

Inhalt	Seite
1. Einleitung	2
2. Kurzbiografie Claudio Monteverdis	2
3. Die Zeit Monteverdis	4
4. Musikgeschichtliche Hintergründe	5
5. Die so genannte „Marien“- Vesper aus der Sammlung von 1610	6
- Entstehung	7
- Widmung	7
- Bedeutung und Stellung innerhalb Monteverdis geistlicher Musik	8
6. Zusammenfassung	10
Bibliografie	11

1. Einleitung

Im Herbst dieses Jahres wird der St. Galler Kammerchor die „Vespro della Beata Vergine“ aus der Sammlung von 1610 von C. Monteverdi zur Aufführung bringen. Als Beitrag zur Information im Chor ist es das Ziel dieser Hausarbeit, Wissenswertes über den Komponisten Claudio Monteverdi und sein geschichtliches Umfeld zu recherchieren und in allgemein verständlicher Form zu vermitteln. Die so genannte „Marienvesper“ soll dabei in ihrem musikgeschichtlichen Kontext und im Hinblick auf ihre Stellung innerhalb des Werkes von C. Monteverdi näher berücksichtigt werden.

Im geforderten eng gesteckten Rahmen ist leider nicht mehr als ein allgemein informativer Überblick möglich. Die interessierte Leserin (der Leser) soll aber dazu angeregt werden, zu eigenen Fragen gegebenenfalls in der aktuellen relevanten Literatur nach vertiefteren Informationen zu stöbern. Dazu mögen die Literaturhinweise im Anhang dienen.

2. Kurzbiografie: Claudio Monteverdi (1567-1643)

Das genaue Geburtsdatum von Claudio Monteverdi ist unbekannt. Aus einem Taufbuch geht hervor, dass er am 15. Mai 1567 in der Kirche SS. Nazzarro e Celso in Cremona getauft wurde, woraus man schliessen kann, dass er wenige Tage zuvor das Licht der Welt erblickte. Schon früh konnte sich seine musikalische Begabung entwickeln. Sein Lehrer Marc Antonio Ingeneri, der als Domkapellmeister in Cremona wirkte, machte ihn mit den Traditionen der niederländischen Musikkultur vertraut und bereits als 15-Jähriger veröffentlichte Monteverdi 26 Motetten auf Texte aus den Heiligen- und Märtyrergeschichten. Diese „Sacrae Cantionculae“ (1582) sind seine erste Publikation geistlicher Musik. Schon damals zeigte es sich, dass

„das Modell der niederländischen Motette, mit ihrer endlos-unstrukturierten Melodielinie, für Monteverdi eher eine Sackgasse war; die kompositorische Aneignung eines Stils war für ihn zugleich der Anlass, sich von ihm zu lösen.“¹

Bereits zwei Jahre später erschien eine Sammlung weltlicher *Canzonette*, worin der noch junge Komponist an Traditionen anknüpfend eigenständige, seiner eigenen Meinung nach aber „noch fade und unreife“² Früchte seiner Kunst vorlegte.

Mit dem 1587 veröffentlichten *Primo Libro de Madrigali* wies er sich in Hinwendung zur damals aktuellen weltlichen Vokalgattung definitiv als der moderne Tondichter aus, als welcher er Epoche machte. Als sich textlich und musikalisch von kirchlichen Zwängen befreiende Unterhaltungskunst war das Madrigal eine der Lieblingsgattungen der Zeit nach 1530, und

¹ Konold, *Monteverdi*, 23.

² In seiner Vorrede zu den „Madrigali spirituali“, zitiert in: Konold, *Monteverdi*, 23.

ein Experimentierfeld kompositionstechnischer Entwicklungen. 1590 erschien sein zweites Madrigalbuch und im gleichen Jahr wurde Monteverdi an den Hof des Herzogs Vincenzo I. Gonzaga von Mantua engagiert. Zunächst arbeitete er als „Suonatore di viuola“, als Spezialist für Viuola³. Ab 1594 war er mit Leitungsfunktionen betraut. 1599 heiratete er die Hof Sängerin Claudia Cattaneo. Nach vielen vergeblichen Versuchen, seine Stellung zu verbessern – auch nach Mailand und Ferrara hatte er diesbezüglich Kontakte zu knüpfen versucht – konnte er etwa Ende 1601 das Amt des „Maestro della Musica“ in Mantua übernehmen, und erhielt das Bürgerrecht. Zu seinen Aufgaben gehörte es, den Hof und seine Gäste mit musikalischen Werken zu unterhalten und damit zum Ansehen der herzoglichen Familie beizutragen. Für Feste und Hochzeiten komponierte er zahlreiche Madrigale, leitete musikalische Darbietungen und musste den Herzog auf Reisen begleiten, damit dieser auch unterwegs die Musik nicht entbehren musste (wobei Monteverdi seine Reisekosten selbst zu berappen hatte). Auf der Höhe seines Ruhmes als Madrigalist wandte er sich einem neuen Genre zu - der Oper, was sicher durch die Begeisterung der herzoglichen Familie für das Musiktheater mit initiiert wurde. Nachdem er Erfahrungen aus der Gemeinschaftskomposition mit Guarini an „Il pastor fido“ gewonnen hatte, und mit Intermedien und Ballettmusiken sein Können erprobt hatte, begann er 1606 mit der Arbeit an „L’Orfeo“. Die Oper wurde am 24. Februar 1607 im herzoglichen Palast sehr erfolgreich uraufgeführt. Im selben Jahr starb seine Frau, was einen grossen Einbruch in sein persönliches Leben bedeutete. Monteverdi blieb danach Witwer. Ein Jahr nach seiner unerklärlich plötzlichen Entlassung in Mantua wurde er 1613 in Venedig als Domkapellmeister verpflichtet. Dieses Amt bedeutete endlich die Anerkennung, nach der er sich schon lange gesehnt hatte. Auch finanziell konnte er aufatmen. In seinem Brief an Alessandro Striggio vom 13. März 1620 schreibt er:

„ Ausserdem ist der Dienst sehr angenehm, weil der ganze Chor unter Vertrag steht, [...] ja es liegt in seinen [des maestro di capella] Händen, einen Sänger zu rügen oder in Schutz zu nehmen [...]. Ferner ist ihm sein Gehalt bis zu seinem Tode sicher: weder der Tod eines Prokurators noch der des Dogen hat darauf Einfluss [ganz im Gegensatz zu Mantua, wo Lohnzahlungen oft monatelang auf sich warten liessen oder einfach ganz ausblieben]. Und wenn er immer treu und ehrfürchtig dient, dann kann er mehr erwarten, nicht das Gegenteil. Was seinen Monatslohn angeht, so wird ihm dieser, wenn er nicht zur rechten Zeit kommt, um ihn abzuholen, nach Hause gebracht.“⁴

Dem Hause Gonzaga blieb er trotz allem (auf freiwilliger Basis) verbunden. So konnte er neben einer reichen Produktion an geistlicher Musik für Venedig auch für Mantua und Padua eine Vielfalt an weltlichen Werken schaffen. Dass er 1632 in San Marco zum Priester geweiht wurde, überrascht weniger als die Tatsache, dass man diesen Schritt von ihm nicht schon zum Zeitpunkt seines Dienstantrittes verlangte. Die Begräbnisfeierlichkeiten nach seinem Tod

³ Worunter eine Familie von Streichinstrumenten zu verstehen ist.

⁴ Stevens, C. *Monteverdi, Briefe*, 215.

1643, im Beisein von Regierenden, Fürsten und einer grossen Volksmenge, gaben Zeugnis von der grossen Wertschätzung, die man ihm in Venedig entgegengebracht hatte.

3. Die Zeit Monteverdis

Die Zeit, in welche Claudio Monteverdi geboren wurde, ist eine Epoche des Umbruchs. Von grossen Umwälzungen betroffen waren alle Bereiche des gesellschaftlich-politischen, geistig-kulturellen und religiösen Lebens. An diesem Übergang von der Renaissance zum Barock war auch die politische Situation sehr bewegt. Italien war ein Spielball der spanischen und französischen Mächte. Auch vom Deutschen Reich wurde Italien bedrängt und geplündert. Berühmt ist der „Sacco di Mantova“ von 1630, als nach dem Tod Vincenzos II. im Zuge von Erbfolgestreitigkeiten österreichische Truppen Mantua nach kurzer Belagerung einnahmen und plünderten. Auch der herzogliche Palast mit Bibliothek und Archiven wurde zerstört. Mit Sicherheit gingen damals alle Werke Monteverdis für Mantua, die nicht im Druck erschienen und so in den Bestand anderer Bibliotheken gelangt waren, verloren. Es herrschte vielfach wirtschaftliche Not, Wegelagerertum und Willkür. Auch Monteverdi selbst kam 1613 damit in Berührung, als er auf seiner Heimreise von Venedig (wo er nach der erfolgreichen Aufführung der Messe *In illo tempore* gerade als neuer „Maestro di Capella“ am Dom von San Marco verpflichtet worden war) ausgeraubt wurde.⁵

Auch auf religiöser Ebene war vieles in Bewegung. Die Reformation Luthers hatte seit 1517 für Umwälzungen gesorgt. Das Konzil von Trient (1545-1563) hatte die endgültige Trennung der Konfessionen bestätigt und leitete mit dem Beginn der Gegenreformation auch eine neue Festigung der katholischen Lehre ein. Instrument war hierfür die Inquisition, welche schon seit dem 12. Jahrhundert als geistliches Gericht und seit 1231 als päpstliche Einrichtung den rechten Glauben zu verteidigen hatte. (Weil er im Besitz eines indizierten Buches war, kam auch einer der beiden Söhne Monteverdi's, Massimiliano, in Arrest und vor dieses Gericht, glücklicherweise dann aber frei.) Auch auf die Pflege der Kirchenmusik hatte das Konzil mit den in der Folge erlassenen Bestimmungen erheblichen Einfluss.

Revolutionäres tat sich auch auf dem Gebiet der Naturwissenschaften. Johannes Kepler (1571-1630) und Galileo Galilei (1564 –1642) waren Zeitgenossen Monteverdis. Das Welt- und Menschenbild war einem fundamentalen Wandel unterworfen. Rationalismus, zunehmende Bedeutung der Naturwissenschaften, Zerfall der bisher tragenden Werte und die

⁵ Stevens, C. *Monteverdi, Briefe*, 109.

Suche nach neuen Sicherheiten bedeuteten auf allen Ebenen Bewegung und Herausforderung.

4. Musikgeschichtliches Umfeld

Das Jahr 1600 bedeutet in der Musikgeschichte eine prägnante Wegmarke. In seiner Einleitung zu Bd. 4 des Handbuches der Musikwissenschaft schreibt Werner Braun:

„Jahrhundertwechsel bringen allerdings keine Epochenübergänge zustande, aber sie beschleunigen, „strukturieren“ im Gang befindliche Veränderungen. Das Neujahr 1600 schärfte Lebensgefühl und Zeitbewusstsein (Ähnliches war 300 Jahre später zu beobachten). Auch in der Musik begann ein „stile nuovo“ (der eigentlich viele neue Stile umfasste), und der Übergang zum 17. Jahrhundert gilt auch der Forschung als Paradigma eines epochengeschichtlichen Einschnitts.“⁶

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch eine grosse Vielfalt von Veränderungen, welche diesen Übergang vorbereiteten.

⇒ Die Dominanz der niederländischen Musikkultur wurde durch die italienische abgelöst. 1594 starben Orlando di Lasso und Pierluigi da Palestrina⁷, welche als wichtige Vertreter der „niederländischen Schule“ gesehen werden. Mit dem Amt des Hofkapellmeisters in München, welches mit Orlando di Lasso bis 1594 von einem Vertreter des „niederländischen Stils“ besetzt war, wurden im 17. Jahrhundert Musiker von italienischer Stilprägung betraut.

⇒ Polyphone Messe und Motette wurden in ihrer Bedeutung als musikalische Leitgattungen zunehmend durch Oper, geistliches Konzert, Arie und Instrumentalmusik abgelöst.

⇒ Die Kirchenmusik trat als ästhetisch verbindliche Gattung gegenüber der weltlichen Musik zurück.

⇒ Neue Kompositionstechniken entwickelten sich. Die „prima prattica“, in welcher vor allem polyphone Gleichberechtigung der Stimmen nach den Regeln des Kontrapunkt galten, erhielt Konkurrenz durch die „seconda prattica“. Kennzeichnend für diesen neuen Stil sind: Sologesang mit Begleitung, Generalbass, konzertierendes Element, Übergang zu ausdrucksbewusstem Musizieren. Der Text gewann an Bedeutung über die Musik indem er in ihr seinen eigentlichen Ausdruck zu finden suchte.

An dieser Schwelle zu Neuem schuf sich Monteverdi nicht nur Freunde. Über mehrere Jahre hin zogen sich polemische Auseinandersetzungen mit dem Bologneser Priester und Musiktheoretiker Giovanni Maria Artusi, der ein Vertreter der alten Schule war. Er kritisierte neue Madrigale Monteverdis vor allem wegen dissonanter Stimmführungsfreiheiten, wegen frei

⁶ Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 4, S. 1.

⁷ Ebd.: Bd. 3/1 S. XXIX (Zeittafel)

eintretender Dissonanzen, die bei dem Komponisten im Dienste des geschärften, individuellen Ausdrucks stehen. Monteverdi hatte den Plan, diese Kritik Artusis (die im Jahr 1600 erschien) mit einer theoretischen Schrift zu beantworten. In einem Manifest, welches sein Bruder Giglio 1607 veröffentlichte, erläutert dieser, was Claudio Monteverdi unter dem Begriff der „prima prattica“ verstand.⁸ Es kam nie zur Ausführung des gross angelegten Plans einer theoretischen Abhandlung. Die Entwicklung der Dinge entschied mit der Zeit von selbst zugunsten Monteverdis und des neuen, von ihm verteidigten Stils, den er in seiner einzigen öffentlichen Stellungnahme zu Artusis Angriffen wie folgt vertritt:

„Gelehrte Leser, wundert Euch nicht, dass ich diese Madrigale in Druck gebe, ohne vorher auf die Einwände zu antworten, die Artusi gegen einige winzige Passagen machte, denn im Dienste des Herzogs von Mantua bin ich nicht Herr über meine Zeit, wie ich sie bisweilen bräuchte. Nichtsdestoweniger habe ich diese Antwort geschrieben, um klarzustellen, dass ich meine Sachen nicht aufs Geratewohl mache, und sobald ich diese Antwort überarbeitet habe, wird sie mit dem Titel ‚Seconda Prattica overo Perfettione della musica moderna‘ im Druck erscheinen, über den sich womöglich einige wundern werden, wenn sie glauben, dass es keine andere Kompositionsweise gibt als die von Zarlino gelehrt. Aber sie sollen wissen, dass es zu den Konsonanzen und Dissonanzen auch andere Überlegungen gibt als jene festgelegten, die, mit Ruhe betrachtet, die moderne Kompositionsweise verteidigen; und dies habe ich Euch mitteilen wollen, zum einen, damit dieser Begriff ‚Seconda Prattica‘ nicht irgendwann von anderen benutzt wird, zum anderen, damit auch einfallsreiche Leute sich über andere ‚zweite Dinge‘, die den musikalischen Satz betreffen, ihre Gedanken machen und glauben können, dass der moderne Komponist auf den Fundamenten der Wahrheit arbeitet.“⁹

5. Die so genannte „Marienvesper“ von 1610

Das unter dem Namen „Marienvesper“ bekannte Werk Monteverdis, der eigentlich als Komponist vor allem von Madrigal- und Opernwerken einen Namen hatte (auch heute noch liegt das Schwergewicht der Forschung – zu Unrecht, wie Linda Maria Koldau in ihrer Dissertation¹⁰ feststellt – auf dem Madrigal- und dramatischen Werk) fasziniert seit der Wiederentdeckung der Musik des frühbarocken Meisters auf besondere Weise¹¹. Aus seiner Mantuaner Zeit ist nicht viel geistliche Musik bekannt, da die Kirchenmusik dort nicht zu seinem primä-

⁸ Roche, *Monteverdi and the ‚prima prattica‘*, 159.

⁹ Leopold, *Monteverdi und seine Zeit*, 17. (Aus Monteverdis Vorwort zum Druck des 5. Madrigalbuches)

¹⁰ Koldau, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, 2.

¹¹ Um die überaus herausfordernde Problematik der Marienvesper zu illustrieren, zitiert John Whenham seinen Berufskollegen Denis Arnold, der zur Vesper mit charmantem Galgenhumor meinte:

„No doubt all professions have their hazards; and for the student of Monteverdi the principal one is surely that musicological Lorelei, the Vespers (of 1610 of course). To edit it is to receive the kiss of death as a scholar. To perform it is to court disaster. To write about it is to alienate some of one’s best friends. Even to avoid joining in the controversy is to find oneself accused of (i) cowardice, or (ii) snobbishness, or (iii) sitting on the fence, or (iv) all three.“ (Whenham, *Monteverdi: Vespers (1610)*, 4.)

Alle Berufe haben zweifelsohne ihre Risiken; und für den Monteverdi-Studierenden ist sicher diese musikologische Lorelei, die Vesper (von 1610 natürlich) das Hauptrisiko. Sie zu editieren heisst, als Wissenschaftler den Todeskuss zu empfangen. Sie aufzuführen heisst, mit der Katastrophe zu kokettieren. Darüber zu schreiben heisst, sich einige der besten Freunde zu entfremden. Gar zu vermeiden, in die Kontroversen mit einzusteigen, heisst, sich angeklagt zu finden als: 1. Feigling, oder 2. Snob oder 3. Drückeberger oder 4. alle drei. (Übers.: M. M-W.)

ren Aufgabenbereich gehörte.¹² Ausserdem dürfte während des ‚Sacco di Mantova‘ viel Unpubliziertes verloren gegangen sein, was sich aus Hinweisen auf unauffindbare Werke in Briefen und Dokumenten der Zeit schliessen lässt.

Entstehung

Wann genau die Sammlung von 14 Kompositionen entstand, die 1610 gemeinsam mit einer der heiligen Jungfrau gewidmeten Parodie-Messe *In illo tempore* (nach der Motette des niederländischen Komponisten Nicolas Gombert (1495-1560) benannt, die ihr zugrunde liegt) in Venedig bei Ricciardo Amandin veröffentlicht wurde, ist nicht bekannt. Unverkennbar ist die zeitliche und stilistische Nähe zu L’Orfeo. Als unbestritten gilt heute die These, dass die Kompositionen der Vesper nicht gleichzeitig entstanden, und aus Anlass der Publikation in eine dem Brevier von Papst Pius V. entsprechende Abfolge gebracht wurden. Sie konnten aber auch einzeln oder gesamthaft zu nicht ausschliesslich liturgischen Zwecken eingesetzt worden sein. Es gebe Hinweise dafür, dass einzelne Teile oder sogar die gesamte Vesper schon vor 1610 in Mantua anlässlich von fürstlichen Kirchenfesten, wie etwa der Einweihung eines Altarbildes in der Basilika St. Barbara in Mantua, oder sogar zu einem Besuch des Papstes zur Aufführung gelangten. Vieles ist jedoch Spekulation, man weiss es nicht ganz genau.

Jeffrey Kurtzmann schreibt:

„It is certainly conceivable that Monteverdi composed groups of these works on different occasions and assembled them into a liturgical whole for purposes of his 1610 publication. [...] Coupled with the visit to Mantua of Pope V in 1607, [one could also think] of a singular, festive liturgical event during that visit connecting the Pope, the Gonzagas, Mantua, the virgin Mary, and St. Barbara as patrons and protectors of the church and the city.“¹³

Gleichwohl wird, wie Kurtzmann in seiner sehr umfassenden Untersuchung zur Vesper von 1610 betont, in vielen Interpretationen die künstlerische und liturgische Geschlossenheit des Werkes estimiert.

Widmung

Die Diskussion darüber, ob die Vesper wirklich ‚Marien‘vesper genannt werden könne, ist nicht geschlossen. Es gebe, wie schon erwähnt, Hinweise dafür, dass die Kompositionen auch mit einem Fest zu Ehren der hl. Barbara in Verbindung gebracht werden können.

Vor allem die Motette *Duo Serafim*, welche die Trinität besonders feiert, könne liturgisch mit dem Gedenken an den Märtyrertod der Jungfrau Barbara in Verbindung gebracht werden.

¹² Koldau, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, 68 ff.

¹³ Kurtzmann, *The Monteverdi Vespers of 1610*, 46. „Es ist sicher denkbar, dass Monteverdi Gruppen dieser Werke zu unterschiedlichen Gelegenheiten komponierte, und sie zum Zweck der Veröffentlichung zu einem liturgischen Ganzen zusammenfügte. Im Zusammenhang mit dem Besuch von Paul V. in Mantua 1607 lässt sich auch an ein festliches liturgisches Ereignis denken, welches den Papst, die Gonzagas, Mantua, die Jungfrau Maria und die hl. Barbara als Schutzpatroninnen des Herzogtums und der Stadt gemeinsam feierte“. (Übersetzung: M. M-W.)

Diese starb, weil sie sich mit der Trinität vermählt hatte (ihr Leben Gott weihen, jungfräulich bleiben wollte) und sich dadurch einer dem Willen ihres Vaters entsprechenden Verheiratung widersetzte. Der cursus der Vesper entspricht auch allgemein der Liturgie zu Ehren einer heiligen Jungfrau.

Das Titelblatt der Publikation (im Bassus generalis Part) verrät nicht wirklich Genaues: Neben verschiedentlich geführten Diskussionen, welche die Zuordnung anhand grammatischer Zusammenhänge im Text zu ergründen suchen, ist Helmut Hucke¹⁴ der Auffassung, dass die Überschrift *Sanctissimae Virgini* eher eine Widmung signalisiere, als dass sie eine liturgische Funktion umschreibe. Seiner Meinung nach sollte die Vesper in Verbindung mit musikalischen Anlässen von 1607/08 am Hofe der Gonzagas gesehen werden.

(Die Grössenverhältnisse der Buchstaben entsprechen in etwa dem Original).

SANCTISSIMAE

VIRGINI

MISSA SENIS VOCIBUS

AD ECCLESJARUM CHOROS

Ac vespere pluribus decantanda

CUM NONULLIS SACRIS

CONCENTIBUS

ad sacella sive Principium cubicula accomodata.

„Der heiligen Jungfrau gewidmete

Messe zu sechs Stimmen

für Kirchenchöre

und Vesper für mehrere Stimmen

mit einigen geistlichen Gesängen

für Kapellen und Fürstengemächer

geeignet.“

(Übersetzung: Leopold, S. 187)

(Anschliessend sind noch der Hinweis auf den Komponisten und eine Widmung an den Papst gesetzt.)

Bedeutung und Stellung innerhalb des geistlichen Werkes Monteverdis

Die in der Sammlung einander gegenübergestellten Werke zeigen das ganze Spektrum von Monteverdis Kunst auf dem Gebiet der geistlichen Musik bis 1610. Er beabsichtigte mit der Publikation vermutlich auch eine Präsentation seines kirchenmusikalischen Könnens, da er nach einer besseren Stelle suchte. Eine Reise nach Rom, wo er zum Papst vorgelassen werden wollte, dem er die Komposition gewidmet hatte, war diesbezüglich aber erfolglos. Monteverdi erhielt keine Audienz, und auch für seinen damals neunjährigen Sohn Francesco nicht den Freiplatz im Seminario Romano, den er anstrebte. Unverrichteter Dinge musste er nach Mantua zurückkehren.

¹⁴ Hucke, *Die fälschlich so genannte Marienvesper von Claudio Monteverdi, 1984.*

Während die Messe sich ganz an die kompositorischen Regeln der traditionellen niederländischen Polyphonie zu halten sucht¹⁵, stellt die Vesper mit ihren modernen, dramatischen und barock opulenten Ausdrucksformen ein Beispiel für die „seconda prattica“ dar. Sie darf wohl als ein erstes barockes geistliches Werk bezeichnet werden, ganz im Sinne von Hans Heinrich Eggebrecht:

„Und im Wort Barockmusik ist [...] im heutigen Sprachgebrauch jene Musik angesprochen, der nicht mehr die frühneuzeitliche Entfernung, das (in solcher Entfernung) Stille und in sich Beschlossene, das (relativ) Ausgewogene und Ebenmässige der Musik des 16. Jahrhunderts zu eigen ist, und die andererseits noch nicht jene Art von Sinnlichkeit, Subjektivität und Expression aufweist, die in der Vorklassik zu Haydn, über Mozart zu Beethoven und von dort in das 19. Jahrhundert Geschichte hatte. Barockmusik – das ist für uns heute jene Musik, die gekennzeichnet ist durch barocke Theatralik und Pracht, barocke Beredsamkeit und Affekthaltigkeit, barocke Innigkeit und Ekstasik und die doch einerseits noch getragen ist von einer Art Ratio und Ordnung, die sie in die Entfernung des „Alten“ rückt, und die andererseits in ihrer Wirkungsintention und –kraft dem unmittelbaren (ich nenne es: dem „ästhetischen“) Verstehen von Musik schon nahesteht, ihm entgegenkommt.“¹⁶

Zwar ist es nicht so, dass die Vesper in ihrer Zeit die einzige Komposition dieser Art war, aber wie Kurtzmann darstellt, übertreffe sie in vielerlei Hinsicht alles, was ihm sonst auf diesem Gebiet bekannt sei. Es sei seiner Untersuchung nach die früheste Publikation mit so vielen obligaten Instrumenten. Der häufige Gebrauch des Cantus firmus sei wesentlich kunstvoller und erfindungsreicher als in vergleichbaren Werken anderer Meister der Zeit. Die Komposition sei grandioser, breiter angelegt, in Glanz, Abwechslungsreichtum von Klangfarbe und Komplexität der Ornamentation unerreicht.

Kurtzmann stellt verschiedentlich Vergleiche an und kommt zum Schluss:

„A comparison [...] reveals Monteverdi’s much more concentrated sense of melodic direction and rhythmic organization. [...] Where [Komponist xy] meanders aimlessly [...] Monteverdi’s setting [...] shapes an intense, goal-directed phrase.“¹⁷
„A distinguishing characteristic of Monteverdi throughout the Vespers, indeed throughout his oeuvre, is his careful integration of details of melody and harmony with broader structural considerations.“¹⁸

Die Sammlung geistlicher Musik von 1610 blieb auch nicht die einzige Monteverdis: in Venedig gab er 1641 (drei Jahre nach dem Erscheinen seines achten und letzten Madrigalbuches) noch eine Auswahl seiner für den Markusdom komponierten Kirchenmusik unter dem Namen „Selva morale e spirituale“ als *summa* seiner geistlichen Musik in Druck. Wie schon in der

¹⁵ Jerome Roche stellt in seinem Artikel dar, wie sehr dies Monteverdi eigentlich Mühe gekostet habe: Roche, *Monteverdi and the ‚prima prattica‘*, 168.

¹⁶ Eggebrecht, *Musik im Abendland*, 320.

¹⁷ Kurtzmann, *The Monteverdi Vespers of 1610*, 151.

„Ein Vergleich offenbart Monteverdis konzentrierteren Sinn für melodische Richtung und rhythmische Organisation. Wo [XY] ziellos mäandert, formt Monteverdis Satz eine intensive, zielgerichtete Phrase“. (Übersetzung: M. M-W.)

¹⁸ Ebd. 151 ff. „Charakteristisches Kennzeichen Monteverdis in der ganzen Vesper, tatsächlich auch in seinem gesamten Werk, ist eine sorgfältige Integration von melodischen und harmonischen Details innerhalb grossräumigerer struktureller Überlegungen“. (Übersetzung: M. M-W.)

Publikation von 1610 äussere sich, wie Linda Maria Kolau zusammenfasst, auch in der „Selva morale e spirituale“ die Nähe Monteverdis zu einer „Theaterhaltung“, welche einerseits stets durch den Text motiviert sei, und die andererseits auf der instrumentalen Logik von Monteverdis musikalischer Sprache gründe, welche den textgezeugten Affekt in einen schlüssigen musikalischen Zusammenhang einbindet.¹⁹

Der Verleger Alessandro Vincenti veröffentlichte 1650, sieben Jahre nach dem Tod Monteverdis eine weitere Sammlung unter dem Namen „Messa e salmi“, in welche er, so habe man den Eindruck²⁰, alles aufnahm, was er noch an geistlichen Kompositionen von Monteverdi finden konnte.

6. Zusammenfassung

Ich habe in der vorliegenden Arbeit versucht, überblicksartig Informationen zu Claudio Monteverdi und seiner so genannten Marienvesper zu recherchieren und in eine speditiv lesbare Form zu ordnen. Der gebotenen Kürze wegen konnte ich nicht näher auf musikalische Details, wie sie z. B. bei Kurtzmann sehr ausführlich besprochen werden, eingehen. Auch Fragen zur Liturgie der Vesper, zum Problem der Antiphonen oder deren Weglassung, oder allgemein aufführungspraktische Aspekte konnte ich nicht berücksichtigen. In der im Anhang angegebenen Fachliteratur findet sich dazu jedoch eine Fülle von Überlegungen und Anregungen, so z. B. bei Whenham zur Liturgie der Vesper, oder bei Kurtzmann im Kapitel *Sources, Controversies, and Speculations* zur sehr interessanten modernen (und schweizerischen²¹) Geschichte der Marien-Vesper, sowie seine sehr umfassende Diskografie.

Die Beschäftigung mit den in der Bibliografie angegebenen Texten, und besonders die mit dem St. Galler Kammerchor unter der Leitung des Dirigenten Niklaus Meyer erlebte Probenarbeit (Aufführung September 03) haben mich ahnen lassen, was Nicolaus Harnoncourt meinte, wenn er über die Musik Claudio Monteverdis schrieb:

„Monteverdi war ein leidenschaftlicher Musiker, ein kompromissloser Neuerer in jeder Hinsicht, ein durch und durch moderner Komponist. Er war ein erbitterter Feind alles Antiquierten, er hätte kein Verständnis für die Wiedererweckung von „Alter Musik“. Für uns ist Monteverdis Musik deshalb so interessant, weil sie niemals Alte Musik werden kann, sondern stets glühende, lebendige Musik bleibt.“²²

¹⁹ Koldau, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, 412.

²⁰ Ebd.: 97.

²¹ Nicht zu vergessen: Hans F. Redlichs musikwissenschaftliche Arbeit zu Monteverdi, Edition der Vesper und Aufführung 1935 in Zürich, erste Übertragung durch Radio Beromünster 1943. etc. (s. Kurtzmann, 16 ff.)

²² Harnoncourt, *Der musikalische Dialog*, 36.

Bibliografie:

- Dahlhaus, Karl (Hrsg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft.*
Band 3/1 und 2: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts.
Band 4: Die Musik des 17. Jahrhunderts
Laaber: Laaber Verlag. 1989.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, *Musik im Abendland.* München: Piper Verlag.
4. Auflage Juni 2002.
- Fortune, Nigel, >Monteverdi and the ‚seconda prattica‘ <. In: Arnold,
Denis and Fortune, Nigel (Hrsg): *The New Monteverdi
Companion.* London: Faber & Faber. 1985. S.183-215.
- Haenen, Greta, *Claudio Monteverdi. Sanctissimae Virgini Missa senis
vocibus ac Vesperae.* Peer, Belgien: Alamire.1992. (Fak-
simile des Erstdruckes, Kopie Bologna)
- Harnoncourt, Nikolaus *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach
und Mozart.* Kassel usw. dtv/Bärenreiter Verlag. 1988.
- Hucke, Helmut, >Die fälschlich so genannte ‚Marien-Vesper‘ von Claudio
Monteverdi<. In: Ders.: *Bericht über den internationalen
musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981.* Kassel:
Bärenreiter. 1984. S. 295-305.
- Koldau, Linda Maria, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi.*
Kassel usw: Bärenreiter. 2001.
- Konold, Wulf, *Monteverdi.* Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 4.
Auflage. 2000. (rororo Bildmonografie)
- Kurtzmann, Jeffrey, *The Monteverdi Vespers of 1610.* New York: Oxford Uni-
versity Press. 1999. (603 Seiten)
- Leopold, Silke, *Claudio Monteverdi und seine Zeit.* Laaber: Laaber-
Verlag. 1982.
- Roche, Jerome >Monteverdi and the ‚prima prattica‘ <. In: Arnold, Denis
and Fortune, Nigel (Hrsg): *The New Monteverdi Compa-
nion.* London: Faber & Faber.
1985. S.159-182.
- Steven, Denis, *Claudio Monteverdi; Briefe*
Herausgegeben und kommentiert von Denis Stevens.
München: Piper Verlag. 1989.
- Whenham, John *Monteverdi: Vespers 1610.* Cambridge: Cambridge Uni-
versity Press. 1997. (140 Seiten)