

Zusammenstellung von @Volker für das Forum:  
[Volkers Klassikseiten J.S. Bach](#) (20.9.2010)

Einführung in die - Marienvesper von 1610  
Claudio Monteverdi (1567–1643)

„Vespro della Beata Virgine“

**Sätze:**

1. *Deus in adiutorium / Domine ad adiuvandam*
2. *Psalmus 109: Dixit Dominus*
3. *Concerto: Nigra sum*
4. *Psalmus 112: Laudate pueri*
5. *Concerto: Pulchra es*
6. *Psalmus 121: Laetatus sum*
7. *Concerto: Duo Seraphim*
8. *Psalmus 126: Nisi Dominus*
9. *Concerto: Audi coelum*
10. *Psalmus 147: Lauda Jerusalem, Dominum*
11. *Sonata Sopra Sancta Maria*
12. *Hymnus: Ave maris stella*
13. *Magnificat*

---

**DATEN UND FAKTEN zur „Marienvesper“**

**Besetzung:**

Soli und Chor in wechselnder Kombination. Die Zuordnung von Solo- und Chorpartien ist in der geistlichen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts nicht endgültig zu entscheiden; die vollstimmigen Teile lassen sich so- wohl solistisch als auch chorisch besetzen. Die Komposition enthält vom vierstimmigen Satz bis zum zehnstimmigen Doppelchor verschiedenste Ensembles. Ähnliches gilt für die Orchesterbesetzung. Die gängigen Ausgaben nennen 3 Cornetti, 3 Posaunen, 3 Blockflöten, Streicher, Basso continuo.

Für die heutige Aufführung ist eine Fassung eingerichtet, die 3 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Oboen, 2 Englischhorn, 1 Fagott, 2 Blockflöten, Streicher (ohne Viola) und den Basso continuo aus Violoncello, Viola da Gamba, Kontrabass sowie Chitarrone, Cembalo und Orgel umfasst. –

Claudio Monteverdi hat eine zweite Version des Magnificat (am Ende der Vesper) nur für Vokalpartien und Basso continuo eingerichtet. Bei einer solchen reduzierten Aufführung fallen auch die Instrumentalritornelle in den Psalmen weg.

**Text:**

Lateinisch. Psalmen Davids, Hohelied Salomos, Magnificat, freie Dichtung (genaue Bibelstellen siehe Libretto ab Seite 13).

## **Entstehung und Erstaufführung:**

Dazu gibt es keine gesicherten Angaben. Mit dem Druck des Werkes (in einer gemeinsamen Ausgabe mit anderen Stücken) hat sich der am Hof in Mantua bedienstete Komponist wahrscheinlich um eine andere Stellung, wahlmöglich in Rom, beworben. Die Marienvesper könnte demnach in den Jahren vor 1610 entstanden sein. Eine Aufführung zu Lebzeiten ist nicht belegt. Eventuell wurden einzelne Teile 1608 bei Festlichkeiten im Rahmen einer fürstlichen Hochzeit in Mantua aufgeführt.

## **Quellen:**

Druck Venedig 1610 (betitelt Sanctissimae virgini missa senis vocibus ad ecclesiarum choras ac Vespere pluribus decantanda cum nonnullis sacris concentibus ad Sacella sive Principum Cubicula accomodata); enthält neben der Marienvesper eine Parodiemesse und ist Papst Paul V. gewidmet.

Ausgaben: Tutto le opere di Claudio Monteverdi, Tomo XIV/1, hrsg. von G. F. Malipiero, Asolo 1926–42; Claudio Monteverdi: Vespro della Beata Virgine, hrsg. von Jerome Roche, London (Eulenburg) 1994. – Vollständige Ausgabe für den praktischen Gebrauch von Gottfried Wolters. Generalbassaussetzung Mathias Siedel. Wolfenbüttel/ Zürich (Möseler) 1966.

Oratorienführer. Herausgegeben von Silke Leopold und Ullrich Scheideler. Stuttgart, Weimar, Kassel 2000.

Silke Leopold: Claudio Monteverdi und seine Zeit. Laaber 1982.

Norbert Bolin: Letztgültiges musikalisches Bekenntnis.

## **EINFÜHRUNG:**

„Der Topf, aus dem die moderne Musik gekocht ward“

Eine Annäherung an Monteverdis Marienvesper  
Von Jürgen Hartmann

---

Wäre der Maßstab nur das Werk selbst gewesen, hätte Silke Leopold die Marienvesper gar nicht in den von ihr herausgegebenen Oratorienführer aufgenommen. Nur auf Grund der »Aufführungsgeschichte im 20. Jahrhundert« fand Claudio Monteverdis großformatiges geistliches Werk dann doch Eingang in das Buch der Musikwissenschaftlerin, die als Autorin einer der aktuelleren Monteverdi-Monografien viel zur Vergegenwärtigung des lange vergessenen Komponisten beigetragen hat.

»Monteverdis Marienvesper ist kein Oratorium – sie ist nicht einmal ein zusammenhängendes Werk. Über ihre liturgische Verwendung herrscht genauso Unklarheit wie über die Frage, ob sie überhaupt jemals in der vorliegenden Form aufgeführt wurde, ob die Anordnung in den überlieferten Stimmbüchern zufällig oder geplant ist, und schließlich, welches der beiden Magnificats am Schluss das ursprüngliche ist«, schreibt Silke Leopold und schlägt sodann einen erstaunlichen Bogen: »Das Schicksal, keine definitive Werkgestalt zu besitzen und darüber hinaus

ein Konglomerat unterschiedlicher stilistischer Handschriften darzustellen, teilt die Marienvesper mit anderen heute als Oratorien verstandenen Werken – prominenteste Beispiele sind die h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach oder die c-Moll-Messe von Wolfgang Amadeus Mozart.«

Eine Betrachtung gleichsam aus dem Werk heraus lässt diesen Schluss durchaus zu. Ordnet man die Werke in die Biografien ihrer Schöpfer ein und verortet sie in deren ›Karriere‹, ergeben sich aber gravierende Unterschiede. Mozart ließ seine Messe unvollendet liegen – sei es aus Zeitmangel oder erlahmendem Interesse. J.S. Bach wiederum fügte ältere Stücke, Bearbeitungen und neu Komponiertes zu einem Ganzen zusammen, das er zwar nie aufführen ließ, das aber sehr wohl als ›opus summum‹ gewertet werden kann und »darauf zielt, dass Bach seine musikalische Sprache souverän wie kein Anderer und überzeitlich gültig ein für allemal in diesem Werk formuliert« (Norbert Bolin).

Für Monteverdis Marienvesper trifft beides – bewusstes Beiseitelegen, bewusstes Bilanzieren – so nicht zu. Zwar kann man trefflich darüber streiten, ob hier eine originale Werkgestalt mit dem Ziel einer Aufführung ›so und nicht anders‹ beabsichtigt gewesen ist – die Musikwissenschaft hat diese Diskussion jahrzehntelang geführt und führt sie noch immer. Andererseits ergibt die Betrachtung der Marienvesper, so wie sie der Komponist 1610 gemeinsam mit der Parodiemesse *De illo tempore* drucken ließ, eine schlüssige musikalische Architektur, und die Frage einer liturgischen Verwendung stellt sich bestenfalls am Rande. Zu diesen Aspekten werden wir später gelangen – dem vorausgehen soll der Blick auf die Rolle und Bedeutung der Marienvesper innerhalb der beruflichen Laufbahn des Komponisten.

### **Ein Schritt zu neuen Ufern:**

Wie Mozart zur Zeit der c-Moll-Messe, aber anders als Bach bei der Beschäftigung mit seinem ›opus summum‹ war der 1567 geborene Monteverdi in seinen ›besten Jahren‹, als er die Marienvesper zum Druck gab. Man kann davon ausgehen, dass das Werk in den Jahren vor 1610 entstanden war und dass Teile daraus möglicherweise bereits zur Aufführung gelangt waren. Das hätte sich am Hof von Mantua abgespielt, an dem Claudio Monteverdi seit 1590 zunächst als Musiker, später als Kapellmeister beschäftigt war.

Schon 1582 hatte der solide ausgebildete jugendliche Komponist seinen ersten Druck, eine Sammlung geistlicher Gesänge, veröffentlicht und in den folgenden Jahren mit seinen Madrigalen auf sich aufmerksam gemacht. 1589 hatte er eine Anstellung in Mailand, möglichst als Domkapellmeister, angestrebt, war aber dabei erfolglos geblieben. Die im Folgejahr beginnende Verpflichtung in Mantua hat Monteverdi wohl als problematisch empfunden. Die Anerkennung durch die regierenden Herzöge schwankte, die Entlohnung blieb nicht nur ein Mal aus, die Arbeitsbedingungen waren mittelmäßig, und 1612 wurden Claudio und sein ebenfalls in fürstlichen Diensten beschäftigter Bruder von heute auf morgen abserviert, wobei Sparmaßnahmen des Hofes mit einer nicht aufzuklärenden Verärgerung des Herzogs zusammengekommen sein müssen.

Der Druck der Marienvesper war 1610 somit auch ein Schritt zu neuen Ufern. Ursprünglich wohl als Bewerbungsunterlage für einen Posten in Rom gedacht, dürfte

die repräsentative Veröffentlichung im Vorfeld von Monteverdis Ernennung zum Kapellmeister an San Marco in Venedig von Bedeutung gewesen sein. Auf diese Position, im Bereich der Kirchenmusik eine der wichtigsten in ganz Europa, musste sich der 43-Jährige nicht einmal bewerben. Die Prokuratoren luden ihn nach Venedig ein und entschieden sich auffällig schnell für ihn.

Darüber, ob die Marienvesper oder die im selben Band enthaltene Messe in diesem Zusammenhang aufgeführt wurden oder gar den Ausschlag für Monteverdis Erfolg gegeben haben, gibt es unterschiedliche Vermutungen. Es leuchtet ein, dass wohl eher die traditionell geprägte Messe die Prokuratoren überzeugte, denn das verbindliche Modell für die katholische Kirchenmusik war seit dem 1563 beendeten Konzil von Trient die Messkomposition von Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Allerdings hat der Dirigent John Eliot Gardiner im Staatsarchiv Venedig Dokumente gefunden, aus denen man womöglich doch auf eine Wiedergabe der Marienvesper im Rahmen von Monteverdis ›Probispiel‹ um den Kapellmeisterposten schließen könnte. In diesem Fall wäre die Marienvesper, die Hans Ferdinand Redlich in seiner 1949 erschienenen Monteverdi-Biografie »ultrarevolutionär« nennt, eine Provokation gewesen im zwar prächtigen, aber doch sehr festen Rahmen venezianischer Kirchenmusik, den Claudio Monteverdi für drei Jahrzehnte, bis zu seinem Tod 1643, mit Inhalt füllte.

Während der unmittelbare Nachruhm, der Monteverdi im Gegensatz zu so gut wie allen anderen Komponisten jener Zeit zuwuchs, sich ganz überwiegend auf die Madrigale und nur am Rande auf kleinere geistliche Werke gründete, beschäftigten sich die Musikforscher vom späten 19. Jahrhundert an und mit (un)gehöriger Verspätung das Publikum im Rahmen einer regelrechten Neuentdeckung Monteverdis hauptsächlich mit den drei großen Opern Orfeo (Mantua 1607), Il ritorno d'Ulisse in patria (Venedig 1640) und L'incoronazione di Poppea (Venedig 1642) – und eben der Marienvesper.

---

Quellen:

Hans Ferdinand Redlich: Claudio Monteverdi. Leben und Werk. Olten 1949.  
Domenico Guaccero: Monteverdi zwischen alter und moderner Musik. In: Musik-Konzepte 83/84. Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie. München 1994.  
Leo Schrade: Monteverdi – Creator of Modern Music. New York 1950.  
Wulf Konold: Monteverdi. Reinbek 1986.

---

### **Die Magik einer Jahrhundertwende:**

Entstanden ist das Werk in zeitlicher Nähe zu einer Jahrhundertwende – und nicht zum einzigen Mal entfaltete dieser an sich beliebige Punkt der Zeitrechnung auch um 1600 eine ›magische‹ Wirkung, ebenso wie dreihundert und – in weit geringerem Maße – vierhundert Jahre später. Man muss sich dazu in Erinnerung rufen, dass Claudio Monteverdi beinahe auf das Jahr genau ein Zeitgenosse von Galileo Galilei war. Gilt dieser als »Begründer der modernen Wissenschaft« (Domenico Guaccero), so wurde Monteverdi einmal als »Schöpfer der modernen Musik« (Leo Schrade) gewürdigt.

Jedenfalls stand der Italiener im Zentrum eines musikalischen Umbruchs und

gestaltete diesen maßgeblich mit. Um 1600 sprach man von einer ›nuove musiche‹, so wie man bald nach 1900 von einer ›Neuen Musik‹ sprach – und die Erschütterungen, die dies Neue jeweils mit sich brachte, sind durchaus vergleichbar. Wulf Konold schreibt: »Um 1580 lässt sich von einer zunehmenden Ablösung der bis dahin unbestritten dominanten niederländischen Musikkultur durch die italienische sprechen – zu zeigen ist dies gleichermaßen am Musiker-Export wie am Wandel des Musikrepertoires. [...] Die Ablösung des niederländischen Stils, der seine Ausprägung in der polyphonen Motette fand, durch den italienischen Stil, wie er sich in den neu entstehenden Gattungen der Oper, der Solokantate und des geistlichen Konzerts zeigte, war – verkürzt gesagt – die Ablösung der ›Kanoniker‹ durch die ›Harmonisten‹. Dieser Stilwandel lässt sich nicht auf musikalisch-technische ›Paradigmenwechsel‹ reduzieren – er umfasst auch die musikalischen Institutionen.

Generell kann man sagen, dass um die Wende zum 17. Jahrhundert die ersten Schritte eines Prozesses eingeleitet wurden, an dessen Ende die Ablösung der Kirchenmusik als auch ästhetisch verbindliche Gattung durch die weltliche Musik, schließlich die Ablösung der Vokalmusik durch die Instrumentalmusik stand.« So gesehen, erscheint das ›Ultrarevolutionäre‹ der Marienvesper in neuem Licht, und die Frage nach ihrer liturgischen Funktionalität tritt noch weiter in den Hintergrund.

Die Marienvesper steht also auch beispielhaft für den »Übergang zu einem ausdrucksvollen Musizieren«, den Wulf Konold als einen wichtigen Aspekt dieses Umbruchs hervorhebt. Diese auch von Monteverdi angestrebte neue Qualität des musikalischen Ausdrucks ordnete sich dem Vorrang des in Musik zu setzenden Textes durchaus selbstbewusst unter. Die Ausarbeitung einer ›seconda prattica‹ diente Monteverdi dabei vor allem als diskursives und weniger als wirklich theoretisch fundiertes Schlagwort.

Der Komponist war im Jahr 1600 von dem Bologneser Priester Giovanni Maria Artusi heftig angegriffen worden. Ohne Monteverdi beim Namen zu nennen, kritisierte Artusi unter Heranziehung von dessen Kompositionen die zeitgenössischen Komponisten und deren Methoden insgesamt: »Sie [gemeint sind Monteverdis Madrigale] sind rau und dem Ohr wenig gefällig, und sie können auch nicht anders sein, denn wenn man die guten Regeln überschreitet (...), muss man annehmen, dass dann Dinge dabei herauskommen, die der Natur und der Eigentümlichkeit der eigentlichen Musik-Harmonie entartet sind.« Monteverdi ließ sich auf die Auseinandersetzung ein und brachte in seiner Vorrede zum fünften Madrigalbuch 1605 eine Antwort unter, in der er auf den Begriff ›seconda prattica‹ mit den Worten anspielte, dass »der moderne Komponist durchaus auf dem Boden der Wahrheit arbeitet.«

### **Beispielhaft für den neuen Stil:**

Diese ›seconda prattica‹, die Wulf Konold mit den Parametern Sologesang mit Begleitung, Generalbass, konzertierendes Element und individueller Textausdruck umreißt, hat Claudio Monteverdi nun in seiner Marienvesper geradezu beispielhaft ausgearbeitet und mit traditionellen Elementen kontrastiert. Zunächst einmal platzierte der Komponist zwischen die Psalmvertonungen ein- und mehrstimmige Vokalkonzerte (Motetten), die sehr wahrscheinlich die traditionell dort gesungenen Antiphonen ersetzen sollen.

Diese Stücke nutzt Monteverdi, um die Vielfalt des ›neuen‹ Stils zu entfalten: die genaue Wortausdeutung, die immer wieder theatralisch angehauchte musikalische Gebärde (gipfelnd in der ›szenischen‹ Konzeption des Duo Seraphim Nr. 7 und des Echogesangs im Audi coelum Nr. 9), die virtuos-konzertanten Elemente. Die Psalmvertonungen, der Hymnus Ave maris stella und das Magnificat hingegen sind gebunden an einen Cantus firmus und lehnen sich an die kontrapunktische ›prima prattica‹ des alten Kirchenstils an. Monteverdi in die Psalmvertonung instrumentale Ritornelle einführte, war in der geistlichen Musik jedoch wahrhaft ›unerhört‹ und wagemutig.

### **Von aufrüttelnd bis feierlich: die einzelnen Sätze:**

Schon der Anfang der Marienvesper ist ein aufregendes Wechselbad, das Werk springt den Hörer gleichsam an. Den Bitten des ›Zelebranten‹ und des Chors antwortet unverzüglich eine Fanfare, die Monteverdi direkt aus seiner Orfeo-Oper übernommen hat; im weiteren, knappen Verlauf mischen sich Vokalstimmen mit instrumentalen Ritornellen – diese Takte sind derartig verdichtet, als habe der Komponist die nun folgenden rund neunzig Minuten ›in nuce‹ vorwegnehmen wollen.

Im symmetrisch angelegten Dixit Dominus bringt Monteverdi traditionelle Elemente der Psalmvertonung (Cantus firmus und Falsobordone, also den akkordischen, abschnittswisen Vortrag des Textes) mit moderner Kompositionstechnik (vor allem hinsichtlich der ›sprechenden‹ Ausdeutung der Worte) zusammen. Das erste ›Concerto‹ ist zugleich das einfachste: Nigra sum ist ein einstimmiges, frei gestaltetes Rezitativ. Auch im Psalm Laudate pueri verblüfft das Miteinander von Alt und Neu: Die im Grunde traditionelle Textvertonung wird durch tänzerisch-theatralische Passagen, immer den vertonten Worten gemäß, unterbrochen.

Das zweite Concerto (Pulchra es) ist, folgerichtig zum ersten, zweistimmig und zeichnet sich durch den textunterstützenden Einsatz von vokalen Verzierungen aus. Das Laetatus sum wird durch den von Monteverdi entwickelten ›Stufenbass‹ gekennzeichnet und zusammengehalten, während das Duo Seraphim durch die »einzigartige Aura mystischer Feierlichkeit« (John Eliot Gardiner) beeindruckt und die Dreifaltigkeit durch vokale Dreistimmigkeit mit musikalischem Sinn erfüllt.

Die Doppelhörigkeit des Nisi Dominus lässt die Pracht venezianischer Kirchenmusik auch in räumlicher Hinsicht erahnen. Äußerst kunstvoll ist der Cantus firmus jeweils in den Chorgesang verwoben – nicht leicht herauszuhören, aber dennoch für musikalischen Zusammenhalt sorgend. Im Audi coelum fasziniert vor allem der Einsatz eines Echos, das über den musikalischen Effekt hinaus auch den Gesangstext mit Wortspielen bereichert. Das dieses Concerto abschließende meditative Gebet könnte man als Zentrum des gesamten Werkes hören.

Das folgende Lauda Jerusalem ist Endpunkt und Gipfel der Psalmvertonungen in dem kunstvoll gestalteten Miteinander der Tenorstimme und zweier Chöre. In die sich anschließende Sonata wob Monteverdi eine sich wiederholende Vokalstimme in den reichhaltigen Instrumentalsatz ein. Die Sonata könnte ebenso für sich alleine stehen wie der nun folgende Hymnus Ave Maris stella, dessen sieben Strophen eine gregorianische Melodie durch Instrumentalritornelle kontrastieren. Das die Marienvesper abschließende Magnificat ist in seinen vokalen und instrumentalen Besetzungskombinationen, den textausdeutenden Effekten und dem



Gegenüber von »Entrücktheit und theatralischem Überschwang« (Silke Leopold) auch ein Resümee des Gesamtwerks. Der Cantus firmus ist allgegenwärtig, wengleich über weite Strecken so kunstvoll einkomponiert, dass er kaum noch im Zusammenhang zu hören ist.

### **Lösungen für unlösbare Probleme:**

Den von Silke Leopold als »unlösbar« bezeichneten Problemen der Aufführungspraxis hat sich jeder Dirigent zu stellen. Monteverdis Anweisungen hinsichtlich der Besetzung, der Dynamik und des Tempos sind im besten Fall unvollständig im schlechteren gibt es überhaupt keine Angaben. Hinzu kommen die Fragen der Verzierungstechnik und die notwendige Entscheidung über eine »räumliche« Gestaltung einer konzertanten Wiedergabe, die sich an den Gegebenheiten von San Marco in Venedig orientieren könnte.

Helmuth Rilling, für den die Marienvesper »das früheste der wirklich bedeutsamen großen Werke abendländischer Kirchenmusik« ist, steht diesen Herausforderungen zum wiederholten Male gegenüber. In einigen seiner Entscheidungen knüpft er an frühere Aufführungen der Marienvesper an, andere Fragen hat er für das heutige Konzert neu beantwortet. Dazu gehören vor allem der Verzicht auf die bei dem Konzert vor fünf Jahren mitwirkenden Zinken zu Gunsten von historischen Trompeten und Posaunen und die behutsame Erweiterung der Streicherbesetzung. Beides hat seinen Grund in dem Bestreben, die beabsichtigte Klanggestalt mit der Akustik des Raums abzustimmen und dabei ein möglichst gutes Ergebnis zu erzielen. Eine spezielle, dunkel grundierte Fassung des Bläasersatzes und eine breit gefächerte Continuo-Besetzung tragen dazu bei.

Der »räumliche« Aspekt der Musik ist – nimmt man eine Kirche wie San Marco in Venedig als idealen Ausgangspunkt – in einem Konzertsaal sehr schwierig umzusetzen. Versuche man beispielsweise mit der Platzierung des zweiten Chores auf der Zuschauerempore eine Annäherung an dieses Vorbild, gebe es viel zu wenige Plätze, an denen ein »Idealklang« überhaupt ankomme, erläutert Helmuth Rilling. Daher befinden sich Solisten, Chöre und Instrumentalisten auf dem Podium, sind aber dort möglichst weit voneinander entfernt aufgestellt. Besondere Lösungen für Einzelsätze, insbesondere bei den Echo-Effekten, lassen einzelne Mitwirkende hin und wieder auch »wandern«.

Bei der Vokalbesetzung gibt Monteverdi nur die Zahl der verwendeten Stimmen in den Überschriften der einzelnen Sätze an, präzisiert aber nur selten, ob Solisten oder chorische Gruppen gemeint sind. Auf Grund der Geringstimmigkeit und Stimmführung der Concerti zwischen den Psalmvertonungen und in einzelnen Abschnitten des Magnificat hat Helmuth Rilling sich hier für solistische Besetzungen entschieden.

### **Die Psalmvertonungen hingegen ermöglichen ganz verschiedene Lösungen:**

Hier übernimmt der Chor die vollstimmig gesetzten Teile und die Cantus firmi; die Solisten singen die ein- oder zweistimmig komponierten Abschnitte, die sich durch Virtuosität vom motettischen Charakter des Tutti abheben.

Die wenigen Angaben hinsichtlich Dynamik und Tempo deuten darauf hin, dass Monteverdi beides durch die musikalische Struktur des Satzes für ausreichend

bestimmt hält. Bei den Verzierungen hingegen macht der Komponist an jenen Stellen genaue Vorschriften, bei denen diese Figurationen unmittelbar textabhängig sind, während andernorts, wo nur lang gehaltene Noten stehen und ein Interpret der Monteverdi-Zeit improvisiert hätte, solche Figurationen für jede Aufführung »erfunden« werden müssen.

### **Alt? Modern?**

Die die Marienvesper charakterisierende Mischung aus »festlicher Freude und meditativer Versenkung« (Helmuth Rilling) mag für uns heute zur »Alten Musik« zählen. Wie kaum ein anderes Werk der Epoche jedoch rüttelt Monteverdis Marienvesper auf, scheint ein musikalisches Abbild einer aufregenden, vitalen Epoche zu sein. Unzählige Details könnte man referieren, viele kann man hören. Aber auch ohne um die vielen Fragen zu wissen, von denen die meisten letztlich ohnehin offen bleiben müssen, kann man die Größe dieses Werkes ganz unmittelbar erfassen: »Monteverdi stellte die Zukunft vor«, schreibt Domenico Guaccero, »sein Werk (...) ist sozusagen der Topf, in dem die ganze moderne Musik gekocht ward – mit ihrer Humanität und mit ihren Widersprüchen.«

### **GESANGSTEXTE:**

#### **Claudio Monteverdi Vespro della Beata Virgine (Marienvesper)**

##### **I. Deus in adiutorium (Domine ad adjuvandum) sex vocibus et sex instrumentis**

[[Tenor I; Chor I, II, Blockflöte I, II, Oboe I, II, Englischhorn I, II, Fagott, Trompete I-III, Posaune I-III, Violine I, II, Viola da Gamba, Violoncello, Kontrabass, Chitarrone, Cembalo, Orgel]  
Psalm 70,2

Intonatio: Deus in adiutorium meum intende

##### **Domine ad adjuvandum me festina.**

*Herr, eile mir zu helfen.*

Ritornello

##### **Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.**

*Ehre sei dem Vater, und dem Sohne, und dem Heiligen Geiste.*

Ritornello

##### **Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen. Alleluja.**

*Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar, und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.  
Alleluja.*



## II.

### **Psalmus 109: Dixit Dominus**

sex vocibus et sex instrumentis

[Sopran I, II, Tenor I, II, Chor I, II, Blockflöte I, II, Oboe I, II, Englischhorn I, II, Fagott, Trompete I-III, Posaune I-III, Violine I, II, Viola da Gamba, Violoncello, Kontrabass, Chitarrone, Cembalo, Orgel]

Psalm 110

**Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis: Donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum.**

*So hat der Herr gesprochen zu meinem Herrn: »Setze dich nieder zu Meiner Rechten, bis Ich dir deine Feinde als Schemel unter die Füße lege!«*

Ritornello

**Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum. Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te**

*Weit reckt dir der Herr das Zepter der Macht vom Sion hinaus! »Herrsche in deiner Feinde Mitte! Das Königtum ist bei dir am Tage deines Aufgangs im heiligen Glanz. Vor dem Morgenstern, dem Frühtau gleich, habe Ich dich gezeugt.«*

Ritornello

**Juravit Dominus, et non poenitebit eum:**

*Einen Eid hat der Herr getan, der wird Ihn nicht reuen:*

**Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech. Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges.**

*»Priester bist du auf ewig nach der Ordnung Melchisedechs.« Zu deiner Rechten der Herr zerschmettert Herrscher am Tag Seines Zorns.*

Ritornello

**Judicabit in nationibus, implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum. De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput.**

*Er richtet Völker, Er häuft die Toten, zerschlägt die Häupter weit übers Land. Am Weg, aus dem Wildbach, stillst du den Durst und erhebst aufs neue dein Haupt.*

**Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.**

*Ehre sei dem Vater, und dem Sohne, und dem Heiligen Geiste. Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar, und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.*

### III.

#### **Concerto: Nigra sum**

Motetto ad una voce

[Tenor I, Viola da Gamba, Chitarrone]

Hohelied 1,4; 2,3.10–13

**Nigra sum, sed formosa, filiae Jerusalem. Ideo dilexit me rex et introduxit me in cubiculum suum et dixit mihi: Surge, amica mea, et veni. Iam hiems transiit, imber abiit et recessit, flores apparuerunt in terra nostra. Tempus putationis advenit.**

*Schwarz bin ich, doch schön, ihr Töchter Jerusalems. Darum hat mich der König geliebt und mich geführt in sein Gemach und er sprach zu mir: Steh auf, meine Freundin, und komm. Schon ist der Winter vergangen, der Regen ist vorbei und versiegt, die Blumen sind aufgegangen in unserem Land, die Zeit ist da, die Bäume zu beschneiden*

### IV.

#### **Psalmus 112: Laudate pueri**

octo vocibus

[Sopran I, II, Tenor I, II, Bass, Chor I, II, Blockflöte I, II, Oboe I, II, Englischhorn I, II, Fagott, Trompete I-III, Posaune I-III, Violine I, II, Viola da Gamba, Violoncello, Kontrabass, Chitarrone, Cembalo, Orgel]

Psalm 113

**Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini. Sit nomen Domini benedictum, ex hoc nunc, et usque in saeculum. A solis ortu usque ad occasum, laudabile nomen Domini. Excelsus super omnes gentes Dominus, et super coelos gloria eius. Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,**

*Lobet, ihr Knechte des Herren, lobet den Namen des Herrn. Der Name des Herrn sei gepriesen jetzt und in Ewigkeit.*

*Vom Aufgang der Sonne zu ihrem Niedergang sei der Name des Herrn gelobt. Hoch über allen Völkern ist erhaben der Herr, Seine Herrlichkeit über den Himmeln.*

*Wer ist dem Herren gleich, unserm Gott, der in der Höhe thront,*

**et humilia respicit in coelo et in terra? Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem: Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui. Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem.**

*dessen Augen hinab auf Himmel und Erde sehn? Aus dem Staube hebt Er den Hilflosen auf, richtet den Armen empor aus dem Schmutz; heißt ihn sitzen unter den Edlen, unter den Edlen Seines Volks. Und die unfruchtbar im Hause gewesen, läßt er wohnen als Mutter, ihrer Kinder froh.*

**Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.**

*Ehre sei dem Vater, und dem Sohne, und dem Heiligen Geiste. Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar, und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.*

**V.**

**Concerto: Pulchra es**

a due voci

[Sopran I, II, Violoncello, Cembalo]

Hohelied 6, 4–5

**Pulchra es, amica mea, suavis et decora filia Jerusalem. Pulchra es, amica mea, suavis et decora sicut Jerusalem, terribilis ut castrorum acies ordinata. Averte oculos tuos a me quia ipsi me avolare fecerunt.**

*Schön bist du, meine Freundin, süße und liebliche Tochter Jerusalems. Schön bist du, meine Freundin, süß und lieblich wie Jerusalem, doch furchtbar wie die geordnete Schlachtreihe vor dem Lager. Wende ab deine Augen von mir, denn sie zwangen mich zu fliehn.*

**VI.**

**Psalmus 121: Laetatus sum**

a sei voci

[Sopran I, II, Tenor I, II, Bass, Chor I, II, Fagott, Violoncello, Kontrabass, Chitarrone, Cembalo, Orgel]

Psalm 122

**Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi: In domum Domini ibimus. Stantes erant pedes nostri, in atriis tuis Jerusalem. Jerusalem, quae aedificatur ut civitas: cuius participatio eius in idipsum. Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini: testimonium Israel ad confitendum nomini Domini. Quia illic sederunt sedes in iudicio, sedes super domum David. Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem: et abundantia diligentibus te. Fiat pax in virtute tua: et abundantia in turribus tuis. Propter fratres meos et proximos meos,**

*Voll Freude war ich, da sie mir sagten: »Zum Hause des Herrn wollen wir ziehn!« So stehen denn unsere Füße in deinen Toren, Jerusalem; Jerusalem, das man als Stadt erbaut, von allen Seiten in sich gefügt. Die Stämme wandern zu ihm hinauf, die Stämme des Herrn, wie das Gesetz gebietet in Israel, den Namen des Herrn zu feiern. Dort sind zum Gerichte die Sitze aufgestellt, die Sitze für Davids Geschlecht. Erfleht, was Jerusalem Frieden bringt. Geborgen seien, welche dich lieben. Friede herrsche in deinen Mauern, in deinen Palästen Geborgenheit. Um meiner Brüder, um meiner Freunde willen*

**loquebar pacem de te: Propter domum Domini Dei nostri, quaesivi bona tibi.**

*rufe ich: Friede sei in dir! Um des Hauses des Herrn, unseres Gottes, willen fleh ich um Heil für dich!*

**Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.**

*Ehre sei dem Vater, und dem Sohne, und dem Heiligen Geiste. Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar, und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.*

## **VII.**

### **Concerto: Duo Seraphim**

tribus vocibus

[Tenor I, II, Bass, Chor TTB, Bassposaune, Violoncello, Kontrabass, Chitarrone, Cembalo, Orgel]

Jesaja 6,3; 1. Johannes 5, 7–8

**Duo Seraphim clamabant alter ad alterum: Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Plena est omnis terra gloria eius. Tres sunt, qui testimonium dant in coelo: Pater, Verbum et Spiritus Sanctus. Et hi tres unum sunt. Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Plena est omnis terra gloria eius.**

*Zwei Seraphinen riefen einander zu: Heilig ist Gott, der Herr der Scharen. Voll ist die ganze Erde seiner Herrlichkeit. Drei sind, die Zeugnis geben im Himmel: Der Vater, das Wort und der Heilige Geist, und diese drei sind eins. Heilig ist Gott, der Herr der Scharen. Voll ist die ganze Erde seiner Herrlichkeit.*

## **VIII.**

### **Psalmus 126: Nisi Dominus**

decem vocibus

[Chor I, II, Blockflöte I, II, Oboe I, II, Englischhorn I, II, Fagott, Trompete I-II, Posaune I-III, Violine I, II, Viola da Gamba, Violoncello, Kontrabass, Chitarrone, Cembalo, Orgel]

Psalm 127

**Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificant eam. Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam. Vanum est vobis ante lucem surgere: surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris. Cum dederit dilectis suis somnum: ecce haereditas Domini filii: merces, fructus ventris. Sicut sagittae in manu potentis: ita filii excussorum. Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis: non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.**

*Baut der Herr nicht das Haus, mühn sich umsonst, die daran bauen. Hütet der Herr nicht die Stadt, wacht vergebens, der sie behütet. Nutzlos ist's, wenn ihr vor Tag euch erhebt, tief in der Nacht noch (an der Arbeit) sitzt, ihr, die ihr esset der harten Mühsal Brot – gibt Er es doch den Seinen im Schlaf. Siehe, Gabe des Herrn sind*

*Söhne, Gnade von Ihm des Leibes Frucht; Pfeilen gleich in des Kriegers Hand sind Söhne der jungen Jahre. Selig der Mann, der mit solchen den Köcher gefüllt, denn sie versagen nicht im Kampf mit den Feinden am Tor.*

**Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.**

*Ehre sei dem Vater, und dem Sohne, und dem Heiligen Geiste.*

**Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen**

*Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar, und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.*

**IX.**

**Concerto: Audi coelum**

sex vocibus

[Tenor I, II, Chor I, Bassposaune, Viola da Gamba, Violoncello, Kontrabass, Chitarrone, Cembalo, Orgel]  
Anonymus (16. Jahrhundert)

**Audi coelum, verba mea, plena desiderio et perfusa gaudio. [...audio] Dic, quaeso, mihi: Quae est ista, quae consurgens ut aurora rutilat ut benedicam? [...dicam] Dic nam ista pulchra ut luna electa, ut sol replet laetitia terras, coelos, maria. [...Maria] Maria virgo illa dulcis, praedicata de propheta Ezechiel porta orientalis. [...talis] Illa sacra et felix porta, per quam mors fuit expulsa, introduxit autem vita. [...ita] Quae semper tutum est medium inter homines et Deum, pro culpis remedium. [...medium] Omnes hanc ergo sequamur qua cum gratia mereamur vitam aeternam. Consequamur. [...sequamur] Praestet nobis Deus, Pater hoc et Filius et Mater praestet nobis. Pater hoc et Filius et Mater cuius nomen invocamus dulce miseris solamen. [...Amen] Benedicta es, virgo Maria, in saeculorum saecula.**

*Höre, Himmel, meine Worte voller Sehnsucht und durchströmt von Freude. [...ich höre] Sage mir, ich bitte dich: »Wer ist jene, die da heraufsteigt und wie die Morgenröte leuchtet damit ich sie preise?« [...ich sage es] Sag es, denn jene Schöne erfüllt wie der erwählte Mond und wie die Sonne mit Freude die Länder, die Himmel, die Meere. [...Maria] Maria ist jene süße Jungfrau, gepriesen vom Propheten Ezechiel an als Pforte des Morgens. [...ja!] Jene heilige und selige Pforte, durch die der Tod vertrieben wurde, hat uns aber wieder zum Leben geführt. [...sie ist es!] Sie ist immer die sichere Mittlerin zwischen den Menschen und Gott, das Heilmittel für die Schuld. [...die Mittlerin] Darum wollen wir ihr alle folgen, daß wir mit ihrer Gnade das ewige Leben erwerben. Wir wollen ihr folgen. [...folgen wir!] Das verleihe uns Gott, der Vater, und der Sohn, und die Mutter gewähre es uns. Das verleihe uns der Vater und der Sohn und die Mutter, deren süßen Namen wir anrufen als Trost für die Unglücklichen. [...Amen] Gepriesen bist du, Jungfrau Maria, in alle Ewigkeit.*

## **X.**

### **Psalmus 147: Lauda Jerusalem, Dominum**

septem vocibus

[Chor SAB mit Tenor solo I, II, Blockflöte I, II, Oboe I, II, Englischhorn I, II, Fagott, Trompete I-III, Posaune I-III, Violine I, II, Viola da Gamba, Violoncello, Kontrabass, Chitarrone, Cembalo, Orgel]

Psalm 147

#### **Lauda Jerusalem Dominum:**

**lauda Deum tuum Sion. Quoniam confortavit seras portarum tuarum: benedixit filiis tuis in te. Qui posuit fines tuos pacem: et adipe frumenti satiat te. Qui emittit eloquium suum terrae: velociter currit sermo eius. Qui dat nivem sicut lanam: nebulam sicut cinerem spargit. Mittit crystallum suam sicut buccellas: ante faciem frigoris eius quis sustinebit? Emittet verbum suum, et liquefaciet ea: flabit spiritus eius, et fluent aquae. Qui annuntiat verbum suum Jacob: justitias et iudicia sua Israel. Non fecit taliter omni nationi: et iudicia sua non manifestavit eis.**

*Jerusalem, lobe den Herrn, lobe, o Sion, deinen Gott. Er hat die Riegel deiner Tore gefestigt und deine Söhne gesegnet, die in dir sind. Er hat deinen Grenzen Frieden gewährt, mit der Kraft des Weizens sättigt Er dich. Er sendet Sein Wort zur Erde nieder, eilig läuft Sein Gebot. Schnee wie Wolle schüttet Er aus, streut wie Asche den Reif umher. Er wirft Seinen Hagel wie Brocken herab, die Wasser erstarren von Seinem Frost. Er sendet Sein Wort und schmilzt sie auf; läßt Seinen Tauwind wehn, und die Wasser fließen. Sein Wort hat Er Jacob kund gemacht, Israel Seine Satzung und Sein Gebot. Keinem der Völker hat Er also getan, ihnen Seine Gebote nicht offenbart.*

**Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.**

*Ehre sei dem Vater, und dem Sohne, und dem Heiligen Geiste. Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar, und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.*

## **XI.**

### **Sonata sopra Sancta Maria, ora pro nobis**

a8

[Chor I S, Blockflöte I, II, Oboe I, II, Englischhorn I, II, Fagott, Trompete I-III, Posaune I-III, Violine I, II, Viola da Gamba, Violoncello, Kontrabass, Chitarrone, Cembalo, Orgel]

## **XII.**

### **Hymnus: Ave maris stella**

octo vocibus

[Vokalbesetzung s. Versus; Instrumente wechselnd: Blockflöte I, II, Oboe I, II, Englischhorn I, II, Fagott, Trompete I-III, Posaune I-III/Bassposaune, Violine I, II, Viola da Gamba, Violoncello, Kontrabass, Chitarrone, Cembalo, Orgel]



Anonymus (11. Jahrhundert)

Versus 1  
(Chor I, II: je 4-stimmig)

**Ave maris stella Dei mater alma, Atque semper virgo, Felix coeli porta.**

*Meersterne, ich dich grüße, Gottes Mutter süße, allzeit Jungfrau reine, Himmelsport' alleine.*

Versus 2  
(Chor I: 4-stimmig)

**Sumens illud Ave Gabrielis ore, Funda nos in pace,  
Mutans Hevae nomen.**

*»Ave« klang die Kunde aus des Engels Munde, uns den Frieden sende, Evas Namen wende.*

Ritornello a 5

Versus 3  
(Chor II: 4-stimmig)

**Solve vincla reis, Profer lumen caecis, Mala nostra pelle, Bona cuncta posce.**

*Lös das Band der Sünden, sende Licht den Blinden, allem Bösen wehre, alles Gut begehre.*

Ritornello a 5

Versus 4  
(Sopran II)

**Monstra te esse matrem, Sumat per te preces, Qui pro nobis natus, Tulit esse tuus.**

*Dich als Mutter zeige, daß durch dich sich neige unserm Flehn auf Erden, der dein Sohn wollt' werden.*

Ritornello a 5

Versus 5  
(Bass)

**Virgo singularis, Inter omnes mitis, Nos culpis solutos, Mites fac et castos.**

*Jungfrau, auserkoren, ohne Sünd' geboren uns von Schuld befreie, Hilfe uns verleihe.*

Ritornello a 5

Versus 6  
(Chor II: 4-stimmig)

**Vitam praesta puram, Iter para tutum, Ut videntes Jesum, Semper collaetemur.**

*Gib ein reines Leben, mach den Weg uns eben, daß in Himmelshöhen froh wir Jesus sehen.*

Versus 7  
(Chor I, II: je 4-stimmig)

**Sit laus Deo Patri, Summo Christo decus, Spiritui Sancto Tribus honor unus.  
Amen**

*Lob sei Gott, dem Vater, höchste Würde Christus, mit dem Heiligen Geiste dreifach einige Ehre, Amen.*

### **XIII. Magnificat**

[Vokalbesetzung s. Einzelsätze; Instrumente wechselnd: Blockflöte I, II, Oboe I, II, Englischhorn I, II, Fagott, Trompete I-III, Posaune I-III/Bassposaune, Violine I, II, Viola da Gamba, Violoncello, Kontrabass, Chitarrone, Cembalo, Orgel  
Lukas 1, 46-55

**1.**  
**Magnificat anima mea**  
septem vocibus et sex instrumentis  
[Chor I, II: 7-stimmig]

**Magnificat anima mea Dominum.**

*Hoch erhebet meine Seele den Herrn;*

**2.**  
**Et exultavit**  
a 3 voci [Tenor I, II, Chor I: Alt]

**Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.**

*in Gott, meinem Heiland, jubelt mein Geist.*

**3.**  
**Quia respexit**  
ad una voce sola e sei instrumenti [Chor I: Tenor]

**Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.**

*Er hat in Gnaden geschaut auf Seine niedrige Magd; siehe, von nun an nennen mich selig alle Geschlechter.*

**4.**

**Quia fecit**

a 3 voci e doi instrumenti [Tenor II, Bass, Chor I: Alt]

**Quia fecit mihi magna, qui potens est: et sanctum nomen eius.**

*Großes hat der Gewaltige an mir getan – heilig Sein Name –*

**5.**

**Et misericordia**

a 6 voci sole in dialogo [Sopran I, II, Tenor I, Bass, Chor I: Sopran, Tenor]

**Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.**

*und Sein Erbarmen währt von Geschlecht zu Geschlecht über jenen, welche Ihn fürchten.*

**6.**

**Fecit potentiam**

ad una voce e tre instrumenti [Chor I: Alt]

**Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.**

*Macht hat Er geübt mit Seinem Arm, und zerstreut, die stolzen Herzens sind.*

**7.**

**Deposuit potentes**

ad una voce e doi instrumenti [Chor I: Tenor]

**Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.**

*Herrscher hat Er vom Thron gestürzt, Niedrige aber erhoben*

**8.**

**Esurientes implevit**

a due voci e quattro instrumenti [Chor I: Sopran I, II]

**Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.**

*Hungernde hat Er mit Gütern erfüllt, Reiche gehen lassen mit leeren Händen.*

**9.**

**Suscepit Israel**

a tre voci [Sopran I, II, Chor I: Tenor]

**Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.**

*Israels, seines Knechts, hat Er sich angenommen, daß Er Seines Erbarmens gedenke,*

**10.**

**Sicut locutus est**

ad una voce sola e sei instrumenti in dialogo [Chor I: Alt]

**Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.**

*wie Er zu unsern Vätern gesprochen - Seines Erbarmens für Abraham und sein Geschlecht durch alle Zeit.*

**11.**

**Gloria Patri** a tre voci – due de le quali cantano in Echo [Tenor I, II, Chor I: Sopran]

**Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.**

*Ehre sei dem Vater, und dem Sohne, und dem Heiligen Geiste.*

**12.**

**Sicut erat**

tutti gli instrumenti e voci [Chor I, II: 7-stimmig]

**Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula seaculorum. Amen.**

*Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar, und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.*

---

(Übersetzung: Romano Guardini)

**Impressum:**

Programmheft 2. Abo-Konzert Saison 2005/06. © **2005 Internationale Bachakademie Stuttgart**. ISSN 1012-8043 Herausgeberin Internationale Bachakademie Stuttgart, Johann-Sebastian-Bach-Platz, D-70178 Stuttgart Telefon 0711.619 21 0, Telefax 0711.619 21 23. Internet [www.bachakademie.de](http://www.bachakademie.de), E-Mail [office@bachakademie.de](mailto:office@bachakademie.de) Künstlerische Leitung KMD Prof. D. Dr. h. c. Helmuth Rilling, Intendant Andreas Keller

Redaktion und Satz Jürgen Hartmann Umschlaggestaltung Grafic Design Felicitas Brodbeck, Sindelfingen. Layout und Druck Werner Böttler GrafikSatzBildDruck, Walddorfhäslach  
Redaktionsschluss 14. November 2005, Auflage 2.000