composiciones equivalentes: una para un gran equipo instrumental y una versión *a cappella*.

En todos los movimientos anotados por instrumentos donde el verdadero número de participantes excede el número de libros disponibles con las partituras (es decir, siete), las partes vocales e instrumentales son impresas juntas en la parte izquierda y derecha del libro, respectivamente. El cambio de

página de estas partes compartidas coincide. La distribución de las voces adicionales se lleva a cabo de manera diferente en los libros de cada composición. En las tres obras con instrumentación obbligato (Nos. 1, 11 y 13), difícilmente los mismos instrumentos se asignan a la misma parte vocal dos veces. La *Missa* y el *Magnificat* son tratados como obras con más de un movimiento. Cuando las voces tienen una pausa durante determinada pieza, se usa la marca "tacet". Otras composiciones son tratadas como obras individuales ya que no son mencionadas en los libros que no están involucrados.

El enorme libro "Bassus generalis" contiene en su mayoría una parte de bajo continuo, generalmente sin figuración, que a menudo toma la forma de *basso seguente* en los pasajes más largos. Por otro lado, los cuatro concerti están impresos en una partitura completa en el "Bassus generalis," como era la costumbre general con este tipo de música.[19] También hay partituras completas del *Crucifixus* de la misa, de los números 13g y 131. Ese libro también contiene partituras cortas para los números 1 (dos voces), 4 y 6 (tres voces). En nuestra edición, nos referimos a este libro como "partitura del bajo continuo". Incidentalmente, el "Bassus Generalis" ya está etiquetado como la "Partitura del Monteverde" con sus marcas y firma. En la parte de órgano publicada dentro del material de ejecución de esta edición, hemos seguido la notación de la partitura corta e impreso los pentagramas de orientación como aparecen en el "basso continuo score" original; además hemos agregado los textos vocales que no aparecían en la partitura original del bajo continuo.



The Cantus partbook for the opening of the Monteverdi Vespers

Problemas Litúrgicos

En las horas monásticas de oración, las vísperas constituyen la esencia del responsorio, cinco salmos que varían de acuerdo con los festivales de la iglesia y el Magnificat. Otros textos hablados pueden ser agregados. El salmo y el Magnificat están enmarcados por antífonas (cantadas antes y repetidas después del salmo), lo cual establece una referencia a los respectivos festivales.[20] El tono del salmo conforma el tono de la antífona; varias frases cadenciales (*differentiae*) de los tonos del salmo facilita la reconexión con la antífona. Por mucho tiempo, la literatura sobre las *Vísperas* de Monteverdi ha descrito el hecho de que no existe ningún estival mariano con el orden de tono del salmo que tiene lugar en la impresión de 1610. Numerosas hipótesis surgen a partir de estos hallazgos y va desde la suposición de liturgias especiales,[21] debido a la afirmación de que la referencia

tonal no era tomada en serio en la época de Monteverdi, hasta la negación de la unidad litúrgica que permanece hasta el día de hoy.

Sin embargo, muchos indicios apuntan al tratamiento liberal de los tonos de los salmos, aunque no está completamente claro qué significaba esto en detalle. Aparentemente, las *differentiae*[22] no seguían en uso. Existen colecciones que supuestamente ofrecen material para todos los festivales cumbre del año eclesiástico que contienen todos los salmos efectuados en las vísperas, pero todos usando sólo un tono de salmo cada uno.[23] Monteverdi también usa cadencias finales para los tonos de salmo que aparentemente eran los únicos restantes. A veces empleaba los tonos litúrgicos a diferentes niveles –al principio y al final de los salmos también– haciendo imposible un regreso coherente a la antífona.[24] En su visión general de las vísperas para el año eclesiástico, Adriano Banchieri hace una lista sólo de los tonos de salmo[25] que varían de festival a festival para el magnificat, adicionalmente subrayando la aparentemente poca importancia de los tonos de salmo (¿y por lo tanto para las antífonas también?).

La posición de los concerti entre los salmos es a menudo justificada con la explicación de que en lugar de una repetición de la antífona, estos concerti eran ejecutados como sustituciones. Esta teoría ha sido reforzada por los relatos de las Vísperas en donde los motetes eran ejecutados entre los salmos. Sin embargo, los servicios de vísperas en los que los motetes eran ejecutados entre los salmos[26] no deben interpretarse invariablemente como evidencia documental de que fueron sustituidos por las antífonas. Esto pudo haber sido una práctica que no era “litúrgica” en el estricto sentido de la palabra, ya que las vísperas de principios del siglo XIX tenían un carácter similar al de un concierto. Esto posiblemente podría explicar más conclusivamente por qué Monteverdi ubicaba ejemplarmente los concerti entre los salmos

más que la idea de la sustitución de la antífona.[27] En principio, sólo se puede lamentar la falta de investigación sobre las prácticas litúrgicas, ya que sin ella una solución definitiva no puede ser proporcionada.

Por ahora, la mayoría de los investigadores supone que la parte de las vísperas de la impresión de 1610 no puede ser vista como una entidad litúrgica para la cual pueda postularse una ejecución contemporánea.[28] Más bien Monteverdi habría esperado que las secciones individuales fuesen ejecutadas en contextos diferentes. El hecho de que Monteverdi rompiera con la costumbre de ubicar los concerti en una sección separada de la impresión –en adición al orden de los salmos y el magnificat en su sucesión litúrgica acostumbrada en impresiones de las vísperas– y en vez los ubicara entre los salmos, podría indicar un orden intencionado de ejecución. Esto a su vez debe ser entendido como “ejemplar” y no como una verdadera “unidad de ejecución”.



Portrait of Pope Paul V (c. 1605-1606); painting by the Italian artist Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), now in Palazzo Borghese, Rome

Ediciones de las Vísperas – una Visión General Histórica

Con el correr de los años, las Vísperas de la Virgen Bendita han sido sujeto de más ediciones que cualquier otra composición del siglo XVII. Carl von Winterfeld[29] fue el primer investigador en publicar ejemplos aislados. Gian Francesco Malipiero llevó a cabo la primera edición de la colección completa en 1932[30]; apareció en la edición completa de las obras de Monteverdi, de la cual él era el editor general. No era una edición académica para los estándares actuales. No recibió comentarios críticos, y sólo algunas pocas notas al pie hacen referencia a la grave desviación de la fuente. Los numerosos errores en el texto musical son el resultado parcial de las alteraciones del editor, y más aún lo son las malinterpretaciones de la evidencia histórica que nos proveen. Sin embargo, su edición fue el punto de partida para una serie de ediciones (que frecuentemente adoptaban los errores de Malipiero, lo cual debe admitirse). Le siguieron ediciones prácticas, que a menudo fueron marcadas por invasiones de varios tipos: re-instrumentación, abreviaciones, reordenamientos y transcripciones de la notación tardía, que hoy parece absurda. Simultáneamente, los editores comienzan a omitir partes de la impresión de 1610 (concerti) o a ajustarlas (antífonas); en ambos casos, el objetivo es la construcción de unas vísperas litúrgicas.[31]

Por un largo período de tiempo la edición de Gottfried Wolters (1966) de la sección completa de vísperas de la impresión (sólo con el *Magnificat à 7*) fue la autorizada para la práctica musical.[32] La edición de Wolters es la primera que

contiene comentarios críticos aunque incompletos. Los valores de las notas y la métrica aún están sujetos a cambios drásticos. Si bien la partitura sólo contiene las voces instrumentales originales, Wolters proporcionó una orquestación completa para toda la *Víspera* en la parte material, como fue el caso en muchas ediciones. Afortunadamente, conservó la instrumentación histórica en gran medida. Los suplementos litúrgicos (antífonas) son mencionados en un apéndice. La edición de Wolters ha influido en la transmisión de las *Vísperas* como ninguna otra. Con la edición de Clifford Bartlett de 1986 (rev. 1990/2010[33]), inició una nueva serie de ediciones críticas basadas en la fuente. Sin embargo, la sustancia musical fue alienada nuevamente, debido a hipótesis problemáticas (como las transposiciones y la transcripción de los tresillos en la sonata mencionada anteriormente). Por otro lado, los problemas de la impresión de 1610 quedan sin ser resueltos y llegan a los intérpretes debido a la exagerada adhesión a la fuente.[34] Tres nuevas ediciones han aparecido en el siglo XXI (la presente es la cuarta). Entre éstas, la nueva edición de Antonio Delfino,[35] que ha sido publicada dentro del marco de referencia de la nueva edición completa de las obras de Monteverdi (2005), merece ser mencionada. Es la primera (y la única) edición que hasta ahora está a la altura de las expectativas modernas de una edición crítica, especialmente en su tratamiento del material histórico que nos presenta y su rendición objetiva del texto musical. Por otro lado, las formas abreviadas de métricas ternarias (transformadas en seisillos) en la edición de Delfino son perturbadoras y nada actuales; éstas resultan de las guías obsoletas de la edición de Monteverdi.

“Claudio Monteverdi: Vespro della Beata Vergine, editado por Uwe Wolf, Stuttgart (Carus) 2013. Usada con permiso”.



Uwe Wolf

Uwe Wolf estudió musicología y ciencia auxiliar histórica en Tübingen y Göttingen. Luego de recibir su título de doctorado en 1991 fue investigador asistente en el Johann-Sebastian-Bach-Institut en Göttingen. En 2004 trabajó en el Bach-Archiv en Leipzig. Allí dirigió dos departamentos de investigación, fue responsable del rediseño del Bach Museum y desarrolló en digital el Online-Projekt Bach. Desde octubre de 2011 ha sido editor en jefe en Carus-Verlag, Stuttgart. Ha enseñado en varias universidades y también pertenece a la junta editorial de varias ediciones completas. Correo electrónico: uwolf@carus-verlag.com

Traducido del inglés por Vania Romero, Venezuela

Revisado por Juan Casabellas, Argentina

[1] Para el título completo cf . Critical Report.

[2] En el original: “Il Monteverdi fa stampare una Messa da Cappella a sei voci di studio et fatica grande, essendosi obligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie, sempre più rinforzando le otto fughe che sono nel motetto, *in illo tempore* del *Gomberti* e fà stampare unitamente ancora di Salmi del Vespro della Madonna, con varie et diverse maniere d’inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con

pensiero di venirsene a Roma questo Autumno, per dedicarli a Sua Santità .” Esta carta fue publicada por Emil Vogel, “Claudio Monteverdi . Leben und Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner Werke,” en: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 3 (1887), p . 430 . La carta ha sido citada con frecuencia en literatura sobre las Vísperas.

[3] Cf . Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, Kassel, 1992, vol . I, p . 44ff .

[4] Hay que considerar que, para la época, la impresión de partituras sólo podía producirse en unas pocas locaciones. La colección de Monteverdi apareció en el mismo centro de publicación de música, en una de las grandes oficinas de impresión de Venecia (Riccardo Amandino). Desde allí, las copias debieron primero llegar a Monteverdi.

[5] Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford, 1999, p. 14. El Papa se estaba quedando en Mantua en mayo de 1607. La presentación de *L’Orfeo* ya había tenido lugar en febrero de 1607, pero aún podría haber sido un asunto de la corte.

[6] Por ejemplo, la ausencia de la parte de un tercer cornetto en el responsorio (la parte de la primera viola encaja perfectamente) es tan difícil de explicar como la ausencia de violas en la Sonata y en el *Magnificat* .

[7] Cf . entre otros John Whenham, *Monteverdi: Vespers 1610*, Cambridge, 1997, p . 29ff .

[8] Varias tesis son resumidas por Kurtzman 1999, p. 11ff.

[9] Un documento veneciano menciona que no sólo las piezas de prueba que Monteverdi ejecutó sino también sus obras impresas hablan de su elección (cf . Whenham, 1997, p . 40 and

Kurtzman, 1999, p . 52f). Podemos asumir con certeza que solo las obras eclesiásticas eran consultadas. Aparte de las primeras piezas a tres voces *Sacrae cantiunculae* (1582) y la impresión de 1610, Monteverdi no había publicado ninguna de sus obras sacras.

[10] Michael Praetorius abrevia el título aún más y habla de los “*Psalmi vespertini*,” de Monteverdi (“*Claudii de Monteverde*”), un título de página común de la época (*Syntagmatis Musici ... Tomus Tertius*, Wolfenbüttel, 1619, reprint, Kassel, 1954 (Dokumenta musicologia, I:XV), p. 128; Praetorius describe la secuencia de versos del himno “*Ave maris stella*” aquí) .

[11] Algunos ejemplos: Giovanni Paolo Cima, *Concerti ecclesiastici*, Milán, 1610; Francesco Rognoni Taegio, *Messa, salmi intieri et spezzati, Magnificat, falsi bordone & motetti*, Milán, 1610; Valerio Bona, *Messa e vespro a quattro chori*, Venecia, 1611; Tomaso Cecchino, *Psalmi, missa, et alia cantica*, Venecia, 1619; Sigismondo Arsilli, *Messa, e vespri della Madonna*, Roma, 1621.

[12] Paolo Agostini, *Salmi della Madonna, Magnificat A 3. Voci. Hinno Ave Maris Stella, Antiphone A una 2. & 3. Voci. Et Motetti. Tutti Concertati*, Roma, 1619.

[13] Por un lado, las antífonas sí tienen textos antifonarios, y por otro, son – ejemplarmente? – conocidos entre los salmos. Sin embargo, en la tabla de contenido (tavola), ambos aparecen en grupos separados.

[14] Uwe Wolf, “*Et nel fine tre variate armonie sopra il Magnificat . Bemerkungen zur Vertonung des Magnificats in Italien im frühen 16 . Jahrhundert*,” en: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 2 (1993), pp . 39–54.

[15] Manfred H . Statkus también ve dos versiones de la misma obra (SV 206, 206a); cf. *Claudio Monteverdi. Verzeichnis der erhaltenen Werke. Kleine Ausgabe*, Bergkamen, 1985, p . 50ff .

[16] Encabezamiento del responsorio en la partitura del bajo continuo.

[17] Cf. nota al pie 3.

[18] Los eruditos han discutido varias cuestiones como: ¿cuál de las versiones es la más antigua? ¿son dos versiones de la misma composición o apenas son composiciones similares? (ver Whenham, 1997, p. 78f. y Kurtzman, 1999, p. 264ff ., con un resumen de la discusión hasta la fecha). Entre tanto, algunos indicios hablan a favor de la idea de que la interrelación de los dos *Magnificats* es más complicada, y no puede simplemente ser descrita con los términos unidimensionales “primera versión” y “segunda versión”: Ambas composiciones contienen pasajes por los que uno podría argumentar que deben ser considerados un material más antiguo. Seguramente existieron precursores que se influenciaron uno a otro recíprocamente.

[19] La partitura no tiene texto ya que existe una parte vocal separada; en contraste, la música secular monódica sólo se publicaba en forma de partitura.

[20] Cf. Whenham, 1997, p. 8ff . sobre la estructura del servicio de vísperas después de las reformas del Consejo de Trento.

[21] El ejemplo más prominente es la hipótesis de Graham Dixon de que la víspera en realidad no es en honor a la Virgen María, sino que fue compuesta para Santa Bárbara de Mantua, siguiendo una forma litúrgica especial de Mantua (“Monteverdi’s Vespers of 1610: „della Beata Vergine“?,” en *Early Music* 15 [1987], pp . 386–89) . Esta vision debe encontrarse en primer lugar con el argumento de que una víspera según la liturgia mantuana a duras penas habría sido adecuada para dedicarla al Papa, y probablemente ni siquiera lo hubiera sido para publicarla.

[22] Whenham 1997, p . 22; Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Parma, 1588, re- print, Suzanne Clercx (ed .), Kassel

et al ., 1959 (Documenta Musicologica, I:XVI), p . 97f .

[23] Por ejemplo, Giovanni Giacomo Gastoldi, *Psalmi ad vespas in totius anni solemnitatibus*, Venecia, 1588, 21592; Adriano Banchieri, *Salmi festivi intieri, coristi, allegri, et moderni*, Venecia, 1613 . Cf . también Whenham, 1997, p. 15.

[24] Para más detalles, cf . Whenham, 1997, p. 60ff.

[25] Adriano Banchieri, *L'Organo Suonarino*, Venecia, 11605, reprint, Ámsterdam (junto con las ediciones de 1611 y 1638), n.d. (Bibliotheca Organologica, XXVII). En "Norma a gli organisti" (p . 118ff.), sólo los tonos del himno y el magnificat en ambas vísperas son nombrados para las diversas fiestas.

[26] Whenham, 1997, p. 20. Banchieri se refiere al órgano tocando entre los salmos (*L'Organo Suonarino*, Venecia, 21611, p. 45 de la edición facsímil, ver nota al pie 25).

[27] Cf . también Whenham, 1997, p . 19.

[28] Ibid ., p . 2, y Kurtzman, 1999, p . 39 .

[29] Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlín, 1834, reimpresión, Hildesheim 1965, vol. III, p . 112f. (*Dixit Dominus*) y p. 114f. (*Deposuit of Magnificat a 7*) .

[30] *Monteverdi Opere*, vol. XIV, partes 1 y 2.

[31] Para informacion sobre las ediciones hasta 1999, cf. Kurtzman, 1999, p. 15ff.

[32] Claudio Monteverdi, *Vesperae beatae Mariae virginii. MarienVesper 1610*, ed. por Gottfried Wolters, Wolfenbüttel y Zürich, 1966.

[33] Monteverdi, *Vespers (1610)*, ediciones revisadas 1990 y 2010, respectivamente, ed. por Clifford Bartlett, Huntingdon,

1990 y 2010.

[34] Claudio Monteverdi, *Missa da capella a sei. Vespro della Beata Vergine*, editione critica di Antonio Delfino, Cremona 2005 (Claudio Monteverdi: Opera Omnia. Edizione nazionale a cura della Fondazione Claudio Monteverdi, Volume nono).

[35] Cf. por ejemplo H. von Loesch, artículo "Violoncello," en: *MGG2*, Sachteil, vol . 9 (1998), col. 1686ff, 1998.