

Kultur in St. Egidien e.V.

Die Kirche St. Egidien in Nürnberg weist eine Jahrhunderte alte kirchenmusikalische Tradition auf. Sie ist heute eine der maßgeblichen Kulturkirchen der Stadt. Auf hohem Niveau wird hier alte und zeitgenössische Musik aufgeführt und Bildende Kunst der Gegenwart gezeigt. Eine derartige Kulturarbeit geht über die finanziellen Möglichkeiten einer Kirchengemeinde hinaus.

Der im Jahre 2002 gegründete Verein »Kultur in St. Egidien e.V.« hat es sich zur Aufgabe gemacht, durch finanzielle und ideelle Förderung mitzuhelfen, St. Egidien als Kulturkirche von Rang zu erhalten und auszubauen. Helfen auch Sie mit!

Kontaktadresse

Kultur in St. Egidien e.V. · Vorsitzender: Friedrich-W. Purnhagen
Luisenstraße 2 · 90762 Fürth · Tel: 0911/353302

Bankverbindung

Acredobank Nürnberg · Konto 3501809 · BLZ 76060561

Mitgliedsbeiträge und Spenden an den Verein sind steuerlich absetzbar.





M

Claudio Monteverdi

arienvesper

St. Egidien Nürnberg

Montag, 3. Oktober 2005, 20 Uhr

Mitwirkende

Zink: Frithjof Smith, Gebhard David · **Posaune:** Detlef Reimers, Eckart Wiegräbe, Joseph Bastian
Violine: Amandine Beyer, Ruth Ellner · **Viola:** Franz Rauch · **Viola da Gamba:** Hartwig Groth
Orgel: Christoph Anselm Noll · **Theorbe:** Simon Martyn Ellis

Sopran: Monika Mauch · **Sopran:** Nele Gramß · **Alt:** David Erler · **Tenor:** Jan Kobow
Tenor: Christian Mücke · **Bass:** Klaus Schredl · **Bass:** Wilhelm Schwinghammer

Egdienchor

Sopran: Susanne Nester, Bettina Vieweg, Anna Praetorius, Brigitte Hüpfner-Szczepanska, Elke Meinardus, Hiltrud Schmeußer, Michaela Schneider, Susan Pope, Johanna Höchstädter · **Alt:** Ulrike Seeberger, Renate Engenhardt, Eva Behrmann, Ulrike Albert, Annette Lorenz, Barbara Delcker-Wirth, Gabriele Bruhns, Cordula Bohne, Sabine Eichenmüller, Antonia Elois-Schmid · **Tenor:** Thomas Baumeister, Maurice Gliem, Tom Schießl, Udo Eich, Rolf Lorenz, Georg Ott · **Bass:** Robert Vogel, Andreas Gerlach, Friedrich Purnhagen, Konstantin Sell, Claudius Günther, Raimund Schuler, Wilfried Collet

Licht, Bühne: Fred Pommerehn · **Technik:** Andreas Schüssler

Skulptur: Andreas Kuhnlein, »Erwartung«

Leitung: Pia Praetorius

Marienvesper

Claudio Monteverdi

Claudio Monteverdi veröffentlichte 1610 die Marienvesper gemeinsam mit einer sechsstimmigen Messe in Venedig. Beide Werke widmete er dem Papst. Ob er die Marienvesper als einheitliches Werk konzipierte, das in der im Druck veröffentlichten Version aufzuführen sei, ist ebenso unbekannt wie Ort und Datum der ersten Aufführung. Handschriftliches Material, das auch Aufschlüsse über die Besetzung geben könnte, ist nicht erhalten. Als Monteverdi die Marienvesper veröffentlichte, war er Kapellmeister in Mantua. Zu dieser Zeit war er mit den Arbeitsbedingungen, mit seinem Gehalt und mit dem Klima in Mantua schon seit Jahren nicht mehr zufrieden. Er hielt Ausschau nach einem lukrativeren Posten. Die im Druck veröffentlichten Werke waren für ihn ein Aushängeschild, eine Empfehlung. So reiste er noch im Jahr der Drucklegung nach Rom, um dem Papst die beiden Werke persönlich zu überreichen. Er erhielt trotz Empfehlungsschreiben keine Audienz. Drei Jahre später jedoch wurde ihm die neben dem Petersdom bedeutendste Kapellmeisterstelle Italiens angeboten: Er wurde an St. Marco in Venedig berufen. Ob er dort – vielleicht sogar als Probe seines Könnens, die er bei seinem Bewerbungsverfahren abzulegen hatte – die Marienvesper aufgeführt hat, ist nicht bekannt, aber es ist doch anzunehmen, dass er in den dreißig Jahren, in denen er das Kapellmeisteramt an St. Marco innehatte, eines seiner größten geistlichen Werke an dieser bedeutenden Stätte aufführte.

B

eginn des Barockzeitalters

Die Zeit um 1610, als die Marienvesper in Venedig erschien, war eine Zeit voller Umbrüche und musikalischer Entwicklungen. Die Zeit der Renaissance ging zu Ende, die des Barockes begann. Was ist das Neue an dieser Musik? Was rief die Begeisterungstürme seiner Zeitgenossen und die energische Ablehnung derer hervor, die den alten Stil verteidigten? Einer der führenden Theoretiker der Zeit, Artusi, griff Monteverdi in seiner Schrift »Über die Unvollkommenheit der modernen Musik« heftig an. Er warf ihm vor, Regeln des strengen Kontrapunktsatzes zu verletzen, Dissonanzen frei zu behandeln und rhythmisch zu freizügig zu sein. Für Monteverdi waren die Regeln des strengen Kontrapunktes nicht mehr bindend. Er empfand sie als Zumutung. Für ihn wurde der Textinhalt und vor allem der Affekt, der durch den Text ausgelöst wurde, zum wichtigsten Kriterium. 1640, als sich die Neue Musik durchgesetzt hatte, wurde besonders die nachlässige Textbehandlung der alten Komponisten kritisiert. In einer Schrift mit dem Titel »Über die Musik unseres Zeitalters, die nicht schlechter, sondern sogar besser als die des vergangenen Zeitalters ist« werden Komponisten der Vergangenheit kritisiert, die »ihre Kompositionen zunächst mit schlichten Noten setzten, denen sie dann, nachdem sie fertig waren, Worte unterlegten, die am besten paßten.« Monteverdis berühmter Satz »daß der Textvortrag die Herrin des musikalischen Satzes sei und nicht ihre Dienerin« war Anfang des 17. Jahrhunderts revolutionär und folgenreich. War die musikalische Welt der Renaissance durch innere Harmonie und Ausgeglichenheit gekennzeichnet, so änderte sich nun das Bild: Die barocke Musik lebt von Gegensätzen, neigt zu Extremen, setzt Kontraste bewußt ein, um Affekte darzustellen und den Hörer zu überraschen und zu bewegen. Es entstehen völlig neue Klangerlebnisse: Die menschliche Stimme wird solistisch eingesetzt, nur von einem Instrument begleitet. Neben der besseren Textverständlichkeit bietet der solistische Gesang ganz andere Ausdrucksmöglichkeiten als die eines vielstimmigen Ensembles. Der Wechsel von Sologesang mit groß besetzten Chören, die oft durch Instrumente noch verstärkt wurden, wurde als Kontrastmittel mit großer Wirkung eingesetzt. Ganz bewußt wurde

dabei der Raum miteinbezogen, die Musik wurde inszeniert. Michael Praetorius beschreibt 1617 viele Möglichkeiten, die verschiedenen Chöre und Ensembles an »absonderlichen« Orten in der Kirche aufzustellen und sie wie Orgelregister mal zur »Bestärkung und Erfüllung der Musik« hinzuzuziehen und an anderer Stelle »die Besten von ihnen« nur in kleinen Besetzungen oder solistisch singen zu lassen. Besonders hebt er die »neue italiänische Art« hervor, Instrumente nicht nur mit den Sängern mitspielen zu lassen, sondern eigene Passagen für sie zu komponieren. Als Beispiel führt er die instrumentalen Zwischenspiele im Dixit Dominus aus Monteverdis Marienvesper an, die nur sieben Jahre zuvor in Venedig verlegt wurde. Ein neues kompositorisches Prinzip im Barock war die Verwendung von Wiederholungen. Waren in der Renaissancezeit Wiederholungen als kunstlos verpönt und verboten, so wurden sie ebenso wie die Variationen als Stilmittel im Barock entdeckt. Monteverdi setzte sie virtuos in der Marienvesper ein. Ein eindrückliches Beispiel ist das einleitende Bassmotiv im Laetatus sum. Monteverdi verwendet es, um den Psalm zu strukturieren: Er kombiniert es zunächst mit einer Solostimme, um es später immer wieder einzubauen und jedesmal eine Stimme mehr hinzuzunehmen, bis am Ende das ganze Solistenensemble vereint ist. Bereits im Dixit Dominus experimentiert er mit einer immer gleichen Tonfolge, die er durch den Rhythmus so verändert, dass sie immer wieder neu klingt. Im Psalm Nisi Dominus illustriert er den Vers Sicut erat in principio – Wie es war im Anfang – indem er wörtlich den zehnstimmigen Anfang wiederholte. Ein beliebtes Spiel mit Wiederholungen war im Barock die Verwendung von Echostimmen. Im Audi coelum verwendet er das Echo als zentrales Motiv des ganzen Stückes.

Aufführungsbedingungen an St. Marco

Interessant für eine heutige Aufführung der Marienvesper sind die Aufführungsbedingungen zur Zeit Monteverdis in Italien. Besonders gut dokumentiert ist die Musik an St. Marco in Venedig. Als einer der reichsten Städte zu der Zeit leisteten

sich die Venezianer eine besonders prunkvolle Kirchenmusik. Nachdem der Chor an St. Marco unter seinem Vorgänger an Qualität eingebüßt hatte, bestellte Monteverdi als erstes sechs neue Kastraten. Dann erweiterte er den Chor von 24 auf 35 festangestellte Sänger. Bei großen Festen wurden weitere Sänger hinzugezogen. Zusätzlich wurden renommierte Sänger für solistische Aufgaben nach den Akten der Procuratia angestellt für »concerti in organo« oder »concerti sopra li organi con la tiorba«. Aus Briefen Monteverdis kann man entnehmen, welche hohen Anforderungen er an das Ausdrucksvermögen und die Virtuosität neuer Sänger stellte, die sich bei ihm bewarben. 1614 konnte er durchsetzen, dass 16 Instrumentalisten fest an St. Marco angestellt wurden. Sie hatten bei festlichen Gottesdiensten und in Anwesenheit des Dogen zu spielen. Bei besonderen Hochfesten wurden sie von weiteren Instrumentalisten verstärkt.

Monteverdi hatte für Musik bei hohen Festen zu sorgen, die anderen Gottesdienste wurden von seinem Stellvertreter versehen, daneben gab es noch einen weiteren Dirigenten, der für den secondo coro und für die Proben mit den Instrumentalisten zuständig war und einen für die Gesangsausbildung der ca. 40 Knaben und für den Priesterchor. Die unglaubliche Anzahl von festangestellten Musikern wird vervollständigt durch vier Organisten, die 1640 an St. Marco tätig waren, zwei Chorpräfekten, die für Disziplin im Chor sorgten, einen Orgelstimmer, der mindestens einmal im Monat die Orgeln zu stimmen und ggf. zu reparieren hatte und zwei Notenverwalter.

Die Musiker hatten vergleichsweise attraktive Arbeitsbedingungen: Anstellung auf Lebenszeit, Gehalt auch im Krankheitsfall, finanzielle Unterstützung im Alter, Freiheit zur Annahme freier Aufträge, die lukrative Nebeneinkünfte versprachen und falls man in den geistlichen Stand eintrat, erhielt man zusätzliche Vergünstigungen. So bekam Monteverdi 400 Dukaten Jahresgehalt, ein Organist 100–200, die Sänger ca. 80, Orgelstimmer 10–30, Instrumentalisten ca. 15 und Notenverwalter 6 Dukaten.

Nach vorhandenen Gerichtsakten deuten häufige Verschuldungen daraufhin, daß der finanzielle Status der Musiker trotzdem bescheiden war. Selbst Monteverdi schreibt, dass er zwar in finanzieller Sicherheit, aber nicht reich lebe. Die Sänger

und Musiker versuchten durch Engagements außerhalb des Markusdomes ihr Gehalt aufzubessern. So sind zahlreiche Disziplinarverfahren überliefert von Sängern, die wegen lukrativ bezahlter Aufträge außerhalb des Markusdomes dem Dienst fernblieben. Sänger der capella marciana wurden neben den Opernhäusern in Venedig auch an den Opernhäusern und Höfen von London bis Warschau hoch geschätzt und geachtet.

Die Bedeutung der Vespermusiken

Die Marienvesper ist der früheste Druck einer Vesper, die obligat Instrumente vorschreibt. Mit einhalbstündiger Länge ist sie für die Zeit von gigantischem Ausmaß. Daß ausgerechnet eine Vesper (und nicht etwa eine Messe) so aufwendig komponiert wurde, liegt an der großen Bedeutung, die die Vesper im 17. Jahrhundert im katholischen gottesdienstlichen Zeremoniell besaß.

Besonders bedeutend war die erste Vesper am Vorabend der hohen Festtage, weil sie den Beginn des Festes verkündet. Die reiche Gestaltung dieser Vespere in Italien wird auch in zeitgenössischen Berichten bewundernd erwähnt. An St. Marco wurde an hohen Festtagen das Altarbild Pala d'oro geöffnet. Dabei wurde liturgisch das Singen doppelchöriger Psalmen vorgeschrieben. (1/3 der 210 (!) Vespergottesdienste im Jahr waren Festgottesdienst mit geöffnetem Altarbild) Die Hochfeste waren durch diese festgelegte Doppelchörigkeit konservativ geprägt, für die übrigen Feste wurde nicht weiter definierte Figuralmusik verlangt. An Werktagen wurden entweder Psalmen im Stil des 16. Jahrhunderts oder von Klerikern ausgeführter gregorianischer Gesang aufgeführt.

Da nicht bekannt ist, wann die Marienvesper zum ersten Mal aufgeführt wurde, ist auch ihre konkrete liturgische Bestimmung ungewiss. Im Titel erwähnt Monteverdi auch die Möglichkeit, sie in Fürstengemächern, also außerhalb der Kirche aufzuführen.

Bum Text der Marienvesper

Zu jeder Vespermusik gehören Psalmen, die je nach liturgischer Bestimmung variieren. Der wichtigste und meistvertonteste Psalm stand zu Beginn der Vesper. Es war der Psalm 109, Dixit Dominus. Er hat seinen Ursprung vermutlich in alten ägyptischen Königsriten – der Inthronisation eines neuen Königs, der in Ägypten auch zugleich Gott wurde. Israel hat dieses Zeremoniell für die eigenen Zwecke umgestaltet. Dieser Psalm wurde wahrscheinlich zur Königsweihe in Israel gedichtet und später auf den kommenden Messias bezogen. Für die christliche Kirche wiederum ist Jesus der Messias, der König, der die Herrschaft über die Welt antreten wird. Monteverdi vertont diesen Psalm sehr festlich in großer Besetzung, mit instrumentalen Zwischenspielen und solistischen Einschüben. Der zweite vertonte Psalm ist Laudate pueri, den Monteverdi mit einer Regieanweisung versieht: Die Stimmen sollen allein (solo) zur Orgel singen. Der Grundaffekt des Psalmes ist die Freude über Gottes Größe und Güte, die sich in seinem unfassbaren Wesen ebenso offenbart wie in seinem barmherzigen Wirken am Menschen. Der dritte Psalm ist ein Wallfahrtspsalm, ein Psalm »der Schritte«: Laetatus sum. Eindringlich vertont Monteverdi den Weg eines Pilgers nach Jerusalem, seine Erfahrungen und die Segenswünsche für diese Stadt, die als himmlisches Jerusalem das Ziel der Erdenreise der Gläubigen ist. Der vierte Psalm – Nisi Dominus – ist kontrastreich gestaltet. Die zehnstimmige Einleitung erzählt von der Vergeblichkeit menschlichen Mühens ohne Segen des Herrn. Dieser melancholische Grundaffekt wird in den sich anschließenden fünfstimmigen Passagen weitergeführt, in denen weitere Beispiele für das nutzlose menschliche Bemühen aufgezählt werden. Doch dann ändert sich das Bild, denn »Der Herr gibt es den Seinen im Schlaf«. Von den Segnungen des Herrn wird berichtet und vom Glück der Menschen. Der letzte Psalm, Lauda Jerusalem, ist ein Lobpsalm, der die Größe Gottes beschreibt. Nach einem emphatischen Ruf – Lauda! – vertont Monteverdi die vielen Aufzählungen von Gottes Handeln auf der Erde durch schnelle Wechselrede von zwei Chören, die sich erst beim Gloria vereinen. Zwischen die großbesetzten Psalmen setzt Monteverdi als Kontrast solistische Concerti.

Ihnen liegen Liebeslyrik aus dem Hohelied, ein Text aus Jesaja und eine freie Mariendichtung zugrunde. Die Sonata Sancta Maria und das alte Marienlied Ave maris stella leiten zum Magnificat, dem Lobgesang der Maria über.

Fragen der Stimmtonhöhe und der Stimmung

Zur Zeit Monteverdis variierte in Europa die Stimmtonhöhe sehr stark. Innerhalb Italiens gab es verschiedene Gepflogenheiten: Neapel hatte einen mittleren Stimmton, in Rom war der Stimmton tief, in der Lombardei, besonders in Venedig hoch. Wir haben uns für einen hohen Stimmton entschieden: A = 465 Hz.

Ein anderes Problem in der Marienvesper entsteht durch verschiedene Schlüsselungen einzelner Nummern und der damit zusammenhängenden unterschiedlichen Stimmumfänge. Die sogenannte Hochschlüsselung des Lauda und des Magnificats interpretieren wir durch eine in dieser Zeit üblichen Quarttransponierung nach unten. Michael Praetorius schreibt, dass man in Italien am hohen Singen kein Gefallen habe, man könne auch den Text nicht recht verstehen, » ma krehete und schreye in der Höhe wie die Grasemägde«. Er schlägt sogar eine Quinttransponierung vor, räumt aber ein, dass dadurch die Musik zu »schläfrig« werde. Warum man manche Werke so hoch notiert hat, ist von der heutigen Forschung noch nicht schlüssig geklärt. Eine Erklärung könnte sein, dass durch die Transponierungen in den Werken Tonarten vorkommen, die notiert zu dieser Zeit nicht gebräuchlich waren. Beispielsweise tauchen im Lauda in der Quarttransponierung H-Dur Dreiklänge auf, die zu dieser Zeit nicht üblich waren und in der mitteltönigen Stimmung unangenehm klingen.

Die vorherrschende Stimmung im 17. Jahrhundert ist die mitteltönige Stimmung. Der Tonartenvorrat war noch begrenzt, die Töne des, dis, ges, as und ais wurden in der Regel nicht verwendet, da sie als cis, es, fis, gis und b eingestimmt wurden. Alle verwendeten Dur-Terzen sind rein, die Quinten sind verkleinert. Es gibt unbrauchbare Dreiklänge, die so schrecklich klingen, dass sie nicht verwendet wurden. Ein besonderer Reiz sind unterschiedlich große Halbtöne, die in chromatischen

Wendungen als Farbe eingesetzt wurden. Die mitteltönige Stimmung entfaltet durch die reinen Durterzen eine große klangliche Wirkung.

Die Besetzung der Marienvesper

Eines der wesentlichen Grundprinzipien der Musik des frühen 17. Jahrhunderts war die Freiheit, die Werke je nach vorhandenen Musikern zu besetzen. Oft wurde vom Komponisten nicht benannt, welche Instrumente er sich vorstellte und ob Passagen solistisch oder chorisches aufgeführt werden sollten. Michael Praetorius widmet in seinen musiktheoretischen Werken viele Kapitel den verschiedensten Variationsmöglichkeiten und ihren klanglichen Auswirkungen.

Auch in der Marienvesper sind die Anweisungen in den Stimmbüchern äußerst sparsam. Konkret benannte Instrumentalstimmen gibt es nur in der ersten Nummer und im Magnificat. Selten ist verzeichnet, wann sich Monteverdi eine solistische Ausführung vorstellte, ob, wann und welche Instrumente die Sängern verstärken sollten. Dies festzulegen war (und ist) Aufgabe des Dirigenten und richtete sich nach den vorhandenen personellen und räumlichen Voraussetzungen. Entscheidend für die Wahl der Besetzungen war der Wille, eine möglichst große Wirkung zu erzielen, den Affekt des Werkes zu verstärken, Kontraste und Gegensätze hervorzurufen und die räumlichen Möglichkeiten auszunutzen. Bei einigen Nummern schreibt er *voce sola*, für Stimme allein. Sologesang in der Musik gab es erst seit wenigen Jahren. Diese neue Kompositionstechnik in einer kirchlichen Komposition in dieser frühen Zeit anzuwenden, war kühn, stand (und steht) die Kirche dem Neuen in der Kunst doch eher ablehnend gegenüber. Auch das Instrumentarium, das Monteverdi im Titel vorschreibt, ist für seine Zeit modern: Neben Zinken und Posaunen verlangt er Violinen. Diese Instrumente gab es erst seit wenigen Jahrzehnten. Monteverdi schätzte sie sehr hoch. Er selbst beherrschte das Violinspiel sehr gut und wurde in jungen Jahren in Mantua zunächst als Violaspieler angestellt, bevor er nach langer Zeit des Wartens endlich Kapellmeister wurde. In seiner

Amtszeit in Venedig stellte er mehr Streicher als Bläser ein. Ab 1630 ersetzten die Violoncelli an St. Marco fast vollständig die Posaunen.

arocke Raum- und Klanginszenierungen

Aus den Stimmbüchern der Marienvesper (eine Partitur war zu dieser Zeit noch nicht üblich) wird ersichtlich, dass die Instrumente innerhalb des Werkes ihre Plätze wechselten. Die Sonata Sancta Maria verlangt eine andere Aufstellung als bei den Nummern zuvor, bei dem anschließenden Ave maris stella ist wieder die Ausgangsaufstellung verzeichnet und beim Magnificat gibt es eine völlig neue Verteilung der Stimmen. Dies lässt zwei Schlüsse zu: Entweder hat Monteverdi gar nicht an eine zusammenhängende Aufführung der Marienvesper gedacht, sondern sie nur als Sammlung verschiedener Einzelwerke verstanden. Dagegen spricht eine sehr stimmige Abfolge der einzelnen Nummern, die dem Prinzip des Kontrastes entsprechen und eine dramaturgische Vorstellung nahelegen. Oder aber er hatte eine bestimmte Aufführung vor Augen, bei der der Standort der Instrumente während der Aufführung variierte. In einer Kirche wie an St. Marco in Venedig z.B. ist dies gut vorstellbar, gab es doch viele klanglich unterschiedliche Möglichkeiten, den Raum zu bespielen. Da die Instrumentalisten damals im Stehen spielten und meist aus den Noten der Sänger spielten (es gibt kein eigenes Stimmbuch in der Marienvesper für die Instrumente), war ein Wechsel des Standortes nicht so aufwändig wie heute.

In Egidien sind die räumlichen Möglichkeiten für einen Wechsel der Instrumente und Chöre nicht ideal. Bis auf einen Wechsel der Chöre beim Lauda haben wir darauf verzichtet. Die Anregung von Michael Praetorius, Chöre und Instrumente als Klangregister einzusetzen, werden wir bei dieser Aufführung aber aufnehmen. Es gibt verschiedene Register, die je nach gewünschtem Affekt eingesetzt werden: Solisten, die allein zur Orgel und Theorbe singen, ein Soloensemble, ein klein besetztes doppelchörig gestelltes Ensemble, das sowohl von Instrumentengruppen als auch durch einen Tutti-Chor gelegentlich

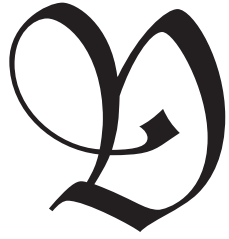
verstärkt wird, zwei getrennt aufgestellte Chöre, eine zusätzliche Verstärkung des Gesamtchores durch das Solistenensemble und verschiedene Instrumentenkombinationen bei Zwischenspielen und als Verstärkung der Sänger.

Die Inszenierung von Raum und Klang war eines der grundlegenden Gestaltungselemente des Barock. Wir wollen diese barocke Inszenierung in Egidien durch Licht- und Bühneneffekte des Berliner Künstler Fred Pommerehn in Egidien in eine moderne Formensprache übersetzen.

Zum Schluss möchte ich Michael Praetorius zitieren mit einer abenteuerlichen Anweisung für barocke Rauminzenierung (als Anregung für eine nächste Aufführung der Marienvesper in »historischer Aufführungspraxis«): Er berichtet, dass man Italien »in etzlichen Kirchen / und bevorab Fürstl. Capellen unten bey der Erden / oder sonsten an einem bequemen Ort / do die Musici von den Zuhörern ungehindert bleiben können / einen gewissen stand, einem Theatro gleich / von Balcken und Bretern aufzubawen / oder aber die Breter über etliche Stüle / do sichs leiden will / zulegen und oben mit lehren und Tappezereyen zu beschmücken und außzustaffieren pflegt. / Welchs in Italia auch Palchetto genennet wird / da sie bißweilen mehr als einen Chor pro Capella , und immer einen über den andern stellen.«

Pia Praetorius





Claudio Monteverdi (1567–1643)

Vespero Della Beata Virgine – Marienvesper

O Gott, in Gnaden stehe mir bei.

I. Domine ad adiuuandum

Herr, eile mir zu helfen. Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste. Wie es war im Anfang, so auch jetzt und allezeit und in Ewigkeit. Amen. Alleluja.

II. Dixit Dominus (Psalm 109)

So hat der Herr gesprochen zu meinem Herrn: »Setze dich nieder zu meiner Rechten, bis dass ich dir deine Feinde als Schemel unter die Füße lege.«

Weit reckt dir der Herr das Zepter der Macht vom Sion aus: »Herrsche in deiner Feinde Mitte.

Das Königtum ist bei dir am Tag deines Aufgangs im heiligen Glanz. Vor dem Morgenstern, dem Frühtau gleich, habe ich dich gezeugt.«

Einen Eid hat der Herr getan, der wird ihn nicht reuen: »Priester bist du auf ewig nach der Ordnung Melchisedechs.«

Der Herr zu deiner Rechten zerschmettert Herrscher am Tag seines Zorns. Er richtet Völker, er häuft die Toten, zerschlägt die Häupter weit hin übers Land.

Am Wege, aus dem Wildbach, stillst du den Durst und erhebst aufs neue dein Haupt.

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

Wie es war im Anfang, so auch jetzt und allezeit und in Ewigkeit. Amen.

III. Nigra sum

Schwarz bin ich, doch schön, ihr Töchter Jerusalems; drum hat der König mich geliebt, hat mich geführt in sein Gemach und zu mir gesprochen: Steh auf meine Freundin, steh auf und komm. Der Winter ist schon vergangen, die Regenzeit vorüber; die Blumen erscheinen auf unserer Erde, die Zeit zum Beschneiden der Reben ist gekommen.

IV. Laudate pueri Dominum (Psalm 112)

Lobet, ihr Kinder, den Herrn, lobet den Namen des Herrn. Der Name des Herrn sei gepriesen und gesegnet aus diesem Jetzt und bis in Ewigkeit.

Vom Aufgang der Sonne bis zum Untergang sei der Name des Herrn gelobt. Erhaben über allen Völkern ist der Herr, und über den Himmeln ist seine Herrlichkeit.

Wer ist wie der Herrn, unser Gott, der in den Höhen wohnt, und das Niedrige im Himmel und auf der Erde beachtet?

Der den Hilflosen von der Erde aufhebt, und den Armen aus dem Staube aufrichtet: damit er ihn zu den Fürsten setzt, zu den Fürsten seines Volkes.

Der die Unfruchtbare im Hause wohnen lässt, als fröhliche Mutter von Kindern. Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste. Wie es war im Anfang, so auch jetzt und allezeit und in Ewigkeit. Amen.

V. Pulchra es

Schön bist du, meine Freundin, lieblich und herrlich, Tochter Jerusalems. Schön bist du, meine Freundin, lieblich und herrlich wie Jerusalem, machtvoll wie ein Kriegesheer. Wende deine Augen von mir, denn sie verwirren mich völlig.

VI. Laetatus sum (Psalm 121)

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, die man als Stadt erbaut, von allen Seiten in sich gefügt. Die Stämme wandern zu ihr 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. Erleht, was Jerusalem Frieden bringe; geborgen seien, welche dich lieben.

Friede herrsche in deinen Mauern, in deinen Palästen Geborgenheit.

Um meiner Brüder, um meiner Freunde willen rufe ich: Friede sei in dir.

Um des Hauses des Herrn, unseres Gottes, willen fleh ich um Heil für dich. Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste. Wie es war im Anfang, so auch jetzt und allezeit und in Ewigkeit. Amen.

VII. Duo Seraphim

Zwei Seraphim rufen einer dem anderen zu: Heilig ist der Herr, Gott Sabaoth. Die ganze Welt ist voll von seiner Herrlichkeit. Drei sind es, die Zeugnis geben im Himmel: Der Vater, das Wort und der Heilige Geist; und diese drei sind eins. Heilig ist der Herr, Gott Sabaoth. Die ganze Welt ist voll von seiner Herrlichkeit.

VIII. Nisi Dominus (Psalm 126)

Baut der Herr nicht das Haus, mühn sich umsonst, die daran bauen. Hütet der Herr nicht die Stadt, wacht der vergebens, der sie behütet. Nutzlos ist's, wenn

ihr vor Tag euch erhebt, steht auf, nachdem ihr geruht habt, die ihr das Brot der Schmerzen esst.

Denn den Seinen gibt es es im Schlaf: Siehe, Gabe des Herrn sind Söhne, Gnade von ihm des Leibes Frucht. Pfeilen gleich in des Starken Hand sind die Söhne der Ausgestoßenen.

Glückselig der Mann, der sein Verlangen aus ihnen gesättigt hat: Er wird nicht aus der Fassung gebracht werden, wenn er mit seinen Feinden im Tor verhandelt. Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste. Wie es war im Anfang, so auch jetzt und allezeit und in Ewigkeit. Amen.

IX. Audi coelum

Höre, o Himmel, meine Worte voll des Verlangens und durchströmt von Freude. (Echo: Ich höre)

Ich bitte dich, sage mir: Wer ist jene, die da aufsteigt und rötlich aufglänzt gleich dem Morgenrot? Ich will sie preisen.

(Echo: Ich will es dir sagen)

Sag es mir, denn sie ist schön, hellleuchtend wie der Mond, und wie die Sonne erfüllt sie Erde, Himmel und Meere mit Freude.

(Echo: Maria)

Maria, die süße Jungfrau, vorausgesagt von den Propheten, von Ezechiel als Pforte des Aufgangs,

(Echo: als solche)

die heilige und selige Pforte, durch die der Tod vertrieben wurde, das Leben aber Eingang fand,

(Echo: So ist's)

welches stets sicher dasteht zwischen den Menschen und Gott als Heilmittel für unsere Sünden.

(Echo: als Mittler)

Lasst uns alle ihr also folgen, damit wir mit (Gottes) Gnade das ewige Leben

verdienen; wir wollen es erlangen.

(Echo: Lasst uns ihr folgen)

Dies gewähre uns Gott, der Vater, dies gewähre uns der Sohn und seine Mutter, deren Namen wir anrufen als süßen Trost für die Armen.

(Echo: Amen.)

Gepriesen bist du, Jungfrau Maria, in alle Ewigkeit.

X. Lauda, Jerusalem (Psalm 147)

Jerusalem, lobe den Herrn, lobe, o Sion, deinen Gott. Er hat deiner Tore Riegel gefestet 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 Jakob kund gemacht, Israel seine Satzung und sein Gebot. Keinem der Völker hat er also getan, ihnen seine Gebote nicht offenbart.

Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste. Wie es war im Anfang, so auch jetzt und allezeit und in Ewigkeit. Amen.

XI. Sonata sopra »Sancta Maria ora pro nobis«

Heilige Maria, bitte für uns.

XII. Ave maris stella

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

Ave, klang die Kunde / aus des Engels Munde / uns den Frieden spende / Evas Namen wende.

Lös das Band der Sünden / spende Licht den Blinden / allem Bösen wehre / alles Gut begehre.

Dich als Mutter zeige / dass durch dich sich neige
unserm Flehn auf Erden / der dein Sohn wollt werden.

Jungfrau, auserkoren / mild und rein geboren / uns von Schuld befreie / Keuschheit uns verleihe.

Gib ein reines Leben / mach den Weg uns eben / dass in Himmelshöhen
froh wir Jesum sehen.

Vater, ich dich ehre / Sohn, dein Lob ich mehrer.

Beider Geist ich preise / gleiche Ehr erweise.

Amen.

XIII. Magnificat

Meine Seele preist den Herrn und mein Geist frohlockt in Gott, meinem Heiland, denn er hat herabgeschaut auf die Niedrigkeit seiner Magd. Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Generationen.

Denn Großes hat an mir getan der Mächtige, heilig ist sein Name. Und sein Erbarmen waltet von Geschlecht zu Geschlecht über allen, die ihn fürchten. Er übt Macht mit seinem Arm, zerstreut die Hochmütigen. Machthaber stürzt er vom Thron und Niedrige erhöht er. Hungrige überhäuft er mit Gütern und Reiche lässt er leer ausgehen. Gestützt hat er Israel, seinen Knecht, eingedenk seiner Barmherzigkeit.

So wie er es unseren Vätern verheißt, Abraham und seinen Kindern auf ewig. Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste. Wie es war im Anfang, so auch jetzt und allezeit und in Ewigkeit. Amen.