

Willibald Götze

Claudio Monteverdi

Zu seinem vierhundertsten Geburtstag

Mit steigender Intensität strahlt das Schaffen des Claudio Monteverdi – in seiner Zeit „soavissimo compositore di musiche“ geheißen – über die Fachwelt weit hinaus in die Musikwelt. Daß sie solchen Besitzes sich erfreuen kann, ist jahrzehntelanger Forschungsarbeit zu danken, an der mit ausländischen auch deutsche Musikforscher hervorragend beteiligt gewesen sind: von G. v. Winterfeld und E. Vogel zu Ambros/Leichtentritt und Alfred Einstein. Ihre Arbeit wurde bis in die Gegenwart unter anderen fortgesetzt durch Hans F. Redlichs profunde Forschungen, durch Wolfgang Osthoffs Studien, vor allem über das dramatische Spätwerk Monteverdis. So tiefe Eindrücke Monteverdis Werke in ihren Hörern jederzeit auslösen, sie wirkten auch bestimmend auf zeitgenössische Komponisten ein. Bereits 1923 stellte Carl Orff Monteverdis „Orfeo“ in freier deutscher Nachgestaltung zur Diskussion und ließ in manchen anderen Werken die Lebendigkeit der Ideen- und Klangwelt Monteverdis erkennen. Ähnliche Vorgänge sind zu beobachten im Schaffen des italienischen Komponisten G. F. Malipiero. Ihm ist außerdem die Gesamtausgabe der Monteverdi-Werke zu danken. Noch andere Namen ließen sich anfügen.

Claudio Monteverdi hat nicht allein zur Bereicherung der Geschichte beigetragen, indem er Neuerungen innerhalb traditioneller Stile schuf, sondern er hat zum Gang der Geschichte beigetragen, indem er dem Stilwandel innerhalb seiner Zeit wesentliche Impulse gab und dadurch Ansatzpunkte bot für späteres Musikschaffen bis in die Gegenwart.

„Und wie soll ich damit die Affekte erregen?“ – mit solcher Begründung lehnte Claudio Monteverdi einen Operntext ab und erinnerte gleichzeitig an zwei seiner berühmtesten Operngestalten, an „Orfeo“ und „Arianna“, die „nur als Menschen die Gemüter erregt, die Herzen erschüttert hätten“. Seit Erscheinen dieser beiden, für den Hof der Gonzaga in Mantua geschaffenen Werke (1607, 1608) – von „Arianna“ ist nur das berühmte „Lamento“ erhalten – gab es zwei eindrucksvolle Beispiele für die Ausdrucks- und Charakterisierungsfähigkeiten der Monodie, des instrumental begleiteten Sologesangs, in dem der Mensch, aus der Bindung chorischen Musizierens gelöst, seine Eigengeltung realisieren konnte. Zugleich verschob sich das bisherige Verhältnis zwischen Wort und Ton. Nunmehr sollte (nach Monteverdi) die „dichterische Rede die Herrin der Musik“ werden, nachdem in der komplizierten Polyphonie der Renaissancezeit „die Musik nicht Dienerin, sondern Herrin des Wortes“ gewesen sei.

Damit charakterisierte Monteverdi die zeitgeschichtliche Situation seines Schaffens. Im Übergang zwischen zwei Epochen wurzelte dieses Schaffen in der polyphonen Kunst des 16. Jahrhunderts und wuchs hinein in den affektiv orientierten Gestaltungsstil des 17. Jahrhunderts. Voll überraschender Momente, vollzog sich dieser Prozeß doch in organischer Entfaltung immanenter Kräfte. Der geniale Gestalter dokumentierte sich als Exponent seiner Zeit: ihr spezifisches Ausdrucksbewußtsein spiegelte er in der Intensität seiner Thematik und deren Durchformung im Rahmen originell variierten Werktypen.

Cremona (1567–1590)

Claudio Monteverdi wurde im Mai des Jahres 1567 in Cremona geboren. Das Taufbuch der Kirche SS. Nazaro e Celso weist den 15. Mai dieses Jahres als Tauftag aus. Schon früh muß Monteverdi Schüler des damals hochgeschätzten Komponisten Marcantonio Ingegneri, Kapellmeister an der Kathedrale in Cremona, geworden sein, denn bereits 1583 – mit 16 Jahren – gab Monteverdi vierstimmige geistliche Madrigale heraus. Mit 1584 ist eine Sammlung dreistimmiger Canzonetten datiert. Neben der kompositorischen Ausbildung erfolgte die damals übliche vokale und instrumentale Schulung. Monteverdi erwarb sich besonderen Ruf als Violaspieler. 1587 und 1590 erschienen das 1. und 2. Buch fünfstimmiger Madrigale.

Das Madrigal ist zunächst als literarische Form entstanden. Ein humanistischer Kreis um Kardinal Pietro Bembo suchte den leichtfertigen, oft derben, dazu formal wenig variablen „Frottole“ („Früchtchen“, mehrstimmige Refrainlieder) entgegenzuwirken: inspiriert durch die Wiederentdeckung Petrarcas schrieb man strophisch nicht gebundene, empfindsame Lyrik mit Anklängen an Natur- und Hirtenpoesie. Formal elastisch, ließen diese kleinen Dichtungen dem Musiker alle Freiheit. Im Rahmen der Fünfstimmigkeit zeigen sich konstruktiv-motettenhafte wie affektiv-malerische Tendenzen, imitatorische wie homophon-deklamatorische Partien. Mit virtuoser Satzkunst steigerten die Komponisten farbige Wortillustrationen und bildhafte Wendungen („Imitazione della natura“) zu artistischen Wirkungen. Infolge seiner hohen technischen Ansprüche – vermutlich ist der Vokalsatz oft auch instrumental gestützt worden – blieb das Madrigal immer auf einen kleinen Kreis Ausführender wie Aufnehmender beschränkt. Sein kammermusikalischer Charakter prädestinierte es zur aristokratischen Gesellschaftskunst.

Wie ein roter Faden zieht sich die Madrigalkomposition durch Monteverdis Schaffen: im Lauf von vier Jahrzehnten hat er 8 Madrigal-Bücher erscheinen lassen (ein 9. wurde posthum herausgegeben). Die Editionsjahre (1587, 1590, 1593, 1603, 1605, 1614, 1619, 1638) sind nicht Kompositionsdaten gleichzusetzen. Die Madrigal-Bücher sind Sammelbände, und viele Stücke kursierten vor der Herausgabe in Abschriften. In jedem Band aber treten Madrigale hervor, die Wandlungen des Monteverdischen

Personalstils wie auch des damaligen Musizierstils in oft überraschenden Wendungen ankündigen. Ist im 1. Buch die Verbindung zum imitatorischen Stil, auch zum Canzonettenstil, noch unverkennbar, so zeigen Stücke des 2. Buchs schon neue Bauformen, koloristische und charakterisierende Elemente. In harmonischen und modulatorischen Kombinationen, in zunehmend freizügiger, ausdrucksbetonter Entfaltung melodischer Linien verdeutlicht sich persönlicher Duktus der Handschrift.

Mantua (1590–1612)

Im Jahre 1590 trat Monteverdi in den Dienst des Hauses Gonzaga. Herzog Vincenzo berief ihn nach Mantua. Der junge Musiker kam in eine der glänzendsten Residenzen seiner Zeit, er kam in eine geistig lebhaft pulsierende Atmosphäre, er begegnete fortschrittlichen Musikern wie Ludovico Viadana oder Benedetto Pallavicino. Verpflichtet wurde Monteverdi zunächst als Violaspieler, später war er auch als „Sänger Sr. Hoheit“ tätig. 22 Jahre sollte er in Mantua bleiben, bis sich 1612 die Verbindung unter ungünstigen Umständen löste. Die wirtschaftlichen Verhältnisse des Komponisten sind während dieser Zeit unbefriedigend geblieben. Mehr als einmal mußte er um seine Bezüge kämpfen, ungeachtet wachsenden künstlerischen Ruhmes, der auch auf das herzogliche Haus zurückstrahlte. Die so verschiedenen Werke aus dieser Zeit geben Aufschluß über Assimilations- und Produktionskräfte einer schöpferischen Individualität: Traditionen blieben gewahrt, sofern deren Lebendigkeit an der Einschmelzung in Werke neuen Stils sich erwies. In einer Periode künstlerischer Reifung sind neben drei Madrigal-Büchern und anderen Kompositionen die Bühnenwerke Monteverdis entstanden, welche den Ruf des Komponisten in ganz Italien festigten: „L'Orfeo – Favola in musica“ und „Arianna“.

Die Versuche der Florentiner Camerata hatten für das Zusammenwirken von Musik und Drama eine neue Situation geschaffen. Wohl gab es in liturgischen Dramen des Mittelalters, in Mirakel- und Mysterienspielen, in Moralitäten, später auch in Schäferspielen, Solo- und Chorgesänge, die zuweilen sogar in den Ablauf der Stücke einbezogen waren oder den Aktschlüssen besondere Akzente gaben; doch blieben diese Musiknummern Einschübe, Garnierungen. Der instrumental begleitete Sologesang, die Monodie, ermöglichte erst dramatische Deklamation. Die Werke aber, welche die Florentiner Theorien auf der Bühne bestätigen sollten („Dafne“ und „Euridice“ von Peri 1597 und 1600, „Euridice“ von Caccini 1600), zeigten sich in der Mischung von Psalmodie und Rezitation noch zu theoriebefangen, als daß sie auch szenisch hätten wirken können; ihre Komponisten waren kultivierte Musiker, aber sie hatten keinen dramatischen Nerv.

Diesen gerade bewies Monteverdi in seinem „Orfeo“ (1607), indem er nicht etwa sklavisch dem „stile rappresentativo“ sich verschrieb, sondern indem er, unter dramatischen Aspekten alte und neue Elemente instinktsicher umformend und verbindend,

Drama und Musik wechselseitig sich ergänzen und steigern ließ. So finden sich in Chören polyphon madrigaleske Partien; Sologesänge und Rezitative dagegen sind freizügig und expressiv deklamierend auf affektive Textinterpretation angelegt. Strophen- und mehrteilige Formen sind erkennbar. Zahlreiche Instrumentalnummern (Sinfonien, Ritornelle) gliedern die Handlung, selbst den Instrumentalklang verwendet der Komponist als Stimmungsmittel: die Unterwelt wird mit dunklen Posaunklängen charakterisiert, später erklingt das gleiche Motiv in anderem szenischen Bezug in Streicherbesetzung. Ausschlaggebend aber für die noch heute unverminderte Wirkung des „Orfeo“ ist nicht allein die souveräne Beherrschung und Disposition der Mittel, sondern Monteverdis Fähigkeit, dramatische Vorstellungen in musikalische Realität umzusetzen.

Wieder sind es Madrigale, welche den Stilwandel aufzeigen. In die Mantuaner Jahre fallen die Veröffentlichungen der Madrigal-Bücher 3 bis 5, deren großer Erfolg an zahlreichen Neuauflagen (bis 1622) abzulesen ist. Auch diese Bände enthalten früher komponierte Stücke; gerade im Vergleich mit ihnen zeigt sich in anderen Stücken die zunehmende Lockerung des polyphonen Satzes zugunsten biegsam modellierter Melodik, zugunsten der Fixierung, des „Treffens“ seelischer Situationen. Folgerichtig differenzierte sich die Harmonik, deren Härten und Kühnheiten ihren Urheber in heftige Polemiken verwickelten. Diese Umbildungsvorgänge, gekennzeichnet außerdem durch immer abwechslungsreichere formale Aufgliederung der Kompositionen, erhalten ihren deutlichsten Akzent mit Hinzunahme des Basso continuo („ruhender“ oder mitgehender Instrumentalbaß) im 5. Madrigal-Buch. So ausgesprochen der Basso continuo – die Grenze zwischen alter und neuer Musik markierend – als Kennzeichen des „stile nuovo“ gilt, ist doch anzunehmen, daß er aus und in der Praxis vielstimmigen Musizierens sich entwickelt hat (z. B. Orgel als „tonhaltendes Instrument“ in der mehrchörigen Kirchenmusik). Umgekehrt vermochte der Basso continuo bei Aufführungen vielstimmiger Stücke in kleinerer Besetzung Klanglücken aufzufüllen, etwa wenn Madrigale durch eine Singstimme mit begleitenden Instrumenten musiziert wurden. So konnte – im Ausbau zur selbständigen, frei auszuführenden Begleitstimme – der Basso continuo das Bindemittel zur Verschmelzung des Madrigals mit der Kammerkantate werden. Bezeichnend auch, daß Monteverdi mit Hinzunahme des Basso continuo als festigender Kraft die bisherige Fünfstimmigkeit der Madrigale zur Sechs- und Neunstimmigkeit erweiterte und fallweise die Gliederung des Aufbaus durch kontrastierende Stimmengruppierungen wie durch Einschaltung instrumentaler Episoden klanglich orientierte.

Im Jahr 1610 widmete Monteverdi Papst Pius V. einen Sammelband sakraler Werke. Er enthielt eine in streng polyphonem Satz geschriebene sechsstimmige Messe (nach Motiven aus einer Motette von Gombert), die in die Chorbücher der Sixtinischen Kapelle aufgenommen wurde, und die inzwischen durch viele Aufführungen bekanntgewordene „Marien-Vesper“ (Vespro della Beata Vergine). Sie ist für sechs- bis achsstimmigen Chor, Soli und klangprächtiges Orchester gesetzt. Schon zwei Fassungen

des Magnificat lassen erkennen, daß hier ein Sammelwerk vorliegt, daß Folge und Auswahl der Teile den Ausführenden „geistlicher Konzerte“ überlassen waren. Zur imponierenden Wucht der Chorpartien kontrastieren die Soloepisoden, in denen blühende Melodik und eindringliche Deklamation ineinander aufgehen, um den Textinhalt bis ins Letzte auszudeuten. Die reiche Kolorierung vieler Gesangslinien ist mehr als nur Ornament, sie ist eine Dehnung der Melodik von innen her und symbolisiert den an- und abschwellenden Atem der Spannungen. Deren Verschiedenartigkeit wiederum begründet als Entsprechung zum Vokalklang einen möglichst farbigen Instrumentalklang, der nicht nur die Stimmen stützt, sondern seinerseits über Text- und Stimmungsinhalte aussagt. Wieder kennzeichnet die Verschiedenheit der Stile, wie sie sich in Messe und Vesper dokumentieren, Monteverdis Position in seiner Zeit, und wieder bleibt zu bewundern, wie er die meisterliche Beherrschung der Stile in der Realisierung der Werkidee aufgehen ließ.

Venedig (1613–1643)

Nach dem Tod des Herzogs Vincenzo im Februar 1612 bat Monteverdi um seine Entlassung aus mantuanischen Diensten – bis zuletzt hatten sie ihm keine sorgenfreie Existenz geboten. Um so bedeutungsvoller für Monteverdis künstlerische Geltung war seine Berufung zum Kapellmeister an San Marco in Venedig. Das Amt „Kapellmeister der Allerdurchlauchtigsten Republik“ war eine Staatsstellung, deren Besetzung die Prokuratoren höchste Sorgfalt widmeten. Claudio Monteverdis Wahl erfolgte einstimmig. Schon sein Anfangsgehalt war höher als die Gehälter aller Vorgänger. Bereits nach drei Jahren (1616) wurden seine Bezüge „in Anerkennung des Wertes und der Tüchtigkeit des Herrn Claudio Monteverdi“ erhöht. Als Kapellmeister an San Marco verfügte Monteverdi über 30 Sänger und 20 Instrumentalisten von hoher Qualität. Künstlerisch und disziplinar war er alleinverantwortlich. 30 Jahre – bis zu seinem Tod – hat er in Venedig gewirkt; aber seine Tätigkeit griff weit über die Stadt hinaus. So nahm er wieder künstlerische Verbindungen mit Mantua auf, komponierte er für den Hof zu Parma.

Monteverdi war 46 Jahre alt, als er sein Amt an San Marco übernahm. Seine Schaffenskraft erweist sich nicht nur an Zahl, Art und Rang der Werke (viele sind verlorengegangen), sondern ebenso überzeugend an der Originalität, mit der er stilistische und formale Probleme in einer vorwärtsdrängenden Epoche anging, ohne die Bindung an die Vergangenheit aufzugeben.

Von den drei in der venezianischen Zeit erschienenen Madrigal-Büchern zeigen das 6. und 7. den Komponisten inmitten des Stilumbruchs seiner Epoche. In das 6. Buch hatte Monteverdi sein berühmtes Lamento aus „Arianna“ aufgenommen und wurde wegen dieser Umformung eines für begleiteten Sologesang entworfenen Stückes in ein fünfstimmiges Madrigal lebhaft angegriffen. Scheinbar steht auch der Zyklus „Sestina“,

eine sechsteilige Gruppe, dem *a cappella*-Stil noch nahe, aber gegenüber der Stimmenbalance innerhalb polyphon konzipierten Satzes verschiebt sich hier stellenweise das Verhältnis schon in Richtung führender und füllender Stimmen. Neben solchen noch historisierenden Madrigalen vollzieht Monteverdi den Schritt zum Dialog in anderen Stücken mit aller Bestimmtheit. Hier ergibt sich die musikalische Struktur aus „Aktionen“ der singenden Gestalten. Das 7. Buch bekennt sich bereits durch seinen Untertitel „Concerto“ zum neuen Stil: Vokalpartien werden von Instrumentalsätzen eingeleitet oder abgelöst, vor allem aber finden sich Ansätze zu Variationen über gleichbleibendem Baß (*Basso ostinato*), ein neuer Weg, um durch Veränderung einer Melodie vielsrophiger Texte Herr zu werden, ein Weg, wie er nur jenseits der Grenzen strenger Polyphonie sich auf tun konnte. Wie konsequent Monteverdi diesen Weg verfolgt hat, zeigt er schon im Titel seiner „*Scherzi musicali cioè Arie e Madrigali in stile recitativo*“ (1632), in denen die konzertierende Technik, das Verhältnis zwischen Singstimmen und Instrumenten, bereits die Anlage der Stücke bestimmt.

Dem 8. Madrigal-Buch, der „*Summa*“ seines Schaffens in Richtung des *stile nuovo*, hat der Komponist eine bedeutsame Vorrede gegeben. Mit Bezug auf das in diesem Band enthaltene, aber schon 1624 komponierte „*Combattimento di Tancredi e Clorinda*“ nimmt Monteverdi für die instrumentale Gestaltung einer bestimmten Gemütsbewegung – des Zornes (*ira*), der Erregung – Prioritätsrechte in Anspruch. Mäßigung (*temperanza*), Demut oder Flehen (*humiltà o supplicatione*) habe er in Werken früherer Komponisten schon ausgedrückt gefunden, aber kein Beispiel für Zorn, für Erregung (*esempio del concitato genere*). Allein um der Kontraste willen aber könne auf musikalische Darstellung auch der Erregung nicht verzichtet werden. „Es liegt mir daran, daß man wisse, daß die Erforschung und der erste Versuch solcher der Tonkunst so notwendigen Ausdrucksweise von mir herrühre“ (nach E. Vogel). Der Text des „*Combattimento*“ ist Torquato Tassos „*Gerusalemme Liberata*“ entnommen. Ein epischer Text, für dessen Vertonung Monteverdi bereits 1624 einen musikalisch dramatischen Stil anbahnte, wie er sich in seinen späteren Opern, am eindrucksvollsten in „*L’Incoronazione di Poppea*“ (1642) kristallisierte: ineinander aufgehend, vergegenwärtigen Stimmen und Instrumente gemeinsam mit der Gestik des Darstellers den dramatischen Vorgang.

Vorbereitet hatte sich solche Entwicklung mit der Wandlung vom vokalen zum instrumentalen Gestaltungsstil, wie sie in Monteverdis Epoche begonnen hat. Diese Wandlung beeinflusste entscheidend die Gesangsmelodik, die als begleitete Monodie nach Erfindung und Ausbau zunehmend instrumental sich orientierte. In den dreieinhalb Jahrzehnten seit dem Entstehen des „*Orfeo*“ hatte eine grundlegende Veränderung des Lebensgefühls sich vollzogen: waren im repräsentativen Stil der mythologischen „*Favola in musica Orfeo*“ vokale und instrumentale Klangebenen noch deutlich gegeneinander abgesetzt (Sinfonien und Ritornelle einerseits, Solo- und Ensemblegesänge andererseits), so verwuchsen im „erregten“ neuen Stil („*concitato genere*“), Spiegelung einer neuen Lebenswelt, die Klangquellen (Stimmen und Instrumente) auf

nunmehr in sich geschlossener Klangebene zum einheitlichen Instrument – es diene den Darstellungen menschlicher Schicksale, ihren Verwicklungen und ihren Katastrophen, je unmittelbarer, desto packender.

In zahlreichen Sakralkompositionen für San Marco finden sich instrumental begleitete wie a cappella-Werke. Bis zuletzt besaß für Monteverdi der stile antico gültige Aussagekraft. Die geniale Inspiration fühlte sich durch Stile nicht gebunden. Als Beherrscher der Stile entschied Monteverdi je nach den Forderungen der Werkidee über Art und Form ihrer Verwirklichung. Solche geistige Elastizität könnte die rätselhafte Werkfülle eines „Uomo universale“ erklären, nicht aber die noch heute lebendige Wirkkraft seines Schaffens. Sie entspringt zeitloser Qualität der musikalischen Substanz: noch immer hat sie über Wert und Geltung eines Kunstwerks entschieden.

Claudio Monteverdi starb in Venedig am 29. November 1643. Sein Grab liegt in der Franziskanerkirche Santa Maria dei Frari.