

Claudio Monteverdi Vespro della Beata Vergine

DEM PAPST widmet Monteverdi 1610 den Druck der *Marienvesper* sowie einer Messvertonung und überreicht ihm damit eine Art Bewerbungsmappe mit kompositorischen Arbeitsproben, wohl in der Absicht, seiner immer unerträglicher werdenden Situation als Hofkapellmeister in Mantua durch eine Anstellung in Rom zu entfliehen. Ob das Werk in dieser Form für eine zusammenhängende, gar liturgische Aufführung gedacht war, ist nach wie vor umstritten. Tatsächlich dokumentiert es als Kompendium und Manifest, wie Monteverdi sich eine Kirchenmusik auf der Höhe der Zeit vorstellt. Dass er im konservativen Rom mit solch einer »viel zu weltlichen«, »viel zu modernen«, »viel zu emotionalen« Musik nicht reüssieren konnte, war freilich abzusehen. Stattdessen eröffnete sich drei Jahre später ein anderer Ausweg aus der Mantuaner Misere: Monteverdi wurde nach Venedig als Kapellmeister an den Markusdom berufen, auf den damals renommiertesten Kirchenmusikerposten, dessen Stellenprofil seinem in der *Marienvesper* demonstrierten Können weitaus besser entsprach.

Die Eröffnung der Vesper ist die selbstbewusste Vorstellung des Komponisten: Monteverdi unterlegt ihr die Fanfarenouvertüre seiner Oper *L'Orfeo*, jenes Erfolgsstücks, das wenige Jahre zuvor seinen Namen endgültig im Bewusstsein der Musikwelt verankert hatte. Dem liturgischen Ablauf folgend, schließt sich ein Cursus von fünf Psalmen an, die eine geradezu dramatische Auseinandersetzung zwischen altehrwürdiger Überlieferung und musikalischer Moderne inszenieren. Obsessiv halten sie am gregorianischen Psalmton als Cantus firmus fest. Das *Dixit Dominus* überträgt zudem das elementare Prinzip der Psalmodie – Textrezitation auf einem Ton, gefolgt von einer melismatischen Schlussformel – auf den mehrstimmigen Vokal- und Instrumentalsatz. Andere Passagen zitieren den klassischen polyphonen Kirchenstil. In ihrer erhabenen, starren Feierlichkeit wirken diese Traditionsbezüge wie die rechtfertigende Bestätigung christlich-katholischer Orthodoxie, zumal in einer durch Reformation und um sich greifenden neuzeitlichen Skeptizismus

verunsicherten Zeit. So spiegelt, was sich darum herum abspielt, denn auch über weite Strecken den aktuellsten Stand weltlicher Musik wider. Die musikalische Substanz stammt aus Oper und Madrigal, ist geprägt von sängerischer Emphase und Virtuosität. Kompositorische Textausdeutung, die Domäne der neuen Musik, drängt sich mehr und mehr in den Vordergrund, etwa wenn das *Laudate pueri* im tänzerischen Dreiertakt von jenem Wunder erzählt, durch das sich die kinderlose Frau nun doch ihres Mutterglücks erfreut. In einem Fall komponiert Monteverdi ein dezidiertes theologisches Programm: Der Wallfahrtspsalm *Laetatus sum* inspiriert ihn zum Einsatz eines »gehenden« Instrumentalbasses (»Zum Hause des Herrn wollen wir pilgern«), kontrastiert von statischen Abschnitten (»Unsere Füße stehen in deinen Höfen, Jerusalem«), in denen sich die Stimmen über liegenden Harmonien zunehmend euphorisch entfalten. Immer wieder blendet das Stück hin und her zwischen beiden musikalischen Szenen und den beiden dialektischen Seiten christlicher Existenz: zwischen Unterwegssein und Angekommensein. Die doppelhörige Anlage von *Nisi Dominus* und *Lauda Jerusalem* greift ein von den Venezianern etabliertes Vorbild auf, doch hat der fast ekstatische Drive, der sich aus der engen Verzahnung beider Ensemblegruppen entwickelt, mit der meditativen Ruhe wechselseitigen Psalmodierens kaum mehr etwas gemein.

Eingeschoben in die großbesetzten, bis zu zehnstimmigen Psalmentonungen sind vier Solistenkonzerte, die in dieser Zusammenstellung die Rolle der Antiphonen übernehmen, indem sie die thematische Anbindung an das Marienfest leisten. Sie sprengen endgültig den Traditionsrahmen und formieren sich zu echten Opernszenen: Erst eine Arie (*Nigra sum*), dann ein Duett (*Pulchra es*) adaptieren, wie in der Marienverehrung nicht unüblich, erotische Texte aus dem Hohelied. Der folgende Wechselgesang zweier, später dreier Seraphim nimmt mit seinem schier unglaublichen sängerischen Ehrgeiz noch einmal exemplarisch auf *L'Orfeo* Bezug: Ist es in jener Oper Orpheus, der mythische Sänger, dem es durch die Aufbietung seiner ganzen Kunstfertigkeit (beinahe) gelingt, Tod und Hölle zu überwinden, so zeigt sich hier, dass die Repräsentanten der unüberbietbaren »*musica coelestis*« auf sehr ähnliche, von irdischen Sängern kaum mehr nachzuvollziehende Weise singen wie er. Im vierten

Solistenstück (*Audi coelum*), einer bühnentypischen Echo-Szene, antwortet eine mystische Stimme vom Himmel dem Rufen menschlicher Sehnsucht und offenbart im dramaturgischen Wendepunkt der Werkes, vermittelt durch eine winzige Betonungsverschiebung von »mária« (Meere) zu »María«, erstmals den bis dahin ungenannten Namen der Gottesmutter. In ihren Lobpreis, dem sich der zweite Teil der Vesper nun ganz hingeben wird, fällt der Chor in einem überraschenden Theatercoup (»Omnes ...«, »Alle ...«) ein, wobei er kurzerhand und auf theologisch mindestens provokante Weise die Trinität neu zu definieren scheint (»Dies gewähre uns Gott, der Vater, der Sohn und – die Mutter«).

Die noch fehlende Facette musikalischer Modernität – die zu Monteverdis Zeit als Kunstmusik noch recht junge Instrumentalmusik – steuert die *Sonata* bei. Mit der elfmal wiederholten Anrufung »Sancta Maria, ora pro nobis« übernimmt sie liturgisch die Rolle der Lauretanischen Litanei. Wie zum Ausgleich stellt sich danach der marianische Hymnus *Ave maris stella* am konsequentesten in den Dienst an der Überlieferung. Er lässt allein der frühmittelalterlichen Melodie ihr Recht: im archaischen achtstimmigen Chorklang der Rahmenteile wie in den schlichten, im bewegteren Dreiermetrum vorgetragenen Mittelstrophen. Doch schlagen die eingeschalteten instrumentalen Ritornelle auch hier eine Brücke in die Gegenwart.

Den Höhepunkt der Vesper, den Lobgesang Mariens, macht Monteverdi zur Summe seiner Kunst. Endgültig treten die Instrumente als gleichberechtigte Partner den Sängern an die Seite – ein musikhistorisch höchst bedeutsames Ereignis. Möglicherweise verbirgt sich hinter dem pointierten Wechselspiel zwischen Cornetti (Zinken) und Violinen erneut ein theologisch-musikalisches Programm: Hört man sie als Stellvertreter der alten standessymbolischen Instrumente, der herrschaftlichen Trompeten und der spielmännischen Fideln, dann bildet ihr Konflikt präzise das Thema des Magnifikats ab: die Überwindung sozialer Ungleichheit. Im *Deposuit* (»Er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen«) treten beide zuvor vereinte Gruppen auseinander. Das *Esurientes* bringt noch radikaler die Reichen (Cornetti) in Opposition zu den Hungernden (zwei unbegleitete Sopranstimmen). Im Gedenken an die prophetische Verheißung im *Sicut locutus est* (»So hat er es unseren Vätern

versprochen«) vollzieht sich schließlich der sozialutopische Ausgleich im konzertierenden Dialog.

Wie die ganze Vesper ist das Magnifikat geprägt von dem nicht weniger utopisch anmutenden Miteinander von Alt und Neu: von schlichter Psalmodie als Ausdruck ewiger göttlicher Wahrheit, der die Jahrhunderte, wie es scheint, nichts anzuhaben vermögen, und dem prachtvollsten instrumental-vokalen Pathos der »moderna musica«, die die authentische Darstellung des Menschen – seiner überragenden Befähigung, aber auch seiner höchst prekären Emotionalität – zu ihren »fondamenti della verità« (Monteverdi) erklärt. Die finale Zuspitzung ereignet sich im letzten *Gloria Patri*. Im Überschwang der Gefühle zerbricht die Sprache als Sinnträger in Fragmente (»et« »San-« »-cto«). Als Echo-Spielball fliegen sie zwischen den beiden Solisten hin- und her, während der Cantus firmus, unbeirrt wie eh und je, lange Töne aushält.

Monteverdis Marienvesper steht als musikalischer Meilenstein am Beginn der Neuzeit: Die Sphären des Göttlichen und des Menschlichen drängen dramatisch auseinander, und es bedarf der außerordentlichsten Kunstanstrengungen, sie doch noch – gerade noch – zusammenzuzwingen.

Daniel Lettgen, Dezember 2012