

Vorwort

Einleitung

Die Marienvesper ist Bestandteil einer Sammlung, die 1610 unter dem Titel „*Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus, Ac Vesperae pluribus decantandae*“¹ erschien. Diese enthält zu Beginn die *Missa In illo tempore*, eine Parodie-Messe nach der gleichnamigen Motette von Nicolas Gombert, und im Anschluss daran eine Abfolge von Vesper-Kompositionen (Responsorium, die fünf Vesperpsalmen für Marienfeste, Hymnus und das Magnificat in zwei Vertonungen) sowie die zwischen die Psalmen eingestreuten Concerti (*Nigra sum, Pulchra es, Duo Seraphim, Audi coelum*) und die *Sonata sopra Sancta Maria* – die sogenannte Marienvesper.²

Über die Entstehung der Marienvesper bzw. der sie enthaltenden Sammlung wissen wir nur sehr wenig. Erstmals beschrieben wird die Sammlung im Juli 1610 von Monteverdis Vize Don Bassano Casola (Lebensdaten unbekannt). In einem Brief an Kardinal Ferdinando Gonzaga, den jüngeren Sohn von Monteverdis Dienstherrn Vincenzo Gonzaga, schreibt Casola, dass Monteverdi gerade seine sechsstimmige „Messa da Cappella“ über Themen aus Gomberts Motette „In illo tempore“ drucken lasse. Zusammen mit der Messe würden Psalmen für eine Marienvesper („Salmi del Vespro della Madonna“) gedruckt werden. Diese bestünden aus abwechselnden und verschiedenen Einfällen und Harmonien und seien ganz über den canto fermo geschrieben. Monteverdi beabsichtige, im Herbst nach Rom zu reisen, um die Sammlung Seiner Heiligkeit zu widmen.³

Tatsächlich trägt der Druck eine Widmung an Papst Paul V., datiert auf den 1. September 1610. Es wird einhellig vermutet, dass Monteverdi sich mit der Sammlung dem Papst wie wahrscheinlich auch anderen potentiellen kirchlichen Arbeitgebern als Komponist empfehlen wollte. Der Charakter einer „Bewerbsmappe“ hat den Druck von 1610 in vieler Hinsicht ganz wesentlich geprägt und ist ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der Sammlung. In ihm ist sicher auch die Ursache für die Kombination von Messe und Vespermusik in einer Sammlung zu sehen. Messen waren traditionell konservativ gehalten, während man in der Vesper modernen Strömungen nachging;⁴ ein Spannungsfeld, das Monteverdi nutzte wie kein anderer Komponist seiner Zeit.

Am 1. September, dem Datum der Dedikation, dürfte der Druck schon nahezu fertig gewesen sein, denn bereits kurz nach diesem Datum macht Monteverdi sich auf den Weg nach Rom, wo er bereits Anfang Oktober 1610 eintrifft.⁵ Hauptanlass der Rom-Reise waren Monteverdis Bemühungen, für seinen Sohn Francesco einen Freiplatz im Seminario Romano, dem päpstlichen Priesterseminar, zu erhalten. Die Reise verläuft allerdings wenig erfolgreich: Monteverdi gelingt es weder einen Platz für seinen Sohn zu sichern noch bekommt er eine Audienz beim Papst, um den Druck persönlich zu überreichen. Monteverdi war Papst Paul V. möglicherweise 1607 bereits in Mantua begegnet. Dies könnte erklären, dass Monteverdi im Responsorium und Magnificat seine in jenem Jahr in Mantua uraufgeführte Oper *L'Orfeo* zitiert.⁶

Die Absicht Monteverdis, nach Rom zu reisen, war wahrscheinlich auch Anlass für die – möglicherweise schon länger geplante – Veröffentlichung von Messe und Vesper; schon in der ersten Erwähnung der Sammlung durch Casola (s. o.) wird sie mit

der Rom-Reise in Verbindung gebracht. Wahrscheinlich geschah die Veröffentlichung unter einigem Zeitdruck, da Casola im Juli die Arbeit an der Veröffentlichung als Neuigkeit mitteilte, die Dedikation auf den 1. September datiert ist und Monteverdi bereits kurz nach diesem Datum nach Rom aufbrechen musste. Ein solcher Zeitdruck könnte jedenfalls manche Ungereimtheit im Druck von 1610 erklären, vor allem die Existenz abweichender (mutmaßlich früherer) Fassungen etlicher Sätze in der Generalbass-Partitur (s. u.), aber auch eine größere Zahl an Druckfehlern.

Ob es vor der Drucklegung eine „Uraufführung“ aller oder einzelner Sätze gegeben hat, ist unbekannt. Während es bei der Messe eher denkbar erscheint, dass diese speziell für das Publikationsvorhaben geschaffen wurde, lassen z. B. die sehr unterschiedlichen Instrumentalbesetzungen der drei Sätze mit obligaten Instrumentalstimmen (die Nummern 1, 11 und 13 der vorliegenden Edition) vermuten, dass diese Sätze zumindest z. T. für unterschiedliche Anlässe mit auf die jeweiligen Aufführungsbedingungen zugeschnittenen Besetzungen komponiert wurden.⁷ Auch die Fassungsunterschiede zwischen Generalbass und Vokalstimmen in immerhin fünf Sätzen lassen auf Überarbeitungen schon vorhandener Stücke schließen.

Kirchenmusik gehörte allerdings in Mantua nicht zu Monteverdis eigentlichen Dienstaufgaben, was nicht ausschließt, dass er bei wichtigen Festen auch an der Kirchenmusik mitgewirkt hat.⁸ Zahlreiche Thesen zu Anlass und Bestimmung der Kompositionen sind im letzten halben Jahrhundert vorgebracht worden, ohne dass sich allerdings auch nur eine bislang dokumentarisch stützen ließe.⁹ Auch aus Monteverdis venezianischer Zeit sind keine Aufführungen belegt (wenn aber zumindest für Einzelteile sicher anzunehmen). Als sicher kann hingegen gelten, dass bei Monteverdis Bewerbung auf die Position des *maestro di cappella* an San Marco in Venedig

¹ Vollständiger Titel siehe Kritischer Bericht.

² Die Messe und die zweite, „kleine“ Fassung des *Magnificat* sind nicht Bestandteile der vorliegenden Ausgabe, sind aber im selben Verlag separat erhältlich: Carus 40.670 und 27.205.

³ Im Wortlaut: „Il Monteverdi fa stampare una Messa da Cappella a sei voci di studio et fatica grande, essendosi obligato manggiar sempre in ogni nota per tutte le vie, sempre più rinforzando le otto fughe che sono nel motetto, in *illo tempore* del Gomberti e fa stampare unitamente ancora di Salmi del Vespro della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventioni et armonia, et tutte sopra il canto fermo, con pensiero di venirsene a Roma questo Autunno, per dedicarli a Sua Santità.“ Der Brief ist erstmals veröffentlicht bei Emil Vogel, „Claudio Monteverdi. Leben und Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner Werke“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 3. Jahrgang (1887), S. 430. Der Brief wird in der Literatur zur Vesper häufig zitiert.

⁴ Siehe dazu Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630*, Kassel 1992, Bd. I, S. 44ff.

⁵ Man bedenke, dass Musikdrucke damals nur an wenigen Orten ausgeführt werden konnten. Monteverdis Sammlung erschien im Zentrum des Notendrucks, in Venedig in einer der großen Offizinen (Riccardo Amandino). Von dort mussten die Exemplare erst zu Monteverdi gelangen.

⁶ Jeffrey Kurtzman, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford 1999, S. 14. Der Papst hielt sich im Mai 1607 in Mantua auf; die Aufführung des *Orfeo* fand schon im Februar 1607 statt, könnte aber noch „Hofgespräch“ gewesen sein.

⁷ So lässt sich z. B. das Fehlen einer Stimme für den dritten Zink im Responsorium (die Stimme der Viola I ist wie geschaffen dafür) ebenso wenig erklären wie das Fehlen der Violin in Sonata und *Magnificat*.

⁸ Siehe u. a. John Whenham, *Monteverdi: Vespers 1610*, Cambridge 1997 (Cambridge Music Handbooks), S. 29ff.

⁹ Zusammenfassend zu den verschiedenen Thesen Kurtzman 1999, S. 11ff.

der Druck von 1610 ein wichtiges Argument war, Monteverdi diese Position auch tatsächlich anzuvertrauen.¹⁰

Der Druck von 1610

Der Druck von 1610 gehört – wie im Übrigen auch Monteverdis spätere Sammlung *Selva morale e spirituale* von 1641 – in die Gruppe der Repertoiredrucke, die Musik für die zwei wichtigsten Gottesdienste der Weltkirchen, Messe und Vesper, in einer Sammlung in sich vereinen. In der Tradition solcher Repertoiredrucke ist auch die Bogenkennzeichnung der Singstimmen in der Sammlung von 1610 zu sehen: „Messa & Salmi di Claudio Monte Verde“.¹¹ Wenn auch der Inhalt der Sammlung mit Messe, Psalmen, Magnificat und Motetten in etlichen solchen Repertoiredrucken Parallelen findet,¹² so gibt es doch auch wichtige Unterschiede zwischen Monteverdis Sammlung von 1610 und anderen zeitgenössischen Drucken dieser Art:

1. Psalmen und Concerti stehen nicht in getrennten Abteilungen, sondern alternieren.
2. Die beiden *Magnificat* der Sammlung sind Fassungen ein und derselben Komposition.
3. Die Messe greift mit der Form der Parodiemesse eine sehr altertümliche Form auf.
4. Psalmen und *Magnificat* folgen einem klar definierten – und auch benannten – gemeinsamen Prinzip.

Besonders über Punkt 1 ist viel diskutiert worden. Die These, es handele sich um eine Vesper und nicht bloß um eine Abfolge von Kompositionen für die Vesper, stützt sich maßgeblich und vor allem auf diese Tatsache. Nur eine weitere Sammlung mit einer solchen Durchmischung ist bekannt¹³ und zudem nicht wirklich vergleichbar.¹⁴ Nicht weniger rätselhaft – und die These, dass es sich um eine geschlossene Vesper handle, möglicherweise stützend – sind die beiden *Magnificat* (Punkt 2). Mehrere *Magnificat* sind in vielen Sammlungen enthalten, aber normalerweise unterscheiden diese sich sowohl im Typ als auch im zugrunde liegenden Psalmton, um eine Sammlung für möglichst viele Vespren, viele Gelegenheiten zu empfehlen.¹⁵ Das ungewöhnliche Vorhandensein zweier Fassungen desselben *Magnificat* – mit und ohne obligate Instrumente – hat zusammen mit den Ad-libitum-Ritornellen in Nr. 2 und der Falsobordone-Notation der Singstimmen des Responsoriums (siehe Faksimile) – den Eindruck erweckt, man habe zwei Fassungen (mit und ohne obligate Instrumente) ein und derselben, zusammengehörigen Vesper vor sich, und eben nicht eine möglichst universelle Sammlung.¹⁶

Punkt 3 und 4 hingegen unterstreichen den ganz ungewöhnlich programmatischen Anspruch der Sammlung, in der Monteverdi mit hoher Konsequenz eine stilistische Vielfalt ausbreiten will. Die stilistischen Extreme sind mit der bewusst konservativen Messe und den hochaktuellen Concerti gegeben: beides hier extrem, aber beides für sich genommen nicht ungewöhnlich. Das wirklich Atemberaubende aber sind die Psalmen und das *Magnificat*. „Vespro della B. Vergine da concerto, composto sopra canti fermi“ lautet der programmatische Zwischentitel in der Generalbass-Partitur¹⁷ und bezeichnet die gewagte Kombination der – rückwärts gerichteten – Technik der Cantus-firmus-Vertonung mit dem hochmodernen konzertanten Stil innerhalb derselben Kompositionen. Wie üblich variiert Monteverdi den Stil von Psalm zu Psalm, bleibt dabei aber immer dem gewählten Grundprinzip treu; auch Casola

hatte in seinem Schreiben an Ferdinando Gonzaga diese Tatsache – ähnlich wie die Parodie-Form der Messe – als hervorstechendes Merkmal beschrieben: „Salmi del Vespro della Madonna, con varie et diverse maniere d'inventione et armonia, et tutte sopra il canto fermo“.¹⁸ Kann man auch über die liturgische Einheit streiten (s.u.), so ist schon allein mit dem ungewöhnlichen Zwischentitel die kompositorische, künstlerische Einheit bezeugt.

Möglicherweise ist dieser programmatische Entwurf der Sammlung von 1610 auch für die o.g. Punkte 1 und 2 verantwortlich. Die eingeschobenen Concerti und die Sonata folgen für sich genommen einer logischen, in der Besetzung aufsteigenden Reihenfolge, wie sie in vielen Sammlungen der Zeit Standard ist. Ihre Position zwischen den Psalmen verschärft den Kontrast und erhöht die Farbigkeit der Sammlung. Dass Motetten (zu denen die Concerti gehören) auch zwischen Vesper-Psalmen musiziert wurden, ist zudem belegt (s.u.). Somit wäre eine solche Anordnung auch unabhängig von einem liturgischen Gesamtzusammenhang sinnvoll, beispielgebend und programmatisch. Und so könnten auch die beiden Fassungen des *Magnificat*¹⁹ Monteverdis Willen geschuldet sein, seine Fähigkeit unter Beweis zu stellen, eine gleichwertige Komposition sowohl mit großem Instrumentalapparat als auch a cappella zu schreiben.

Bei allen Sätzen, die mit mehr Stimmen besetzt als Stimmbücher vorhanden sind (also 8 und mehr), nehmen einzelne Stimmbücher zwei Stimmen auf (rechte Seite / linke Seite); die Wendestellen sind abgestimmt.²⁰ Die Verteilung der zusätzlichen Stimmen auf die vorhandenen Stimmbücher erfolgte von Komposition zu Komposition unterschiedlich; kaum ein Instrument ist bei den drei Werken mit obligaten Instrumentalstimmen (Nr. 1, 11 und 13) zweimal derselben Singstimme zugeordnet (s.u.). *Missa* und *Magnificat* werden dabei als mehrsätzige Werke behandelt; in einem Einzelsatz

¹⁰ In einem venezianischen Dokument wird erwähnt, dass sowohl die von Monteverdi aufgeführten Probestücke als auch seine gedruckten Werke für seine Wahl sprächen, vgl. Whenham 1997, S. 40 und Kurtzman 1999, S. 52f. Es ist sehr davon auszugehen, dass allein geistliche Werke zu Rate gezogen wurden, und außer den frühen, dreistimmigen *Sacrae cantianculae* von 1582 und dem Druck von 1610 hatte Monteverdi nichts Geistliches publiziert.

¹¹ Michael Praetorius kürzt den Titel weiter und spricht von Monteverdis („Claudio de Monteverde“), „Psalmi vespertini“, ebenfalls eine in jener Zeit geläufige Titelformulierung (*Synagmas Musici ... Tomus Tertius*, Wolfenbüttel 1619, Reprint Kassel 1954 (Dokumenta musicologica, I: XV), S. 128; Praetorius beschreibt dort die Versfolge des Hymnus „Ave maris stella“).

¹² Einige wenige Beispiele: Giovanni Paolo Cima, *Concerti ecclesiastici*, Mailand 1610; Francesco Rognoni Taegio, *Messa, salmi interi et spezzati, Magnificat, falsi bordone & motetti*, Mailand 1610; Valerio Bona, *Messa e vespro a quattro chori*, Venedig 1611; Tomaso Cecchino, *Psalmi, missa, et alia cantica*, Venedig 1619; Sigismondo Arsilli, *Messa, e vesperi della Madonna*, Rom 1621.

¹³ Paolo Agostini, *Salmi della Madonna, Magnificat A 3. Voci. Hinno Ave Maris Stella, Antiphone A una 2. & 3. Voci. Et Motetti. Tutti Concertati*, Rom 1619.

¹⁴ Zum einen handelt es sich hier bei den Antiphonen tatsächlich um Antiphontexte, zum anderen sind diese zwar – beispielhaft? – zwischen den Psalmen notiert, im Inhaltsverzeichnis (Tavola) allerdings getrennt aufgelistet.

¹⁵ Uwe Wolf, „Et nel fine tre variate armonie sopra il Magnificat“. Bemerkungen zur Vertonung des Magnificats in Italien im frühen 16. Jahrhundert“, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 2* (1993), S. 39–54.

¹⁶ Auch Manfred H. Stattkus, *Claudio Monteverdi. Verzeichnis der erhaltenen Werke. Kleine Ausgabe*, Bergkamen 1985, S. 50ff., sieht zwei Fassungen eines Werkes (SV 206, 206a).

¹⁷ In der Generalbass-Partitur Kopftitel zum Responsorium.

¹⁸ Siehe oben, Fußnote 3.

¹⁹ Es wurde diskutiert, welche Fassung die ältere sei und ob es überhaupt Fassungen einer Komposition oder nur ähnliche Kompositionen seien; siehe Whenham 1997, S. 78f. und Kurtzman 1999, S. 264ff., dort auch eine Zusammenfassung der bisherigen Diskussion. Es spricht indes manches dafür, dass der Zusammenhang der beiden *Magnificat* komplizierter ist und sich nicht eindimensional mit „1. Fassung, 2. Fassung“ beschreiben lässt, da man in beiden Kompositionen Stellen findet, die man mit guten Argumenten als die älteren ansehen kann. Wahrscheinlich gibt es Vorläufer, die sich wechselseitig befruchtet haben.

²⁰ Siehe im Einzelnen die Tabelle im Kritischen Bericht, S. 143.

pausierende Stimmen erhalten einen Tacet-Vermerk. Die übrigen Kompositionen aber stehen jeweils für sich als einzelne Werke (und werden in nicht beteiligten Stimmbüchern nicht erwähnt).

Das großformatige Stimmbuch „Bassus Generalis“ enthält zum Teil eine weitgehend unbezifferte Basso-continuo-Stimme, die häufig noch über weite Strecken als Basso sequente geführt ist. Die vier Concerti hingegen werden dort in voller Partitur gedruckt, wie es bei solcher Musik allgemein üblich war.²¹ Volle Partituren sind darüber hinaus noch zum *Crucifixus* der Messe wie zu den Nr. 13g und 13l vorhanden; zu anderen Sätzen enthält das Stimmbuch ein zwei- (Nr. 1) oder dreistimmiges Particell (Nr. 4 und 6). Wir sprechen daher im Folgenden von einer Generalbass-Partitur; bereits in der Bogenkennzeichnung wird diese übrigens als „Partitura del Monteverdi“ bezeichnet. In der Orgel-Stimme zur vorliegenden Edition greifen wir die Particellnotation auf und teilen die originalen Orientierungssysteme mit; im Gegensatz zur Generalbass-Partitur von 1610 sind dort allerdings die Vokalstimmen textiert.

Liturgische Probleme

Im monastischen Stundengebet besteht die Vesper im Kern (es kommen noch weitere, gelesene Teile hinzu) aus dem Responsorium, fünf Psalmen (die nach Art des Festes wechseln) und dem *Magnificat*. Psalm und *Magnificat* werden jeweils von Antiphonen umgeben (zu singen vor und zu wiederholen nach dem Psalm), die den Bezug zum jeweiligen Fest herstellen.²² Der Ton des Psalms richtet sich nach dem vorgegebenen Ton der Antiphon; verschiedene Schlussformeln (*differentiae*) der Psalmtöne erleichtern den Anschluss zur Antiphon. In der Literatur über Monteverdis Vesper wird seit langem beschrieben, dass es kein Marienfest gibt, dessen Psalmtonfolge mit derjenigen des Druckes von 1610 übereinstimmt; zahlreiche Thesen schließen sich an diesen Befund an – von der Annahme von Sonderliturgien²³ über die Behauptung, dass man es mit dem tonartlichen Bezug zur Zeit Monteverdis nicht mehr ernst genommen habe bis hin zur heute vorherrschenden Verneinung der liturgischen Einheit.

Viele Indizien deuten allerdings tatsächlich auf einen freien Umgang zumindest mit den Psalmtönen, ohne dass bislang aber klar wäre, was dies im Einzelnen bedeutet. Offenbar waren die *differentiae* nicht mehr im Gebrauch,²⁴ und es gibt Sammlungen, die vorgeblich für alle Sonntage und Feste des Jahres Material bieten und tatsächlich alle in Vespren Verwendung findenden Psalmen enthalten, aber nur in je einem Psalmton.²⁵ Auch Monteverdi benutzt die Psalmtöne nur noch mit den offenbar einzigen übrig gebliebenen Schlussformeln und verwendet die liturgischen Töne zudem innerhalb der Kompositionen auf verschiedenen Tonstufen – auch am Ende auf einer anderen als am Anfang, was eine schlüssige Rückkehr zur Antiphon unmöglich macht.²⁶ Adriano Banchieri gibt in einer Übersicht über die Vespren des Kirchenjahres nur für das *Magnificat* die von Fest zu Fest wechselnden Psalmtöne an,²⁷ was zusätzlich die offenbar geringe Bedeutung der Psalmtöne (und damit der Antiphonen?) unterstreicht.

Die Position der Concerti zwischen den Psalmen wird meist dahingehend erklärt, dass diese als Antiphonsubstitute anstelle der Wiederholung der Antiphon musiziert wurden. Bestärkt wird diese Theorie durch Berichte von Vespren, bei denen zwischen den Psalmen Motetten musiziert wurden.²⁸ Doch müssen diese nicht zwangsläufig als Belege für die Substitution von Antiphonen

gewertet werden. Es kann sich um eine nicht im engeren Sinne liturgische Praxis in den fast konzerthaften Vespren des frühen 17. Jahrhunderts handeln. Dies würde die – beispielhaft – zwischen den Psalmen stehenden Concerti möglicherweise schlüssiger erklären als die These der Antiphonsubstitution.²⁹ Im Grunde kann hier nur die mangelnde Erforschung der liturgischen Praxis bedauert, aber keine Lösung geboten werden.

Inzwischen wird mehrheitlich angenommen, dass es sich bei dem Druck von 1610 nicht um eine liturgische Einheit handelt und von keiner zeitgenössischen Gesamtauführung ausgegangen werden kann.³⁰ Vielmehr wird Monteverdi damit gerechnet haben, dass einzelne Teile in verschiedenen Kontexten zur Aufführung gelangen würden. Dass Monteverdi zusätzlich zur in Vesperdrucken üblichen Anordnung der Psalmen und des *Magnificat* in ihrer liturgischen Reihenfolge die Concerti nicht, wie sonst üblich, in einer eigenen Abteilung des Druckes, sondern zwischen den Psalmen platziert, könnte auf eine intendierte Aufführungsreihenfolge deuten, wobei diese aber wiederum exemplarisch und nicht als eine „Aufführungseinheit“ zu verstehen wäre.

Überblick über die Editionsgeschichte

Die Marienvesper hat inzwischen wohl mehr Editionen erfahren als jede andere Komposition des 17. Jahrhunderts. Den Anfang machte Carl von Winterfeld³¹ mit einigen Beispielen. Die erste Neuauflage der vollständigen Sammlung gab Gian Francesco Malipiero 1932 innerhalb der von ihm herausgegebenen Monteverdi-Gesamtausgabe heraus.³² Es ist keine wissenschaftliche Ausgabe im heutigen Sinn; ein Kritischer Bericht fehlt, nur wenige Fußnoten weisen auf gravierende Abweichungen zur Quelle hin, zahlreiche Fehler im Notentext sind teils auf Eingriffe des Herausgebers, mehr noch auf Missdeutungen des Überlieferungsbefundes zurückzuführen. Dennoch bildete seine Ausgabe den Ausgangspunkt für nachfolgende Ausgaben (die freilich häufig auch die Fehler von Malipiero

²¹ Die Partitur ist nicht textiert, da ja – anders als bei der nur in Partitur erschienenen weltlich-monodischen Musik – eine separate Vokalstimme verfügbar ist.

²² Zur Anlage einer Vesper nach den Reformen des Konzils von Trient siehe Whenham, S. 8ff.

²³ Bekanntestes Beispiel hierfür ist die These Graham Dixons, es handele sich eigentlich nicht um eine Marien-, sondern eine Barbara-Vesper, komponiert für S. Barbara in Mantua, die dabei der speziellen Mantuaer Liturgie folge („Monteverdi's Vespers of 1610: della Beata Vergine?“, in: *Early Music* 15 (1987), S. 386–89). Dem muss v.a. entgegengehalten werden, dass eine Vesper der Mantuaer Liturgie kaum für eine Widmung an den Papst, ja nicht einmal für eine Publikation geeignet gewesen wäre.

²⁴ Whenham 1997, S. 22; Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Parma 1588, Reprint hrsg. von Suzanne Clercx, Kassel etc. 1959 (Documenta Musicologica, LXVI), S. 97f.

²⁵ So z.B. Giovanni Giacomo Gastoldi, *Psalmi ad vespere in totius anni solemnitatibus*, Venedig 1588, ²¹⁵⁹²; Adriano Banchieri, *Salmi festivi intieri, coristi, allegri, et moderni*, Venedig 1613. Vgl. auch Whenham 1997, S. 15.

²⁶ Siehe im Einzelnen Whenham 1997, S. 60ff.

²⁷ Adriano Banchieri, *L'Organo Suonarino*, 1. Auflage Venedig 1605, Reprint Amsterdam (zus. mit den Ausgaben 1611 und 1638) o.J. (Bibliotheca Organologica, XXVII). In der „Norma a gli organisti“, S. 118ff. werden für die verschiedenen Feste nur der Hymnus und die *Magnificat*-Töne für beide Vespren genannt.

²⁸ Whenham 1997, S. 20. Auf Orgelspiel zwischen den Psalmen weist Banchieri hin (*L'Organo Suonarino*, 2. Auflage Venedig 1611, S. 45 in der Faksimile-Ausgabe, siehe Fußnote 28).

²⁹ Siehe dazu auch Whenham 1997, S. 19.

³⁰ Siehe dazu u.a. Whenham 1997, S. 2, und Kurtzman 1999, S. 39.

³¹ Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin 1834, Reprint Hildesheim 1965, Band III, S. 112f. (*Dixit Dominus*) und S. 114f. (*Deposuit aus dem Magnificat a 7*).

³² *Monteverdi Opere*, Bd. XIV, Teilband 1 und 2.

übernehmen). Es folgen Ausgaben für die Musikpraxis, die zunächst von Eingriffen vieler Art geprägt sind: Uminstrumentierungen, Kürzungen, Umstellungen und aus heutiger Sicht aberwitzigen Übertragungen der späten Mensuralnotation. Gleichzeitig beginnen sowohl Weglassungen (Concerti) als auch Ergänzungen (Antiphonen) gegenüber dem Druck von 1610, jeweils mit dem Ziel einer liturgischen Vesper.³³

Maßgeblich für die Musikpraxis war lange Zeit die 1966 vorgelegte Ausgabe von Gottfried Wolters mit dem kompletten Vesperteil des Druckes von 1610 (nur *Magnificat à 7*).³⁴ Wolters Ausgabe ist die erste mit einem – wenn auch unvollständigen – Kritischen Bericht. Die Notenwerte und Taktarten sind auch noch in seiner Edition starken Veränderungen unterworfen. Während die Partitur nur die originalen Instrumentalstimmen enthält, hat Wolters die Vesper – wie viele andere Ausgaben auch – im Stimmenmaterial durchinstrumentiert, wenngleich hier weitgehend unter Beibehaltung des originalen Instrumentariums. Liturgische Ergänzungen (Antiphonen) teilt er in einem Anhang mit. Wolters Ausgabe hat wie keine andere die Rezeption der Vesper geprägt. 1986 setzt mit der Ausgabe von Clifford Bartlett (rev. 1990/2010³⁵) eine Reihe neuer quellenkritischer Ausgaben ein, die aber – geprägt durch problematische Thesen – den Notentext auch erneut verfremden (siehe z. B. unten zur Transposition und zur Übertragung der Triolen in der Sonata) oder aber durch übertriebene Quellentreue Probleme des Drucks von 1610 nicht lösen, sondern an die Aufführenden weitergeben.³⁶ Auch im 21. Jahrhundert sind bereits wieder drei Neuauflagen erschienen (die vorliegende ist die vierte). Unter den neuesten Ausgaben ist vor allem die 2005 erschienene Ausgabe in der neuen Monteverdi-Gesamtausgabe, hrsg. von Antonio Delfino,³⁷ erwähnenswert; die erste (und bislang einzige) Ausgabe, die in der Aufarbeitung der Überlieferung und in der objektiven Wiedergabe des Notentextes heutigen Ansprüchen an eine kritische Ausgabe entspricht. Auf der anderen Seite stören an Delfinos Edition die nicht mehr zeitgemäß verkürzten (und in Sechser gewandelten) Dreiertakte; dies ist den veralteten Richtlinien der Monteverdi-Gesamtausgabe geschuldet.

Editionsprinzipien der vorliegenden Ausgabe

Die Edition folgt dem Druck von 1610 so weit als möglich. Um die gültige Lesart des Druckes zu ermitteln, wurden mehrere, sowohl bezüglich des Erhaltungszustandes, der Druckqualität als auch in den Lesarten nicht vollständig identische Exemplare herangezogen. Instrumentalbesetzung, Taktzeichen und Notenwerte werden unverändert wiedergegeben (bei divergierenden Taktzeichen an einer Stelle folgen wir dem mehrheitlich gesetzten Zeichen). Vorzeichen wurden, wo nötig, ergänzt, dabei werden fehlende, aber zwingend notwendige Vorzeichen im Normalstich ergänzt und im Kritischen Bericht nachgewiesen; Vorzeichenergänzungen, die sinnvoll erscheinen, aber nicht zwingend notwendig sind, werden hingegen kleingestrichen. Zur Korrektur offenbar fehlerhafter Stellen wurden handschriftliche Korrekturen des 17. Jahrhunderts in den erhaltenen Exemplaren zu Rate gezogen.

Der Druck von 1610 enthält keine (gedruckten) Taktstriche, nur in der Generalbass-Partitur ist der Notentext mit Strichen in unregelmäßigem Abstand (Ganze oder Vielfaches davon) gegliedert. Wir setzen Taktstriche entsprechend dem damaligen Taktschlag (2/2-Takt, 3/2- und 3/1-Takt). Diese Taktstrichsetzung korrespondiert nicht nur mit dem ‚Takt‘ in der Musiktheorie der Zeit, sondern

auch mit in verschiedenen Exemplaren handschriftlich ergänzten Taktzahlen zu längeren Pausen. Auf weiterführende, interpretierende Ergänzungen (Proportionsangaben, Metronomzahlen, Generalbassbezeichnung etc.) wurde bewusst verzichtet.

Bei der Erstellung der Stimmen wurde darauf geachtet, möglichst vielfältigen Bedürfnissen gerecht zu werden und sowohl für Aufführungen mit an die Praxis des 17. Jahrhunderts angelehnten kleinen Chorbesetzungen als auch für solche mit den heute üblichen größeren Chören passendes Material zu bieten. Die Instrumentalstimmen zu den Sätzen mit möglicher Collaparte-Führung enthalten jeweils den ganzen Satz (teils auch zwei Stimmen zur Auswahl). Die durchweg angegebenen Versgrenzen mögen eine Instrumentierung und auch die Absprachen in den Proben erleichtern; Vorschläge zur Besetzung finden sich am Ende des Bandes.

Einzelprobleme der Notation, Edition und Aufführungspraxis

Die Instrumente

Der Druck von 1610 sieht obligate, bezeichnete Instrumente nur in den Nr. 1, 11 und 13 vor. Hinzu kommen Ritornelle in Nr. 2 (6-stimmig) und 12 (5-stimmig) ohne konkrete Instrumentationsangaben. Die Besetzung der durchinstrumentierten Sätze unterscheidet sich untereinander deutlich, wie auch die Verteilung der Instrumente auf die Stimmbücher des Drucks von 1610 (siehe Tabelle auf S. VII). Bei verschiedenen von Monteverdi benutzten Instrumentennamen ist das gemeinte Instrument nicht eindeutig zu ermitteln; dies betrifft vor allem den Bass der Violinfamilie (im Druck von 1610: „Viola da brazzo“, deutlicher in der 1609 erschienenen Partitur des Orfeo: „Basso di Viola da braccio“). Es dürfte sich dabei um ein mit unserem Violoncello verwandtes Instrument handeln, wahrscheinlich sogar um ein Instrument, das in der direkten Entwicklungslinie des Violoncellos steht. Der Name „Violoncello“ ist 1610 noch nicht nachweisbar; Instrumente, die dem Violoncello vergleichbar sind, sind aber bereits aus dem späten 16. Jahrhundert erhalten.³⁸ In unserer Edition bezeichnen wir die entsprechende Stimme mit „Violoncello“.

Mit dem „Contrabasso da gamba“ hingegen dürfte ein 16-jähriger Violone gemeint sein, der – wie auch der heutige Kontrabass – zur Gambenfamilie gehört; entsprechend benutzen wir auch in der Edition den Begriff „Violone“.

Mit den nur im *Magnificat a 7* (Nr. 13c) besetzten „Flauti“ sind sicher Blockflöten gemeint (Tonumfang f^1 – a^2). Schwieriger ist die Bestimmung der im selben Satz verlangten „Fifari“ (Tonumfang g^1 – g^2). Im Druck von 1610 sind die beiden Stimmen unterschied-

³³ Zu den Editionen bis 1999 siehe Kurtzman 1999, S. 15ff.

³⁴ Claudio Monteverdi, *Vesperae beatae Mariae virginis. Marien-Vesper 1610*, hrsg. von Gottfried Wolters, Wolfenbüttel und Zürich 1966.

³⁵ Monteverdi, *Vespers (1610)*, revised editions 1990 und 2010, hrsg. von Clifford Bartlett, Huntingtondon 1990 bzw. 2010.

³⁶ So sind z. B. viele Unstimmigkeiten in der Ausgabe Claudio Monteverdi, *Vespro della beata Vergine da concerto, composto sopra canti fermi SV 206*, hrsg. von Jerome Roche, London etc. 1994, stehen geblieben, wie rhythmische Differenzen zwischen Bass und Bc oder divergierende Mensur-/Taktzeichen.

³⁷ Claudio Monteverdi, *Missa da capella a sei. Vespro della Beata Vergine*, edizione critica di Antonio Delfino, Cremona 2005 (Claudio Monteverdi: Opera Omnia. Edizione nazionale a cura della Fondazione Claudio Monteverdi, Volume nono).

³⁸ Vgl. etwa H. von Loesch, Art. „Violoncello“ in *MGG2*, Sachteil, Bd. 9 (1998), Sp. 1686ff.

lich bezeichnet, nämlich als „Fifara“ (Altus-Stimmbuch) bzw. „Pifara“ (Tenor-Stimmbuch); beide wurden für Blasinstrumente im Allgemeinen, im Speziellen aber für Traversflöte (Fifara) oder Schalmei (Pifara) verwendet. Wir vereinheitlichen zu „Fifara“. Der Tonumfang ist auf einer Renaissance-Traversflöte gut realisierbar, wenngleich der Oktavtonraum auch auf ein nicht-überblasendes Instrument deuten könnte.

Wie bereits erwähnt gibt es zwischen den Sätzen große Unterschiede in Zahl und Art der Instrumente, die auf jeweils unterschiedliche Entstehungskontexte hindeuten. Die Instrumente sind auf die Stimmbücher des Druckes von 1610 so verteilt, dass für jedes einzelne Stück eine sinnvolle Lösung gefunden wurde (auch in der Zusammenstellung der Singstimmen und Instrumentalstimmen in den jeweiligen Büchern), die aber ein „Durchmusizieren“ als geschlossene Vesper unmöglich macht, was aber wahrscheinlich auch nie intendiert war. Die nachstehende Tabelle verzeichnet die in den Sätzen vorkommenden Instrumentalstimmen und deren Verteilung auf die Stimmbücher:

Instrument	Nr. 1	Nr. 11	Nr. 13
Flauto I	–	–	Altus
Flauto II	–	–	Tenor
Fifara I	–	–	Altus
Fifara II	–	–	Tenor
Cornetto I	Cantus	Tenor	Sextus
Cornetto II	Sextus	Quintus	Altus
Cornetto III	–	–	Tenor
Trombone I	Tenor	Septimus	Sextus
Trombone II	Quintus	Bassus	Altus
Trombone Basso	Bassus	–	Tenor
Trombone doppio	–	Bassus	–
Violino I	Cantus	Sextus	Quintus
Violino II	Sextus	Altus	Bassus
Viola I	Altus	–	–
Viola II	Tenor	–	–
Viola III	Quintus	–	–
Violoncello I	Bassus	Septimus	Septimus
Violoncello II	–	Septimus	–
Violone	Bassus	–	–

Chiavetten / Transposition

In den 1970er und 1980er Jahren wurde die These aufgebracht und vielfach diskutiert, dass die beiden, in ihren vokalen Anteilen durchgängig in sogenannten *Chiavetten* oder hoher Schlüsselung notierten Teile der *Vesper*, *Lauda Jerusalem* und *Magnificat*, nach unten transponiert aufzuführen seien.³⁹ Damit wird auf eine Praxis der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts verwiesen, bei der die notierte Tonhöhe in Bezug auf den Modus und nicht in Bezug auf die klingende Tonhöhe gewählt wurde. Da dadurch Sätze in den „hohen“ Modi auf *g*, *a* und *c* zu vielen Hilfslinien geführt hätten, verwendete man dafür eine andere Schlüsselkombination, die sogenannte hohe Schlüsselung oder *Chiavette*: Während in der „Normalschlüsselung“ die Stimmen im Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel (c1, c3, c4, f4) notiert sind, verwendete man in der *Chiavette* den Violin-, Mezzosopran-, Alt- und Baritonschlüssel (g2, c2, c3 und f3).

Umgekehrt wussten die Sänger, dass bei einem Stück in dieser Schlüsselkombination mit einer hohen Lage zu rechnen und die Komposition vorzugsweise in einer Tiefer-Transposition zu singen ist. Auch Organisten und Spieler von Melodieinstrumenten mussten diese Transpositionspraxis beherrschen.⁴⁰

In den Jahren um 1600 ändern sich die Voraussetzungen in mehrerer Hinsicht. Zum einen ist – auch angeregt durch die klangprächtige Mehrchörigkeit mit Hoch- und Tiefchören – eine starke Erweiterung des benutzten Tonraumes zu beobachten; es kommt häufig zu einer Gleichzeitigkeit hoch- und tiefgeschlüsselter Chöre in mehrchöriger Musik und auch zu ganz neuen Schlüsselkombinationen. Zusätzlich fordert die Einführung von Basso continuo und obligaten Instrumentalstimmen eine Fixierung der tatsächlichen Tonhöhe. In der generalbassbegleiteten Musik des frühen 17. Jahrhunderts gibt es noch Beischriften, die den Organisten auf die Möglichkeit einer Transposition hinweisen, ja es gibt sogar Musikstücke, bei denen diese Transposition in der Continuo-Stimme bereits durchgeführt ist (oder Continuo-Stimmen auf alternativen Tonstufen vorhanden sind), also der Continuo eine Quart oder Quinte tiefer notiert ist als die Vokalstimmen.⁴¹ Schon hierbei zeigt es sich, dass die Transposition nicht zwangsläufig mit der Schlüsselung zusammenhängt, da durchaus innerhalb einer Sammlung nicht alle gleichgeschlüsselten Sätze auch gleich behandelt oder auch alternative Tonstufen genannt werden, teilweise einhergehend mit Umbesetzungsvorschlägen.⁴² Die große Bandbreite, die uns in den Drucken in dieser Hinsicht begegnet, bezeugt, dass von einem Transpositionsautomatismus keine Rede sein kann.

Während in der nur generalbassbegleiteten Vokalmusik solche Transpositionsanweisungen – in jeder Form – verbreitet waren, sind sie in der Instrumentalmusik selten und finden sich in der vokal-instrumentalen Musik gar nicht; in den wenigen Fällen dieser Art, in denen eine Transposition der Vokalstimmen vorgesehen ist, ist diese dann in den Instrumentalstimmen bereits ausgeführt. Während bei den Vokalstimmen an die Praxis des Transponierens aus den *Chiavetten* angeknüpft werden konnte, fehlt für die obligaten Instrumentalstimmen eine solche Tradition, ja es besteht bei diesen auch gar nicht die Möglichkeit, mittels Schlüsselung eine Transpositionsmöglichkeit zu vermitteln: Anders als Sopranstimmen werden Violinstimmen z. B. auch Anfang des 17. Jahrhunderts ganz überwiegend im Violinschlüssel notiert.

Dies mag bereits verdeutlichen, dass eine beabsichtigte Transposition bei den genannten Sätzen, vor allem aber beim *Magnificat*, ausgesprochen unwahrscheinlich ist, zumindest aber nicht vorausgesetzt werden kann. Zwei weitere Punkte beseitigen den letzten Zweifel: In der angenehmen Tiefertransposition wird der Ambitus der Instrumente bei Cornetto III und Trombone II unterschritten, und auch in den Singstimmen entstehen durch Transposition mehr Probleme als durch sie beseitigt werden, weshalb in transponierten Editionen auch Töne nach oben oktaviert werden.⁴³ Der Ambitus

³⁹ Eine Teil-Chiavette ist in einigen Teilen des Hymnus zu beobachten (Randstimme: Normalschlüsselung, Mittelstimmen: *Chiavette*).

⁴⁰ Zur Diskussion um die *Chiavetten* im Allgemeinen und die unterschiedlichen in diese Problematik hineinwirkenden Aspekte siehe Wolf 1992, Bd. 1, S. 270ff. Dort auch weiterführende Literatur.

⁴¹ Zahlreiche Beispiele bei Wolf 1992, Bd. 1, S. 274ff.

⁴² Ebenda.

⁴³ So Nr. 10, T. 92, Alt II, letzte Note *g*, in Quarttransposition *d*, T. 97, Alt I, *f*, in Quarttransposition *c*. In der Edition Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*, hrsg. von Hendrik Schulze et al., Kassel 2013, sind diese Töne eine Oktave nach oben versetzt.

der Vokalstimmen der hochgeschlüsselten Stücke unterscheidet sich nämlich nur marginal von dem der anderen Sätze.⁴⁴ Noch wichtiger aber ist ein notationstechnisches Argument. Die *Chiavetten* verdanken ihr Entstehen dem Bestreben, Hilfslinien (vor allem mehr als eine Hilfslinie) zu vermeiden, da diese im Typendruck nur sehr schwer darstellbar sind; auch im Druck von 1610 wird aus diesem Grund die hohe Schlüsselung für die Singstimmen gewählt worden sein. Doch beseitigt die Wahl der hohen Schlüsselung nur die relativ geringen Probleme bei den Singstimmen; in den Instrumentalstimmen – vor allem bei den Violinen und Zinken – lassen sich die vielen, durch die hohe Lage hervorgerufenen Hilfslinien aber nicht durch Umschlüsselung umgehen. Das hat den Drucker vor große Probleme gestellt, die zahlreichen Hilfslinien der hohen Notation sind für ihn kaum zu bewältigen gewesen, das Notenbild ist an vielen Stellen nur noch schwer lesbar (siehe Faksimile). Bei Notation eine Quarte tiefer hätten sich viel weniger Probleme ergeben. Dies wäre – bei beabsichtigter tiefer Lage – ein zwingendes Argument für die tiefere Notation gewesen. Der einzig denkbare Grund für die beschwerliche hohe Notation ist der gewünschte hohe Klang.

Die Behauptung, Sing- und Instrumentalstimmen seien in der notierten Lage ganz ungewöhnlich hoch, kann getrost in das Reich der Legenden verwiesen werden; der Ambitus – auch der hohen Partien von Cornetto I, II und Violine I, II – bleibt im auch sonst anzutreffenden Rahmen.⁴⁵ Nicht beseitigt wird auch durch die Transposition das eigentliche Problem der Singstimmen Monteverdis: der große Tonumfang (z. B. Bass im *Magnificat G–f*). Dieser ist auf die verbreitete Technik des Falsettierens zurückzuführen.⁴⁶

Um aber den Wünschen der heutigen Praxis gerecht zu werden, sind *Lauda Jerusalem* und *Magnificat* zu der vorliegenden Ausgabe auch separat in Quarttransposition mit Aufführungsmaterial erhältlich.

Falsobordone-Notation

Die Vokalstimmen im Responsorium (siehe Faksimile) sowie einzelner Vershäften in Nr. 2 und 6 sind als chorische Rezitation nach Art eines Falsobordone notiert. Im Responsorium ist in den Stimmen von 1610 allein der Generalbass rhythmisiert (und hier auch textiert). In unserer Edition übertragen wir diese Rhythmisierung auf die Vokalstimmen. In den Falsobordoni in Nr. 2 kommt es vor, dass einzelne Stimmen zu Anfang noch rhythmisiert sind (weil sie einen Tonwechsel haben); auch diese Rhythmisierung übertragen wir auf alle Stimmen, während wir im Weiteren die Falsobordone-Notation beibehalten.

Besetzungsfragen

Chor / Solisten

Indem Monteverdi seine Sammlung 1610 in Druck befördert hat, richtet er sich nicht an ein bestimmtes Ensemble, sondern an die professionellen Kirchenensembles Italiens; d.h. an eine relativ heterogene Zielgruppe. Angesichts dieser großen Zielgruppe legt Monteverdi Druck – etwa hinsichtlich der Instrumente – ungewöhnlich viel fest. Nur wenige Kirchenmusikdrucke der Zeit verlangen ein solch farbiges Ensemble, obwohl es diese (wie nicht nur Monteverdis Druck beweist) gab. Auch hier wird für Monteverdi das Zeigen der Möglichkeiten wichtiger gewesen sein als verkaufstaktische Überlegungen.⁴⁷

Die Besetzungsmöglichkeiten variierten auch im 17. Jahrhundert von Ort zu Ort deutlich; die Aufführungen richteten sich

nach den jeweiligen Gelegenheiten. Das Einhalten bestimmter Besetzungsvorgaben, wie sie im 20./21. Jahrhundert diskutiert werden (etwa die These der solistischen Chorbesetzung im 17./18. Jahrhundert) war der Zeit gänzlich fern; die Entscheidung Chor oder Solisten war allein eine Frage der Möglichkeiten. Soweit man das heute sagen kann, waren in Norditalien Sänger-Ensembles mit 15–25 Sängern die Regel, also ein kleiner Chor.⁴⁸ Die hohen Stimmen wurden von Knaben und/oder Falsettisten oder Kastraten gesungen; auch der Alt war eine Männerstimme.⁵⁰ Die verbreitete Technik des Falsettierens führt zu den teilweise großen Tonumfängen nach oben in den Männerstimmen.

Ob die z.T. virtuoseren Gesangspartien in den Psalmen von Solisten oder vom Ensemble gesungen wurden, ist nicht bekannt; Hinweise auf ein solches Alternieren in Chorstücken gibt es allerdings (wenn auch nicht bei Monteverdi). Je größer der Chor ist, umso schwieriger wird es, virtuose Passagen im Tutti zu bewältigen; auch heute sind hier die jeweiligen Gegebenheiten der beste Ratgeber.

Colla-parte Spiel bei den Psalmen

Monteverdi gibt im *Magnificat* einen Einblick in seine Vorstellungen von der Colla-parte-Praxis: Während im abschließenden Satz durchweg das gesamte Instrumentarium des *Magnificat* beteiligt ist, wurde im ersten Satz behutsam und affektbewusst registriert. Der dritte „tutti“-Satz des *Magnificat* – das *Et misericordia* – trägt hingegen die Überschrift „a sei voci sole in Dialogo“ und verzichtet folglich auf Melodieinstrumente. Er bildet damit eine Brücke zum *Laudate pueri* mit der Beischrift „à 8 voci sole nel Organo“. Damit ist bereits recht deutlich gesagt, dass die A-cappella-Aufführung eine mögliche, aber nicht etwa die allgemein als üblich angesehene Aufführungsweise ist; dasselbe gilt freilich auch für das Colla-parte-Spiel, wieweil die genannten Hinweise im Druck von 1610 darauf deuten, dass dies eher die Regel darstellte.

Hinweise für eine verbreitete Colla-parte-Praxis aus Italien der Zeit um 1600 finden sich auch außerhalb des Vesperdruckes reichlich. Hinzu kommt als reizvolle, aber heute nur sehr selten genutzte Möglichkeit das Ersetzen von Singstimmen durch Instrumente, wie gelegentlich beschrieben wird und sich in den *Psalmen Davids* (1619) von Heinrich Schütz (Import italienischer Praxis nach Deutschland) in verschiedener Ausprägung findet.⁵⁰ Zu den sehr hohen Oberstimmen der Hochchöre schreibt Schütz, dass sie „meis-

⁴⁴ Selten wird in Nr. 10 und Nr. 13 in Sopran und Tenor der Spitzentona *a*² bzw. *a*¹ erreicht (und daher um der besseren Lesbarkeit willen die hohe Schlüsselung gewählt); in den übrigen Sätzen wird *g*² bzw. *g*¹ erreicht.

⁴⁵ Anders lautende Behauptungen vor allem bei Andrew Parrot, „Transposing in Monteverdi's *Vespers of 1610*“, in: *Early Music* 12 (1984), S. 490ff., treffen nicht zu, vgl. Wolf 1992, Bd. I, S. 273, Fußnote 405; dort auch Beispiele, bei denen die Tiefer-Transposition wegen sehr tiefer Bassstimmen ausgeschlossen ist.

⁴⁶ Der große Tonumfang bestätigt zusätzlich die untransponierte Lage, da die Technik des Falsettierens nur bei einem nach oben erweiterten Umfang hilft.

⁴⁷ Zu anzunehmenden verkaufstaktischen Besetzungsvereinfachungen siehe auch Uwe Wolf, „... auf der rechten Musicalischen hohen Schule – Heinrich Schütz in Italien“, in: Ulrich Bartels (Hrsg.), *Der Musiker und seine Reisen*, Hildesheim 2011, S. 54ff.

⁴⁸ Sehr konkrete Besetzungsangaben macht Lodovico Viadana in seinen *Salmi a quattro chori*, Venedig 1612. Er verlangt allein für die Cappella nicht weniger als 16 Sänger und bei allen anderen Chören außer dem „Chor favorito“ ebenfalls mehrere Sänger (in gemischt vokal-instrumentaler Besetzung). Die ausführlichen Besetzungsangaben des Vorworts sind im italienischen Wortlaut mit deutscher Übersetzung wiedergegeben in L. Viadana, *Magnificat sexti toni*, hrsg. von Uwe Wolf, Stuttgart 2000 (Carus 10.371), S. 31f.

⁴⁹ Verschiedene noch zu ermittelnde Besetzungstärken italienischer Ensembles teilt Kurtzman 1999, S. 376ff. mit.

⁵⁰ So in SWV 40 und 42–47.

tentheils auff Zincken vnd andere Instrumente gerichtet [sind]. Jedoch wann man auch Sänger dabei haben kann, ist so viel desto besser“.⁵¹

Besetzung des Basso continuo

Der Druck von 1610 enthält für den Basso continuo keine expliziten Besetzungsangaben; nur implizit kann durch das Vorhandensein von Registrierungsanweisungen im *Magnificat* auf die Orgel als Continuo-Instrument geschlossen werden. Zahlreiche andere Kirchenmusikdrucke der Zeit nennen die Orgel aber ausdrücklich; in der Kirchenmusik wurde *Basso per l'organo* synonym zu *Basso continuo* verwendet, und Vorworte zu Continuo-Stimmen wenden sich „alli honorati organisti“ o. a.⁵² Im Bezug auf die Kirchenmusik ist mit Orgel stets die Kirchenorgel gemeint, nicht etwa eine Truhenorgel; die Registeranweisungen des Druckes von 1610 bestätigen dies. Welche weiteren Instrumente zur Orgel hinzutreten können, ist im konkreten Fall schwer zu ermitteln. Besonders bei grobesetzter, mehrchoriger Kirchenmusik können mehrere Melodiebassinstrumente hinzutreten; im Druck von 1610 sind diese allerdings bei den Sätzen mit obligaten Instrumenten von Monteverdi bereits besetzt worden⁵³ und sollten nicht zusätzlich durch eine Continuo-Gruppe vermehrt werden. Für die Concerti empfiehlt sich die Besetzung mit Orgel und Theorbe oder Chitarrone, aber ohne Melodiebass.⁵⁴ Im Stimmenset unserer Ausgabe ist dennoch eine Melodiebassstimme für alle Sätze enthalten, um allen Aufführungsbedingungen gerecht werden zu können.

Zweiter Basso continuo in der Sonata

Das Cantata-Stimmbuch enthält zur Sonata die vokale Sopranstimme in Particellnotation zusammen mit der Generalbassstimme. Es scheint naheliegend, den durchlaufenden Bc als eine Art Stichnoten zu verstehen, die dem Sopran die z. T. weit auseinanderliegenden Einsätze ermöglichen sollten. Doch dies wäre absolut singulär; soviel Rücksicht nahmen die Drucker auf die Musiker damals nicht. Es wäre also nach einer anderen Deutung für die Notation zu suchen, was freilich mangels verbaler Äußerungen dazu nur spekulativer Art sein kann. Die Notation „Singstimme und Bc“ war zu dieser Zeit durchaus üblich, allerdings bei monodischer Musik, und rechnete mit dem sich selbst begleitenden Sänger. Es sind nun auch Drucke bekannt, bei denen mehrere solcher Partituren vorliegen, aus denen z. B. drei Sänger zusammen singen und jeder sich selbst dabei begleitet.⁵⁵ Die Partituren solcher Drucke enthalten dann alle den kompletten Bc und dazu nur die jeweilige Stimme.⁵⁶ Die Annahme eines solchen, sich begleitenden Sängers könnte auch eine Erklärung für den ungewöhnlichen Befund der Sonata sein. Vielleicht schwebte Monteverdi sogar eine vom Instrumentalapparat getrennte Aufstellung des Sängers vor, was einen eigenen Bc wichtiger gemacht hätte. In einer anderen Vespersammlung, den *Salmi a quattro chori* von Lodovico Viadana (Venedig 1612), tritt derselbe, eigentlich vesperfremde cantus firmus ebenfalls in der Vesper auf, nämlich im „Sicut locutus est“ eines *Magnificat* und zwar dort mit der ausdrücklichen Anweisung „da nascosto“ (aus dem Versteck).⁵⁷

Tempofragen

Gerade Takte: C versus C

Die beiden Taktzeichen befinden sich um 1600 in einem Bedeutungswandel.⁵⁸ Neben der eigentlichen Bedeutung C = „alla semibreve“ (d. h. ein Takt dauert eine Ganze = 2/2-Takt⁵⁹) und C = „alla breve“ (d. h. ein Takt dauert eine Doppelganze = 2/1-Takt) werden die beiden Zeichen zunehmend auch verwendet, um

Stile („Tempowelten“) gegeneinander abzugrenzen: C für madrigalisch, auch konzertant, modern; C für motettisch, auch konservativ, *stile antico*. Daneben beginnt der Takt „alla semibreve“ den Takt „alla breve“ vollständig zu verdrängen. Unter C und C wurde bald nur noch „alle semibreve“ geschlagen, nun aber – so zahlreiche Aussagen in der Zeit – unter C langsamer, unter C hingegen schneller.

1610 ist die Entwicklung bereits fast abgeschlossen. Monteverdi differenziert klar: Die Messe wird bereits durch Verwendung des C als Werk im *stile antico* gekennzeichnet, der Rest – Vespersalmen, Concerti, Sonata, Hymnus (!) und *Magnificat* – stehen unter dem modernen Werken vorbehaltenen C. Während das vereinzelt in der Messe anzutreffende C wohl als Druckfehler abgetan werden kann, scheint sich hinter der Verwendung der Zeichen im Vesperteil in der Generalbass-Partitur ursprünglich eine auffuhrungspraktische Absicht verborgen zu haben: Dort sind der Hymnus und die meisten Sätze des *Magnificat* unter C bzw. C $\frac{3}{2}$ notiert und nur die besonders virtuoson Teile Satz 13b, d, g, i, k und l unter C. Wahrscheinlich wollte Monteverdi damit in der dem Druck vorgehenden handschriftlichen Einzeluberlieferung des *Magnificat* Tempodifferenzierungen anzeigen, die er dann bei Drucklegung zu Gunsten des Gegensatzes Konservativ (Messe) / Modern (Vesper) wieder aufgeben hat; wie so oft in diesem Druck ist in der Generalbass-Partitur wohl die altlere Lesart stehen geblieben. Die unter C stehenden Sätze 13b, d und i sind zudem in der Generalbass-Partitur mit einem Tempowort („adagio“ bzw. „tardo“) als langsame Sätze gekennzeichnet; bei den Sätzen 13g und l konnte dies entfallen, da die Sätze dort in voller Partitur wiedergegeben sind, der Organist also die Faktur und die Notwendigkeit eines langsamen Tempos sehen kann.

Die Triolen in der Sonata

Lange Zeit haben die Triolen in T. 130–153 der Sonata zu einiger Verwirrung geführt, sehen die triolierten Noten doch aus wie Viertel. Ein näherer Blick auf die Stelle zeigt jedoch, dass es sich dabei um geschwartzte Halbe handelt, wie die geschwärzten Ganzen eindeutig belegen (siehe Faksimile). Zunächst hat man diese – im frühen 17. Jahrhundert häufige und auch in der Theorie beschriebene – Notationsart (die verbreitetste Triolenschreibweise der Zeit) nicht zu deuten gewusst und die Triolen als Viertel gedeutet, was zwangsläufig eine Verkürzung des einzig nicht triolisch notierten

⁵¹ *Schriftstücke von Heinrich Schütz*, Unter Verwendung der von Manfred Fehner und Konstanze Krenz nach den Quellen erarbeiteten Textubertragungen herausgegeben von Michael Heinemann, Köln 2010 (*Schütz-Dokumente*, Bd. 1), S. 74. Viadana 1612 (siehe Fußnote 48) empfiehlt für seine mehrchorigen Psalmen die Ausführung der Sopranstimme des – im übrigen vokal bzw. vokal-instrumental besetzten – Hochchores allein mit Instrumenten (Cornetto, o Violino).

⁵² Wolf 1992, S. 183ff.

⁵³ In Nr. 1 gehen Trombone III, Violoncello und Violine mit dem Bc, in Nr. 10 – teilweise alternierend – Violoncello II und Trombone doppio, Nr. 13 überwiegend Violoncello.

⁵⁴ Von einem grundsätzlich mitlaufenden Melodiebass kann in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts noch nicht ausgegangen werden.

⁵⁵ Ausführlich zu dieser Problematik Uwe Wolf, „Uberlegungen zur Notation des Canto in Claudio Monteverdis *Sonata sopra Sancta Maria* – auffuhrungspraktische und liturgische Konsequenzen“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 81 (1997), S. 61–66. Solche Drucke sind bekannt von Bartolomeo Barbarino und Alessandro Grandi. Ausdrücklich wird das Musizieren mit „piu di un chitarrone“ als Ziel angegeben.

⁵⁶ Ein Faksimilebeispiel ebenda, S. 63.

⁵⁷ Neuausgabe siehe Fußnote 48.

⁵⁸ Die Entwicklung kann hier nur sehr kurz dargestellt werden; ausführlich ist dies bei Wolf 1992, Bd. 1, S. 22–82, geschehen.

⁵⁹ Einen vierteligen Taktschlag kannte man in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts noch nicht.

Cantus erforderlich machte. In den neueren Editionen (ab 1990) ist diese Notation überwiegend richtig aufgelöst worden; eine Ausnahme machen nur die Editionen von Kurtzman⁶⁰ und Schulze et al.⁶¹ Kurtzman hat die geschwärzte Notation sehr wohl erkannt, deutet sie allerdings – Bezug nehmend auf Michael Praetorius – als *Sextupla*, einer vor allem in England im frühen 17. Jahrhundert anzutreffenden Notation, bei der tatsächlich ein Verhältnis von 6:1 (statt 3:2 bei der Triole) zu den ungeschwärzten Noten gilt.⁶² Die *Sextupla* ist aber in Italien nicht nur unbekannt, sie wird auch anders notiert (mit Mensurzeichen).⁶³ Ein Blick auf die italienischen Musikdrucke der Zeit fördert zudem zahllose Belege zutage, die ebenfalls die triolische Deutung eindeutig bezeugen. Die korrekte Lesart der Triolen hat weitreichende Konsequenzen für das Verständnis von Monteverdis Gebrauch der Dreiertakte, denn bei strikt proportionaler Deutung der Dreier entspricht die Triole dem nachfolgenden Dreiertakt.

Die verschiedenen Dreiertakte

Monteverdi verwendet im Vesperteil des Druckes von 1610 neben den Triolen in der Sonata zwei verschiedene Dreiertakte, den (modern gesprochen) Dreihalbetakt und den Dreiganzetakt. Normalerweise setzt er diesen Dreiertakten – sofern sie innerhalb eines Stückes verwendet werden – nur eine „3“ (Responsorium)⁶⁴ oder den Bruch $\frac{3}{2}$ ohne Mensurzeichen vor; zu Anfang eines Satzes tritt die Grundmensur hinzu (♩). Nur im *Laudate pueri* setzt Monteverdi zu den Dreieren ein Mensurzeichen, hier allerdings in der Folge C... ♩ $\frac{3}{2}$, was nicht singulär, aber doch ungewöhnlich ist. Allerdings wechselt er dennoch in die perfekte Mensur (ganztaktige Noten können unter bestimmten Voraussetzungen ohne Augmentationspunkt notiert werden), die eigentlich das Zeichen ○ erfordert hätte. Die vollständige Bedeutung der Mensurzeichen war Monteverdi also schon nicht mehr bekannt oder schien unbedeutend geworden zu sein.⁶⁵

Vielen Aussagen vor allem aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts zufolge wurden die verschiedenen Dreiertakte benutzt, um Tempoabstufungen darzustellen.⁶⁶ Gehen wir von einer proportionalen Deutung aus (vgl. nachstehende Tabelle), wären die Dreiganzetakte sehr langsam und die Dreihalbetakte doppelt so schnell, ebenso schnell wie der durch das zusätzliche ♩ diminierte Dreiganzetakt im *Laudate pueri*. Die allerdings nur in einem Teil der Stimmbücher vorgezeichnete „3“ im Responsorium wird (auch) als Abkürzung für $\frac{3}{2}$ verwendet; damit wäre dieser Dreier nochmal doppelt so schnell wie die anderen Dreihalbetakte (allerdings mischt Monteverdi in Nr. 1 „3“ und $\frac{3}{2}$).

Taktfolgen	Proportion	Proportionale Ausführung	Nummer
C – $\frac{3}{2}$ ○ ○ ○	Sesquialtera (3:2)	C ○ ○ = $\frac{3}{2}$ ○ ○ ○	2, 12, 13
C – ♩ $\frac{3}{2}$ ○ ○ ○	Sesquialtera (3:2) + Dupla (2:1) = Tripla (3:1)	C ○ = ♩ $\frac{3}{2}$ ○ ○ ○	4
C – $\frac{3}{2}$ ♩ ♩ ♩	Sesquialtera (3:2)	C ♩ ♩ = $\frac{3}{2}$ ♩ ♩ ♩	5, 8, 9, 11
C – $\frac{3}{2}$ ♩ ♩ ♩	Hemiola (Triole)	C ♩ ♩ = $\frac{3}{2}$ ♩ ♩ ♩	11
C – $\frac{3}{2}$ (?) ♩ ♩ ♩	Tripla (?)	C ♩ = $\frac{3}{2}$ (?) ♩ ♩ ♩	1
$\frac{3}{2}$ ♩ ♩ ♩ – $\frac{3}{2}$ ♩ ♩ ♩	1:1	keine Tempo-änderung	11

Ein Takt im Dreier der Nummer 2 würde also genau viermal so lange dauern wie ein Takt im Dreier der Nummer 1. Es ist offensichtlich, dass eine solche proportionale Deutung nicht zu musikalisch sinnvollen Ergebnissen führen kann. In der Tat ist es so, dass eine solche streng-proportionale Deutung der Taktverhältnisse im offenen Widerspruch zur Musiktheorie- und praxis des frühen 17. Jahrhunderts steht.⁶⁷ Schon die in dieser Zeit allenthalben anzutreffenden relativen Begriffe für Tempoverhältnisse („schneller“), das Aufkommen von Tempoworten, zahlreiche neue Taktarten, die teils proportional bedeutungsgleich sind ($\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{4}$), die rasante Verbreitung von Triolen und die atemberaubende Verkürzung der Notenwerte im geraden Takt⁶⁸ bei mehr oder weniger gleichbleibenden Notenwerten in den Dreieren zeigen, dass mit den traditionellen proportionalen Deutungen nicht weiter zu kommen ist.⁶⁹

Ganz sicher verwendet Monteverdi das ♩ in Nr. 4, um die aufgeregten Dreiertakte dieses Psalms gegenüber den anderen Dreiganzetakten zu beschleunigen, doch können die Tempi nicht beziffert, sondern nur – wie von Monteverdis Zeitgenossen – mit schneller oder langsamer umschrieben werden. Ob die Wahl des Dreihalbetaktes erfolgte, um ebenfalls einen schnelleren Dreiertakt anzudeuten oder ob Monteverdi hier wiederum zwischen motettischen (Dreiganzetakt) und nicht-motettischen Sätzen (Dreihalbetakt) unterscheidet – beides ist vielfach bezeugt –, lässt sich allerdings nicht mit Gewissheit sagen. Es sei auch darauf hingewiesen, dass die Setzung der Mensur-/Taktzeichen im Druck mit ziemlich wenig Sorgfalt betrieben wurde (vgl. Kritischen Bericht).

In unserer Edition sind Notenwerte und Taktzeichen unangetastet geblieben und ermöglichen es dem Aufführenden, sich selber ein Bild von der Überlieferung zu machen und nach einer musikalisch überzeugenden Temporelation zu suchen.

⁶⁰ Claudio Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine. Vespers (1610)*, hrsg. von Jeffrey Kurtzman, Oxford 1999, S. 270f.

⁶¹ Schulze et al. 2013, S. 123ff. Die Notenwerte des Soprans sind original belassen, die geschwärzten Halben werden als Viertel gedeutet, eine Gruppe aus drei Viertelriolen dauert hier also so lange wie eine Ganze. Nur wenn eine geschwärzte ganze Note auftritt, ist die Gruppe Ganze + nachfolgende Halbe als geschwärzt gekennzeichnet (ohne rhythmische Konsequenz). Hier ist Monteverdis wenig ungewöhnliche Notation offensichtlich nicht verstanden worden.

⁶² Siehe dazu Uwe Wolf, *Der color (die Schwärzung) in der weißen Notation*, im Druck.

⁶³ Ebenda.

⁶⁴ Allerdings in den Stimmbüchern uneinheitlich, vgl. Kritischen Bericht.

⁶⁵ Roger Bowers, „Some Reflection upon Notation and Proportion in Monteverdi's Mass and Vespers of 1610“, in: *Music & Letters* 73 (1992), S. 349f., beschreibt sehr richtig, dass dies zu einem Usus geworden ist; entgegen Bowers hält die Theorie aber (noch lange) an den Regeln fest und auch in den meisten musikpraktischen Drucken fehlt das Mensurzeichen entweder ganz oder es wird das richtige (also der Kreis [tempus perfectus] oder ein e mit Punkt [prolatio perfecta]) verwendet.

Insgesamt versucht Bowers, die tiefgreifenden Änderungen in der Notation um 1600 in eine spätere Zeit zu verlegen, was im Blick auf Monteverdis Druck schwer fällt, bei einer Gesamtschau auf die Musikdrucke der Jahre ab etwa 1580 aber gänzlich ausgeschlossen ist. Alle wesentlichen Neuerungen in der Notation sind 1605 bereits vollzogen. Danach setzt sich das 1605 Vorhandene allmählich in der Breite durch, es kommt aber im 17. Jahrhundert (und darüber hinaus) zu keinen prinzipiellen Erweiterungen mehr.

⁶⁶ Wolf 1992, Bd. 1, S. 96ff.

⁶⁷ Im Einzelnen dargelegt u.a. bei Wolf 1992, Bd. 1, S. 82ff.

⁶⁸ 1590 war eine 16tel noch selten, 1605 sind 128tel bereits in Verwendung; vgl. Uwe Wolf, Art. „Notation, VII.1.“, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 7 (1997), Sp. 340.

⁶⁹ Gelegentlich werden andere als die in der Tabelle stehenden proportionalen Temporelationen genannt, diese können sich allerdings auf keinerlei historische Zeugnisse stützen.

Abweichende Fassungen der Generalbass-Partitur

Der Druck von 1610 wurde offenbar in kürzester Zeit und ohne allzu große Sorgfalt fertiggestellt. Neben zahlreichen Fehlern (durchaus mehr als üblich) hat sich dies vor allem in z. T. deutlichen Differenzen zwischen der Generalbass-Partitur und den anderen Stimmen niedergeschlagen. Signifikante Unterschiede dieser Art finden sich in den Sätzen 3, 4, 5, 7 und 9a; kleinere Divergenzen sind in weiteren Sätzen zu beobachten.⁷⁰ In den bisherigen Editionen sind diese Abweichungen überwiegend unberücksichtigt geblieben und allenfalls in Auswahl in die Editionen aufgenommen worden; teils wurden die Fassungen auch nach Gutdünken gemischt. Während man bei Nr. 3, 5, 7 und 9a den Eindruck hat, dass die Fassung der Stimmen die ausgefeiltere ist, scheinen in Nr. 4 die Lesarten der Partitur überlegen zu sein. Wir geben jeweils im Haupttext die Lesart der Stimmen wieder und die der Generalbass-Partitur zusätzlich in kleinen Noten oder in Ossia-Systemen, um auch diese Werkfassungen aufführbar zu machen.

Auflage und Exemplar

Die naheliegende Vermutung, dass alle Exemplare einer Druckauflage einander entsprechen müssten, ist in vielen Fällen – in der ganzen Musikgeschichte – nicht zutreffend. Zur Zeit Monteverdis unterscheiden sich erhaltene Exemplare häufig auch im gedruckten Notentext; entweder wurden immer nur wenige Exemplare auf einmal hergestellt oder während der Produktion der „Auflage“ schon Korrekturen angebracht. Auch handschriftliche Korrekturen müssen nicht vom Benutzer stammen, sondern können bereits vom Drucker eingetragen worden sein (Korrekturen, aber auch nicht druckbare Zeichen⁷¹). Und auch Benutzerkorrekturen stellen eine wertvolle Quelle dar: Sie vermitteln etwas vom Umgang der Zeitgenossen mit den Druckfehlern und sind bei der Edition zu prüfen.

Auch in Monteverdis Druck von 1610 finden sich Unterschiede zwischen den Exemplaren im gedruckten Notentext (wenn auch meist in Nebensächlichkeiten, wie Seitenzählungen, Tacet-Vermerken, auch Fermaten). Darüber hinaus gibt es in verschiedenen Exemplaren hilfreiche handschriftliche Korrekturen und Ergänzungen, wenn gleich es keine gesicherten Hinweise gibt, dass diese von der Offizin stammen (manche Korrekturen sind aber im Exemplar A^{Bn} (siehe Kritischer Bericht) so sorgfältig ausgeführt, dass sie von der Offizin stammen könnten). Beim Druck von 1610 kommt hinzu, dass die Exemplare recht schlecht gedruckt sind; manche Zeichen sind unvollständig, andere so schwach, dass sie in manchen Exemplaren zu fehlen scheinen. Dies trifft in besonderem Maße auf das – weil faksimiliert, meist benutzte – Exemplar in Bologna zu. Manch abweichende Lesart der vorliegenden Ausgabe begründet sich allein in der Heranziehung unterschiedlicher Druckexemplare (herangezogen wurden die vollständigen Exemplare in Bologna und Brescia (1. Ex.), sowie die weitgehend vollständigen Exemplare in Brescia (2. Ex.), Breslau und Lucca; vgl. Kritischer Bericht).

Die Marienvesper in der heutigen Musikpraxis

Wie kein anderes Werk des 17. Jahrhunderts ist die Marienvesper seit der Mitte des 20. Jahrhunderts im Konzertleben fest verankert. Auch wenn sich die Ausgangsannahme eines liturgisch-geschlossenen Werkes kaum halten lässt, fehlt es der „Vesper“ nicht an einem übergreifenden Prinzip, das von Monteverdi nicht nur kompositorisch durchgeführt, sondern auch im Werktitel aus-

drücklich formuliert wurde: „Vespro della B. Vergine da concerto, composto sopra canti fermi“, frei zu übersetzen mit „Marienvesper, konzertant über cantus firmi komponiert“. Klarer kann man ein einheitliches Kompositionsprinzip nicht formulieren. Die unübliche Stellung der Concerti zwischen den Psalmen kann als bewusste Positionierung gedeutet werden: Es ist ein möglicher und wohl der von Monteverdi beabsichtigte Platz der Concerti innerhalb des Ablaufes einer Vesper. Die aufsteigende Besetzungsgröße ist zunächst ein numerisches Ordnungsprinzip, wird in der heutigen Komplettaufführung aber auch zu einem dramatischen.

Dies hat mannigfaltige Konsequenzen. Zum einen rechtfertigt die künstlerische Geschlossenheit die seit langem erprobte Aufführung als Einheit, wie sie auch andere, zyklische, aber nicht als Aufführungseinheit komponierte Werke heute erfahren (man denke an das *Weihnachtsoratorium*, die *Kunst der Fuge* oder das *Musikalische Opfer*, um besonders bekannte Beispiele zu nennen). Als künstlerische Einheit begriffen, ist sie sich selbst genüge, bedarf nicht eines liturgischen Rahmens, zumal die liturgisch wie tonal passende Antiphonreihe nicht zu existieren scheint.

Abgesehen von Aufführungen als Zyklus – als Monteverdis Kaleidoskop vielfältiger Verbindungen von modernem Stil mit den überlieferten *cantus firmi* – haben natürlich Aufführungen einzelner Teile, sei es in einer Zusammenstellung einer konzertanten Vesper, sei es in unterschiedlichen Kombinationen mit anderen Werken, in Konzert wie Gottesdienst ihre Berechtigung, ja entspricht die Verwendung als „Steinbruch“ für vielfältige Verwendungen doch am ehesten dem, was Monteverdi als Verwendung seiner Sammlung erwarten durfte. So dürfte auch die oft diskutierte Zusatzinformation des Titelblatts von 1610 „sive Principum Cubicula accommodata“ („sowie für fürstliche Gemächer geeignet“) weniger auf eine Unterscheidung bestimmter Stücke für bestimmte Zwecke abzielen, sondern nur auf eine dieser „weiteren“ Verwendungsmöglichkeiten hinweisen. Auch für die Besetzung hat das Konsequenzen. Wird man die „Marienvesper“ ganz aufführen, bietet es sich an, das vorhandene Instrumentarium auch bei den Psalmen zu nutzen, ebenso möglicherweise die dann vorhandenen Solisten. Auch wird man bei einer Gesamtauführung die Besetzung der von Monteverdi instrumentierten Sätze 1, 11 und 13 behutsam aneinander angleichen. Darauf ist das Stimmenmaterial zu dieser Ausgabe ausgelegt. In anderen Zusammenhängen wird man auch andere Besetzungen vorfinden und damit frei verfahren.

Der Dank des Herausgebers gilt den vielen Chorleitern und Musikkollegen, mit denen sich immer wieder spannende Diskussionen und auch Experimente bei konkreten Aufführungen der Vesper ergaben. Er gilt darüber hinaus der Biblioteca del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali der Università degli studi di Pavia in Cremona, ohne deren Quellensammlung und freundliches Entgegenkommen die Ausgabe so kaum möglich gewesen wäre, sowie der Bibliothek der Uniwersytet Wrocławski für die Erlaubnis, Seiten aus ihrem Druckexemplar zu faksimilieren.

Stuttgart, Oktober 2013

Uwe Wolf

⁷⁰ In der Edition Schulze et al. 2013, S. XXXI, wurde die Behauptung aufgestellt, Monteverdi habe diese Unterschiede absichtlich drucken lassen, um in der Generalbass-Partitur die Stücke ein wenig konservativer erscheinen zu lassen als sie sind. Ein solches konservativeres Erscheinungsbild ist allerdings nur in einem der vielen Fälle annähernd gegeben (Anfang von „Pulchra es“). Bei allen anderen Stellen führt diese Annahme nicht weiter (und auch bei der einen ist sie unwahrscheinlich).
⁷¹ Das können Balkungen sein, Doppelgriffe und anderes mehr.