



Claudio Monteverdi um 1630
(Gemälde von Bernardo Strozzi)

Rätselhaftes Meisterwerk

Sie ist das wohl bekannteste Stück klassischer Musik der Zeit vor Bach und Händel. Fast 100 Aufnahmen verzeichnet die Diskografie, doch viele Probleme, die der Erstdruck von 1610 aufwirft, sind immer noch ungelöst, vielleicht sogar unlösbar. Die **Marienvesper** bleibt für jeden Interpreten eine Herausforderung.

Von Matthias Hengelbrock

Gibt es überhaupt „die“ Marienvesper von Monteverdi? Ist das, was der Komponist 1610 in einem aufwendigen Druck veröffentlichte, ein geschlossenes Werk im heutigen Sinne oder eine lose Sammlung von Einzelstücken, aus denen der Benutzer ad hoc eine Auswahl treffen soll? Oder noch etwas ganz anderes? Um sich diesen Fragen zu nähern, scheint es sinnvoll, zunächst den historischen Kontext zu betrachten. Wie fast jede Jahrhundertwende war auch der Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert eine Zeit des Aufbruchs und bewusster Veränderungen. Alte Formen wurden zerbrochen, aber die neuen hatten noch kein Standardmaß, sodass Künstler mutig experimentieren und sich gewissermaßen austoben konnten. Ein solcher Künstler war Claudio Monteverdi, 1567 in Cremona geboren und damit nur drei Jahre jünger als Galileo Galilei, ein anderer Fortschrittsmotor

dieser Epoche. Bereits mit fünfzehn Jahren veröffentlichte er eine Sammlung geistlicher Gesänge, kurz darauf sein erstes Madrigalbuch. Das in diesen Publikationen zum Ausdruck kommende außerordentliche Selbstbewusstsein darf man nicht außer Acht lassen, wenn man sein weiteres Leben und Werk verstehen will. Und noch etwas wird in diesen Anfängen deutlich, nämlich die Spannung zwischen geistlicher Musik, die höher angesehen war, und weltlicher, in der man einen moderneren und individuelleren Ausdruck finden konnte.

So nimmt es nicht wunder, dass Monteverdi sich 1589 zunächst um den Posten eines Kirchenmusikers bewarb, allerdings erfolglos. Über die Gründe seiner Ablehnung in Mailand ist nichts Genaues bekannt; vielleicht wollte man dort keinen jugendlichen Heißsporn haben. Seine erste feste Anstellung erhielt Monteverdi im folgenden Jahr am Hof des Herzogs Vincenzo Gonzaga, wo er in der Hierarchie allmählich bis zum

Vespro della Beata Vergine

Titel des Drucks von 1610: *Santissimae Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum choros, ac Vespere pluribus decantandae cum nonnullis sacris concentibus, ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata*

1. Domine ad adiuvandum me festina (Introitus)
 2. **Dixit Dominus Domino meo** (Psalm 109)
 3. Nigra sum (Hohelied-Motette)
 4. **Laudate pueri Dominum** (Psalm 112)
 5. Pulchra es (Hohelied-Motette)
 6. **Laetatus sum** (Psalm 121)
 7. Duo Seraphim (Concerto)
 8. **Nisi Dominus** (Psalm 126)
 9. Audi coelum (Concerto)
 10. **Lauda Jerusalem** (Psalm 147)
 11. Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis
 12. **Ave maris stella** (Hymnus)
 13. **Magnificat** (zwei Versionen)
- Der obligatorische Teil einer Vesper ist im Fettdruck hervorgehoben.*



Titelblatt des 1610 in Venedig erschienenen Drucks der Marienvesper.

Kapellmeister aufstieg. Hier in Mantua standen ihm die besten Sänger seiner Zeit und ein relativ großes Orchester zur Verfügung; zahlreiche Madrigale und zwei Opern („L'Orfeo“ und die bis auf ein Lamento heute verschollene „Arianna“) sind die beeindruckende Frucht dieser Zeit. Doch es gab auch Probleme: Der Komponist wurde wegen der Modernität seines Stils publizistisch attackiert, auch am Hof schwankte sein Ansehen, und mehr als einmal blieb das Gehalt aus. So war nach zwanzig Jahren eine berufliche Neuorientierung überfällig.

1610 veröffentlichte Monteverdi, inzwischen 43-jährig, in Venedig einen Druck mit dem Titel „Sanctissimæ Virgini Missa ... ac Vespere ... cum nonnullis sacris concentibus“ (für die Heiligste Jungfrau eine Messe ... und Verspern ... mit einigen geistlichen Gesängen). Gewidmet ist diese Publikation Papst Paul V., dem Monteverdi sie bei seiner Romreise im Oktober desselben Jahres wohl persönlich überreichen wollte; allerdings erhielt er keinen Audienztermin. Damit ist klar, dass der Druck auch – sicherlich nicht nur – als ein Bewerbungsportfolio anzusehen ist, in dem der Komponist das breite Spektrum seiner Fähigkeiten darlegt. Den ersten Teil bildet die „Missa In illo tempore“, eine Parodiemesse im alten Stil über eine Motette von Nicolas Gombert. Ihre prominente Stellung am Anfang und ihre Hervorhebung in Großbuchstaben auf dem Titelblatt deuten darauf hin, dass damit der konservative Musikgeschmack des Widmungsträgers angesprochen wer-

und 13 der modernen Zählung). Überraschend ist, dass er die Folge mit vier Vokalkonzerten (Nr. 3, 5, 7 und 9, heutzutage auch als Motetten bezeichnet) und einer Sonate (Nr. 11), unterbricht. Wäre es dem Komponisten nur darum gegangen, alle seinerzeit gängigen Hauptgattungen von Sakralmusik zu bedienen, wie es in einem Repertoireindruck durchaus üblich war, dann wäre eine saubere Dreiteilung mit den Konzerten am Ende, also nach dem Magnificat, praktischer und sinnvoller gewesen. Es muss also mehr dahinterstecken.

In die Liturgie des Vespertagesdienstes waren die Psalmen jeweils durch Antifonen eingebunden, einstimmige Gesänge, die wir heute etwas ungenau als Gregorianischen Choral, genauer als Cantus planus bezeichnen. Ihre Texte bezogen sich oft auf den Heiligen des jeweiligen Tages und brachten die altjüdischen Psalmen in einen christlichen Kontext. Die Antifonen wurden vor und nach den polyphonen Psalmen gesungen, rahmten sie also. Seit den 1970er-Jahren ging man davon aus, dass an hohen Festtagen die Wiederholung der Antifon durch ein Vokalkonzert oder ein Instrumentalwerk ersetzt werden konnte. Damit war aber die Reihenfolge der Stücke in Monteverdis Marienvesper noch nicht hinreichend erklärt, denn das Konzert „Duo Seraphim“ (Nr. 7), das sich auf die Dreifaltigkeit bezieht, und die „Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis“ (Nr. 11), die – wenn überhaupt – eher mit dem Magnificat in Verbindung steht, können nicht als Ersatz für eine marianische Psalmantifon fungieren. Hinzu kommt, dass nach den Forschungsergebnissen von Peter Whenham die Konzerte und Sonaten, von denen in alten Berichten die Rede ist, nicht als Antifonsubstitut, sondern als freie Einschübe in die Liturgie erklangen, sodass die Vesper mehr und mehr zu einer attraktiven Konzertveranstaltung wurde.

Eine solche Deutung wird durch die Tatsache gestützt, dass zu keinem der hohen Marienfeste eine Antifonenfolge überliefert ist, die zu Monteverdis Psalmen genau passt, denn eigentlich müsste der in den Psalmen jeweils verwendete Cantus planus (dazu später mehr) mit dem Cantus planus seiner jeweiligen Antifon korrespondieren, was hier aber nie

Monteverdi unterwirft sich nicht liturgischen Zwängen, sondern eigenen, künstlerischen Regeln

den sollte. Im zweiten Teil steht die Vesper mit den „sacri concentus“. Auch hier fällt drucktechnisch die Hervorhebung eben dieser „geistlichen Gesänge“ auf, und in der Tat sind sie es, die den Interpreten am meisten Kopfzerbrechen, aber auch die größte Freude bereiten.

Eine Vesper besteht im Kern aus fünf Psalmen, einem Hymnus und einem Magnificat, und genau an diese Ordnung hält Monteverdi sich (Nr. 2, 4, 6, 8, 10, 12

der Fall ist. Spätestens jetzt wird deutlich, dass der Druck von 1610 nichts darstellt, was in genau dieser Form liturgisch verwendbar wäre. Überdies sind z. B. die beiden Geigenstimmen von Satz zu Satz wechselnd auf insgesamt sechs Stimmbücher verteilt, je nachdem, wo gerade Platz ist. Es wäre also auf der Basis des Originaldrucks allein technisch nur mit einem ständigen Hin und Her möglich, die Marienvesper zusammenhängend aufzuführen. Das kann kaum Sinn der Sache gewesen sein. Also doch nur eine lose Sammlung von Einzelsätzen, die im Druck munter durcheinanderpurzeln? Dagegen spricht nicht nur Monteverdis Genie, sondern die grundsätzliche Bedeutung dieser Veröffentlichung.

Ein Blick auf die einzelnen Stücke mag weiterhelfen. Die fünf Psalmen decken ein breites stilistisches Spektrum ab: Sie sind sechs-, sieben-, acht- oder zehnstimmig, in zwei Fällen (Nr. 8 und 10) doppelchörig, in den drei anderen so gegliedert, dass vollstimmige Abschnitte und Passagen mit reduzierter Besetzung, aber höherem technischen Anspruch einander abwechseln. Ein scholastischer Kontrapunkt alter Prägung steht oft dicht neben einer expressiven Polyfonie modernen Anstrichs, der Kontrast zwischen den gravitatisch wirkenden modalen Harmonien der Renaissance und der leichteren barocken Tonalität ist auffällig.

Wie der Koloss von Rhodos scheint Monteverdi mit seinen Beinen an verschiedenen Ufern zu stehen. Was ihm Halt verleiht und seine enorme stilistische Vielfalt gewissermaßen zusammenklammert, ist der Cantus planus, der in jedem Psalm deutlich zu vernehmen ist und selbst die größten vokalen Eskapaden an die Leine legt.

Dabei ist das Besondere, dass Monteverdi keinen liturgisch an ein bestimmtes Fest gebundenen Cantus planus benutzt, der ja die Verwendungsmöglichkeit der jeweiligen Musik auf einen einzigen Tag im Jahr eingeschränkt hätte, sondern durch den jeweils frei gewählten Cantus planus allein die grundsätzliche Idee einer Bindung aufrecht erhält. Er unterwirft sich also nicht äußeren liturgischen Zwängen, sondern eigenen, rein künstlerischen Regeln.

Eine solche Eigenständigkeit, die auf Zeitgenossen geradezu provokant wir-

ken musste, hatte Monteverdi schon im Vorwort seines fünften Madrigalbuchs (1605) verteidigt, in dem er sich gegen die Attacken seiner Kritiker zur Wehr setzte. Als Verfechter der sogenannten „seconda prattica“ ging es ihm um den Vorrang von Textverständlichkeit und -ausdruck, dem sich die Musik strikt unterzuordnen habe. Am besten konnte dieses Prinzip im generalbassbegleiteten Sologesang und in der Oper verwirklicht werden, sehr gut aber auch im seinerzeit immer solistisch besetzten Madrigal. Vor diesem Hintergrund sind nicht nur die vier Konzerte der Marienvesper, sondern auch die solistischen Partien des Magnificats zu hören: „Nigra sum“ (Nr. 3) ist nichts anderes als eine ausdrucksstarke Monodie, „Duo Seraphim“ (Nr. 7) zeigt im Übergang von der Zwei- zur Dreistimmigkeit eine gewissermaßen szenische Konzeption, und die Echos des „Audi coelum“ (Nr. 9) und des vorletzten Satzes des Magnificats (Nr. 13k) erinnern stark an Orpheus' einsame Gesänge im Wald, sind aber eben durch den Cantus planus sakral überhöht. Ähnliches lässt sich auch in den virtuosen Passagen der Psalmen beobachten.

Somit wäre keine liturgische, sondern die enge künstlerische Verbindung der eigentliche Grund für das Alternativ von Psalmen und Konzerten im Druck, wobei für die Konzerte das simple Prinzip der aufsteigenden Zahl von Solostimmen (eine, zwei, drei und sechs) sinnstiftend wäre. Mit dem fünften nichtliturgischen Stück, der „Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis“, ist dann etwas gänzlich Neues erreicht: ein achtstimmiges Instrumentalwerk, über dem in der zweiten Hälfte wieder ein Cantus planus liegt. Reine Ensemblestücke für den gottesdienstlichen Gebrauch hat es schon vor der Marienvesper gegeben (man denke nur an Giovanni Gabrielis berühmte Sonaten und Canzonen), und kurz nach 1610 sollten Komponisten wie Cima, Marini und Castello die instrumentale Virtuosität zu ihrer ersten Blüte treiben; doch eine Kombination, wie Monteverdi sie hier vorführt, ist einzigartig.

Dies lässt den Blick auf die Bedeutung von obligaten Instrumenten in der Marienvesper wenden. Deren Partien sind nämlich im „Dixit Dominus“ (Nr. 2) und im Hymnus (Nr. 12) so angelegt,

dass man die Ritornelle weglassen kann, ohne dass sich harmonische Probleme ergäben. Monteverdi dachte also durchaus an eine Aufführung seiner Musik und berücksichtigte dabei, dass nicht alle Kapellmeister, die seinen Druck kauften, auch über ein entsprechendes Instrumentalensemble verfügten. Aus dem gleichen Grund lieferte er zum Magnificat (Nr. 13), bei dem eine Streichung der Instrumentalstimmen nicht so leicht möglich wäre, von sich aus gleich eine Alternativfassung, die mit einer einfachen Orgelbegleitung auskommt. Auch

Papst Paul V., der Widmungsträger der Marienvesper
(Caravaggio zugeschrieben)



im Introitus „Domine ad adiuvandum me festina“ (Nr. 1) könnte man auf die Streicher und Bläser verzichten, doch hier liegt der besondere Clou des Programms: Diesem Satz liegt nichts anderes zugrunde als die Toccata der Oper „L'Orfeo“, die (oder zumindest von der) Papst Paul V. 1607 bei seinem Besuch

Monteverdi überschreitet selbstbewusst die Grenzen zwischen Geistlichem und Weltlichem

in Mantua gehört haben muss. Gleich mit dem ersten Ton seiner Marienvesper überschreitet Monteverdi also äußerst selbstbewusst die Grenzen zwischen Geistlichem und Weltlichem, die er im Folgenden immer wieder ignoriert. Ob ihm dabei die Omnipräsenz des Cantus planus nur eine musikalische Leitplanke oder nicht auch eine spitzbübische Entschuldigung für seinen unerhörten Traditionsbruch war, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden.

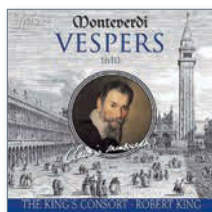
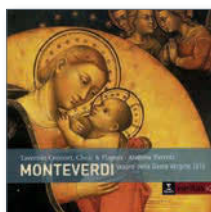
Schon bei ihrer Neuveröffentlichung im Jahr 1932 haben Wissenschaftler und Künstler sofort gespürt, dass Monteverdis Marienvesper etwas Atemberaubendes, ja Unfassbares ist, und recht bald entbrannte ein Streit über Fragen der Aufführungspraxis, der bis heute lodert und nicht nur in wissenschaftlichen Aufsätzen, sondern auch in CD-Beiheften und Vorworten zu Notenausgaben mit einer Schärfe geführt wird, die klar werden lässt, wie sehr den Interpreten die „richtige“ Deutung gerade dieses Stücks am Herzen liegt. Dass die Musik ihre volle Wirkung nur mit historischen Instrumenten entfalten kann, dass man also Zinken nicht durch Trompeten ersetzen sollte, ist heute unstrittig, ebenso die solistische Besetzung der Konzerte und aller Instrumentalpartien. Eine chorische Besetzung der Psalmen, des Hymnus und des Magnificats ist historisch nicht ausgeschlossen, wird aber weder vom Notenbild noch vom Stil dieser Stücke nahegelegt. Im 17. Jahrhundert werden Kapellmeister größerer Chöre wohl die Partien in Solo- und Tuttiabschnitte eingeteilt haben, wobei damals 20 bis 25 Sänger schon als großer Chor galten; heute spielen bei dieser Ent-

scheidung eher Hörgewohnheiten und andere Vorlieben eine Rolle. Auch wenn Monteverdis ungewöhnliche Notation des Psalms „Lauda Jerusalem“ und des Magnificats auf eine Abwärtstransposition um eine Quarte zu deuten scheint, entzweit dieser Punkt die Gemüter immer noch am heftigsten. Ohne die Diskussion neu anfachen zu wollen, sei darauf hingewiesen, dass Monteverdis Chorton fast einen Ganzton über dem heutigen Standard von 440 Hz lag und dass für das Klangbild, über dessen angeblich zu dumpfe oder zu gleißende Wirkung die Fetzen fliegen, von entscheidender Bedeutung ist, ob ein 16-Fuß-Instrument mitspielt oder nicht. Entspannter sieht man heute hingegen das liturgische Problem: Während in den 80er- und 90er-Jahren zahlreiche CD-Produktionen mit vollständigen Antifonen, Lesungen und Gebeten vorgelegt wurden, die freilich nie beanspruchten, eine historische Vesper aus Monteverdis Zeit zu rekonstruieren, sondern nur den Kontext verdeutlichen wollten, in den diese Musik gehört, überwiegt in jüngerer Zeit die Beschränkung auf die Stücke des Drucks von 1610.

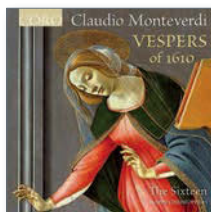
Andrew Parrotts bahnbrechende Einspielung ist immer noch ein Klassiker, im Ansatz zwar durchaus pointiert, in der Ausführung aber sehr besonnen und konzilient. Sigiswald Kuijken bietet eine Lesart in Minimalbesetzung und äußerster Konzentration der Gestaltungsmittel, Robert King dazu das chorische Gegenstück mit einer unstillbaren Lust an einem ebenso sinnlichen wie kultivierten Klang. Harry Christophers legt in seiner zweiten Einspielung die beiden strittigen Stücke sowohl in notierter als auch in transponierter Lage zum Vergleich vor, und Wolfgang Katschner, der wie Kuijken einen angemessenen hohen Chorton wählt, kommt dank sportlicher Tempi mit nur einer CD aus. Weitere sehr gute Aufnahmen ließen sich noch anführen, jede auf ihre Art besonders. Sie alle lassen zur Geltung kommen, dass es sich bei Monteverdis Marienvesper ähnlich wie bei Bachs h-Moll-Messe oder seinem „Musikalischen Opfer“ um ein einzigartiges Werk handelt, das in seiner Entstehung und Publikation historisch bedingt, in seiner künstlerischen Eigenart aber von zeitloser Gültigkeit und Größe ist. ■

CD-Tipps

Die fünf interessantesten Aufnahmen



Emma Kirkby, Nigel Rogers, Taverner Consort, Choir & Players, Andrew Parrott (1983); EMI/Warner (2 CDs).
The King's Consort, Robert King (2006);



Hyperion (2 CDs inkl. Magnificat II, Missa In illo tempore).
La Petite Bande, Sigiswald Kuijken (2007); Challenge (2 SACDs).
The Sixteen, Harry Christophers (2014); Coro (2 CDs).
Amarcord, Lautten Compagny, Wolfgang Katschner (2013/14); Carus.