

Anmerkungen zu Monteverdis Marienvesper 1610

Die Überlieferung von Claudio Monteverdis Marienvesper von 1610 gab und gibt sowohl der Musikforschung als auch den Aufführenden Rätsel auf. Sie wurde 1610 zusammen mit einer Parodie-Messe im alten Stil, der „Missa In illo tempore“ (nach der Motette „In illo tempore loquente Jesu“ des Franko-Flamen Nicolas Gombert) in einer repräsentativen Ausgabe in acht Stimmbüchern in Venedig gedruckt.

Merkwürdig ist, dass auf den Titelblättern aller Stimmbücher dieses Druckes die „Missa“ nach der Widmung an die „Sanctissimæ Virgini – Heiligste Jungfrau“ an erster Stelle in großen Lettern genannt wird. Das, was wir heute als „Marienvesper“ bezeichnen, wird in kleiner, im Stimmbuch des „Bassus generalis“ sogar in sehr kleiner Schriftgröße fast beiläufig angegeben: mit „... ac Vesperæ pluribus decantandæ cum nonnullis sacris concentibus ... – ... und Vespern, von mehreren Stimmen abzusingen, mit einigen geistlichen Konzerten ...“. Lediglich im Stimmbuch des „Bassus generalis“, der übrigens in seiner Bogensignatur als „Partitura del Monteverde“ bezeichnet wird, ist als Zwischenüberschrift eine Benennung zu finden, die wir heute als Werktitel verwenden: „Vespero della B[eata] Vergine ... – Vesper der S[eligen] Jungfräü ...“. Die Formulierung der Titelblätter suggeriert damit ein Sammelsurium verschiedenster Werke, darunter eine Messe, mehrere Vesperpsalmen und geistliche Konzerte, nicht aber unbedingt ein Sammelwerk mit zwei Werken, einer Messe und einer umfangreichen, durchkomponierten Vespervertonung.

Es stellt sich also die Frage nach dem Werkcharakter der Vesper, ob sie nur eine lockere Aneinanderreihung einzelner, eigenständiger Vesperkompositionen oder ein durchkomponiertes Gesamtwerk ist. Für den letzteren Fall ist ihr liturgischer Ort zu klären. Für welches Marienfest war sie bestimmt und waren nicht auch nicht-liturgische Aufführungen von Monteverdi beabsichtigt? Die Titelblätter nennen als Aufführungsorte neben „Kapellen“ schließlich auch ausdrücklich die „Kammern der Fürsten“ („ad Sacellà siue Principum Cubicula“)! Für eine Aufführung im liturgischen Rahmen einer Vesper müssten in jedem Fall z. B. für die einzelnen Psalmen die zu dem jeweiligen Proprium des Festes gehörenden Antiphonen ergänzt werden. Es hat sich jedoch herausgestellt, dass sich zu den hier verwendeten Psalmtönen (Cantus firmi) und deren Modi kein komplettes Vesper-Formular mit passenden Antiphonen finden lässt. Entweder müssten unterschiedliche Modi für Antiphon und zugehörigem Psalm akzeptiert oder jene müssten durch Transposition „passend gemacht“ werden. Problematisch wäre zudem die Einbeziehung der Concerti und der Sonata in den liturgischen Ablauf.

Bei nicht-liturgischer Verwendung bräuchte darauf keine größere Rücksicht genommen zu werden. Man könnte – was in der Forschung auch für den liturgischen Einsatz als Möglichkeit und vielleicht sogar als ausdrücklicher Wille Monteverdis angesehen wird – die Concerti quasi als Ersatz der Antiphonen

betrachten. Eine solche Praxis ist immerhin für Venedig belegt: es ist bekannt, dass sich die Serenissima bei der Gestaltung ihrer Gottesdienste einige liturgische Freiheiten gegenüber dem von Rom bestimmten Ritus herausnahm. Und bereits seit den beiden Gabriellis wurde die Liturgie der Basilika San Marco häufig durch musikalische Einschübe wie Motetten oder instrumentale Canzonen angereichert. Aus allen diesen Gründen wird in der heutigen Aufführung auf die Hinzufügung gregorianischer Antiphonen verzichtet.

Auf eine weitere Besonderheit des Drucks von 1610 sei noch hingewiesen. Nach dem aufwändig instrumentierten siebenstimmigen Magnificat folgt noch ein zweites. Hierbei handelt es sich um eine Alternativfassung für eine reduzierte Besetzung (sechs Singstimmen, nur mit Orgelbegleitung), wenn der im „großen“ Magnificat geforderte instrumentale Aufwand nicht geleistet werden kann oder soll. Dieses „kleine“ Magnificat bleibt für die heutige Aufführung natürlich unberücksichtigt.

Charakteristisch für die Marienvesper ist das kunstvolle Zusammenführen und Verschmelzen der beiden Kompositionsstile, die Monteverdi zu seiner Zeit vorfand oder selbst mitentwickelte: auf der einen Seite der altehrwürdige, polyphone Stil der Renaissance und auf der anderen Seite der moderne, konzertierende monodische Stil des beginnenden Barocks mit seinen virtuosen Verzierungen und seiner affektgeladenen Wortausdeutung. Beides verbindet Monteverdi in der Marienvesper unter Berücksichtigung der gregorianischen Cantus firmi zu einem grandiosen Gesamtkunstwerk.



Mit der Übernahme der Toccata seiner zwei Jahre zuvor veröffentlichten Oper „Orfeo“ eröffnet Monteverdi nach der Intonation „Deus in adiutorium meum intende“ auch seine Marienvesper. Der Text des Responsoriums („Domine ad adiuuandum“) wird vom sechsstimmigen Chor auf einem gleich bleibenden Akkord quasi im Sprechgesang vorgetragen, während ihn das ebenfalls sechsstimmige Instrumentarium virtuos umspielt. Unterbrochen wird das Responsorium von zwei kurzen Instrumentalritornellen in beschwingtem Dreiertakt. Nach dem „Amen“ vereinigen sich Chor und Instrumente zu einem bewegten, abschließenden „Alleluja“.

D **Sex vocib. & sex Instrumentis.** [24] **TENOR**

Ixit Dominus Domino meo ij

Detailed description: This is a musical score for a Tenor part. It begins with a large, ornate initial 'D'. The title above the staff reads 'Sex vocib. & sex Instrumentis.' followed by the number '24' in a box and the word 'TENOR'. The music is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The notes are mostly quarter and eighth notes. Below the staff, the Latin text 'Ixit Dominus Domino meo ij' is written, with 'ij' at the end of the line.

Der traditionell alle Vespere eröffnende Psalm 109 (110)¹ „Dixit Dominus“ ist wie das Responsorium für je sechs Sing- und Instrumentalstimmen vertont. Er beginnt, nur vom Basso continuo begleitet, mit einer aus dem 4. Psalmton gewonnenen, kanonisch ausgeführten Passage. Die sechsstimmig gesungenen Verse des Psalms beginnen mit jeweils frei rezitierendem Sprechgesang auf ein und demselben Akkord (Falsobordone-Technik), der sich in bewegte Chorpässagen auflöst. Deren Motivik wird in den anschließenden Instrumental-Ritornellen übernommen, die gemäß der Anweisung auch weggelassen werden können. Abgewechselt werden die vollstimmig vertonten Psalmverse durch geringstimmig besetzte. In ihnen konzertieren in der Regel zwei Solostimmen über einem in langen Notenwerten ausgeführten Cantus firmus des Basses. Eine Besonderheit bietet hier das jeden Psalm abschließende „Gloria Patri“. Als ob Monteverdi anzeigen möchte, dass dieses ja nicht mehr zum eigentlichen Psalmtext gehört, diesen quasi nur „christianisiert“, rückt er es, geradezu kontrastierend zum Vorausgegangenen, um einen Ganzton tiefer.

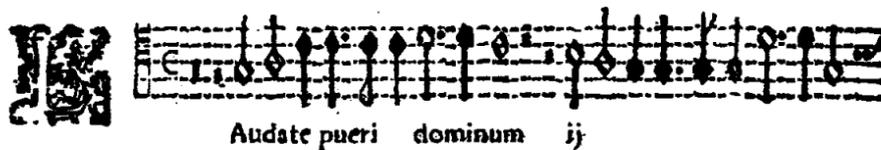
N **Vocifolia** 17 **TENOR**

Igra sum sed formosa filia formosa filia for-

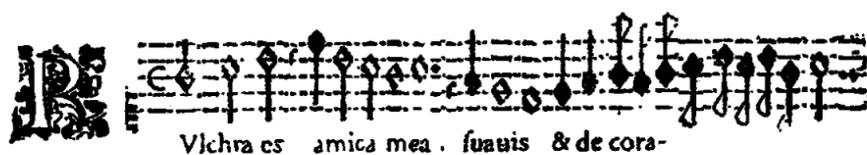
Detailed description: This is a musical score for a Tenor part. It begins with a large, ornate initial 'N'. The title above the staff reads 'Vocifolia' followed by the number '17' in a box and the word 'TENOR'. The music is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The notes are mostly quarter and eighth notes. Below the staff, the Latin text 'Igra sum sed formosa filia formosa filia for-' is written.

In der Solomotette „Nigra sum“, deren Text aus dem Hohelied stammt, wendet Monteverdi zum ersten Mal den virtuoson, erregten Stil („stilo concitato“) der Oper in der Kirchenmusik an. Er lässt den Tenor mit den Anfangsworten „Nigra sum – Ich bin schwarz“ in tiefer, eher fahler Lage ruhig beginnen, um dann in höherer Lage (beim ersten Mal nach einem Oktav, beim zweiten Mal sogar nach einem Nonensprung!) den Gegensatz „sed formosa – aber wohlgestaltet“ des Textes durch Synkopierungen, Koloraturen und Verzierungen deutlich hervortreten zu lassen. Die Aufforderung „surge – erhebe dich“ wird durch eine über 1 1/2 Oktaven aufsteigende Tonleiter versinnbildlicht. Durch Rezitation auf einem Ton in langen Notenwerten (jeweils eine ganze Note pro Silbe) lässt er das „tempus putationis – Zeit zum Beschneiden“ recht lang erscheinen.

¹ Die geklammerte Zählung hier und im Folgenden ist die von der Vulgata abweichende Psalmzählung der Lutherbibel.



Im Gegensatz zum aufwändig instrumentierten Beginn der Marienvesper sieht Monteverdi für den Psalm „Laudate pueri“ und die restlichen Psalmen keine obligaten Instrumente mehr vor. Deshalb fehlen hier wie dort die gliedernden Ritornelle. Wie im ersten Psalm der Marienvesper wird auch im Psalm „Laudate pueri“ der Psalmton (hier der 8. Ton) zu Beginn kanonisch eingeführt und in den konzertierenden Passagen wie ein roter Faden in langen Notenwerten ausgeführt. Anders als im ersten Psalm, der ihn stets dem Bass zuordnet, wandert er hier durch unterschiedliche Stimmlagen und wird dabei je nach Stimmlage transponiert. Besonders in den konzertierenden Passagen werden einzelne, besonders wichtige Wörter durch eindeutige Tonsymbole hervorgehoben: „excelsus super omnes gentes – erhoben über alle Völker“ durch eine aufwärts gerichtete Tonleiter, „et super cælos gloria ejus – und über die Himmel seine Herrlichkeit“ durch weit gespannte und ausgedehnte Koloraturen. Verblüffend endet der Psalm: während üblicherweise das Schluss-Amen durch eine Steigerung zum Tutti-Klang bekräftigt wird, passiert hier genau das Gegenteil. Ausgehend von einem prächtigen Tutti-Klang beim ersten „Amen“, scheint dieser sich durch ein „Ausdünnen“ des Stimmsatzes und seine Faktur geradezu zu verflüchtigen. Zum Schluss bleiben nur noch zwei Tenöre übrig, die den Psalm nach sich einander abwechselnden Koloraturen, unbegleitet vom Basso continuo, schließlich im Einklang auf demselben Ton beenden.



War das erste Concerto der Marienvesper noch eine Solomotette für eine Singstimme, so setzt Monteverdi im Concerto „Pulchra es“ zwei Solostimmen ein. In diesem Concerto lässt er bereits die Entwicklung von der rezitativischen Monodie hin zu Melodieformen der geistlichen Arie ahnen. Dieses Sopranduett ist ein wunderbares Beispiel für ein frühes geistliches Konzert.



Die Vertonung des Psalms „Lætatus sum“ fällt besonders durch die Behandlung des Instrumentalbasses auf. Monteverdi verwendet für die Psalmverse 1, 3, 5, 7 und 9 einen markanten, acht-taktigen Basso ostinato in schreitender Viertel-Bewegung für die Zwischenverse 2, 4, 6 und 8 drei verschiedene Basselemente: eine durch überwiegend halbe Noten bestimmte Bassstimme 1, einen Orgelpunkt und eine Bassstimme 2, die ebenfalls durch halbe Noten charakterisiert wird. Aus ihrer Aneinanderreihung ergibt sich eine konsequent durchgeführte Rondoform:

A – B – A – C – A – B – A – C – A

(A = Basso ostinato; B = Bassstimme 1; C = Orgelpunkt + Bassstimme 2).



Im Concerto „Duo Seraphim“, welches ein herausragendes Beispiel für Monteverdis Textbehandlung ist, steigert er die Anzahl der Singstimmen der Concerti ein weiteres Mal, nun auf drei. Jedoch singen, weil im Text von zwei Seraphinen die Rede ist, zunächst auch nur zwei Singstimmen. Das Einander-Zurufen („clamabant alter ad alterum – riefen einer dem anderen zu“) wird dabei häufig durch imitatorische Führung der Singstimmen veranschaulicht. Erst als der Text von der Trinität handelt („Tres sunt – Drei sind es“), tritt die dritte Singstimme hinzu und bildet mit den anderen im Kontrast zu den bewegten Koloraturen und Verzierungen des ersten Teils des Concertos einen ruhigen Dreiklang in ganzen Noten. Bei ihren Einsätzen imitieren die Singstimmen die jeweils vorausgehende Stimme kanonartig. Dadurch werden die drei Personen der Trinität („Pater – Vater, Verbum – Wort/Sohn, Spiritus Sanctus – Heiliger Geist“) auch durch die Musik als wesensgleich charakterisiert. Wenn der Text dann feststellt, dass diese Drei eins sind („et hi tres unum sunt“), vereinigen sich die drei Singstimmen beim Wort „unum – eins“ auf demselben Ton zum Einklang.

Primus Cho. A 10 122 ALTVS

Iſi dōminus Niſi dōminus ſj- zdfi-

Die Vertonung des Psalms 126 („Nisi Dominus“) ist ganz dem Stil der venezianischen Doppelchörigkeit verpflichtet. Der 6. Psalmton wird hier in langen Halte-tönen stets dem tiefen Tenor beider Chöre zugewiesen (teilweise im Unisono). Ungewöhnlich ist die Behandlung der Doppelchörigkeit: während die einzelnen Chöre üblicherweise nach dem Ende einer Phrase einsetzen, setzt der zweite Chor, zum Teil synkopisch, am Beginn der Motette unmittelbar nach dem ersten Chor ein, fällt ihm sozusagen ins Wort. Erst im Verlauf der Motette wählt Monteverdi die übliche Form der Doppelchörigkeit. Für den Beginn des „Gloria Patri“ vereinigen sich beide Chöre zur Fünfstimmigkeit. Wortgezeugt ist das Ende des Psalms: zu den Worten „sicut erat in principio – wie es war im/am Anfang“ wird der Anfang der Motette notengetreu wiederholt – ein Verfahren, das auch spätere Komponisten wie z. B. Heinrich Schütz oder Johann Sebastian Bach anwandten.

Vdi Audi cælum verba mea plena defiderio & perfu-

Das Concerto „Audi cælum“ beginnt zunächst als Solokonzert für einen Tenor mit Basso-continuo-Begleitung. Der besondere Reiz dieses Concertos besteht darin, dass ein Echo am Ende jeder Phrase das letzte Wort abwandelt und ihm so einen neuen Sinn gibt. Monteverdi gestaltet dadurch einen Dialog zwischen dem Solisten und dem von ihm angerufenen Himmel. Aus dem Echo-Wort ergibt sich neben dem in der Barockzeit sehr beliebten musikalischen Effekt jeweils die Antwort des Himmels auf die Frage des Solisten (vgl. das Textbuch). Nach der ausgedehnten Koloratur des Solotenors auf „omnes – alle“ setzen nun tatsächlich alle Stimmen ein. Dem letzten Echo, das das Wort „solamen – Trost“ mit einem „...amen – so sei es“ bestätigt und den Dialog beendet, folgt eine ruhige und sehr innige Seligpreisung der Jungfrau Maria, mit der das Concerto endet.

Septem vocibus 30 TENOR

Auda Lauda Ierusalem dominum lauda

Für den letzten Psalm der Vesper („Lauda Jerusalem“), der in Form einer weltlichen Canzona gestaltet ist, umrahmen zwei dreistimmige Chöre (jeweils Sopran, Alt und Bass) den Tenor, der den Cantus firmus singt. Im „Gloria Patri“ werden dann auch die beiden Soprane und ein Bass am Cantus firmus beteiligt.

Sancta Maria ora pro nobis

Die Sonata („Sancta Maria“) ist mit acht Instrumentalstimmen besetzt. Sie schließt den Block der fünf Vespersalmen markant von dem folgenden Hymnus ab. Eigentlich ist sie ein selbständiger, virtuoser Tanzsatz, der auch ohne den elfmaligen, litaneiartigen Bitruf ausgeführt werden könnte – in der Besetzungsangabe ist die Singstimme übrigens nicht erwähnt. Ohne dass der Melodieverlauf der Singstimme verändert würde, wird der Bitruf ausschließlich durch Akzentverschiebungen, Taktwechsel, Dehnung oder Verkürzung der Notenwerte und durch seufzerartige Pausen rhythmisch variiert. Dadurch wird die Intensität der Anrufung ständig gesteigert und die Gefahr der Monotonie gebannt.

Hymnus. à 8. 36 Primus Cho. CANTUS

ue maris stella Dei

Für den Hymnus „Ave maris stella“ verwendet Monteverdi die schlichte, mittelalterliche Melodie. Dadurch, dass die sieben Verse des Hymnus in der gleichen Tonalität bleiben (d-Dorisch mit Einfärbungen nach Dur und Moll), wirkt er nach den abwechslungsreich gestalteten Psalmen und Concerti wie ein Ruhepol. Die einzelnen Verse werden auf dreierlei Art vertont: im Eingangsvers als achtstimmige Motette im ruhigen Vierertakt (wiederholt mit dem Schlussvers), als schlichter vierstimmiger Liedsatz im Dreiertakt und als Sololied. Zwischen die Verse 3, 4, 5 und 6 wird jeweils ein fünfstimmiges Instrumentalritornell im Dreiertakt eingeschoben.



So wie das Canticum, das Magnificat, der liturgische Höhepunkt der Vesper ist (wenn man das so sagen darf), so ist auch das Magnificat der Marienvesper deren Schluss- und Höhepunkt. In ihm fasst Monteverdi alle Besonderheiten der vorangegangenen Werkteile noch einmal wie in einem Focus zusammen. Es ist durch die Verseinteilung des Canticums in zwölf Teile gegliedert, die Monteverdi jeweils anders verarbeitet. Allen gemeinsam ist das Gerüst des Cantus firmus, der durch unterschiedlichste Art, formal, tonal und besetzungsmäßig, jeweils anders beleuchtet wird und im Gegensatz zu den Psalmvertonungen stets gegenwärtig ist. Nach einer kurzen, wie aus dem Nichts beginnenden und sich innerhalb von nur sieben Takten zu einem glanzvollen Tutti-Klang entwickelnden Einleitung über das Wort „Magnificat“ vollendet der Solosopran, nur vom Basso continuo begleitet, den ersten Vers mit dem Cantus firmus in langen Notenwerten. Darauf folgen zahlreiche, immer verschieden besetzte Vokal- und Instrumental-Concerti, die den Cantus firmus virtuos umspielen. Einen Ruhepunkt setzt der doppelchörige fünfte Vers „Et misericordia“ mit einem innigen Dialog von Oberchor (SSA) und Unterchor (TBB) in tiefer Lage. Nach weiteren Concerti der unterschiedlichsten Art wird das Magnificat mit einem „Gloria Patri“ beendet, das nach einem virtuos, solistischen Beginn noch einmal alle Singstimmen und Instrumente zu einem klangprächtigen Abschluss zusammenführt.

Dr. Kurt Pages