

14.06.2025 | 17:00 Uhr | Steingaden Wieskirche

Programmnotizen

Claudio Monteverdis Komposition „Vespro della Beata Vergine“, zu deutsch unter dem Titel „Marienvesper“ bekannt, erschien 1610 im Druck. Monteverdi war damals Kapellmeister am Hof des Fürsten zu Mantua und mit dieser Stellung nach vielen Jahren ganz offensichtlich unzufrieden. Drei Jahre zuvor war seine Oper „Orfeo“ mit großem Erfolg aufgeführt worden und ihr Schöpfer war außerdem als Komponist zahlreicher Madrigale in ganz Italien berühmt.

Und nun komponierte dieser fest im weltlichen Genre verankerte Tonsetzer plötzlich geistliche Musik! Monteverdi ließ die „Marienvesper“ zusammen mit einer konventionell komponierten Messe von einem venezianischen Drucker veröffentlichen und widmete das Werk Papst Paul V. Dahinter dürfte eine ganz konkrete Absicht gestanden haben, nämlich sich als Komponist oder Kapellmeister sowohl in Rom am Petersdom als auch in Venedig zu empfehlen. Papst Paul V. hat zwar die Widmung angenommen, die Komposition aber vermutlich nie gehört. Eine neue Position für Monteverdi in Rom ergab sich nicht.

Im Jahr 1613 wurde allerdings die Stelle des Kapellmeisters am Markusdom in Venedig frei und dafür bewarb Claudio Monteverdi sich mit Erfolg. Vielleicht hat also bei diesem Karrieresprung die „Marienvesper“ Türen geöffnet und die Ohren seiner späteren Arbeitgeber entzückt? Verbürgt ist, dass im Rahmen des Bewerbungsverfahrens ein größeres Werk von Monteverdi aufgeführt wurde, für das neben den etwa 30 Berufsmusikern am Markusdom noch zwei tragbare Orgeln und weitere 20 Instrumentalisten aufgeboten werden mussten.

Interessant ist die Frage nach dem profanen Zweck der „Marienvesper“ deshalb, weil in der musikhistorischen Forschung immer wieder diskutiert wurde, ob dieses Werk überhaupt als geschlossenes Oratorium konzipiert ist, oder ob Monteverdi nicht vielmehr verstreute Einzelkompositionen unterschiedlichen Inhalts und vor allem unterschiedlicher Stile in einem Druck zusammengefasst hat, um seine Vielseitigkeit unter Beweis zu stellen. Seitdem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine „Monteverdi-Renaissance“ einsetzte, wurde darüber gestritten, wirklich beantworten kann man diese Frage aufgrund der mageren Quellenlage allerdings nicht.

Und eigentlich ist sie auch – angesichts der Faszination dieser Musik – völlig belanglos. Vielmehr sollte man mit dem Hamburger Dirigenten und Monteverdi-Spezialisten Jürgen Jürgens feststellen, „daß zu Beginn der neueren Musikgeschichte (...) 1610 ein Meisterwerk im Druck erschien, dessen Gattung noch nicht existierte, von dem man aber aus heutiger Sicht sagen muß, daß es in seiner virtuellen gesanglichen und instrumentalen Vielfalt in der gesamten Oratorien-Geschichte ohne Parallele geblieben ist.“¹

Zu entdecken ist also ein „Marien-Oratorium“, das in der Musikgeschichte einzigartig ist. Diese Sonderstellung betrifft zum einen die Zusammenstellung der einzelnen Teile.

¹ Booklet zur CD-Aufnahme von 1987 beim Label ambitus (amb 383826), S.32



Der Aufbau einer Vespermesse („Vesper“ bedeutet ursprünglich Abendgebet) besteht aus einer festgelegten Folge von fünf Psalmen, der Vertonung eines Hymnus sowie des „Magnifikat“. In diesem Punkt hält sich Monteverdis „Vespro della Beata Vergine“ genau an die vorgeschriebene Folge liturgischer Texte und eignet sich zur liturgischen Verwendung an allen großen Marienfesten des Kirchenjahres.

Allerdings umfasst die „Marienvesper“ darüber hinaus noch weitere Sätze. Das Werk präsentiert sich quasi zweigeteilt. Die Tokkata „Domine ad adiuvandum“ für Chor und Orchester ist dem Werk wie eine festliche Ouverture vorangestellt (und zitiert tatsächlich wörtlich das musikalische Material aus der „Orfeo“-Eröffnung). Zwischen die folgenden fünf Psalmen ist jeweils eine Solo-Motette bzw. ein „Concerto“ für Solostimmen und Continuo eingefügt. Daran schließt sich quasi als Eröffnung des 2. Teils eine „Sonata“, also ein Instrumentalstück unerhörter Virtuosität an (worin die Textzeile „Sancta Maria, ora pro nobis“ als Cantus firmus im Sopran elfmal wiederholt wird, Nr.11), bevor der Hymnus „Ave maris stella“ und das Magnifikat das Werk getreu der liturgischen Konvention beschließen.

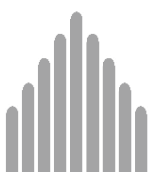
Zwar ist aus Zeitzeugnissen bekannt, dass es gerade in Venedig zu Beginn des 17. Jahrhunderts durchaus üblich wurde, zwischen die einzelnen Psalmen der Vesper frei textierte Motetten einzufügen. Insofern hält sich Monteverdi an eine zeittypische Konvention. Auch sind die Texte der Motetten zum Teil der Heiligen Schrift entnommen. „Pulchra es“ und „Nigra sum“ entstammen dem Hohelied. „Duo Seraphim clamabat“ befasst sich mit dem Mysterium der Dreifaltigkeit. Dennoch kommt mit den Motetten (deren erotische Konnotationen unüberhörbar sind) und den beiden instrumental dominierten „Ouverturen“ eine gewisse Weltlichkeit in das Werk.

Auffallend ist auch der ausführliche Titel auf der Druckausgabe. Er lautet nämlich: „Gesang zu Ehren der Heiligen Jungfrau Maria: Messe für sechs Stimmen sowie Vesper, von vielen zu singen, mit einigen geistlichen Konzerten, geeignet für Kapellen ebenso wie für die Gemächer der Fürsten.“² Damit wird deutlich, dass sich Monteverdi quasi alle Optionen offen halten wollte: Er kam von einem weltlichen Arbeitgeber, strebte aber nach Veränderung und war für einen Dienst in der Kirche mehr als aufgeschlossen.

An eine komplette Aufführung in liturgischem Zusammenhang hat Monteverdi wohl selbst nicht gedacht. Vor allem auch deswegen, weil das Werk mit 90 Minuten für die damalige Zeit geradezu unerhört lang ist hinsichtlich der Zahl und der virtuellen Fähigkeiten von Sängern und Instrumentalisten Anforderungen stellt, die an einer normalen Kirchenstelle nicht zu erfüllen waren. Bleibt nur die Darbietung in konzertantem Rahmen. Und auch das wäre etwas ganz Neues im Musikbetrieb gewesen.

Deshalb ist die „Marienvesper“ in der wohlkalkulierten Zusammenstellung ihrer Teile zwar von der Textgrundlage her konventionell konturiert, als Gesamtkunstwerk jedoch völlig neuartig. Ihre Einzigartigkeit verdankt sie jedoch auf der anderen Seite auch der musikalischen Umsetzung. Denn Monteverdi kombiniert geschickt zwei Stile, die zu seiner Zeit als „*prima prattica*“ und „*seconda prattica*“ bezeichnet wurden.

² Lat.: „Cantus Sanctissimae Virgini missa senis vocibus ac vespere pluribus decantandae cum nonnullis sacris concentibus, ad sacella sive principium cubicula accomodata“

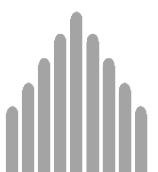


Mit *prima prattica* ist die altherwürdige Kunst der Polyphonie gemeint, also die Komposition von mehreren, vertikal untereinander gelegten Stimmen, die alle gleichberechtigt sind und deren jeweils eigene Melodien in ihrer Gesamtheit ein harmonisches Gewebe bilden. Das Ziel ist die Vollkommenheit der Harmonie unter Beachtung der alten Tonsatzregeln. *Seconda prattica* dagegen hat die Vollkommenheit der einzelnen Melodie zum Ziel – sie entwickelt sich horizontal. Eine oder mehrere Solostimmen, gestützt vom Fundament des basso continuo, präsentieren die Botschaft des Texts. Reiches Figurenwerk und üppige Verzierungen dienen dazu, Affekte und Emotionen auszudrücken. Der große Unterschied zwischen *prima* und *seconda prattica* liegt in der Behandlung des Texts. In der Polyphonie hat der Text verständlich zu sein, hat sich aber vor allem der Musik und ihrer harmonischen Stringenz unterzuordnen. Im neuen Stil der *seconda prattica* ist es genau umgekehrt: Hier gewinnt der Text plötzlich an Bedeutung, er wird zum Dreh- und Angelpunkt der Komposition, die Melodie soll die Bedeutung des Texts verdeutlichen, sinnlich erfahrbar machen. „*Oratio Harmoniae Domina absolutissima*“ (Das Wort beherrscht die musikalische Harmonie)! Die Musik soll nicht nur klingen, sie soll reden! Sie wird expressiv, und sie will erschüttern!

Ein halbes Jahrhundert vor Monteverdi hatte Palestrina die (später so genannte) *prima prattica*, also die polyphone, kontrapunktische Tonsatzkunst zur höchsten Blüte gebracht. Als man beim Konzil von Trient über die Frage stritt, ob die mehrstimmige Musik der religiösen Erbauung förderlich oder nachteilig und deshalb aus der Kirche zu verbannen sei, wurde Palestrina als Fachmann berufen. Er komponierte drei mustergültige Messen, in denen der Forderung nach Andacht, Reinheit und Textverständlichkeit bei gleichzeitig kunstvollster Stimmenverflechtung so vollständig entsprochen wurde, dass die Beibehaltung der Polyphonie in der Kirche von Seiten des Konzils einstimmig beschlossen wurde. Sie wurde als die – neben dem gregorianischen Choral – einzig angemessene Form der „*musica sacra*“ legitimiert.³

Aber die Musik entwickelt sich natürlich weiter, und es war schon immer Visionären wie eben Monteverdi vorbehalten, neue Ausdrucksformen zu entdecken und neue musikalische Welten zu erschließen (bzw. einen modischen Musikstil, der in der Volksmusik schon gang und gäbe war, für die Kunstmusik aufzubereiten): die Chromatik und ihr harmonischer Kosmos, das Spiel mit den Klangfarben unterschiedlicher Stimmlagen und Instrumente werden ausgekostet! Mit der „*seconda prattica*“ wurden Monteverdi und andere Vorbild gebend für die gesamte Barockzeit und darüber hinaus. Um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert war diese Praxis noch „der letzte Schrei“. Monteverdi hatte sie in seiner Oper „Orfeo“ bereits zur Vollkommenheit gebracht, und es ist bezeichnend, dass die erschütternde Wirkung der Klangrede ausgerechnet an diesem mythologischen Stoff demonstriert wird, wo es darum geht, dass der Sänger mit der Kraft der Musik die unbelebte Natur und selbst die Gestalten der Unterwelt erweicht. Die neue Ausdrucksstärke der Musik wurde also in der Oper und zuvor schon im Madrigal – sprich: in weltlicher Musik – von Monteverdi „erprobt“.

³ Hans Pfitzner hat in seiner großen Oper „Palestrina“ (UA 1917) dieser dramatischen Krise ein musikalisches Denkmal gesetzt.



Dass er sie in der „Marienvesper“ in ein sakrales Werk einfügt, hätte als unangemessen empfunden werden können. (Dies ist das Hauptargument derjenigen, die behaupten, der Druck von 1610 sei eine bloße Sammlung disparater Einzelwerke, aber kein gewolltes und strukturiertes Ganzes.) Indessen ist nicht bekannt, dass ein Sturm der Entrüstung losgebrochen oder Monteverdi irgendwie gemäßregelt worden wäre. Im Gegenteil, Monteverdi wurde, wie oben erwähnt, Kapellmeister an San Marco, und avancierte somit vom erfolgreichen Musiker in weltlichem Dienstverhältnis zum bedeutendsten und angesehensten Kirchenmusiker seiner Zeit. Monteverdis Meisterschaft zeigt sich ja gerade darin, dass er in der Marienvesper die altherwürdige polyphone Satztechnik und die neue, affektgeladene Art zu komponieren nebeneinander bestehen lässt, dadurch beidem zu erhöhter Plastizität verhilft, *prima* und *seconda prattica* miteinander kontrastiert und in der Summe ein in sich geschlossenes Werk erschafft, das von seiner ungeheuren Lebendigkeit und Vielfältigkeit bis heute nichts eingebüßt hat.

Nur nebenbei gefragt: Hat er damit den alten Diskussionspunkt, welche Musik dem Kirchenraum und der liturgischen Form angemessen ist – also die Frage nach der genuinen „musica sacra“ – endgültig gelöst? Natürlich nicht! Diese Frage ist bis in unsere Tage immer wieder Gegenstand heftiger Debatten unter Musikern und Klerikern.)

Dass Monteverdis „Marienvesper“ dem heutigen Konzertpublikum nicht so bekannt ist wie die großen Oratorien von Bach, Händel oder der Romantik, hat nichts mit ihrer Qualität zu tun, sondern mit den oft verschlungenen Wegen der Rezeptionsgeschichte.

Wie gesagt, seit den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts erlebten Monteverdi und seine Kunst eine Wiederentdeckung, eingebettet in die intensive Beschäftigung mit der so genannten „Alten Musik“ – womit oft reichlich unspezifisch fast alles gemeint ist, was sich vor Bach abspielte. Diese Neubelebung ging einher mit der Frage nach der authentischen Aufführungspraxis und der Wiederentdeckung „historischer“ Instrumente und der dazugehörigen Spielpraxis.

Lange Zeit war dies ein Feld für Spezialisten und Liebhaber. Dass dies inzwischen nicht mehr so ist, hat nicht zuletzt die Musikindustrie um eine weitere lukrative Sparte bereichert.

Wie dem auch sei: Es gilt eine Musik zu entdecken, die ihren Interpreten – Sängerinnen, Sängern wie Instrumentalisten – eine stupende Virtuosität abverlangt, die durch unerhörte Klangfarben entzückt, deren rhythmische Kraft und Intensität jede moderne U-Musik in den Schatten stellt, und die – bei aller Gebundenheit der Form – eine revolutionäre Neuartigkeit der Textauslegung offenbart, über die man eigentlich nur staunen kann.

Dass die ausübenden Musiker durch die Werke Monteverdis (und aller anderen Komponisten dieser Epochen) zu einer großen interpretatorischen Vielfalt angeregt werden, zeugt nicht von Beliebigkeit, sondern vom schier unerschöpflichen Potential „Alter Musik“!

