

Pubblicati dall'editore veneziano Ricciardo Amadino

## VESPRI DELLE MERAVIGLIE

Quattro secoli fa, a Venezia, Monteverdi pubblicava una sua opera liturgica - *Vespro* (1610) - ricca di straordinarie invenzioni; ancorata al passato, gregoriano, protesa al futuro della musica concertante. Uno o più 'Vespri' dedicati alla Vergine Maria?

di Pietro Acquafredda

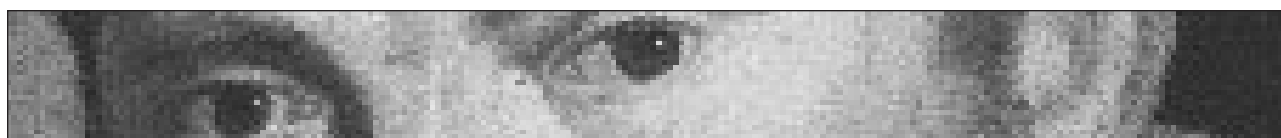
Il Monteverdi fa stampare una *Messa da cappella* la sei voci di studio et fatica grande, essendosi obbligato maneggiar sempre in ogni nota per tutte le vie, sempre più rinforzando le otto [dieci, in realtà, ndr.] fughe che sono nel motetto 'In illo tempore' del Gomberti [Nicolas Gombert, ndr.] e fa stampare unitamente ancora di *Salmi del Vespro della Madonna*, con varie et diverse maniere d' invenzioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venirsene a Roma questo autunno per dedicarli a Sua Santità..." [i due corsivi non sono nell'originale, ndr.].

Chi poteva essere tanto interessato alla produzione musicale 'sacra' di un musicista attivo presso la corte di Mantova, da richiedere così circostanziate notizie? Lo era il cardinale Ferdinando Gonzaga, residente a Roma e destinatario dell'informativa spedita da Mantova il 26 luglio 1610? Il mittente della lettera Bassano Cassola, cantore e vicemaestro di cappella, non lo chiarisce. Quella lettera, più che sollecitata dal destinatario, aveva verosimilmente un suggeritore, non occulto e neppure disinteressato, nella persona dello stesso Monteverdi che di lì a poche settimane, fatta stampare la bella raccolta 'mariana' presso l'editore veneziano Amadino, sarebbe partito alla volta di Roma per offrirla personalmente al dedicatario il papa Paolo V, nella speranza di trarre da quel viaggio qualche concreto beneficio per sé e per suo figlio Francesco, per il quale il genitore aspirava ad un posto nel Seminario Romano, al fine di assicurargli un tranquillo avvenire, più che per vera vocazione 'Franceschino' aveva allora poco più di dieci anni; mentre per sé Monteverdi sognava la nomina a maestro di una delle importanti cappelle musicali romane, anche della stessa Sistina, una volta sciolto da vincoli maritali, perché da poco vedovo, e perciò libero da qualsiasi impe-

dimento giuridico per aspirare a quell'incarico. Della sua grande perizia nella musica sacra, laddove si fosse presentata una concreta possibilità di stabilirsi definitivamente a Roma, avrebbe fatto fede proprio quella raccolta, fresca di stampa (la dedica reca la data del 1 settembre 1610), che lo laureava sommo compositore "sacro" negli stili polifonico, concertante e solistico.

Il viaggio ebbe effettivamente luogo tra settembre e ottobre di quel medesimo 1610, ma nessuna delle sue aspirazioni fu soddisfatta e Monteverdi, per giunta, non venne neppure ricevuto da Paolo V, nonostante le lettere commendatizie recate con sé. Costretto perciò a tornare a Mantova a mani vuote, si mise in cerca di un'altra occasione propizia; la quale giunse tre anni dopo, alla morte del Maestro di cappella della Basilica di San Marco in Venezia, Giulio Cesare Martinengo. La Serenissima, ottenute dai suoi ambasciatori ottime referenze su Monteverdi candidato alla successione, il 19 agosto del 1613 lo insediò solennemente come Maestro di cappella in San Marco, incarico onorato per trent'anni esatti, fino alla fine della sua vita.

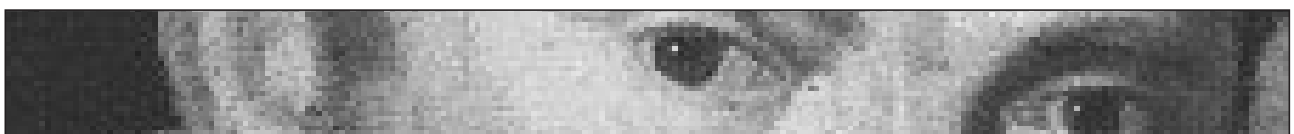
La raccolta musicale pubblicata dall'Amadino, alla quale accennava il cantore ducale Cassola nella sua lettera del luglio 1610, conteneva, a suo dire, due blocchi di composizioni, ambedue destinati ai riti della liturgia cattolica solenne: la Messa e l'Ufficio delle Ore, di cui il Vespro, costituisce la parte più importante e maggiormente esemplificata sotto il profilo musicale nel corso dei secoli; ambedue, a detta dello stesso Cassola, costruiti sopra canti fermi: un mottetto polifonico del Gombert nel caso della Messa; il Canto gregoriano (toni salmodici per i cinque salmi ed il Magnificat, e la relativa intonazione dell'inno 'Ave Maris Stella'), nel caso del Vespro. Messa e Vespro, infine, basati sulle parti cosiddette fisse (Ordinarium) dei rispettivi



riti; le quali, limitandoci al Vespro, sono - dopo la consueta intonazione: Deus in adutorium meum intende, ... - cinque salmi, l'inno (*Ave Maris Stella*, per la liturgia delle feste mariane) e il *Magnificat*. Ma nel Vespro monteverdiano del 1610, secondo l'edizione dell'Amadino, fra le parti fisse compaiono alcune composizioni che sollevano non pochi interrogativi sull'identità e sui singoli componenti della raccolta. Prima di entrare nel dettaglio del Vespro, in particolare nelle questioni tuttora irrisolte della sua conformazione, val la pena rammentare che del Vespro non esiste una partitura generale, essendo stato stampato - secondo il costume dell'epoca - in parti staccate: otto fascicoli: sette (una ciascuna per le parti della composizione): Cantus (soprano), Sextus (soprano II), Altus, Tenor, Quintus (tenore II), Bassus, Septimus (basso II); e l'ottava per il Bassus generalis. Le parti strumentali erano riportate, a seconda dei corrispondenti registri, negli stessi fascicoli destinati alle voci; e perciò sul Bassus generalis correva la sola nota del "continuo", salvo i casi in cui Monteverdi, desiderando suggerire precise realizzazioni del medesimo, lo arricchì con brandelli di partitura o passi schematici della stessa. Partiamo dal frontespizio dell'edizione a stampa. Gli otto fascicoli hanno identico frontespizio, il quale, nel fascicolo del 'Cantus', recita: "SANCTISSIMAE/VIRGINI/MISSA SENIS VOCIBUS/ AD ECCLESIASTICOS CHOROS /AC VESPERAE PLURIBUS/ DECANTANDAE,/ CUM NONNULLIS SACRIS CONCENTIBUS, ad Sacella sive Principum Cubicula accomodata. OPERA/ A CLAUDIO MONTEVERDE/ nuper effecta/ AC BEATISS. PAULO V PONT. MAX. CONSECRATA. Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum. MDCX." ("Alla Santissima Vergine/ Messa a sei voci/ per i cori ecclesiastici/ e Vespro da cantarsi a più (voci)/ con alcuni Sacri Concerti / adatti alle cappelle ed alle camere dei Principi/ opera di Claudio Monteverdi/ da poco composta/ e consacrata al beatissimo Paolo V Pontefice Massimo/ Venezia presso Ricciardo Amadino. 1610»).

Sul verso del frontespizio la lunga devota dedica al Papa e la data: Venezia, 1 settembre 1610, che così inizia: "Res quasdam Ecclesiasticas modulis Musicis concinendas, quum in luce emittere vellem..." (volendo io dare alla luce alcune cose ecclesiastiche da cantare sui modi musicali...), la quale sembra anticipare quanto si legge a pag. 9 del Bassus generalis, avanti l'attacco del 'Domine ad adiuvandum': "Vespro della Beata Vergine da

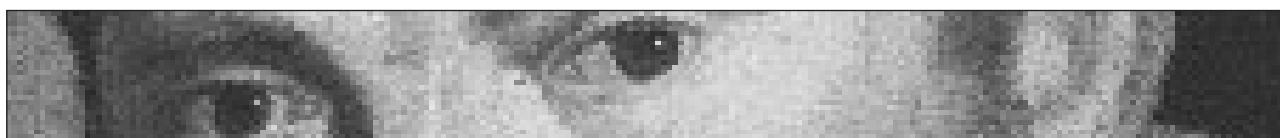
concerto, composto sopra canti fermi", intestazione che, a sua volta, richiama alla lettera quanto preannunciato dal cantore Bassano Cassola al cardinale Ferdinando Gonzaga: «salmi del Vespro della Madonna, con varie et diverse maniere d'invention et armonia, et tutte sopra il canto fermo». Ci si potrebbe domandare come mai il Cassola, annunciando la stampa del 'Vespro' monteverdiano, ne citi solo i salmi. La risposta potrebbe essere che i salmi sono magna pars del Vespro, cinque su sette numeri, dai quali resterebbero esclusi solo l'Inno 'Ave Maris Stella' ed il *Magnificat*; e dunque avrebbe indicato la parte (più rilevante) per il tutto. Resta da esaminare a fondo la stampa dell'Amadino per venire a capo dell'esatta identificazione del Vespro monteverdiano, lasciando fuori la Messa che non presenta, invece, analoghi problemi. Tolta la Messa, il frontespizio sembra dirci chiaramente che il restante contenuto della stampa è costituito da due blocchi: il Vespro ed i Sacri Concerti. Il problema sarebbe perciò solo apparente se questi due blocchi, chiaramente distinti nel frontespizio, non comparissero intrecciati ed intercalati, nella pagine dell'edizione dell'Amadino. Ciò a dire quelli indicati dal Monteverdi come 'Sacri Concerti', distinti dal Vespro vero e proprio (comprendente tutte le parti dell'Ordinarium, e composte 'sopra canti fermi'), compaiono nella stampa fra un salmo e l'altro, il che ha fatto concludere a più d'uno studioso che quei «sacri concert» andavano intesi come 'obbligatorî' sostituti delle antifone dei salmi, al momento della prevista ripetizione dopo il canto del salmo, e, di conseguenza, come parti 'integranti' del Vespro del 1610. Se poi i testi dei 'Sacri concertî' (più precisamente: mottetti solistici o dialogici - 'motetto ad una voce' è il termine che lo stesso Monteverdi, nell'edizione dell'Amadino, usa per 'Pulchra es', primo dei cinque 'Sacri concertî') non appartenevano tutti alla liturgia vespertina mariana ufficiale, non doveva meravigliare più di tanto in un'epoca in cui gli arbitrii liturgici erano all'ordine del giorno, come desumiamo dai frequenti richiami all'ordine spediti da Roma all'indirizzo di cattedrali e cappelle nobiliari di un certo prestigio, e come avrebbero potuto far supporre i privilegi della Chiesa "ducale" di Santa Barbara in Mantova, nel caso in cui si fosse dimostrato che ad essa Chiesa ducale fosse rivolta l'importante e complessa opera; ipotesi scartata quando si è presa conoscenza della liturgia 'privilegiata' della Basilica Ducale, attraverso i relativi libri liturgici.



Ci fu, nel lontano passato, chi intese giustificare l'estraneità 'mariana' della maggior parte dei testi dei Sacri Concerti, basandosi sull'annotazione apposta da Monteverdi nell'edizione a stampa, sul Bassus Generalis, dove - come abbiamo già detto - si legge "Vespro della beata Vergine *da concerto*", dando per scontato ciò che scontato non è affatto e cioè che esistesse all'epoca di Monteverdi una doppia pratica del Vespro, una 'liturgica' ed una 'da concerto'; e che in un Vespro 'da concerto' ogni arbitrio fosse a maggior ragione consentito; laddove, invece, quella espressione monteverdiana sta ad indicare lo stile 'concertante' del Vespro, distinto nettamente dalla Messa, in stile 'contrappuntistico severo', e dai Sacri Concerti, che sono nello stile solistico 'da camera'.

Dunque i Sacri Concerti - basandosi su una lectio 'facilior' della edizione veneziana, sarebbero delle alternative 'obbligatorie' alla ripetizione delle antifone gregoriane già ascoltate prima di ciascun salmo - costume peraltro assai diffuso. Non solo, questa interpretazione sarebbe confermata dal fatto che Monteverdi, se li aveva messi in quella posizione, voleva dirci che li considerava parte integrante del Vespro e nello stesso ordine di successione seguito dall'autore che è quello progressivo in base al numero di voci impiegate; di conseguenza, secondo tale ipotesi, se li si espungesse dal Vespro, ma anche se, semplicemente, si cambiasse l'ordine di esecuzione ne andrebbe di mezzo l'integrità musicale del Vespro, come l'aveva disegnato Claudio Monteverdi. Siamo arrivati al cuore del problema esegetico della configurazione del Vespro monteverdiano del 1610. Se si eseguono, alternate alle rispettive antifone gregoriane che la stampa monteverdiana non riporta, le parti fisse (Ordinarium) del Vespro (Responsorio iniziale, i cinque salmi, l'Inno 'Ave Maris Stella' e il Magnificat, tutte costruite sopra canti fermi gregoriani e in stile concertato) si interpretano fedelmente le intenzioni di Monteverdi, oppure viene a mancare qualcosa alla completezza del Vespro? Forse le ragioni che indussero Monteverdi a confezionare e pubblicare l'interessante raccolto può recarci qualche utile aiuto esegetico. E' lecito ipotizzare che, volendo presentare al pontefice Paolo V un saggio della sua maestria, il musicista abbia inserito nella raccolta anche brani che servivano solo a far vedere come egli maneggiasse abilmente i diversi stili compositivi in uso nella musica sacra, senza preoccuparsi della loro congruità con il rito liturgico? In fondo, sia l'autore che il dedica-

tario, Paolo V, non avrebbero avuto nessun problema ad identificare sia il Vespro che la Messa, ambedue composti delle sole parti fisse (Ordinarium), com'era costume consolidato da secoli, ed ambedue identificabili anche sotto il profilo stilistico, perchè costruiti sopra canti fermi. Inoltre l'ordine con cui compaiono nella stampa i cinque Sacri Concerti (per la verità quattro: *Nigra sum*, *Pulchra es*, *Duo Seraphim*, *Audi Coelum*; con l'aggiunta della *Sonata sopra Sancta Maria*) in numero crescente di voci impiegate, dovrebbe indurre a pensare che il loro inserimento e soprattutto l'ordine di comparizione, anche ammesso che Monteverdi li abbia intesi come possibili sostituti delle antifone alla fine dei salmi, sia risoluzione assunta in previsione della organizzazione del contenuto della edizione (e perciò anche nell'ipotesi che noi rigettiamo, quella cioè che vorrebbe far rientrare nel Vespro, il Deus in adiutorium i cinque salmi, l'inno ed il Magnificat ma anche i cinque Sacri Concerti) l'ordine di successione potrebbe anche cambiare. A questo punto dobbiamo porci la domanda cruciale relativa all'identificazione del Vespro monteverdiano. E se li si omettessimo tutti o in parte, i Sacri Concerti, l'integrità del Vespro monteverdiano risulterebbe compromessa o sarebbe sempre e comunque salvaguardata, in base alla consolidata consuetudine che vuole Messe e Vespro musicali consistere nelle sole parti fisse (Ordinarium) di ambedue i riti liturgici, e che, oltre tutto, nel Vespro monteverdiano appaiono strettamente legate dal medesimo stile 'concertante', e dalla medesima costruzione sopra 'canti fermi'? Né va omissa che la consuetudine di intonare della Messa e dei Vespro le sole parti fisse, ha fatto sì che Messe e Vespro potessero essere cantati in più di una festività liturgica - nel nostro caso nelle infinite feste dedicate alla Vergine Maria, previste dalla liturgia cattolica; mentre invece, l'intonazione contemporanea delle parti 'fisse' ('Ordinarium') e di quelle cosiddette 'mobili' ('Proprium' delle singole festività) avrebbe legato quel gruppo di composizioni, concepito unitariamente, ad una specifica festività, limitandone perciò l'uso ad una sola festività dell'anno liturgico. Per tornare al problema dell'identificazione del Vespro monteverdiano, c'è anche un altro elemento che ci fa propendere per la tesi 'difficilior', da preferirsi sempre seconda la migliore pratica esegetica, per la quale esso consisterebbe nelle sole parti dell'Ordinarium. A dispetto delle apparenze, ci farebbe dire l'aurea regola esegetica. L'edizione



dell'Amadino, infine, ha anche un secondo elemento che lo assimila ad un catalogo, ad un florilegio di composizioni 'ad Vesperas', fatta eccezione per la compattezza ed unitarietà dell'Ordinarium, e cioè la presenza di un Magnificat secondo, diverso dal primo, e non solo per l'assenza dei ritornelli strumentali, a proposito dei quali, nella stessa edizione, all'altezza del primo salmo, Dixit Dominus, si legge 'Li ritornelli si ponno sonar e anche tralasciar secondo il volere'.

### L'edizione di Ricciardo Amadino (1610)

**1. Domine ad adiuvandum.** 'Sex Vocibus et sex Instrumentis si placet'.

(È la risposta al celebrante che in apertura del Vespri canta 'Deus in adiutorium meum intende'. Le voci rispondono in stile omofonico, mentre gli strumenti propongono, rielaborata ma riconoscibilissima, la fanfara della 'Toccata' che apre l'Orfeo, fatto rappresentare nel 1607 e stampare nel 1609).

**2. Dixit Dominus.** Salmo. 'Sex vocibus et sex instrumentis, si placet'. 'Li Ritornelli si ponno sonar et anco tralasciar secondo il volere'. (È il salmo 109, primo dei cinque dell'ordinario dei Vespri per le festività della Beata Vergine. È composto sopra il quarto tono salmodico; le quattro coppie di versetti sono separate da brevi ritornelli strumentali per i quali una nota dell'autore avverte che si possono anche tralasciare, secondo il volere).

**3. Nigra sum.** 'Motetto ad una voce'.

(Il primo dei Sacri Concerti inserito fra i Salmi. Il testo, tratto dal biblico 'Cantico dei Cantici', è affidato ad un a voce sola, tenore, con accompagnamento del semplice continuo dell'organo. È l'unico testo che compare nella liturgia vespertina delle feste dedicate alla Vergine, anche se non fra il primo e secondo Salmo, come appare in questa edizione. Monteverdi ne adotta una versione più lunga di quella in uso nella liturgia, perché vi incorpora il testo di un'altra antifona mariana. È il primo dei brani non costruito 'sopra canti fermi' gregoriani; Monteverdi, nel classificarlo, adotta la dizione 'motetto', assai curiosa per un brano che avrebbe dovuto sostituire la ripetizione dell'antifona gregoriana fra i salmi).

**4. Laudate Pueri.** Salmo. 'A 8 voci sole ne'l Organo'. (Salmo 112, composto sopra l'ottavo tono salmodico gregoriano).

**5. Pulchra es.** 'A 2 voci'. (Tratto anche questo dal 'Cantico dei Cantici' e destinato a due voci di soprano, è il secondo dei brani non costruito 'sopra

canti fermi').

**6. Laetatus sum.** Salmo. 'A sei voci' (e continuo, organo) (Salmo 121, terzo del Vespri, costruito sopra l'ottavo tono salmodico gregoriano, trasportato però alla quarta superiore).

**7. Duo Seraphim.** 'Tribus vocibus' (e continuo, organo). (Tratto dal 'Libro di Isaia' e, nella seconda parte, dalla Prima Lettera di San Giovanni'. Affidata inizialmente a due tenori, dalle parole 'Tres sunt' in poi si unisce una terza voce, 'altus'. Terzo dei brani non costruito sopra 'canti fermi' gregoriani, non appartiene alla tradizione liturgica o devozionale mariana, semmai a quella trinitaria).

**8. Nisi Dominus.** Salmo. 'A dieci voci'.

(Si tratta del Salmo 126, composto sopra il quinto tono salmodico. Le dieci voci sono distribuite in due cori).

**9. Audi coelum.** 'Prima ad una voce sola, poi nella fine à sei voci'. (Il testo non appartiene alla tradizione biblica o patristica, bensì alla ricca tradizione devozionale. La prima parte è per una voce sola (tenore) alla quale risponde «in Echo» una seconda voce, anche questa di tenore. Nella parte del Bassus generalis v'è l'indicazione di 'Forte' e 'Piano' rispettivamente per il primo tenore e per il secondo che risponde in eco. La seconda parte è, invece, a sei voci come avverte la stampa: 'Qui entrano le altre cinque parti a cantare').

**10. Lauda Jerusalem.** 'A Sette voci'.

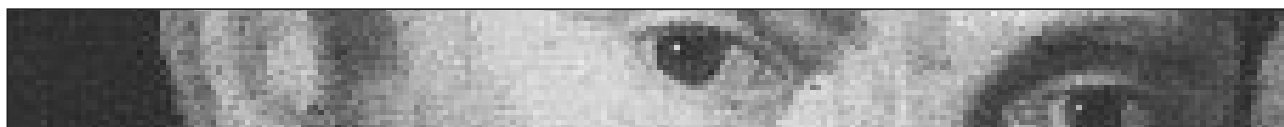
(Salmo 147, quinto del Vespri della Beata Vergine, composto sopra il terzo tono salmodico, a due cori. La ripetizione del canto fermo del tono salmodico è messa in particolare evidenza durante l'intero salmo).

**11. Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis.**

(È a 9 parti: la parte vocale, affidata al Cantus - 'parte che canta sopra la sonata a 8' - intona 11 volte l'invocazione alla Vergine, sempre con la stessa melodia, come si usa nelle litanie da cui è tratta. Gli 8 strumenti sono così specificati: 'Violino da braccio I; Violino da braccio II; Cornetto I; Cornetto II; Trombone o vero viola da braccio - Viola da braccio - Trombone - Trombone doppio').

**12. Ave Maris Stella.** 'Hanno Ave Maris. à 8'.

(È l'Inno del Vespri della Beata Vergine, costruito - come i cinque salmi - sull'omonimo inno gregoriano, ma con la tecnica della melodia gregoriana armonizzata, composto da sette strofe: la prima e l'ultima affidate ad un doppio coro, di quattro voci ciascuno; la seconda e la terza per coro a quattro voci; la quarta, la quinta e la sesta destinate, invece, a voci soliste. La melodia si ripete sempre



identica per tutte le strofe dell'inno).

**13. Magnificat.** 'A sette voci, e sei instrumenti'. (Composto sopra il primo tono salmodico trasportato alla quarta superiore, è diviso in dodici episodi, affidati ad organici vocali-strumentali differenti, come prescrive, episodio dopo episodio, il Bassus generalis. Ai sei strumenti base prescritti all'inizio altri se ne aggiungono nel corso del brano).

**14. Magnificat.** 'A 6 voci'. (Composto, come il precedente, sopra il primo tono salmodico trasportato alla quarta superiore e diviso in dodici episodi prevede, a differenza di quello, il solo accompagnamento del continuo dell'organo, per la cui realizzazione il Bassus generalis suggerisce i registri. È la versione semplificata del precedente; o, se si vuole, il primo è la versione più solenne di questo secondo).

### Uno o più Vespri di Monteverdi nella raccolta del 1610?

Veniamo ora alle varie ipotesi formulate nel tempo dagli studiosi. Tre almeno.

**Prima ipotesi.** La più restrittiva. Il Vespro (1610) è composto esclusivamente dalla risposta ('Domine ad adjuvandum me festina') all'intonazione 'gregoriana' ('Deus in adiutorium meum intende') - non va sottovalutata la modalità 'gregoriana' dell'introduzione del celebrante, in quanto avvia l'alternanza fra gregoriano e stile concertante per le parti dell'Ordinarium dei Vespri - dai cinque Salmi, dall'Inno Ave maris stella e dal Magnificat. Le quali parti presentano, inoltre, una forte unità stilistica e compositiva: stile concertante ed impiego del 'cantus firmus' gregoriano. Sebbene possa apparire la più restrittiva, questa interpretazione è quella che apre al Vespro monteverdiano la più ampia possibilità di impiego. E i Sacri Concerti? Monteverdi li avrebbe inseriti nella raccolta solo per dimostrare ai suoi estimatori, ma anche ai suoi detrattori, che sapeva maneggiare ogni stile di composizione, compreso quello del canto da camera solistico, impiegato nei Sacri Concerti, di più largo impiego nel melodramma e nella musica da camera profana, senza per questo volerli considerare parti integranti del suo Vespro (1610).

**Seconda ipotesi.** Questa seconda considera il Vespro formato da tutte le parti che nella stampa dell'Amadino appaiono dopo la Messa, sulla cui identificazione, per fortuna, non v'è ombra di dubbio. Perciò dal 'Domine ad adjuvandum me festina',

fino al 'Magnificat' tutto è da considerare facente parte del Vespro e tutto va eseguito, e nell'ordine in cui si presenta (ad eccezione del secondo Magnificat, che del primo rappresenta solo un'alternativa). Ciò porterebbe a dire che se non si eseguono tutti i 'concerti', compresa la 'Sonata sopra Sancta Maria', od anche uno solo di essi, si attenta all'unità del Vespro monteverdiano. Sembra questa l'ipotesi esecutiva abbracciata, ad esempio, da quegli interpreti che prima dei cinque salmi e del Magnificat opportunamente inseriscono le antifone gregoriane che costituiscono, nel loro assieme, le parti mobili (o Proprium del Vespro).

**Terza ipotesi** infine. Il Vespro monteverdiano è composto dalle parti fisse del corrispondente rito mariano; mentre i concerti costituiscono un repertorio dal quale il maestro di cappella può attingere ora uno ora l'altro per questa o quella festività mariana, come sostitutivo della ripetizione dell'antifona gregoriana. Perché Monteverdi non ha messo tutti i sacri concerti alla fine del Vespro canonico? Il dubbio è legittimo. Forse perché intendeva suggerire non tanto la successione od il numero complessivo, quanto semplicemente che ciascuno di essi apparteneva a quel repertorio, dal quale cavare ad libitum una novità da offrire fra le parti fisse che, anche nelle festività solenni, sono sempre uguali. Come accadeva nell'analogo repertorio della Messa, dove si cantavano le parti fisse di una delle tante Messe polifoniche, aggiungendovi, in speciali occasioni, un mottetto di nuova fattura. È evidente che in sede concertistica - come oggi è possibile fare - si possa comunque eseguire l'intera raccolta, senza porsi il problema liturgico-musicale dell'identificazione del Vespro. Ma se si vuole che l'esecuzione concertistica sia il più vicino possibile a quella liturgica - obiettivo non solo lodevole, ma auspicabile - allora tale problema non può essere sempre eluso, neppure in sede concertistica.

#### **Ed ora una quarta (nostra) ipotesi.**

Quell'edizione a stampa potrebbe perfino essere la rappresentazione di "un" Vespro di Monteverdi, così come forse (?) venne eseguito in una occasione solenne ed in tempi assai prossimi alla sua pubblicazione, con il dispendio di mezzi previsto fra parti corali, solistiche e strumentali.

Ma non per questo deve necessariamente considerarsi "il" Vespro di Monteverdi, pubblicato a Venezia nel 1610. Il quale, più verosimilmente ed a rigor di logica e tradizione, è composto delle sole parti costruite sopra canti fermi ed in stile concertante.