

MONTEVERDI
MAGNIFICAT

SECHSSTIMMIG

BÄRENREITER-AUSGABE 1867

Claudio Monteverdi

MAGNIFICAT

Sechsstimmig

Herausgegeben von Karl Matthaei



Bärenreiter-Ausgabe 1867

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

VORWORT

Von *Claudio Monteverdi* (1567–1643) sind uns zwei unterschiedlich gefasste *Magnificat*-Kompositionen erhalten.¹⁾ Die erste, auffallend in ihrer klanglich weiträumigen und für die Wiedergabe anspruchsvollen Haltung, gesellt zu den sieben Vokalstimmen außer der Orgel noch sechs Begleitinstrumente in vorwiegend solistischer Verwendung. Das zweite, hier vorliegende, in der Größe des Ausdruckes nicht minder ansprechende Werk verzichtet auf ein solch prunkvolles Gewand und weist zudem der Vertonung des *Magnificat*-Textes eine knappere Form zu. Beide der *Vesper* von 1610 angehörend und im thematischen Material miteinander verwandt, kennzeichnen sich als äußerst seltene und wichtige Dokumente ganz besonders durch die genauen Registriervorschriften für die damalige kleine Kammerorgel (Positiv).

Ob nun Monteverdi die schlichtere, nach Besetzung und Ausführbarkeit weniger heikle Fassung für einen ganz bestimmten liturgischen Zweck schuf oder ob dieselbe als Vorstudie zur größeren Konzeption zu gelten hat, entzieht sich unserer Kenntnis.

Malipiero fügt dem sorgfältig redigierten Notentext eine lediglich der allgemeinen Orientierung dienende mager skizzierte Continuo-Aussetzung bei, welche wohl kaum Anspruch für eine praktische Verwertung erheben will, sondern – wie wir nachher durch Praetorius bekräftigt vernehmen werden – der nachschöpferischen Diminutionstechnik bedarf.

Die wissenschaftlichen Traktate der Banchieri, Agazzari und anderer²⁾ aus den Tagen Monteverdis, sowie die stilkritischen Untersuchungen neueren Datums³⁾ und nicht zuletzt die erfolgreichen Versuche künstlerisch lebendiger Vermittlung in Kirche und Konzertsaal brachten schöne und erstaunlich greifbare Ergebnisse. Mit Monteverdi stehen wir zwischen Renaissance und Barock mitten in einer Entwicklung des musikalisch-improvisatorischen Geschehens, das einer Zusammensetzung des Klangapparates, der dynamischen Ausgestaltung, der Art des Generalbaßspieles und sogar einer lockeren Reihenfolge der einzelnen Sätze größte Freiheiten einräumte. Heute bleibt es der Phantasie und Geschicklichkeit des jeweiligen „Musikleiters“ überlassen, auf Grund schriftlich überlieferter Stimmbücher der Architektur dieser großartigen Kunstwerke jenseits von nur tastenden Experimenten die überzeugende Gestalt und den zündenden Impuls zu verleihen.

So verdanken wir dem Häusermannschen Privatchor Zürich und seinem Leiter, Hermann Dubs, eine Reihe denkwürdiger Wiedergaben Monteverdischer, instrumental begleiteter Vokalwerke: am 24. Februar 1935 erstand die *Vesper von 1610* und der *Orfeo* am 10. November 1936. Aus der geistig ungemein anregenden Diskussion über die praktischen, vorab die klanglich-improvisatorischen Fragen konnte eine reiche Ausbeute zu Tage gefördert werden.

Für den Bearbeiter von 1935 und 1936, Hans Redlich, stellte sich überdies die umfassende Aufgabe, das Continuo-Problem übereinstimmend mit den Gepflogenheiten des Monteverdischen Zeitalters zu lösen. Daß hierbei der Generalbaß – wie bereits bemerkt – nicht ausschließlich einer schulmäßig harmonischen Aus-

deutung verfallen darf, sondern vielmehr eine reichere, motivisch-elastische Auszierung verträgt, geht einwandfrei aus dem musikgeschichtlich bedeutendsten Traktat des Frühbarock von *Michael Praetorius* hervor, der in seinem „*Syntagma musicum*“ Tomus III, Wolfenbüttel 1619 (Neudruck 1916, herausgegeben von Ed. Bernoulli), belebend auf unsere Zeit hinübergreift.

Als Kronzeuge des gewaltigen Stilumschwunges von der strengen, fast asketischen Polyphonie der Renaissance zur affektbeladenen Monodie des Barock gibt uns Praetorius in seinem wichtigen Quellenwerk vielerlei Anhaltspunkte. So lesen wir über diese stegreifartig erfasste Generalbaßtechnik im „II. Stück“ des Kapitels, welches „Vom Organisten“ berichtet, folgende beherzigenswerte Darlegungen (Neudruck Bernoulli 1916, S. 108–109):

„Allein es deucht mich nicht so gar uneben seyn, daß in etlichen Concerten der Organist mit sonderm fleiss observire, wenn der Concenter seine diminutiones und Passaggien machet Er alsdann fein simpliciter und einfältig von einem Clave zum andern, wie von einer Stueffen zur andern allmehlich fortschreitte, Do aber der Concenter nach verrichteten vielen unterschiedenen Movimenten, schönen Diminutionen, Groppen, Tremoletten und Trillen etwas träg, müde, und wegen kürtze des Athems die folgende Noten schlecht und simpliciter zu singen anfahren muss, dass alsdann der Organist, doch allein mit der rechten Hand, feine artige Diminutiones &c mit einführe, und den Concenterem in seinen vorher gebrauchten Movimenten, Diminutionen und verenderungen, etc. zu imitiren sich bemühe, und sie also gleichsam ein Echo miteinander machen, biß der Concenter sich wiederumb erhole, und seine Kunst und Lieblichkeit anderweit hören und vernehmen lasse. Wie dann auch meines wenigen erachtens, do ja keine einige Diminutiones oder andere dergleichen Movimenten gebraucht werden, der Mordanten oder Tremoletten nicht aller Dinge zu vergessen, Sintemal des Concenteris oder Vocalisten Stimme hierdurch gantz nicht, oder ja so sehr nicht, als wol durch vielerley Coloraturen und Diminutiones interturbiret werden kan. Doch sol hinfort niemand nichts zum praejudicio vorgeschrieben seyn, sondern wird eim jeden, wie ers damit halten will, frey gelassen.“

Aus diesen Worten sprechen so ziemlich alle wesentlichen Momente, welche als Grundlage zu meiner Bearbeitung dienten. Man möge die freie Auszierung des Orgelsatzes als einen Versuch auffassen zu einer Verwirklichung des barocken Improvisations-Stiles, und wenn es gelingt, dieses herrliche Stück Monteverdischer Tonkunst diesem oder jenem gut geschulten Chor mundgerecht und aufführungsbereit zu machen und den Gebenden und Nehmenden zu erfreuen, so mögen wir uns um eine neuerstandene Welt geistiger Größe reicher fühlen.

Folgende Einzelheiten nun sollten die Beachtung der Chor-Dirigenten und Organisten finden:

Mit Rücksicht auf die ad-libitum-Besetzungstechnik des ausgehenden 17. Jahrhunderts kann der Chorsatz trotz der sehr auffallenden Cappella-Führung von Instrumenten (Streichern) begleitet werden. In diesem Falle wären auch Bläser, und zwar Oboen, Fagotte, Zinken und Posaunen zur Stützung des cantus firmus heranzuziehen. Freilich soll dieses stegreifartige Hinzutun sich nach der jeweiligen Raumakustik richten und in weiser Zurückhaltung auch nie den Chorklang als die primäre Komponente gewaltsam ver-

¹⁾ Vergl. die Gesamt-Ausgabe von G. F. Malipiero, XIV. Band, 2. Teil.

²⁾ Adriano Banchieri: *L'organo suonarino*, 1605.

Agostino Agazzari: *Del suonare sopra il basso con tutti stromenti et uso loro nel concerto*, Siena 1608.

³⁾ Max Schneider: *Die Anfänge des basso continuo*, 1918.

Robert Haas: *Aufführungspraxis*, 1931.

Arnold Schering: *Aufführungspraxis*, 1931.

decken. Daß ferner mit der Orgelbegleitung nicht in zu starker Dosis aufgewartet werden darf, bekräftigt Praetorius im selben Abschnitt „Vom Organisten“ mit folgenden Worten:

„Wenn in einem Gesange, oder solchem Concert, do etliche Stimmen zuvor allein in die Orgel gesungen haben, bißweilen alle Stimmen zusammen einfallen, welches den Italiänern Ripieni concerti genennet wird, so sol man uff der Orgel zwar manibus & pedibus, das Manual und Pedal, völlig mit einander schlagen und begreifen, aber kein ander Register von mehr Stimmen darzu ziehen, denn der zarte und gelinde schwache Tonus der Sängers würde sonst durch starken Laut und Klang der vielen gezogenen Registern in der Orgel gar zu sehr überfallen, und dadurch die Orgel mehr und stärker, als die Cantores gehöret werden.“

Schließlich sollen die originalen Registriervorschriften wo immer möglich durch entsprechend abgestufte Klangflächen nachgeahmt werden. Das sklavisch buchstäbliche Befolgen dieser Angaben ist jedoch selbstredend ebensowenig am Platze, wie es auch sinnwidrig wäre, etwa das „Principale solo“ durch eine laut pustende 8'-Stimme des Hauptwerkes einer gewalttätigen modernen Orgel darstellen zu wollen. Vielmehr sind unter den italienischen Principalen 8', 4' und 2' schwächer intonierte, mehr flötenartige Labialstimmen anzunehmen, deren Baßlagen eher engere Mensuren besitzen und sich daher durch einen dünneren, leicht streichenden Klang zu erkennen geben, deren Diskant aber zumeist durch größere Weite der Pfeifenkörper deutlich füllende Tonkraft entwickelt. Unter dem Register „la voce canta forte“ verstand die Generation um Monteverdi eine hochliegende Rauschpfeife in 1 1/8' + 1' Größe ⁴⁾

Der Sinn des Wortes Pifara ist nicht hinreichend zu deuten. Nach den Ausführungen von Ategnati 1608 scheint eine sanft tremolierende Stimme gemeint zu sein: „Fiffaro, das von vielen das Register der menschlichen Stimme genannt wird, und in Wahrheit

⁴⁾ Siehe dazu die eingehenden Ausführungen in: Karl Matthaei „Vom Orgelspiel“, S. 179–181.

wegen seiner sanften Harmonie so genannt werden kann, muß allein in Gemeinschaft mit dem Principale gespielt werden, ein anderes Register darf man nicht dazu nehmen, weil dann alles verstimmt klingen würde.“

Als kaum erwähnenswerte Zugeständnisse an die neuzeitliche Chorpraxis wurden nur geringfügige Notationsänderungen gegenüber der Originalpartitur vorgenommen. Von den wichtigsten nenne ich die Zuweisung des Quintus in Nr. 9 an den Alt und das Vertauschen der Rolle des 1. Tenores mit dem 2. Alt ab Takt 20 in Nr. 12 aus leicht einzusehenden Gründen.

Die in der Original=Orgelstimme zu Nr. 8 wiedergegebenen beiden, gegenseitig in f- und p-Wirkung (Echo) rivalisierenden Sopran-Stimmen (rechte Hand) läßt der Organist besser beiseite, um mit um so überzeugenderer Klangwirkung die freien Kadenz bei den bloßliegenden Cantus=firmus-Stellen der Tenöre ins Treffen führen zu können. Wie sollte auch der Organist auf Grund der Monteverdischen Vorschrift „Principale solo“ noch Echowirkungen (auf einem Manual!) zuwege bringen! Mutmaßlich diene die doppelte Aufzeichnung der Diskantsingstimmen gelegentlich als Notbehelf oder lediglich als orientierende Beigabe für den Continuospieler. Als Beweis führe ich einen ähnlichen Fall im Deposuit des größeren Magnificates (S. 303 der Neu-Ausgabe) an, wo Malipiero aus eigener Initiative die in der Originalpartitur der Orgel wohl zur Orientierung für den Continuospieler eingetragenen Stimmen der beiden obligaten Zinken und Violinen in richtigstellender Weise wegläßt.

Alle weiteren Zusätze des Herausgebers, wie Tempoangaben, Dynamik, Pedale ad libitum sind Resultate, die sich aus der fesselnden, überaus lebendigen Wiedergabe durch den Häusermannschen Privatchor und dessen Dirigenten Hermann Dubs am 12. Oktober 1941 im Großmünster Zürich herauskristallisierten.

Winterthur, 16. Dezember 1941

Karl Matthaei, Stadtorganist

Claudio Monteverdi

MAGNIFICAT

Magnificat anima mea Dominum
et exultavit spiritus meus in Deo
salutari meo.

Hoch preist meine Seele den Herrn,
und es frohlockte mein Geist in Gott,
meinem Heiland.

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

Denn er hat angesehen die Niedrigkeit
seiner Magd,
siehe, von nun an werden mich glücklich
preisen
alle Geschlechter.

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

Denn Großes hat er mir getan, der da
mächtig
und dessen Name heilig ist.

Et misericordia eius a progenie in
progenies
timentibus eum.

Und seine Barmherzigkeit währet von
Geschlecht zu Geschlecht
für die, so ihn fürchten.

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

Er hat Macht geübt in seinem Arme,
zerstreut, die da stolzen Herzens sind.

Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles.

Die Gewaltigen hat er vom Throne
gestürzt,
und erhöhte die Niedrigen.

Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.

Die Hungrigen hat er mit Gütern ver-
sehen,
und die Reichen ließ er leer ausgehen.

Suscepit Israel, puerum suum,
recordatus misericordiae suae.

Er nahm sich Israels an, seines Knechtes,
eingedenk seiner Barmherzigkeit.

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

Wie er zu unsern Vätern gesprochen hat,
zu Abraham und seinen Nachkommen
auf ewig. Lukas I. 46–55.

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

Ehre dem Vater, dem Sohne
und dem heiligen Geist.
Wie es im Anfang war
und jetzt und immer
und in alle Ewigkeit. Amen.

Partitur und Chorheft gesondert

Der Druck der Chorpartitur erfolgte unter Zugrundelegen der Ausgabe des Häusermannschen Privatchores, Zürich, von 1941

Alle Rechte vorbehalten