

# ZUR MARIENVESPER ANMÄRKUNGEN

von Dr. Kurt Pages

Die Überlieferung von Claudio Monteverdis Marienvesper von 1610 gab und gibt sowohl der Musikforschung als auch den Aufführenden Rätsel auf. Sie wurde 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 nach der Widmung „*Sanctissima Virgini*“ (der Heiligsten Jungfrau) an erster Stelle die *Missa* in großen Lettern genannt wird. Das, was wir heute als „Marienvesper“ bezeichnen, wird dagegen in kleiner, im Stimmbuch des *Bassus generalis* sogar in sehr kleiner Schriftgröße fast beiläufig angegeben: „*ac Vesperæ pluribus decantande cum nonnullis sacris concentibus ...*“ (und Vespern, von mehreren Stimmen abzusingen, mit einigen geistlichen Konzerten ...). Lediglich im Stimmbuch des *Bassus generalis*, das 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 Seligen Jungfrau). Die Formulierung der Titelblätter suggeriert damit ein Sammelurium verschiedenster Werke, darunter eine Messe, mehrere Vesperpsalmen und geistliche Konzerte – nicht aber unbedingt einen Sammelband mit zwei großen Werken: einer Messe und einer umfangreichen, durchkomponierten Vespervertonung.

Es stellt sich daher die Frage nach dem Werkcharakter der Vesper, ob sie also nur eine lockere Aneinanderreihung einzelner, eigenständiger Vesperkompositionen oder ein durchkomponiertes Gesamtwerk ist. Im letzteren Fall wäre ihr liturgischer Ort zu klären: Für welches Marienfest war sie bestimmt, und waren von Monteverdi auch nicht-liturgische Aufführungen beabsichtigt? Die Titelblätter nennen als Aufführungsorte schließlich neben „Kapellen“ auch ausdrücklich die Kammern der Fürsten: „*ad Sacella sive 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 zugehörigen 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



„DER HEILIGSTEN JUNGFRAU  
MESSE ZU SECHS STIMMEN ...“  
TITELBLATT DES STIMMBUCHS  
BASSUS GENERALIS

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 Verzerrungen und seiner affektgeladenen Wortausdeutung. Beides verbindet Monteverdi unter Berücksichtigung der gregorianischen *Cantus firmi* in der Marienvesper zu einem grandiosen Gesamtkunstwerk.

**1** **VERSICULUS: DEUS IN ADJUTORIUM MEUM INTENDE  
& RESPONSORIUM: DOMINE AD ADJUVANDUM ME FESTINA**

**Sex vocibus et sex instrumentis**

Mit 6 Stimmen und 6 Instrumenten (SSATTB) – Tonart/Modus: Tonus rectus (D)



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 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“.

**PSALMUS 109: DIXIT DOMINUS**

**Sex vocibus et sex instrumentis**

*Li ritornelli si ponno sonare et anco tralasciar secondo il volere*

Mit 6 Stimmen und 6 Instrumenten (SSATTB)

Die Ritornelle können nach Belieben erklingen oder auch weggelassen werden.

Tonart/Modus: IV. Ton, hypophrygisch



**2** Der traditionell alle Vespere eröffnende Psalm 109<sup>1</sup> *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 Anweisung auch weggelassen werden können. Vollstimmig vertonte Psalmverse wechseln mit geringstimmig besetzten, in denen in der Regel zwei Solostimmen über einem in langen Notenwerten ausgeführten *Cantus firmus* des Basses konzertieren. 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.

1) Die Zählung der Psalmen folgt hier der Vulgata. Deutsche Bibeln verwenden die abweichende Nummerierung nach Luther.



### CONCERTO: NIGRA SUM

#### Motetto ad una voce

Motette für eine Stimme (T) – Tonart/Modus: G-Mixolydisch<sup>2</sup>

# 3

In der Solomotette *Nigra sum*, deren Text aus dem Hohelied stammt, wendet Monteverdi zum ersten Mal den virtuos, 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 des Textes „*sed formosa*“ (aber wohlgestaltet) durch Synkopierungen, Koloraturen und Verzierungen deutlich hervortreten zu lassen. Die Aufforderung „*surge*“ (erhebe dich) wird durch eine über 1 ½ Oktaven aufsteigende Tonleiter versinnbildlicht; durch Rezitation auf einem Ton in langen Notenwerten (jeweils eine ganze Note pro Silbe) lässt Monteverdi das „*tempus putationis*“ (Zeit zum Beschneiden) recht lang erscheinen.



### PSALMUS 112: LAUDATE PUERI

#### à 8 voci sole nel Organo

Für 8 (Solo-) Stimmen (SSAATTBB) in die Orgel  
Tonart/Modus: VIII. Ton, mixolydisch

# 4

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 der Psalmton jedoch 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 caelos 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 Stimm-satzes 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.



### CONCERTO: PULCHRA ES

#### a due voci

Für zwei Stimmen (SS) – Tonart/Modus: G-Mixolydisch

# 5

War das erste Concerto der Marienvesper noch eine Solomotette für eine Singstimme, so setzt Monteverdi im Concerto *Pulchra es*, dessen Text wieder aus dem Hohelied stammt, zwei Solostimmen ein. Hier 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.



### PSALMUS 121: LETATUS SUM

#### a sei voci

Zu sechs Stimmen (SSATTB) – Tonart/Modus: II. Ton, hypodorisch

# 6

Die Vertonung des Psalms *Letatus sum* fällt besonders durch die Behandlung des Instrumentalbasses auf. Monteverdi verwendet für die Psalmverse 1, 3, 5, 7 und 9 einen markanten, achttaktigen *Basso ostinato* in schreitender Viertel-Bewegung und für die Zwischenverse 2, 4, 6 und 8 drei verschiedene Basselemente:

2) Die Concerti sind in Dur/Moll-Tonalität gehalten, von Monteverdi aber kirchentonal darstellt – ein rein orthographisches Verfahren, das sich auch noch später, etwa bei Bach, findet. Dur und Moll sind an der Groß-/Kleinschreibung des Grundtones zu unterscheiden.

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).

# 7

## CONCERTO: DUO SERAPHIM

### Duo Seraphim, a due voci – Tres sunt, a tre voci

*Duo Seraphim*, für zwei Stimmen (TT) – *Tres sunt*, für drei Stimmen (TTT)

Tonart/Modus: g-Dorisch



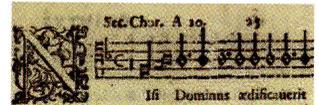
Im Concerto *Duo Seraphim*, welches ein herausragendes Beispiel für Monteverdis Textbehandlung ist, steigert er die Anzahl der Singstimmen der Concerti ein weiteres Mal, nun auf drei. Jedoch singen, weil im Text von zwei Seraphinen die Rede ist, zunächst auch nur *zwei* Singstimmen. Das Einander-Zurufen („*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.

# 8

## PSALMUS 126: NISI DOMINUS

### a dieci voci

Für zehn Stimmen (SATTB | SATTB) – Tonart/Modus: VI. Ton, Lydisch



Die Vertonung des Psalms 126 ist ganz dem Stil der venezianischen Doppelchörigkeit verpflichtet. Der 6. Psalmton wird hier in langen Haltetönen stets dem tiefen Tenor beider Chöre zugewiesen (teilweise im Unisono). Ungewöhnlich ist die Behandlung der Doppelchörigkeit: Während üblicherweise die einzelnen Chöre nach dem Ende einer Phrase einsetzen, setzt hier am Beginn der Motette der zweite Chor, zum Teil synkopisch, 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 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.

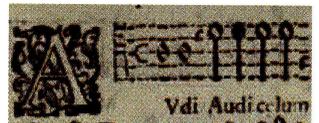
# 9

## CONCERTO: AUDI CÆLUM

### Prima ad una voce sola, poi nella fine à 6 voci

Zuerst für eine Solostimme (T), dann am Ende für sechs Stimmen (SSATTB)

Tonart/Modus: d-Dorisch



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.



## PSALMUS 147: LAUDA JERUSALEM

### a sette voci

Für sieben Stimmen (SAB|T|SAB) – Tonart/Modus: III. Ton, Phrygisch

10

Für den letzten Psalm der Vesper, 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.



## SONATA SOPRA „SANCTA MARIA ORA PRO NOBIS“

### à 8

Für 8 Instrumente und eine Stimme (S) – Tonart/Modus: G-Mixolydisch

11

Die Sonata ist mit acht Instrumentalstimmen besetzt. Sie schließt den Block der fünf Vesperpsalmen markant von dem folgenden Hymnus ab. Eigentlich ist sie ein selbständiger, virtuoser Tanzsatz, der auch ohne den elfmaligen, litaneiarartigen 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: AVE MARIS STELLA

### à 8

Für acht Stimmen (SATB|SATB) – Tonart/Modus: d-Dorisch

12

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.



## MAGNIFICAT

### a Sette voci & sei Instrumenti

Für sieben Stimmen (SSATTBB) und sechs Instrumente  
Tonart/Modus: I. Ton, Dorisch

13

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 virtuosen, solistischen Beginn noch einmal alle Singstimmen und Instrumente zu einem klangprächtigen Abschluss zusammenführt.

**I** MAGNIFICAT

**a Sette voci & sei Instrumenti**

Für sieben Stimmen (SSATTBB) und sechs Instrumente

**II** ET EXULTAVIT

**a 3 voci**

Für drei Stimmen (ATT)

**III** QUIA RESPEXIT

**ad una voce sola & sei instrumenti li quali suoneranno con più forza che si può**

Für eine Solo-Stimme (T) und sechs Instrumente, die mit so viel Kraft wie möglich spielen sollen

**IV** QUIA FECIT

**a 3 voci & doi instrumenti**

Für drei Stimmen (ABB) und zwei Instrumente

**V** ET MISERICORDIA

**a 6 voci sole in dialogo**

Für sechs Solo-Stimmen (SSA/TBB) im Dialog

**VI** FECIT POTENTIAM

**ad una voce & tre instrumenti**

Für eine Stimme (A) und drei Instrumente

**VII** DEPOSIT

**ad una voce & doi instrumenti**

Für eine Stimme (T) und zwei Instrumente

**VIII** ESURIENTES

**a due voci & quattro instrumenti**

Für zwei Stimmen (SS) und vier Instrumente

**IX** SUSCEPIT ISRAEL

**a 3 voci**

Für drei Stimmen (SST)

**X** SICUT LOCUTUS

**ad una voce & sei instrumenti in dialogo**

Für eine Stimme (A) sechs Instrumente im Dialog

**XI** GLORIA PATRI

**a tre voci, due de le quali cantano in Echo**

Für drei Stimmen (STT), zwei von ihnen singen mit Echo

**XII** SICUT ERAT

**Tutti gli instrumenti & voci, & va cantato & sonato forte**

Alle Instrumente und Stimmen (SSATTBB) und es soll kraftvoll gesungen und gespielt werden

**PS:** Die heutige Aufführung orientiert sich an den Gegebenheiten, die Monteverdi gekannt und praktiziert haben dürfte: Wie seinerzeit in Italien üblich, wird eine auf dem Kammerton 466 Hz basierende mitteltönige Stimmung verwendet, die auf die Reinheit der meist-genutzten Tonarten hin optimiert ist und folglich in selten genutzten Tonarten sehr unrein klingt. Charakteristisch ist zudem die Praxis, den Chor *colla parte* mit Instrumenten zu begleiten und alle *cantus firmi*, auch jene in solistischen Abschnitten, im Stile einer Choral-schola *tutti* zu besetzen.