

Claudio Monteverdi, en el 450 aniversario de su nacimiento

■ por Lucía Martín-Maestro Verbo

Se cumplen 450 años del nacimiento de Claudio Monteverdi, figura determinante en la historia de la música, no solo por suponer el paso del Renacimiento al Barroco, sino porque sus innovaciones liberarían la disonancia, asentarían el concepto de tonalidad y establecería las bases de la ópera moderna. Por ello, en este homenaje, más que una revisión de su biografía, nos centraremos en lo que de verdad le hizo grande: sus aportaciones revolucionarias al lenguaje de la música.

Su etapa temprana

Aunque no conocemos la fecha exacta de su nacimiento, sabemos que Claudio Monteverdi fue bautizado en la Iglesia de San Nazario y San Celso en Cremona el 15 de mayo de 1567. A pesar de que es universalmente reconocido como un compositor italiano, lo cierto es que en aquella época dicha ciudad estaba bajo la administración del ducado de Milán, que pertenecía a la corona española, por lo que, técnicamente, podemos decir que en realidad nació como ciudadano español. Procedente de una familia humilde, fue el primer hijo del boticario Baldassare Monteverdi y su mujer, Maddalena Zignani, unidos en matrimonio tan solo un año antes. Monteverdi pasaría sus años de juventud en la ciudad que lo vio nacer. No existe un testimonio fidedigno que atestigüe la formación musical inicial de Claudio, pero su primera publicación data de cuando tan solo contaba con 15 años. Se trata de la colección de motetes a tres voces *Sacrae cunctiunculae*, publicada en Venecia en 1582. Tanto en esta como en otras publicaciones tempranas,

se presenta a sí mismo como un alumno de Marco Antonio Ingegneri, maestro de capilla de la Catedral de Cremona. Con este, probablemente estudiaría las bases del contrapunto, además de canto y/o algún instrumento de cuerda frotada, probablemente de la familia de la viola. No obstante, hasta la fecha no se ha encontrado ninguna prueba que asegure que Monteverdi adquiriera su formación en dicho centro catedralicio. Su segunda publicación, *Madrigali spirituali a quattro voci*, llegaría tan solo dos años después y, en 1597, aparecería su *Primer libro de madrigales*, dedicado a Marco Verità, conde de Verona.

Pocos años más tarde, en 1590, además de publicar su *Segundo libro de madrigales*, entrará al servicio del duque Vincenzo I Gonzaga, para quien trabajaría como cantor y gambista, aunque llegaría a ser maestro de capilla. Sería en el entorno de la corte de Gonzaga donde Monteverdi tomaría contacto con la música escénica. Como su relación con el duque era más que excelente, se sospecha que pudiera acompañarlo al enlace matrimonial entre



Cremona en la actualidad.

María de Médicis y Enrique IV de Francia, donde se representaría *La Euridice*, de Jacopo Peri, la ópera más antigua que se conoce. Asimismo, en la corte de Gonzaga, conocería a la que sería su única esposa, la cantante Claudia de Cataneis, con la que tendría tres hijos.

El papel de Monteverdi en la transformación del madrigal

A lo largo del siglo XVI, el madrigal se fue consolidando como una de las formas compositivas predominantes. En aquel entonces, coexistían dos modalidades diferentes de madrigales: el que llamaremos “clásico”, que empleaba texturas homofónicas e imitativas, siempre con el objetivo de ilustrar el texto de la manera más fiel posible; y el madrigal cromático, que buscaba, como su propio nombre indica, su razón de ser en el propio cromatismo.

No obstante, a finales de siglo chocarían dos factores del madrigal hasta tal punto que terminarían por propiciar la desintegración del género tal y como era conocido: por un lado, el ritmo sencillo y la textura de acordes que se venía dando en las danzas; y, por otro, los experimentos armónicos deliberados que acabaron con el equilibrio de las voces y dieron pie a la polaridad del bajo y la soprano. Así, el madrigal se va a ver modificado tanto interna como externamente. Por un lado, la modificación interna más relevante es que se hará uso de la disonancia, aunque manteniendo los elementos del madrigal clásico. Por otro, la Camerata Fiorentina sentará las bases del cambio externo que consistirá, básicamente, en la imposición de la monodia acompañada por el bajo continuo. En este sentido, Monteverdi propone ruptura musical, aunque por meras cuestiones estéticas sin carga ideológica, como ocurre con la Camerata.

Con esto, las tendencias dramáticas y expresivas se vieron empujadas a representar los afectos y revelarían una nueva concepción de la disonancia que ya no tiene que ver con las ideas renacentistas. En este sentido, Monteverdi, oponiéndose a los monodistas, insistiría en que el nuevo tratamiento de la disonancia constituía la esencia de un nuevo estilo y establecería el axioma del dominio del texto sobre la armonía, aunque también aplicaría esta máxima sobre la polifonía.

Algunos compositores contemporáneos a Monteverdi harían en sus madrigales un uso extremo de los cromatismos. El resultado, desde el punto de vista vertical, es la convergencia de una disonancia. En realidad, estos no rompen con el contrapunto planteado por Zarlino en la *Prima Prattica*, sino que es la confluencia de las distintas voces a través de notas de paso y la sonoridad creada en ese momento lo que resulta altamente disonante. No obstante, no se trata de un concepto acórdico, por lo tanto no están rompiendo con Zarlino, ya que las disonancias estarán perfectamente preparadas y resueltas. Este estilo seguirá en vigor hasta que en 1605, Monteverdi rompe las normas del contrapunto con el madrigal *Cruda Amarilli*, donde introducirá por primera vez un particular uso de la disonancia. El nuevo enfoque armónico dado al madrigal y que hacía posible las disonancias sin preparación borró la equivalencia de las voces, quitando importancia a las centrales y dando preponderancia a las extremas.

Este nuevo estilo recibirá el nombre de *Seconda Prattica*, y se impondrá predominantemente en la música profana, ópera y música de cámara. El nuevo uso de la disonancia dará lugar a que la atención se traslade a la melodía y al bajo, perdiendo

importancia las voces centrales, que llegarían a no escribirse. Con este cambio, la melodía se libera: se permiten saltos que anteriormente no se permitían y se empieza a crear un nuevo lenguaje armónico. Nos encontramos, pues, en un estadio pretonal. A pesar de que la tonalidad no se ha instaurado como tal, lo cierto es que comienzan a intuirse los procesos tonales. A estos factores hay que sumarle la adhesión de una parte instrumental, que ya no doblará las voces sino que tendrá su propia línea, creándose de esta manera el *madrigal concertato*, cuya estructura depende del apoyo armónico prestado por los instrumentos. Estos madrigales con continuo para pocas voces aparecen por primera vez en el *Quinto Libro de Madrigales* de Monteverdi y constituyen en sí mismos una de las innovaciones de mayor influencia de la música barroca.

En los dos siguientes libros de madrigales, el sexto y, sobre todo, el séptimo, Monteverdi reducirá aún más el número de voces y ahondará en el madrigal monódico y en los dúos, acercándose al concepto de monodia con el que, en un principio, no se sentía identificado. En el prefacio de su octavo libro, *Madrigales guerreros y amorosos*, introduce la idea del *Stilo Concitato* y de la plasmación de los afectos a través de los recursos vocales. Este nuevo estilo es plasmado a través de melodías triádicas, repetitivas y que buscan tensión con instrumentales que otorgan un carácter dramático, como los trémolos. De este



Francesco Gonzaga.



L'Orfeo.

libro, uno de los madrigales sin duda más innovadores es *Il lamento della ninfa*, donde se introduce por primera vez el bajo de chacona que dará lugar al “bajo de lamento”, que perdurará en la ópera veneciana.

El Orfeo: un hito en la historia de la música

Podría decirse que los primeros testimonios de lo que hoy consideramos ópera surgieron en la década de 1590 en el entorno florentino con lo que vino a denominarse como *ópera recitativo*. A pesar de que *La Euridice* de Peri sería la primera obra en llevar esta denominación, no podemos hablar de una consolidación del género sino hasta la aparición de *El Orfeo* de Monteverdi, obra con la que Mantua pasaría a ocupar el primer lugar en la producción operística, tomando ventaja sobre Florencia. Es precisamente en esta ciudad lombarda donde el gran duque Vincenzo Gonzaga, heredero de Francesco, encargaría a Monteverdi y al libretista Alessandro Striggio un espectáculo parecido a la citada *La Euridice*, con el objetivo de estrenarlo en el Carnaval de 1607. Francesco también había tenido el privilegio de asistir a la representación de esta ópera en la boda real francesa y su interés por la música escénica se había visto nutrido. De esta manera, Striggio y Monteverdi comienzan a trabajar en la confección de la *Fábula de Orfeo*.

El Orfeo se estrenaría en el año en que estaba previsto, pero no se conoce a ciencia cierta la fecha exacta. Por la correspondencia del duque con su hermano, Ferdinando de Mantua, se sabe que la obra ya había sido finiquitada en diciembre de 1606. También tenemos noticia de dos de los cantantes que participaron en el estreno: el tenor Rasi y el *castrati* Magli que, además, habían for-

mado parte del elenco de *La Euridice* en la boda del rey de Francia. Sabemos, además, que Magli tuvo problemas para interiorizar su papel, motivo por el cual el estreno se vio obligado a ser retrasado.

Desde el punto de vista del texto, la obra es mayor y más rica que *La Euridice*, pues está articulada en cinco actos: los dos primeros son de carácter pastoril, transcurren en la vida terrenal y los dos siguientes en el inframundo. Para el último acto, existen dos versiones diferentes: una en el libreto, en la que las Ménades asesinan a Orfeo (la historia real); y otra en la partitura, donde Monteverdi propone el *Deus ex machina* mediante el cual Apolo aparece para salvar a Orfeo de ser descuartizado por las Bacantes (como narran las Geórgicas de Virgilio) y terminará por ascender al Olimpo. Este tipo de finales se convertirían en habituales en la ópera italiana, sobre todo la veneciana y gozarían de gran éxito, puesto que implicaban cierta complejidad en la tramoya, lo cual generaba una mayor espectacularidad.

Como se ha comentado anteriormente, no sabemos a ciencia cierta la fecha del estreno. No obstante, se ha podido determinar que en el año de 1607 se hicieron un mínimo de dos representaciones adicionales: se sabe que el duque propuso una puesta en escena para las damas de la corte en la que se empleó el final de Striggio, además de una segunda representación de esta versión tendría lugar en la habitación de la reina madre, donde no cabría la tramoya escénica para el final alternativo del compositor.

Se sospecha, asimismo, de una tercera puesta en escena en el transcurso de las negociaciones para la boda de un miem-

bro de la familia de Saboya, para la cual se empleó ese final grandioso del *Deus ex machina* para mostrar la grandiosidad del duque de Mantua. Este evento sería decisivo para que la edición final de la partitura de *El Orfeo* de 1609 incluyera definitivamente el final propuesto por el autor, que además se publicará como un regalo a Francesco Gonzaga por parte de la Academia degli Invaghiti, de la que Striggio formaba parte. Musicalmente, Monteverdi entretiene en la rica variedad del acompañamiento orquestal formas musicales antiguas y nuevas, como madrigales, canciones y lamentos, logrando una síntesis estilística que resume todo lo mejor de la música profana de su época. Una *tocatta* sirve de obertura a la ópera. Los *ritornelli* orquestales brindan unidad a las secciones y, además, tienen la función de recordar la atmósfera general de la obra. En el plano vocal, los numerosos *ariosi* anuncian ya las *arie di bravura* de la ópera barroca, y los coros plasman los rasgos más sobresalientes del madrigal de la época en sus breves apariciones que se denominarán *parlamentos*. El resonante éxito de *Orfeo* se reflejará en la influencia ejercida por este en óperas posteriores, en especial en *La Dafne*, de Marco da Gagliano, estrenada en 1608.

Venecia y su consagración como operista

En 1608, Monteverdi realizó dos espectáculos dramático-musicales para el duque de Mantua: el *Ballo della Ingrata* y la ópera *La Arianna*, de la que no se ha conservado más que su *Lamento*, a pesar de que coexistieron dos versiones de la obra y se tiene noticia de que llegó a interpretarse en el año 1639 en el Teatro San Samuele de Venecia. El famoso *Lamento* gozó de una gran populari-

Prólogo de L'Orfeo.



dad en la época y Monteverdi llegó a componer diferentes versiones del mismo: una sacra, *El lamento de la Madonna*, con texto dedicado a la Virgen, recogido en la *Selva Morale e Spirituale*; y también dos versión madrigalísticas, una a cinco voces publicada en el *Sexto Libro de Madrigales*, y otra en monodia con acompañamiento del continuo. El 1613, Monteverdi es ya reconocido como el compositor más importante de toda Italia. En este momento, abandona Mantua y se traslada a Venecia, donde entrará a ocupar el puesto de maestro de capilla de San Marco. En este momento de su vida, abandonará por unos años el género operístico, ya que el tejido social que había sustentado la creación de la ópera en Mantua no existía en Venecia, por lo que este tipo de obras no habían fraguado para entonces. Lo cierto es que en Venecia el poder no es centralizado, como ocurre en Mantua o en la Florencia, sino que en el Dux veneciano participan varias familias poderosas al mismo tiempo y, cuando aparece la dramaturgia musical, suele ser para grandes festejos como bodas. No será sino hasta la década de 1620 cuando Monteverdi regrese a la composición de madrigales y música profana. No obstante, de esta etapa veneciana conservamos una de las más excelsas colecciones de música sacra de la época: la *Selva morale e spirituale*, un recopilatorio publicado en 1640 que incluye piezas de toda tipología: madrigales, salmos, himnos e incluso una misa completa. El público veneciano era variopinto y su gusto diferente al del resto de ciudades-estado italianas, en parte a causa de no haber gozado de una musical tradición cortesana. El estilo de ópera recitativo que venía dándose

en grandes centros como Florencia o Mantua no encajará en los estándares venecianos y las técnicas empleadas tendrán que cambiar. En este contexto, surge un nuevo concepto: la competencia del tejido comercial en el negocio de la ópera a través de un entorno que permite a todo el mundo ir a la ópera. Se abren nuevos teatros por toda la ciudad, los palcos se alquilan a grandes familias y el Carnaval veneciano va a crear una tradición de estacionalidad, siendo la temporada de Carnaval la de mayor importancia. Ir a la ópera era disculpa para hacer cualquier cosa: negocios, encuentros e, incluso, dar rienda suelta al libertinaje. En este ambiente, el gusto por las arias se verá incrementado de tal manera que terminarán por convertirse en el elemento más importante de la ópera. De esta manera, pasarán a ser el vehículo idóneo de transmisión y comenzarán a configurarse las diferentes tipologías de las mismas, pero siempre en

dirección al *aria da capo* que ya se daba en época de Alessandro Scarlatti.

Una vez más, Monteverdi será el autor que marque la diferencia en la escena veneciana. Inmerso en esta atmósfera, compondrá en 1641 *El retorno de Ulises a la Patria*, donde las intervenciones de los dioses serán muy ornamentadas, y *La coronación de Poppea* en 1642, considerada la obra cumbre de toda su carrera y será la primera ópera que utilice tal término en su contexto moderno. Además, en esta obra, la temática dejará de ser estrictamente mitológica y la trama comenzará a centrarse en los personajes, de los que ofrecerá un retrato psicológico. Aparecerán figuras alegóricas como el amor o la virtud, pero no intervienen en la acción. Otra novedad estructural recae en la definición de las diferentes formas musicales de acuerdo a lo que se quiera contar: recitativo, arioso o aria. Probablemente, el cambio más importante a nivel musical sea la introducción del citado arioso, que consiste en un pasaje *cantabile* que sirve para conducir del recitativo expresivo al aria, sirviendo como puente. Las novedades introducidas por Monteverdi en estas últimas óperas serán asumidas por sus sucesores, quienes tomarán este camino para configurar la ópera que conocemos hoy en día.

Claudio Monteverdi falleció en Venecia el 29 de noviembre de 1643 con 76 años. Sus exequias tuvieron lugar en la Catedral de San Marcos y en la Iglesia de Santa Maria dei Frari, donde se le daría sepultura. Si bien el maestro dejó el mundo físicamente, lo cierto es que su legado nunca morirá, pues podemos asegurar que sus innovaciones en el lenguaje musical cambiaron drásticamente el devenir de la historia de la música. ■

Vincenzo Gonzaga.

