

CLAUDIO MONTEVERDI

Vespro della Beata Vergine

Claudio Monteverdi (Cremona, 1567 - Venetië, 1643) werkte vanaf 1590 als zanger, violist en componist aan het hof van de hertogen Gonzaga in de stadsstaat Mantua. Hij schreef er voornamelijk niet-kerkelijke muziek (ballet, theaternmuziek, acht boeken madrigalen) en behoorde tot een avant-garde van jonge componisten die experimenteerden met nieuwe compositorische concepten die meer dramatische expressie toelieten dan de oude - Vlaamse - renaissancepolyfonie: de ontwikkeling van concertante instrumentale muziek en virtuoze liedkunst luidde rond 1600 de periode in die we later als 'Barok' zijn gaan aanduiden. Daarbij ontstonden de eerste opera's (Peri, Caccini, Cavalieri); Monteverdi componeerde zijn *Orfeo* in 1607. Later zou hij nog achttien opera's op klassieke thema's schrijven waaronder *Arianna*, *Ritorno d'Ulisse in Patria* (1641), *Incoronazione di Poppea* (1642).

In 1610 echter publiceerde Monteverdi een dikke bundel kerkelijke muziek: een zesstemmige mis *In illo tempore* in de archaïsche Palestrina-stijl die door het contra-reformatorische Concilie van Trente (1545-1563) tot officiële kerkmuziekstijl was bevorderd, en de *Mariavespers* die u vanavond hoort, een stuk waarin allerlei moderne compositorische snufjes worden gecombineerd met aloude gregoriaanse psalmdodieën. (Van het tot de vespers behorende *Magnificat* is nog een tweede versie opgenomen die zonder instrumenten kan worden uitgevoerd.) De bundel dient klaarblijkelijk een dubbel doel: tonen wat de *stile nuovo* voor de kerkmuziek kan betekenen en Monteverdi persoonlijk positioneren als componist van kerkmuziek. Het is een sollicitatiestuk: Monteverdi was al langer ontevreden in Mantua, hij draagt zijn bundel op aan Paus Paulus V, biedt hem die hoogstpersoonlijk aan en wordt ten slotte in 1613 benoemd tot kapelmeester aan de San Marco in Venetië, het hoogste ambt in de Italiaanse kerkmuziek; hij werkt daar tot zijn dood in 1643.

Terwijl Monteverdi's sollicitatiebundel een mis bevat die zoals gezegd geheel in traditionele stijl is geschreven, vormen zijn *Vespers* een veelkleurig stilistisch compendium dat een breed scala aan compositorische technieken bestrijkt: van 'ouderwetse' gregoriaanse psalmodieën tot avant-gardistische solozang, Venetiaanse dubbelkorigheid en concertante instrumentale muziek, een verzameling die zijn eenheid vindt in de vesperliturgie. Men zou de *Mariavespers* in hun encyclopedische strekking kunnen vergelijken met Bachs *Hohe Messe*: ze belichamen respectievelijk een vooruitziende, programmatische opening en een resumerend, retrospectief slotakkoord van de Barokperiode in de kerkmuziek.

vespers

De vespers, het kerkelijk avondgebed bij zonsondergang, vormden het muzikale hoogtepunt van de katholieke liturgie; vooral op kerkelijke feestdagen werden zij met grote

luister gevierd. Muzikale hoofdschotel van de vesperliturgie vormen vijf psalmen en het afsluitende Magnificat. De katholieke liturgische dienstregeling (*Liber usualis*) bepaalt in het algemene gedeelte (*ordinarium*) welke vijf psalmen dat bij diverse gelegenheden zijn; daaruit blijkt dat Monteverdi's *Mariavespers* geschikt zijn voor een feest van een vrouwelijke heilige.

In de vesperliturgie worden de vijf psalmen voorafgegaan door een uitnodigende openingstekst (*Invitorium*) en gevolgd door een schriftelezing (*lectio, capitulum*), een hymne en een psalmvers (*Versiculum*). Monteverdi's keuze van de hymne *Ave maris stella* bestempelt zijn Vespers als bedoeld voor één van de Mariafeesten (Annunciatie, Visitatie, Purificatie, Hemelvaart etc.). De tekst van de *lectio* verschilt van (feest)dag tot dag en is vastgelegd in het *proprium*, het met de dag wisselende, 'tijdeigen' deel van de liturgische voorschriften. Door deze tekst niet op muziek te zetten, beperkt Monteverdi de bruikbaarheid van zijn vespers niet tot één specifieke gelegenheid. In een liturgische omgeving worden de niet gecomponeerde teksten in eenvoudig gregoriaans gereci-teerd.

antifonen

Eveneens tijdeigen en dus niet gecomponeerd zijn de gregoriaanse *antifonen* die voor en na elk muzikaal onderdeel (psalm, Magnificat) door de Schola plegen te worden gezongen. Antifonen dienen niet alleen om de toon aan te geven waarop het koor de psalm zal inzetten maar ook om te motiveren waarom het betreffende stuk op deze dag klinkt; hun tekst en gregoriaanse melodie verschilt dus ook dagelijks. Aangezien de meeste hedendaagse uitvoerenden Monteverdi's composities in hun liturgische context willen laten horen moeten zij dus antifonen uitkiezen. Maar welke? Misschien helpt het volgende.

concerti

Sinds de hernieuwde belangstelling voor Monteverdi's muziek in de twintigste eeuw bleef lang onduidelijk waarom zijn *Mariavespers* behalve kernstukken van *Mariavespers* ook vijf liturgievreemde stukken bevat, door Monteverdi aangeduid als *sacri concertus*, één na iedere psalm: vier solomotetten en een instrumentale *Sonata*. Met name de motetten voor één of enkele solisten zijn fraaie staaltjes van modern-virtuoze zang-kunst. Maar wat is hun plaats in een vesper? De teksten van de eerste twee, *Nigra sum* en *Pulchra es* zijn regelrechte liefdespoëzie maar wel verwant aan teksten uit het oudtestamentische *Hooglied* die vaak dienst doen als antifonen op Mariafeesten. Inmid-dels weten wij dat het ten tijde van Monteverdi in Noord-Italië gewoonte was gewor-den om de antifonen ná een psalm te vervangen door orgelmuziek of concertante vocale dan wel instrumentale muziek; dat bleek uit de ontdekking van een pauselijk verbod op dergelijke antifofoon-substituties.

De identificatie van de *sacri concertus* als antifofoon-vervangers had bij de keuze van anti-

fonen kunnen helpen als hun teksten verwezen naar een bij eenzelfde gelegenheid passende set van antifonen die bovendien qua toonhoogte en toonsoort corresponderen met de toonhoogten en oude kerktonsoorten van Monteverdi's composities. Dat bleek niet het geval. Zowel Mantua, waar zeker enkele van de psalmen zullen hebben geklonken, als Venetië genoten bepaalde vrijheden ten opzichte van het Romeinse *Liber usualis*, waarvan we de details niet kennen en bovendien is ons niet bekend waar, wanneer, hoe (en zelfs: òf) Monteverdi's *Mariavespers* ooit integraal zijn uitgevoerd. Er rest nu dus een echt 'antifoon-probleem' dat elke dirigent moet oplossen.

Monteverdi's publikatie bevat de volgende 13 voor *Mariavespers* bestemde composities (de nummering der psalmen volgt de katholieke Vulgata-vertaling; in de hebreeuwse en protestantse bijbel zijn de nummers één hoger):

INVITATORIUM: *Deus in adiutorium...*

PSALMEN

Dixit Dominus (Ps. 109)

Laudate pueri (Ps. 112)

Laetatus sum (Ps. 121)

Nisi Dominus (Ps. 126)

Lauda Jerusalem (Ps. 147)

HYMNE *Ave maris stella*

MAGNIFICAT

CONCERTI

Nigra sum

Pulchra es

Duo Seraphim

Audi coelum

Sonata sopra Sancta Maria

psalmen

In de katholieke liturgie gezongen psalmen worden altijd afgesloten met de trinitarische slotformule *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto: Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen*. Deze zogeheten "kleine doxologie" (lofprijzing) werd ooit ingevoerd om de uitvoering van de oudtestamentische dus préchristelijke joodse psalmen in een christelijke eredienst mogelijk te maken, ze als het ware te kerstenen. Monteverdi moet deze tekst dus zeker zesmaal op muziek zetten en doet dat steeds weer anders.

Aanvankelijk zong de kerk deze psalmen sober en eenstemmig op gregoriaanse zogeheten 'psalmtonen': melodietjes op willekeurige toonhoogte. De kern van zo'n melodietje vormt de reciteertoon (*ténor*), de noot waarop de meeste lettergrepen worden gezongen en die zo vaak herhaald kan worden als nodig is. De reciteertoon wordt bereikt via een aanloopje over enkele andere noten (*initium*) op de eerste lettergrepen, en gevolgd door een afsluiting of slotcadens van enkele noten (*terminatio*). In het midden wordt de recitatie van de meestal in een voor- en een nazin verdeelde psalmverzen onderbroken met een korte stembuiging (*mediatio*) en een korte pauze om te kunnen ademen (*pausa major*). De onderlinge hele en halve toonsafstanden van de gebruikte noten worden bepaald door de kerktoonladder (*modus*) waarin een psalm-

toon is geschreven, en de slotnoot (*finalis*) is de grondtoon. Er bestaan acht (plus nog enkele afwijkende) van die middeleeuwse kerktoonladders (dorisch, phrygisch, etc.) en dus bestaan er ook acht psalmtonen waarop in principe alle psalmen gezongen kunnen worden. Gregoriaanse zang begint altijd met een *intonatio* van enkele woorden door de voorzanger, waarop de rest van de schola invalt.

Vanaf eind 15e eeuw ontstaan de eerste, primitieve vormen van meerstemmigheid: in plaats van één enkele reciteertoon wordt een vierstemmig akkoord gezongen en ritmisch herhaald zo vaak als nodig is, de zogenaemde *falsobordone*-techniek (Fr.: *fauxbourdon*). Deze vorm treffen we in de *Mariavespers* nog regelmatig aan: direct al in het begin, op de woorden *Domine ad adiuvandam me festina*, en in de eerste psalm, *Dixit Dominus*, op acht plaatsen.

Wanneer de begeleidende stemmen zich vrijer en zelfstandiger gaan bewegen ontstaat de techniek van de *cantus firmus* ('vast gezang'): de gregoriaanse melodie, meestal door een middenstem gezongen, wordt geharmoniseerd en versierd door een steeds virtuozer spel van de overige stemmen; de mogelijkheden daartoe groeien naarmate de psalmtoon in langere notenwaarden wordt gezongen. Deze in Monteverdi's tijd al ouderwetse maar door het restauratieve Concilie van Trente aanbevolen techniek vormt de basis voor de psalm- en Magnificat-zettingen in de *Mariavespers*. Sterker nog: als ware het ter geruststelling van de paus geeft Monteverdi zijn compositie de ondertitel *Vespro della Beata Vergine da concerto composto sopra canti fermi*, gecomponeerd op de - aloude - *canti fermi*, waarbij moet worden aangetekend dat de *concerti*-afgezien van de *Sonata* - geenszins op een *cantus firmus* zijn gebaseerd.

De reden van het in onbruik geraken van de *cantus-firmus*techniek is wel duidelijk: de voortdurende herhaling, vers na vers, van het zelfde liedje, met zijn langdurig verwijlen op de reciteertoon en zijn geringe tonale omvang (*ambitus*) leidt al gauw tot monotonie en legt de componist ernstige melodische en harmonische beperkingen op. Maar in die beperkingen kan zich de meester ontplooiën: Monteverdi grossiert in methoden om eentonigheid te voorkomen: hij wijst de psalmtoon toe aan wisselende stemmen, varieert hem ritmisch, legt hem op per vers veranderende toonhoogten en biedt een schier eindeloze variatie in bezetting en motieven van de polyfoon begeleidende omgeving.

concerti

Zoals gezegd volgt na elk der vijf psalmen een 'antifoon-vervangend' concertant kerkstuk: vier solo-motetten voor één of enkele stemmen en een instrumentale *Sonata*. Deze reeks op zichzelf vertoont een duidelijke eigen ordening: het aantal deelnemende stemmen - vocaal en instrumentaal - wordt steeds groter. De eerste drie zijn geschreven voor respectievelijk één, twee en drie vocale solisten; het vierde vergt aanvankelijk slechts twee zangers maar doet in het vervolg een beroep op een zesstemmig koor. De *Sonata* ten slotte heeft slechts één vocale partij doch maar liefst negen instrumentale.

Met name de vier solo-motetten zijn stilistisch de meest onversneden voorbeelden van de *seconda prattica*, de moderne, in de eerste opera's tot bloei gekomen virtuoze stijl die de muziek radicaal in dienst wil stellen van de expressie van de inhoud van de tekst onder het motto "Maak tekst de meester van de harmonie, niet haar knecht". De gelijkwaardigheid van alle stemmen - karakteristiek voor de oude polyfonie - is opgegeven ten faveure van een onderscheid tussen melodie en begeleiding; de laatste krijgt, in de vorm van een *bassus generalis* of een *basso continuo* de harmonische functie zodat vocale solisten een grote vrijheid krijgen tot retorische declamatie en muzikale verbeelding van de affectieve betekenis van de tekst. Die zang gaat gepaard met - voor onze hedendaagse oren - de meest vreemdsoortige versieringen, vaak adembenemende ornamenten als *gropi*, *trilli*, *tremoli*, *esclamazioni* etc., die Monteverdi minutieus noteert. Anno 1935 schreef de musicoloog Arnold Schering erover: "Zangers die deze verbluffende coloraturen kunnen uitvoeren bestaan tegenwoordig helaas niet meer. (...) Wegens het volledig uitsterven van deze traditie in de zangkunst zullen dergelijke composities altijd raadselachtig voor ons blijven".

vocale bezetting

Over de vocale bezetting van de *Mariavespers* kan niet worden gesproken in termen van solisten en koorstemmen. Dat onderscheid, in zwang gekomen sinds de grote negentiende eeuwse gemengde koren, kenden Monteverdi en zijn tijdgenoten nog niet. Hun 'koor' bestond uit hun 'solisten', *concertisten* geheten. In uitzonderingsgevallen (rijke kerken of hofkapellen) kende het koor ook nog *ripienisten*, steunzangers die in selecte passages de concertisten konden versterken. In de *Mariavespers* is het 'koor' in elk geval al tienstemmig want in de dubbelkorige psalm *Nisi Dominus* zijn twee maal vijf stemmen nodig; dat een dergelijke omvangrijke *cappella* door nog meer zangers werd versterkt is hoogst onwaarschijnlijk, nog afgezien van de beperkte ruimte op de koorbalkons.

Dat de *concerti* voor weinig stemmen zijn geschreven en vaak virtuoos, is geen reden ze als 'aria' te bestempelen tegenover de psalmen die dan, voor meer stemmen geschreven, koorstukken zouden zijn. De zinloosheid van het onderscheid tussen solisten en koorleden blijkt temeer uit het feit dat in de psalmen nu en dan dusdanig virtuoze solistische passages en duetten voorkomen dat tegenwoordige dirigenten ze uit handen van hun koorleden nemen en aan solisten toevertrouwen.

Uiteraard geldt ook voor Monteverdi's kerkmuziek dat er geen vrouwen in mochten optreden. De hoge partijen werden gezongen door jongens, castraten en falsetterende mannen. Werden dezelfde stukken echter gespeeld in een wereldlijke omgeving waar dat vrouwenverbod niet gold, dan had men weinig moeite met de vervanging van bijvoorbeeld tenor- door sopraan-solo's.

instrumentale bezetting

De *Mariavespers* vergen een - in hun tijd - binnen de kerkmuren ongehoord 'profaan' instrumentaal ensemble, in zekere zin passend bij het nogal aardse karakter van de Mariaverering. Het is uiteraard karakteristiek voor de tijd en plaats waar Monteverdi werkte. Omdat het toenmalige orkestrale instrumentarium nog allerminst Europees gestandaardiseerd was kan het voorgeschreven ensemble tegenwoordig zelfs door de meeste gespecialiseerde oude-muziekensembles niet zonder compromissen op de been worden gebracht.

Monteverdi schrijft in de eerste plaats partijen voor *viuole da braccio*, een hele familie van op de arm gespeelde strijkinstrumenten, van sopraan (die *violino* werd genoemd) tot bas; het bas-instrument uit deze familie placht evenwel tussen de benen te worden bespeeld. In hedendaags jargon dus een gezelschap van violen, altviolen en cello.

Daarnaast gebruikt hij ook één instrument - en dan nog uitsluitend in de openingsfanfare - uit de familie *viuole da gamba*, de tussen de benen bespeelde groep, eveneens van sopraan tot bas, te weten de *contrabasso da gamba*, het allerlaagste instrument dat de baslijn één octaaf lager pleegt mee te spelen; in orgeltermen: het 16-voets instrument. In één onderdeel van het *Magnificat*, het *Quia respexit*, schrijft Monteverdi twee blokfluiten voor, en enkele maten voor twee *fifare* of *piñare*; dat zouden traverso's (dwarsfluiten) of schalmei-achtigen kunnen zijn geweest.

Het toetsinstrument dat de continuo-akkoorden speelt is in de kerk uiteraard het orgel geweest en nooit een klavecimbel; Monteverdi noteert hier en daar zelfs de gewenste registers. Het meespelen van de baslijn door een melodiestrument, bijvoorbeeld een cello of fagot (*dulciaan*), was in Monteverdi's tijd geen gebruik. Veel gebruikelijker was de uitbreiding van het continuo met een tokkelinstrumenten als luit, *theorbe* of *chitarro-ne*.

Ten slotte maakt Monteverdi uitgebreid gebruik van de in de kerkmuziek van zijn tijd bekende koperblazers, de trombone-familie (schuiftrompetten met een u-bocht) waarvan alt-, tenor- en bas-exemplaren bestonden terwijl de sopraanrol was weggelegd voor de *cornetto* (in het Duits: *Zink*), die weliswaar een koperen mondstuk heeft maar verder gemaakt is uit met leer omwikkeld hout, licht gebogen en conisch uitlopend, met gaten als een blokfluit. De *Mariavespers* kennen twee *cornetto*- en drie trombonepartijen.

We gaan er hierbij van uit dat - naar de gewoonte van de tijd - ook instrumentale partijen nooit meervoudig werden bezet; 'tweede viool' is één instrument, niet een groep.

Wanneer één of meer van deze instrumenten expliciet in de partituur worden genoemd heten zij *obligaat*, verplicht. Behalve de door Monteverdi expliciet geïnstrumenteerde delen (*Domine ad adiuvandum*, *Sonata*, *Magnificat*) kennen de *Mariavespers* echter ook instrumentale passages, zoals de tussenspelen in de eerste psalm *Dixit Dominus*, waarbij geen instrumenten worden genoemd; het is dan aan de dirigent te

besluiten welke van de aanwezige instrumenten daarin zullen optreden. In de hymne *Ave maris stella* komt viermaal een identiek ritornel voor, eveneens niet expliciet geïnstrumenteerd, dat tegenwoordig meestal door telkens een andere groep instrumenten wordt uitgevoerd.

En dan bestaat ook nog het gebruik om *ad libitum*, d.w.z. naar behoefte instrumenten *colla parte* te laten meespelen met vocale stemmen.

In dit kader passen nog twee technische informatieën die de toevoerder opvallende verschillen tussen uitvoeringen kunnen verklaren. Twee delen van de *Mariavespers*, de psalm *Lauda Jerusalem* en het *Magnificat*, noteerde Monteverdi in afwijkende sleutels, zogeheten *chiavetten*, waarvan de betekenis pas recentelijk duidelijk werd; de betreffende stukken dienen een kwart lager te worden uitgevoerd (getransponeerd).

En: Terwijl wij langzamerhand vertrouwd zijn met het idee dat de stemming in 'de barok' een halve toon lager was ($A=415$ Hz ipv 440), lag de A bij Monteverdi juist een halve toon hoger: $A=465$ Hz. De combinatie van de door Monteverdi gebruikte toonsoorten en de reïne, ongetempereerde stemming van de instrumenten zorgt daarbij voor het stralende en transparante klankbeeld van de meeste hedendaagse uitvoeringen.

Uit het voorgaande blijkt dat hedendaagse uitvoerders c.q. dirigenten allerlei vrijheden hebben en veel keuzes moeten maken. Zij missen echter een vrijheid die hun collega's drie eeuwen geleden nog wel bezaten, namelijk dat destijds professionele musici geen specialisten op één instrument waren maar geacht werden diverse, tot aan acht strijken en blaasinstrumenten te bespelen. De twee bovengenoemde blokfluitisten zaten echt niet de hele middag te wachten tot hun acht maten voorbijkwamen; het waren waarschijnlijk gewoon strijkers, trombonisten of zangers die even naar het obligate instrument grepen. Dirigenten konden destijds dus ook vrijelijk instrumenten inzetten die in het geheel niet werden genoemd in de reeks obligate instrumenten.

Alleen al door de keuzemogelijkheden terzake van bezetting en antifonen kan men - vroeger en nu - dus zeer verschillende *Mariavespers* horen.

karakter

Monteverdi's *Mariavespers* zijn niet alleen - je zou het bijna vergeten - overrompend fraaie muziek, ze vormen ook een baanbrekend document in de westerse muziekgeschiedenis, een schakel tussen Renaissance en Barok. Monteverdi presenteert wat wij tegenwoordig een "fusion" zouden noemen van strenge *stile antico* (gregoriaanse zang, falsobordone, cantus firmus, polyfonie, oude kerktoonsoorten) en experimentele *stile nuovo* (instrumentale muziek, expressieve solozang, basso-continuo, moderne majeur/mineur-toonsoorten). Op het eerste gezicht lijken psalmen de eerste en concerti de tweede stijl te representeren; in tweede instantie echter zien we dat in sommige psalmen moderne virtuositeit in een antiek kader is opgenomen. Het slot van de *Mariavespers*, het *Magnificat* slaagt het best in de vermenging van beide stijlen.

INVITATORIUM: *DEUS IN ADIUTORIUM*

Reeds de magistrale opening legt een programmatische verbinding van zeer oud en gloednieuw. Na de *intonatio* van de voorzanger reciteert het koor de tekst van de respons (Psalm 69:2) ritmisch vrij op de noten van een D-groot akkoord, de zogeheten *falsobordone-techniek*, de oudste vorm van meerstemmigheid; het orkest speelt tegelijkertijd de fanfare (de *Gonzaga-fanfàre*) die in 1607 Monteverdi's opera *Orfeo* opende, tweemaal onderbroken door een dansend ritornel. Pas in het uitbundige *Halleluja* gaan koor en orkest samen. Een opzichtig pralende zetting van een liturgisch-functionele tekst.

Intonatio:

Deus, in adiutorium meum intende: God, kom mij te hulp:

respons:

Domine, ad adiuvandum me festina.	Heer, haast U mij te helpen.
Gloria Patri, et Filio,	Ere zij de Vader, en de Zoon,
et Spiritui Sancto:	en de Heilige Geest:
Sicut erat in principio,	zoals het was in den beginne,
et nunc, et semper,	en nu, en altijd,
et in saecula saeculorum.	en in de eeuwen der eeuwen.
Amen. Alleluia.	Amen. Halleluja.

PSALM 109: *DIXIT DOMINUS*

De psalm waarmee de meeste vespercycli beginnen is hier geschreven voor zesstemmig koor, naar believen door evenzovele instrumenten te versterken.

De tenor zet de psalmtoon in, naar het lijkt met de vrije parlando-ritmiek van het gregoriaans, maar de andere stemmen verwerken dit thema achtereenvolgens metrisch in een polyfoon web dat fraai homofoon wordt afgerond. Vervolgens passeert een tamelijk grote verscheidenheid aan vormen, die pas op het tweede gehoor regelmaat en symmetrie blijkt te vertonen.

De oneven psalmverzen (1, 3, 5 en 7) zijn gezet als ouderwetse *falsibordoni* (zie boven) op elk halfvers, eindigend met een lang melisma op het laatste woord.

In de even verzen (2, 4 en 6) ligt de psalmtoon steeds goed hoorbaar in de bas. Daarboven ontpint zich een modern concertant duet tussen twee sopranen (vers 2), twee tenoren (vers 4), terwijl in vers 6 alle vijf overige stemmen deelnemen in een imitatieve polyfonie.

Instrumentale ritornels gaan vooraf aan elk even vers.

De drie regels van de doxologie bieden een uitvergroting van de openingsregel: een gregoriaanse intonatie *Gloria*, een imitatief *Sicut* en een homofoon *Amen*.

1 Dixit Dominus Domino meo:
sede a dextris meis:
Donec ponam inimicos tuos,
scabellum pedum tuorum.
2 Virgam virtutis tuae
emittet Dominus ex Sion:
dominare in medio inimicorum tuorum.
3 Tecum principium in die virtutis tuae
in splendoribus sanctorum:
ex utero ante luciferum genui te.
4 Iuravit Dominus,
et non penitebit eum:
tu es sacerdos in aeternum
secundum ordinem Melchisedech.
5 Dominus a dextris tuis,
confregit in die irae suae reges.
6 Iudicabit in nationibus
implebit ruinas:
conquassabit capita in terra multorum.
7 De torrente in via bibet:
propterea exaltabit caput.

Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.

De Heer sprak tot mijn Heer:
Zit aan mijn rechterhand:
Totdat ik Uw vijanden,
tot een bank maak voor Uw voeten.
De scepter van Uw macht
zal de Heer uit Sion zenden:
heers temidden Uwer vijanden.
Bij U is de heerschappij ten dage van Uw kracht
in de glans van de heiligen
uit de schoot heb ik U voor de dageraad verwekt.
De Heer heeft gezworen,
en het zal hem niet berouwen:
Gij zijt priester in eeuwigheid
volgens de orde van Melchisedek.
De Heer aan Uw rechterhand
verslaat de koningen op de dag zijner wrake.
Hij zal oordelen over de Volkeren,
hij zal de verdelgingen aanrichten,
hoofden zal hij verpletteren in grote gebieden.
Hij drinkt onderweg uit de beek:
daarom zal hij zijn hoofd opheffen.

Ere zij de Vader, en de Zoon,
en de Heilige Geest:
zoals het was in den beginne,
en nu, en altijd,
en in de eeuwen der eeuwen.
Amen.

CONCERTO: *NIGRA SUM*

Het eerste concerto heeft de simpelst denkbare bezetting: een enkele solostem, de tenor, met een continuobegeleiding. Het is één van de eerste voorbeelden van de recitatieve stijl in de kerkmuziek: alles ten dienste van de expressie van affecten in de tekst. Dat is in dit geval een veelvuldig getoonzette bewerking van verzen uit het oud-testamentische *Hooglied* (1:4, 2:10-12) en enkele antifonen voor Mariavespers. Hoewel de zanger - noodgedwongen - een man is, komt de tekst uit de mond van een vrouw die haar echtgenoot citeert. Hoewel de uitleggers van mening verschillen, zou de tekst kunnen verwijzen naar de conceptie van Maria. De *tempus putationis*, de lente, is een allegorische aanduiding voor de overgang van de oude wet, de 'winter' van

schuld, boete en vergelding, naar de nieuwe wet van liefde en verlossing door de incarnatie van Christus.

Meteen de eerste noten maken duidelijk hoezeer de noten de tekst willen laten spreken: een donker, laag *Nigra* (zwart) tegenover een hoog en opgewekt *formosa* (bekeoorlijk). Verderop wordt het *surge* (sta op) levendig verbeeld.

Nigra sum, sed formosa,
filia Jerusalem.
Ideo dilexit me Rex
et introduxit me
in cubiculum suum et dixit mihi:
Surge, amica mea, et veni.
Iam hiems transiit,
imber abiit et recessit,
flores apparuerunt in terra nostra,
tempus putationis advenit.

Donker van huid doch bekeoorlijk,
ben ik, dochter van Jeruzalem:
daarom heeft de koning mij bemind
en mij geleid
in zijn slaapvertrek en mij gezegd:
Sta op, mijn liefste, en kom.
De winter is al voorbij,
de regen is over en verdwenen,
de bloemen zijn ontloken in ons land
Het is tijd om de bomen te snoeien.

PSALM 112: *LAUDATE PUERI*

In deze psalm wordt het achtstemmig koor slechts door continuo begeleid. Volledig achtstemmig worden alleen het eerste en de drie laatste verzen uitgevoerd; in de verzen 2- 5 zingen telkens twee stemmen in hetzelfde register (2 sopranen, 2 tenoren, 2 bassen) virtueuze duetten die de psalmtoon versieren. Deze psalmtoon ligt aanvankelijk bij elk vers in een hogere stem, om bij vers 4 (*Excelsus*: verheven boven alle volkeren) uit te komen in de sopraan; vervolgens zakt hij weer naar beneden.

Vele tekstgedeelten, zoals *excelsus* (verheven) en *coelos* (de hemelen) worden door Monteverdi levendig uitgebeeld. Bij *suscitans* (oprichten) en *erigens* (verheffen) wordt het welhaast opera; de armen (*pauperem*) komen er in een echt armzalige zetting achteraan. Het *Amen* wordt groots opgezet maar eindigt verstild, op de schaal van het erop volgende concerto.

1 Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini.	Looft, dienaren de Heer, looft de naam des Heren.
2 Sit nomen Domini benedictum: ex hoc nunc et usque in saeculum.	De naam des Heren zij geprezen, van nu en tot in eeuwigheid.
3 A solis ortu usque ad occasum: laudabile nomen Domini.	Van de opgang der zon tot aan haar ondergang is de naam des Heren prijzenswaard.
4 Excelsus super omnes gentes Dominus: et super coelos gloria eius.	De Heer is verheven boven alle volken, en zijn heerlijkheid boven de hemelen.
5 Quis sicut Dominus Deus noster,	Wie is als de Heer, onze God,

qui in altis habitat: et humilia respicit
in coelo et in terra?

6 Suscitans a terra inopem:

et de stercore erigens pauperem.

7 Ut colloset eum cum principibus:
cum principibus populi sui.

8 Qui habitare facit sterilem

in domo: matrem filiorum laetantem.

die woont in den hoge, en neerziet
op de dingen in de hemel en op aarde?

De behoeftige tilt hij uit het stof

de arme verheft hij uit de drek:

om hem bij de vorsten te plaatsen,

bij de vorsten van zijn volk.

Die de onvruchtbare maakt

tot een blijde huisvrouw met kinderen.

Gloria Patri, et Filio,

et Spiritui Sancto:

Sicut erat in principio,

et nunc, et semper,

et in saecula saeculorum. Amen.

Ere zij de Vader, en de Zoon,

en de Heilige Geest:

zoals het was in den beginne,

en nu, en altijd,

en in de eeuwen der eeuwen. Amen.

CONCERTO: *PULCHRA ES*

Ook deze tekst stamt uit het *Hooglied* (6:3-4) en fungeert als vijfde antifoon voor Maria Hemelvaart. Anders dan in *Nigra sum* spreekt hier de echtgenoot, dus - naar 17e-eeuwse interpretatie - God zelf, die zijn gade, Maria, prijst maar ook waarschuwt voor het strenge, apocalyptische oordeel in het hemelse Jeruzalem. Kijk niet naar mij (*averto oculos*) maar naar de schriften en de schepping, God vlucht (*avolare*) als wij hem kennen.

Opnieuw slechts door continuo begeleid zingen hier twee sopranen. Door hun tertspal-
lallen begint dit duet al meer op een barokke aria te lijken.

Het *terribilis* klinkt minder lieflijk dan het *suavis* en *decora*: Monteverdi accentueert niet de schoonheid van de *amica* maar de onheilspellende tekstgedeelten. Bij *averte* (keer u af) springt hij ineens weg uit toonsoort, *avolare* (vluchten) gaat in snelle drie-
kwartsmaat.

Pulchra es, amica mea,
suavis et decora filia Jerusalem.

Pulchra es, amica mea,
suavis et decora sicut Jerusalem
terribilis ut castrorum acies ordinata.

Averte oculos tuos a me,
quia ipsi me avolare fecerunt.

Schoon zijt gij, mijn liefste,
liefelijk en bevallig, dochter van Jeruzalem.

Schoon zijt gij, mijn liefste,
liefelijk en bevallig, zoals Jeruzalem,
maar ook geducht als een leger in slagorde.

Wend uw ogen van mij af,
want ze dwongen mij te vluchten.

PSALM 121: *LAETATUS SUM*

Een pelgrims- of bedevaartspalm. De negen verzen van het zesstemmige *Laetatus sum* zijn heel afwisselend getoonzet. De psalmtoon is er slechts sporadisch te horen, de samenhang wordt verzorgd door drie terugkerende basmotieven (a, b en c), waarvan de opvallendste is de acht maten 'lopende bas' (a) die als onverholten tekstillustratie direct in het begin klinkt en als fundament zal dienen voor alle oneven verzen (1, 3, 5, 7, 9). De structuur wordt aldus a-b-a-c-a-b-a-c-a. De vijf door (a) gesteunde verzen vertonen nog weer een eigen sub-structuur. Zij worden vertolkt door telkens één stem meer: eenstemmig gregoriaans (1), een concertant tenorduet (3), een terzet voor twee sopranen en een bas (5), drie concertante mannenstemmen met de gregoriaanse melodie als *cantus firmus* in de tweede sopraan (7) en zesstemmige polyfonie (9). Onmiskenbare muzikale metaforen zijn het *stantes* (staan) als de pelgrimerende bas voor het eerst stilstaat, en de in menigten optrekkende stammen in *illuc enim*.

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi: Ik ben verheugd dat mij gezegd is:
in domum Domini ibimus. | Wij zullen naar het huis des Heren gaan. |
| 2 | Stantes erant pedes nostri:
in atriis tuis Jerusalem. | Onze voeten zullen staan
in Uw voorhoven Jerusalem. |
| 3 | Jerusalem, quae aedificatur ut civitas:
cuius participatio eius in idipsum. | Jeruzalem, gebouwd als een stad:
waar men zal samenkomen. |
| 4 | Illuc enim ascenderunt tribus
tribus Domini: testimonium Israel
ad confitendum nomini Domini. | Daarheen immers zullen de stammen trekken,
de stammen des Heren volgens Israels wet
om de naam des Heren te loven. |
| 5 | Quia illic sederunt sedes in iudicio:
sedes super domum David. | Want daar staan de zetels voor het gericht
zetels voor het huis van David. |
| 6 | Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem:
et abundantia diligentibus te. | Vraagt om vrede voor Jerusalem:
en rijkdom voor wie U beminnen: |
| 7 | Fiat pax in virtute tua:
et abundantia in turribus tuis. | Vrede zij uw deel:
en overloed heerse binnen uw muren. |
| 8 | Propter fratres meos et proximos meos:
loquebar pacem de te. | Omwille van mijn broeders en mijn naasten,
roep ik vrede over U af: |
| 9 | Propter domum Domini Dei nostri:
quaesivi bona tibi. | Omwille van het huis van de Heer, onze God,
smee ik om heil voor U. |
| | Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen. | Ere zij de Vader, en de Zoon,
en de Heilige Geest:
zoals het was in den beginne,
en nu, en altijd,
en in de eeuwen der eeuwen.
Amen. |

CONCERTO: *DUO SERAPHIM*

De tekst combineert een vers uit het boek *Jesaja* (6:3, de serafijnen) met een vers uit de eerste brief van de apostel Johannes (5:7, de getuigen), over de goddelijke Drie-eenheid. Deze door Monteverdi's tijdgenoten veelvuldig getoonzette tekst pleegt geassocieerd te worden met Trinitatis, het Drie-eenheidsfeest, en zijn plaats in Maria-vespers wekte verbazing, totdat duidelijk werd dat St Barbara, de vrouwelijke heilige die in Mantua werd vereerd, als martelares voor de Drie-eenheid gold.

Dat de componist voor *Duo Seraphim* twee zangers (tenoren) inzet en er bij de passage over Drie-eenheid een derde aan toevoegt, daarin had Monteverdi diverse voorgangers. Er is een versie bekend waarin op dat ogenblik de organist werd gevraagd even mee te zingen. Uniek is hoe Monteverdi de drie zangers zich bij *unum sunt* tot één noot laat verenigen (*unisono*).

Met zijn grote hoeveelheid tot in detail uitgeschreven zwerige ornamenten is *Duo Seraphim* het meest virtuoze stuk van de hele *Vespers*.

Duo Seraphim clamabant alter ad alterum: Twee Serafijnen riepen elkaar toe:

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus	Heilig, heilig, heilig is God,
Deus sabaoth.	de Heer der heerscharen.
Plena est omnis terra gloria eius.	De hele aarde is vervuld van zijn heerlijkheid.

Tres sunt qui testimonium dant in coelo: Drie getuigen er in de hemel:

Pater, Verbum et Spiritus Sanctus.	De Vader, het Woord en de Heilige Geest.
Et hi tres unum sunt.	En deze drie zijn een.
Sanctus, sanctus, sanctus Dominus	Heilig, heilig, heilig is God
Deus Sabaoth.	de Heer der heerscharen.
Plena est omnis terra gloria eius.	De hele aarde is vervuld van zijn heerlijkheid.

PSALM 126: *NISI DOMINUS*

Eveneens een bedevaartpsalm. Hij is geschreven voor tien stemmen, die als twee zelfstandige vijfstemmige koren worden behandeld, waarbij de tenoren in beide koren permanent de psalmtoon als *cantus firmus* vertolken. Het is een goed voorbeeld van „Venetiaanse stereofonie" zoals die door de Gabrieli's werd ontwikkeld in de San Marco (waar Monteverdi enkele jaren later kapelmeester zou worden): de ruimtelijk gescheiden koren (*cori spezzati*) zingen elkaar afwisselend toe vanaf tegenover elkaar gelegen orgelbalkons. Muzikaal worden beide koren symmetrisch behandeld, zij zingen beurtelings ongeveer dezelfde noten en overlappen elkaar slechts kort. De bezetting kan variëren: groot koor enerzijds, solisten anderzijds. Monteverdi's compositie is aanmerkelijk complexer dan enig stuk van Gabrieli.

Het eerste vers is een polyfoon stuk voor de beide koren gezamenlijk, waarbij het tweede koor in een syncopiserende kanon (met een halve tel verschil) het eerste imiteert. De verzen 2, 3 en 4 zingen de beide koren achtereenvolgens, waarbij elk koor inzet op de slotnoten van zijn voorganger. Bij het vijfde couplet komt daar de klad in: koor I zet het zesde couplet al in voordat koor II het vorige heeft afgemaakt, en koor II slaat terug door na nauwelijks twee maten adempauze ook het zesde couplet in te zetten, zodat beide koren toch nog gelijktijdig bij de eindstreep (*porta*) arriveren en gezamenlijk het *Gloria* kunnen inzetten. Bij de tekst *sicut erat* (zoals het was in den beginne) keert ook inderdaad het begin van deze psalm terug.

- | | |
|---|--|
| 1 Nisi Dominus aedificaverit domum:
in vanum laboraverunt qui aedificant eam. | Als de Heer het huis niet bouwt,
vergeefs werken de bouwlieden eraan. |
| 2 Nisi Dominus custodierit civitatem:
frustra vigilat qui custodit eam. | Als de Heer de stad niet bewaart,
vergeefs waken haar wachters. |
| 3 Vanum est vobis ante lucem surgere:
surgite postquam sederitis,
qui manducatis panem doloris. | Vruchteloos is Uw opstaan voor het daglicht:
staat op als U bent uitgerust,
gij die brood der smarten eet. |
| 4 Cum dederit dilectis suis somnum:
ecce haereditas Domini filii:
merces fructus ventris. | Hij immers geeft zijn uitverkorenen slaap:
Zie, het erfdeel des Heren zijn zonen,
loon is de vrucht des lichaams. |
| 5 Sicut sagittae in manu potentis:
ita filii excussorum. | Als pijlen in een sterke hand,
zo zijn de zonen der jeugd. |
| 6 Beatus vir qui implevit
desiderium suum ex ipsis:
non confundetur cum loquetur
inimicis suis in porta. | Gelukkig is de man die
zijn pijlkoker daarmee heeft gevuld:
hij wordt niet beschaamd als hij spreekt
met zijn vijanden in de poort. |

Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto:
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

Ere zij de Vader, en de Zoon,
en de Heilige Geest:
zoals het was in den beginne,
en nu, en altijd,
en in de eeuwen der eeuwen. Amen.

CONCERTO: *AUDI COELUM*

Het vierde en laatste concertante motet staat op een vrije, niet-liturgische tekst die uit het *Hooglied* (6:9) citeert. De tenor zingt aanvankelijk recitativisch maar onderstreept zijn woorden regelmatig met lyrische coloraturen. Hij roept de hemel aan (*Audi coelum*) en krijgt zowaar antwoord van een tweede tenor die telkens van het laatste woord het laatste deel echoot, dat daarmee een nieuwe betekenis krijgt: de echo van *gaudio* is *audio* (ik luister), tegelijk het antwoord op de aanroep *Audi*. Zo is ook het

Dicam (wat ik zeg!), de echo van *benedicam*, antwoord op het verzoek *Dic*. De echo van *mária* (zeeën) verschilt slechts een hoofdletter en een klemtoon: *María*.

Dit echoput-effect was in de Barok een populair grapje.

Maria is hier ook metafoor voor de kerk. Wanneer de tenor tenslotte „allen" (*omnes*) oproept haar te volgen, geeft het voltallige zesstemmige koor daaraan gehoor, in zijn eindeloos *omnes* een onoverzienbare schare volgelingen (*sequamur*) suggererend.

Audi coelum, verba mea, plena desiderio et perfusa gaudio. (Echo: audio)	Hemel, hoor mijn woorden, vol verlangen en doorstroomd van vreugde (Echo: ik luister)
Dic, quaeso, mihi: Quae est ista, quae consurgens ut aurora rutilat ut benedicam? (E.: dicam)	Zeg mij, zo vraag ik: Wie is degene die daar oprijst, en glanst als het morgenrood opdat ik haar prijze? (E.: zeg ik toch!)

Dic, nam ista pulchra ut luna electa, ut sol replet laetitia terras, coelos, mária. (E.: María)	Zeg het, want deze schone vervult, als de uitverkoren maan en als de zon met vreugde de aarde, de hemel, de zeeën. (E.: Maria)
--	---

Maria virgo illa dulcis praedicata a prophetis Ezechiel porta Orientalis. (E.: talis)	Maria is deze schone jonkvrouw, voorzegd door de profeet Ezechiël als poort van het oosten. (E: zo groot)
---	---

Illa sacra et felix porta, per quam mors fuit expulsa, introduxit autem vita. (E.: ita)	Deze heilige en gezegende poort, waardoor de dood verdreven is, en het leven is binnengehaald. (E: Zo!)
---	---

Quae semper tutum est medium inter hominem et Deum pro culpulis remedium. (E.: medium)	Zij is altijd de betrouwbare middelares tussen mensen en God tot vergeving van schuld. (E: middelares)
--	--

Omnes hanc ergo sequamur, qua cum gratia mereamur vitam aeternam consequamur. (E.: sequamur)	Laten wij haar daarom allen volgen om door haar genade, eeuwig leven te verwerven. Laten wij haar volgen. (E: wij volgen)
---	--

Praestet nobis Deus, Pater hoc et Filius et Mater, cuius nomen invocamus dulce miseris solamen. (E.: amen) Benedicta es virgo Maria, in saeculorum saecula.	Dat geve ons God, de Vader en de Zoon en de Moeder, wier lieve naam wij aanroepen tot troost voor de ellendigen. (E: amen) Geprezen zijt gij, Maagd Maria, in de eeuwen der eeuwen.
---	---

PSALM 147: *LAUDA JERUSALEM DOMINUM*

Ook deze psalm is tweekorig, maar hoe verschillend van *Nisi Dominus!* Daar: twee vijfstemmige koren, hier: twee driestemmige koren. Daar: de psalmtoon afwisselend bij de tenoren van beide koren; hier: een buiten beide koren staande tenorpartij (liefst vanaf een eigen balkon!) die voortdurend, nu eens in de ene toonsoort, dan weer een kwart hoger maar onverstaanbaar de gregoriaanse psalm zingt. En terwijl in *Nisi Dominus* het tweede koor slechts in lange passages echode wat het eerste had voorgezongen, zingen hier beide koren afwisselend een zinsdeel, waarbij koor II koor I allengs dichter op de hielen zit tot beide koren vanaf vers 7 en in de doxologie samen optrekken. Maar juist in deze 'gezamenlijke' passages blijkt koor II veelvuldig koor I te imiteren, soms slechts op een afstand van een kwart of een halve noot: virtueuze polyfonie.

1 Lauda Jerusalem Dominum:

lauda Deum tuum, Sion.

2 Quoniam confortavit

seras portarum tuarum:

benedixit filiis tuis in te.

3 Qui posuit fines tuos pacem:

et adipe frumenti satiat te.

4 Qui emittit eloquium suum terrae:

velociter currit sermo eius.

5 Qui dat nivem sicut lanam:

nebulam sicut cinerem spargit.

6 Mittit cristallum suum sicut bucellas:

ante faciem frigoris eius quis sustinebit?

7 Emittet verbum suum et liquefaciet ea:

flabit spiritus eius, et fluent aquae.

8 Qui annuntiat verbum suum Jacob:

iustitias et iudicia sua Israel.

9 Non fecit taliter omni nationi:

et iudicia sua non manifestavit eis.

Loof de Heer, Jeruzalem:

Loof Uw God, Sion.

Want versterkt heeft hij

de grendels Uwer poorten:

Uw kinderen binnen U heeft hij gezegend.

Hij heeft vrede aan Uw grenzen gebracht

en verzadigt U met voedzaam graan.

Hij zendt zijn woord naar de aarde:

snel verspreidt zich zijn gebod.

Hij geeft sneeuw als wol:

nevel verstroot hij als as.

Hij zendt zijn hagel bij brokjes:

wie zal zijn koude doorstaan?

Hij stuurt zijn woord en het dooit:

zijn adem blaast en de wateren stromen.

Hij heeft zijn woord aan Jacob meegedeeld:

zijn wet en zijn gebod voor Israel.

Geen volk heeft hij zo behandeld:

noch heeft hij hun zijn gebod geopenbaard.

Gloria Patri, et Filio,

et Spiritui Sancto:

Sicut erat in principio,

et nunc, et semper,

et in saecula saeculorum.

Amen.

Ere zij de Vader, en de Zoon,

en de Heilige Geest:

zoals het was in den beginne,

en nu, en altijd,

en in de eeuwen der eeuwen.

Amen.

SONATA SOPRA „SANCTA MARIA, ORA PRO NOBIS"

Het antifoon-vervangende concerto na de vijfde psalm heeft een geheel ander karakter dan de vier vorige. Het is een litanie der Heiligen (*Sancta X: ora pro nobis*) met Maria als specifieke heilige. De aanroeping wordt elf maal als *cantus firmus* gereciteerd boven een instrumentale *sonata* voor acht instrumenten en continuo (*bassus generalis*): twee violen, altviool, twee cornetti en drie trombones. Het instrumentale aandeel, destijds ook wel aangeduid als *canzona*, bestaat uit tien secties van onregelmatige lengte, met wisselende bezetting en variërende ritmes en thematiek. De telkens terugkerende (*ostinate*) aanroeping *Sancta Maria, ora pro nobis* wordt aanvankelijk identiek herhaald, op onvoorspelbare momenten, maar gaandeweg extra belicht door ritmische variaties, onderbrekingen en accentverschuivingen.

Als liturgische tekst, gescandeerd boven een profane *canzona* is deze *Sonata* vergelijkbaar met het *Domine ad adiuvandum* boven de *Orfeo*-fanfare dat deze *Mariavespers* opende. Je zou dit overwegend instrumentale stuk dan ook kunnen beschouwen als de openingsfanfare van het expliciet aan Maria gewijde deel van de vespers.

Van de *concerti* is de *Sonata* derhalve het enige dat - zoals het titelblad beloofde - op een *cantus firmus* is gebaseerd.

Sancta Maria, ora pro nobis.

Heilige Maria, bid voor ons.

CAPITULUM:

HYMNE: AVE MARIS STELLA

Als hymne in zijn *Mariavespers* gebruikt Monteverdi de oude middeleeuwse Mariahymne *Ave maris stella*, een woordspel met *mare*, dat 'zee' betekent. De melodie is specifiek voor Mantua. Anders dan in de psalmen ligt de melodie hier - zeven coupletten lang - in de (hoogste) melodiester; ze wordt vrijwel onversierd geharmoniseerd.

De verzen 1 en 7 worden in vierkwartsmaat gezongen door twee vierstemmige koren, in de verzen 2 en 3 zingen beide koren achtereenvolgens in driekwartsmaat en de verzen 4, 5 en 6 zijn solo's voor resp. eerste en tweede sopraan en tenor. Na de verzen 2, 3, 4 en 5 speelt het orkest een vijfstemmig dansant ritomel dat melodisch losstaat van de hymne maar eveneens uit vier zinnen bestaat. Het instrumentarium is niet gespecificeerd; meestal treedt telkens een ander ensemble op.

Hoewel het hier om een lied gaat, wordt nergens gepoogd specifieke woorden muzikaal te illustreren zoals je van de moderne *seconda prattica* zou verwachten. De behandeling van de hymne is nogal traditioneel, afgezien van het optreden van solostemmen

en instrumentale tussenspelen.

Het woordspel tussen *Ave* en *Eva* verwijst naar de tegengestelde rollen die Eva en Maria spelen, de poorten naar het heil resp. sluitend en openend.

- | | |
|--|---|
| 1 Ave Maris stella Dei Mater alma,
atque semper Virgo, felix coeli porta. | Gegroet, sterre der Zee, milde Moeder Gods,
en eeuwig Maagd, gezegende poort des hemels. |
| 2 Sumens illud Ave, Gabrielis ore,
funda nos in pace, mutans evae nomen. | Dat „Ave" aanvaardend uit Gabriels mond,
bevestig ons in vrede, de naam „Eva" omkerend. |
| 3 Solve vincla reis,
profer lumen caecis,
mala nostra pelle, bona cuncta posce. | Verbreek de boeien der schuldigen,
schenk licht aan de blinden
verdrijf onze gebreken, eis alle goede dingen. |
| 4 Monstra te esse matrem,
sumat per te preces,
qui pro nobis natus, tulit esse tuus. | Toon U een moeder,
dat Hij door U onze beden aanvaardt,
die voor ons is geboren, door U werd gebaar. |
| 5 Virgo singularis, inter omnes mitis,
nos culpīs solutos, mites fac et castos. | Uitverkoren maagd, zachtmoedig boven allen,
maak ons van zonden vrij, zachtmoedig en rein. |
| 6 Vitam praesta puram, iter para tutum,
ut videntes Jesum, semper collaetemur. | Maak ons leven zuiver, bereid ons een veilige weg,
opdat wij, Jezus ziende, ons altijd zullen verheugen. |
| 7 Sit laus Deo Patri,
summo Christo decus, Spiritui Sancto,
tribus honor unus. Amen. | Lof zij God de Vader,
eer voor Christus en de Heilige Geest,
gedrieën een in waardigheid. Amen. |

VERSICULUM: (Psalm 44:3)

Diffusa est gratia in labiis tuis Propter ea benedixit te Deus in aeternum.	Bevalligheid ligt op uw lippen daarom heeft God u gezegend voor eeuwig.
--	--

MAGNIFICAT

Monteverdi's bundel van 1610 bevat, behalve het feestelijke zevenstemmige geïnstrumenteerde *Magnificat* dat we hier bespreken, ook een intiemere zesstemmige a-capella versie met continuo die zou passen bij een mogelijke uitvoering van de overige vesperdelen zonder instrumenten.

Vespers eindigen altijd met het *Magnificat*, de lofzang van Maria zoals opgetekend in het Lucas-evangelie; dat is derhalve vanaf de Middeleeuwen de meest door componisten getoonzette tekst. Monteverdi's zevenstemmige en tot in detail geïnstrumenteerde versie is één van de luisterrijkste.

Tervijl in de voorafgaande delen oude en nieuwe componeerstijl grotendeels naast elkaar voorkwamen (in psalmen resp. *concerti*) weet Monteverdi in het *Magnificat* beide stijlen het best te verweven en tot een synthese te brengen. Enerzijds (het antieke aspect) hanteert Monteverdi de psalmtoon conservatiever dan veel van zijn voorgangers en tijdgenoten; die waren er allengs toe overgegaan de voorgeschreven gregoriaanse melodie bijkans tot onherkenbaarheid ritmisch en melodisch te variëren, zoals we ook zagen in Monteverdi's behandeling van de psalmtoon in sommige psalmen. In Monteverdi's *Magnificat* klinkt de *cantus firmus* echter permanent streng en klassiek, niet geritmiseerd - in lange notenwaarden.

Anderzijds (het moderne aspect) laat Monteverdi de aloude Magnificat-toon door de andere stemmen en instrumenten kleurrijk versieren met een verbluffende variëteit van de meest recente, progressieve en virtueuze technieken, stijlen en structuren.

Ook weer afwijkend van de psalmen zijn de twaalf verzen van het Magnificat (incl. de doxologie) scherp van elkaar te onderscheiden. Het zijn eigenlijk twaalf verschillende composities, bijeengehouden door die voortdurend onverstoort doorgaande Magnificat-toon: de uitbundige expressie van menselijke gevoelens betoegeld door de tijdloze dogma's van de moederkerk.

De *tutti*-bezetting van het begin keert terug aan het slot (*Sicut erat...*) en ook met dezelfde muziek, in *stile antico*: zoals het was in den beginne. De daarmee gesuggereerde symmetrie wordt in de tussenliggende miniatuur-concerti niet bevestigd; de patronen daarin zijn tamelijk onregelmatig. In de verzen 3, 6, 7, 8 en 10 horen we naast de *cantus firmus* en het continuo uitsluitend instrumenten, in de verzen 2, 5, 9 en 11 uitsluitend zangers; alleen in het vierde couplet zijn zowel zangers als instrumentalisten te horen.

1 Magnificat anima mea Dominum.	Mijn ziel prijst de Heer.
2 Et exultavit spiritus meus: in Deo salutari meo.	En mijn geest heeft zich verheugd over God mijn Heiland.
3 Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	Want hij heeft omgezien naar de nederigheid van zijn dienstmaagd: voortaan immers prijzen mij zalig alle generaties.
4 Quia fecit mihi magna, qui potens est: et sanctum nomen eius.	Want de machtige heeft mij grote dingen gedaan en heilig is zijn naam.
5 Et misericordia eius a progenie in progenies: timentibus eum.	En zijn barmhartigheid is van geslacht tot geslacht bij degenen die hem vrezen.
6 Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.	Hij heeft macht uitgeoefend met zijn arm: de hooghartigen heeft hij verstrooid.
7 Deposuit potentes de sede: et exaltavit humiles.	Heersers heeft hij van de troon verstoten, en eenvoudigen verhoogd.
8 Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.	Hongerigen heeft hij van het goede voorzien, en rijken met lege handen weggestuurd.
9 Suscepit Israel puerum suum: recordatus misericordiae suae.	Israel, zijn knecht, heeft hij gesteund, indachtig zijn barmhartigheid.
10 Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.	Zoals hij heeft gesproken tot onze vaders, Abraham en zijn nageslacht in eeuwigheid.
11 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto:	Ere zij de Vader, en de Zoon, en de Heilige Geest:
12 Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	Zoals het was in den beginne, en nu, en altijd, en in de eeuwen der eeuwen. Amen.

© Eduard van Hengel, 2007

Deze (en andere) toelichtingen kunnen vrijelijk worden gedownload van mijn website <http://www.xs4all.nl/~eduardvh/>; zij mogen worden vermenigvuldigd en eventueel tegen kostprijs verkocht. Het auteursrecht blijft evenwel bij mij.