



Innsbrucker Hofmusik #1
CLAUDIO MONTEVERDI · MARIENVESPER 1610
Ensemble der Innsbrucker Hofmusik · Marian Polin
FR 30.9.2022, 17 UHR
HOFKIRCHE INNSBRUCK

PROGRAMM

Praeambulum: Girolamo Frescobaldi – **Toccata avanti la Messa della Madonna**
(Fiori musicali, 1635)

INVITATORIUM

Intonation: **Deus in adjutorium** (choraliter)

Responsorium breve: **Domine ad adjuvandum**

Intonation: **Giovanni Gabrieli: Intonazione del nono tono**

Antiphon: **Nativitas gloriosae Virginis Mariae** (choraliter)

PSALMUS: **Dixit Dominus**

CONCERTO: **Nigra sum**

Intonation: **Giovanni Gabrieli: Intonazione del duodecimo tono**

Antiphon: **Nativitas est hodie** (choraliter)

PSALMUS: **Laudate pueri**

CONCERTO: **Pulchra es**

Intonation: **Giovanni Gabrieli: Intonazione del secondo tono**

Antiphon: **Regali ex progenie** (choraliter)

PSALMUS: **Laetatus sum**

CONCERTO: **Duo Seraphim**

Intonation: **Giovanni Gabrieli: Intonazione del sesto tono**

Antiphon: **Corde et animo** (choraliter)

PSALMUS: **Nisi Dominus**

CONCERTO: **Audi coelum**

Intonation: **Giovanni Gabrieli: Intonazione del ottavo tono**

Antiphon: **Cum jucunditate** (choraliter)

PSALMUS: **Lauda Jerusalem**

Sonata sopra Sancta Maria

Capitulum: **Ab initio et ante saecula** (choraliter)

HYMNUS: **Ave maris stella**

Versikel: **Nativitas est hodie Sanctae Mariae Virginis** (choraliter)

Responsum: **Cujus vita inclita cunctas illustrat ecclesias** (choraliter)

Intonation: **Giovanni Gabrieli: Intonazione del undicesimo tono**

Antiphon: **Hodie egressa est** (choraliter)

CANTICUM: **Magnificat**

Quelle für die Choralgesänge: Antiphonale Benedictinum, 1630

Liturgisches Formular für die Vesper: Mariä Geburt (*duplex secundae classis cum octava simplici*)

MONTEVERDI UND INNSBRUCK

Claudio Monteverdi ist in Innsbruck dauerhaft präsent: Sein weltberühmtes Porträt, ein Werk des venezianischen Malers Bernardo Strozzi, ist im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum zu bewundern. Das Gemälde zählt zu den bekanntesten Musikerporträts überhaupt und hat ikonischen Charakter, aber kaum jemand weiß, dass das Original im Ferdinandeum aufbewahrt wird. In die Sammlung des Tiroler Landesmuseums gelangte das Bild als Teil des Legates des „k. k. Appelationsrates“ Ludwig Ritter von Wieser (Meran 1808–Bozen 1888). Ein Monteverdi-Porträt war übrigens schon seit 1657 in Innsbruck zu bewundern: Als Erzherzog Ferdinand Karl in diesem Jahr die Sammlung von Musikinstrumenten und Musikerporträts des Bologneser Grafen Odorigo Capra erwarb, ging auch ein Porträt Claudio Monteverdis in seinen Besitz über. Von den ursprünglich 23 Musikerbildnissen und vier Porträts von Sängern sind nur mehr vier erhalten, die heute in der Sammlung älterer Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums in Wien ausgestellt sind. Leider ist das Gemälde, das Monteverdi zeigte, verschollen.

Beim Thema „Monteverdi in Innsbruck“ denkt manch einer vielleicht an legendäre, pionierhafte Aufführungen der *Innsbrucker Festwochen der Alten Musik*. Nur Fachleuten wird darüber hinaus bekannt sein, dass zahlreiche repräsentative Werke Monteverdis in den Beständen der Innsbrucker Hofkapelle vorhanden waren und hier schon zu Lebzeiten des Komponisten aufgeführt wurden. Das Inventar der Innsbrucker Hofkapelle, das nach dem Tod des letzten Tiroler Habsburgers Siegmund Franz 1665 angelegt wurde, verzeichnet zahlreiche Werke Monteverdis. Der berühmte Druck von 1610 mit der „Missa in illo tempore“ und der Marienvesper ist hier nicht angeführt. Dass diese heute berühmteste Sammlung im Innsbrucker Inventar von 1665 nicht aufgeführt ist, heißt nicht, dass die darin enthaltenen Werke hier nicht bekannt waren und vielleicht auch aufgeführt wurden. Vielleicht war auch das Stimmenmaterial zu diesem Druck ursprünglich vorhanden und 1665 nicht (mehr) greifbar. 1608 jedenfalls bat Herzog Vincenzo Gonzaga von Mantua den Tiroler Landesfürsten in Innsbruck, Maximilian III., um Entsendung von Bläsern aus der Innsbrucker Hofkapelle zu den Vermählungsfeierlichkeiten seines Sohnes Francesco mit Margherita von Savoyen. Bei dieser Gelegenheit wurde Monteverdis Oper „L’Arianna“ aufgeführt, von der nur das berühmte *Lamento* erhalten geblieben ist. Innsbrucker Bläser haben also bei der Premiere einer großen Oper Monteverdis mitgewirkt – vielleicht spielten sie ja auch bei einer Aufführung der Marienvesper in der Mantuaner Hofkirche Santa Barbara mit?



Dass Monteverdi selbst mehrfach durch Innsbruck reiste, ist wenig bekannt. 1595 folgte Herzog Vincenzo Gonzaga dem Ruf seines Cousins Kaiser Rudolf und zog gegen die Türken in den Krieg. Er nahm seinen Hofstaat mit auf die Reise, darunter eine Schar von Musikern unter der Leitung seines Hofmusikers Claudio Monteverdi. Seine Reiseroute führte ihn von Mantua über den Brenner auch nach Innsbruck. Dort traf er wohl seine Schwester Anna Katharina, die gerade seit einigen Monaten Witwe war. Ihr Ehegatte Erzherzog Ferdinand II. war am 24. Jänner des Jahres verstorben, in Innsbruck herrschte also Hof-

trauer. Wahrscheinlich wurde der Besuch aus dem Süden daher nur in bescheidenem Rahmen gefeiert. Bei der Rückreise nach der erfolglosen Expedition des Herzogs einige Monate später wird Monteverdi ebenso Innsbruck passiert haben wie 1599, als er dem Herzog nach Flandern zu den Bädern von Spa folgte – diese Reise, die Monteverdi nutzte, um Kontakte zu flämischen Musikern zu knüpfen, dauerte bis 1601. In Innsbruck residierte von 1595 bis 1602 kein Landesfürst, einzig Anna Katharina hielt weiter Hof und wird ihren Bruder gebührend empfangen haben.

Weitere Beziehungen Monteverdis zu Innsbruck sind im Kontext des intensiven Kulturtransfers an den zentraleuropäischen Habsburgerhöfen zu sehen: Italiener wirkten in den Fürstenkapellen, die Habsburger pflegten Kontakte zu italienischen Musikern. Monteverdi wurde in den 1630er Jahren sogar beschuldigt, für einen Bürger der freien Republik Venedig allzu intensive Beziehungen zu „L’Aquila“, dem Doppeladler, also zur Casa d’Austria, zu unterhalten (diese Verbundenheit manifestierte sich u. a. in der Widmung des achten Madrigalbuchs 1638 an Kaiser Ferdinand III. und der „Selva morale et spirituale“ 1641 an die Kaiserinwitwe Eleonora Gonzaga). Als Kaiser Ferdinand II. 1622 in Innsbruck Eleonora Gonzaga, die Tochter von Herzog Vincenzo, ehelichte, fanden in der Tiroler Haupt- und Residenzstadt einer Fürstenhochzeit angemessen pompöse Feierlichkeiten statt. Wieder-

holt wurde die Vermutung geäußert, dass jene drei nicht überlieferten Intermedien, mit deren Komposition Monteverdi 1621 beauftragt wurde, für diesen Anlass intendiert waren – belegen lässt sich das nicht.

MONTEVERDIS „VESPRO DELLA BEATA VERGINE“

Über kaum ein Werk der Musikgeschichte ist so viel geschrieben worden wie über die Marienvesper von Claudio Monteverdi. Der Druck von 1610, der keinem Geringeren als Papst Paul V. gewidmet ist, lässt Deutungsspielraum: Handelt es sich um einen Sammeldruck mit sehr unterschiedlichen Werken, die nicht als Zyklus intendiert waren, oder präsentierte Monteverdi ein ausgeklügeltes, theologisch fundiertes Gesamtkunstwerk? Bei einem so umfassend gebildeten, humanistisch orientierten und ambitionierten Komponisten wie Monteverdi ist eigentlich nur Zweiteres vorstellbar – das heißt, dass die sogenannten „Concerti“ die liturgischen Antiphonen ersetzen, die eigentlich nach dem Psalm noch einmal wiederholt werden. Auch wurde immer wieder darüber spekuliert, ob die Reihenfolge der Stücke im Druck auch ihre Ordnung bei der gottesdienstlichen Aufführung widerspiegelt oder nicht. Auch hier darf man dem Komponisten getrost vertrauen, dass er sich die Konzeption eines Druckes, der so etwas wie seine Visitenkarte im Bereich der Sakralkomposition darstellte, gut überlegte und nichts dem Zufall überließ.

Die Aufgabe der Concerti ist die theologische Vertiefung der Bezugnahme auf die Gottesmutter Maria. Zwei dieser stilistisch besonders modernen Stücke schöpfen textlich aus dem Hohelied der Liebe, das um 1600 gewissermaßen Hochkonjunktur hatte – kein Wunder, denn der Affektreichtum und die unverhohlene Erotik in diesen Texten kommt im leidenschaftlichen „Stile nuovo“ ideal zum Ausdruck. Auf die Dreifaltigkeit ist die besonders feierliche Motette „Duo Seraphim“ bezogen: Wollte man hier einen Bezug zu Maria suchen, so vielleicht insofern, als hier akustisch der Himmelsraum durchmessen wird – jener Ort, in den Maria bei ihrer Himmelfahrt entrückt wird. Zudem bildet „Duo Seraphim“ gewissermaßen die Mitte der Vesper und die Hinwendung zum Neuen Testament in den Concerti. Eine Sonderstellung nimmt die „Sonata sopra Sancta Maria“ auf – über ein tänzerisches Instrumentalstück, das die Freude der Gottesmutter auszudrücken scheint, legt Monteverdi als Cantus firmus eine Zeile aus der Lauretanischen Litanei, die Bitte an Maria um Fürsprache: „Sancta Maria, ora pro nobis“. Sehr ähnlich verfährt übrigens Monteverdis Zeitgenosse Viadana in einer Komposition.

Worin liegt nun das besondere an Monteverdis Marienvesper, die Faszination, die seit der Wiederentdeckung des Werkes durch Pioniere der historischen Aufführungspraxis in den 1960er Jahren anhält? Monteverdi breitet die gesamte stilistische Palette aus, die einem Komponisten um 1600 zu Gebote stand, und er tut das mit der ihm eigenen Genialität, mit einem klaren Bezug auf die Tradition und einem Blick in die Zukunft. Seine Musik, die immer vom Wort und seinem Sinngehalt ausgeht, berührt noch nach über 400 Jahren unmittelbar.

Bei aller Einzigartigkeit und Komplexität der musikalischen Faktur darf man allerdings nicht vergessen, dass dies Musik für die katholische Liturgie ist: Die Vesper ist Teil des Stundengebetes, das an großen Kathedralen und in fürstlichen Kapellen an besonderen Tagen mit außerordentlichem Pomp begangen wurde. Die Liturgie bildete also gewissermaßen ein Gefäß mit bestimmten Texten für bestimmte Feste, das unterschiedlich befüllt werden konnte. Im Titel der Druckausgabe der Marienvesper wird ausdrücklich die Eignung des Werkes *ad sacella sive principium cubicula* (für die Kapellen oder Privatgemächer der Fürsten) betont – wir nutzen mit der Hofkirche den Aufführungsort der Innsbrucker fürstlichen Hofkapelle bei öffentlichen Gottesdiensten und eines der faszinierendsten architektonischen Ensembles der Spätrenaissance.

Im Titel des Druckes von 1610 verweist Monteverdi zudem mit der Angabe *composta sopra canti fermi* auf eine weitere Besonderheit seiner Vesperversetzung: In den Psalmen verwendet er durchgängig gregorianische Melodieformeln, die er kunstvoll in den polyphonen Satz einwebt.

An einem Beispiel sei Monteverdis außerordentlich differenzierte Herangehensweise an den Text exemplarisch erläutert. „Laetatus sum“ ist ein Pilgerpsalm und Monteverdi verwendet das Kompositionsmodell der „Romanesca“, wohl als Bezugnahme auf den Widmungsträger Papst Pius V. und im Sinne einer Gleichsetzung Jerusalems mit dem „neuen Jerusalem“, der Stadt Rom. Die gehende Bewegung der Romanesca (der Pilgerzug) wird immer wieder an markanten Stellen unterbrochen, zunächst passenderweise bei „stantes erant pedes nostri“ (unsere Füße standen) und dann u. a. bei „propter Domum Domini“ (das Haus des Herrn ist in diesem Fall der Sitz des Papstes) und wenn es um Frieden und Gerechtigkeit (als Ergebnisse der Herrschaft des Papstes) geht.

DIE BESONDERHEITEN DIESER AUFFÜHRUNG

In dieser Aufführung passen wir die Marienvesper in die Hofkirche ein, das heißt, dass wir die räumlichen Möglichkeiten und die vorhandenen Instrumente, in diesem Fall primär die prächtige Chororgel von Jörg Ebert, nutzen. Die Adaption auf den Raum ist ein komplexes und relativ aufwändiges Unterfangen – im schnelllebigen herkömmlichen Konzertbetrieb ist das in der Regel nicht möglich. Wir nutzen vorrangig den Lettner oder Brückenchor als historisch belegten Ort der erzfürstlichen Hofmusik im Sinne einer *alta capella*, aber auch die verschiedenen Balkone wie den Fürstenchor und die Kanzel der Ebert-Orgel. Sie entsprechen den in italienischen Kirchen üblichen „Cantorie“, den Sängerkanzeln, von denen über bisweilen beträchtliche Distanzen gesungen und musiziert wurde. Auch in Bezug auf die räumlich getrennte Aufstellung von Klanggruppen wagen wir einige Experimente. Deren Ziel ist ein räumlich-akustisches Gesamtkunstwerk – der prachtvolle Sakralraum und die klangprächtige Sakralmusik sollen zu einem Erlebnis für alle Sinne verschmelzen.

Wir passen uns auch insofern an die Gegebenheiten vor Ort an, als wir den Stimmtton der Ebert-Orgel, Ende September ziemlich exakt 450 Hertz, aufgreifen. Streich- und Zupfinstrumente haben meist wenig Probleme, sich hier anzupassen, sie sind flexibel und meist ist nur die Besaitung oder Saitenspannung entsprechend zu adaptieren. Auch die Posaunen sind aufgrund ihrer Bau- und Spielweise flexibel genug, dass sie die ca. 10 Hertz Unterschied zur Normalstimmung überbrücken können. Anders ist das bei den Zinken: Hier haben wir uns dafür entschieden, für dieses und künftige Projekte der Innsbrucker Hofmusik eigens Instrumente bauen zu lassen: Der italienische Zinkenbauer Paolo Fanciullacci fertigte nach dem Vorbild von Zinken aus der Ambraser Sammlung drei Nachbauten auf 450 Hertz, die in der Marienvesper aus der Taufe gehoben werden.

Der auch klanglich prominente Einsatz der Orgel entspricht sicher weit eher der Praxis der Monteverdi-Zeit als die heute allgemein übliche, sehr zurückhaltende Verwendung klanglich neutraler Orgelinstrumente. Wie frustrierend und eigentlich kurios sind Aufführungen großer Vokalwerke in Räumen mit bedeutenden historischen Orgelwerken, bei denen dann wegen der einfachen Handhabung auf oft genug klanglich wenig interessante Truhengeln zurückgegriffen wird. Die Continuo-Orgel unserer Aufführung ist ein Instrument des italienischen Herstellers Giovanni Pradella: Sie ist für die Wiedergabe italienischer und süd-deutsch-österreichischer Musik des 17. Jahrhunderts ideal geeignet.

Einige aufführungspraktische Aspekte, die im Konzertbetrieb oft unterbelichtet sind, haben uns besonders beschäftigt: So greifen wir bei den Abschnitten im gregorianischen Choral nicht nur auf Originalquellen des frühen 17. Jahrhunderts zurück, sondern wir berücksichtigen bei der Ausführung aktuellste Erkenntnisse über den lang als „verderbt“ und uninteressant verrufenen sogenannten „Barockchoral“: Vielleicht wird sich mancher über unsere rhythmisierten Fassungen wundern, aber so oder so ähnlich wurden diese Gesänge um 1600 tatsächlich interpretiert.

Ein anderes Thema sind die sogenannten Falsobordoni, die in der Marienvesper von Claudio Monteverdi an mehreren Stellen vorkommen: Es handelt sich um mehrstimmige Kadenzformeln über einer Choral-Melodie, die ursprünglich improvisiert wurden. Diese Passagen sind immer wieder so notiert, dass über einer langen Note längere Textpassagen stehen. In deren Rhythmisierung haben wir uns an ausnotierte Falsobordoni angelehnt, die bei Monteverdi und anderen Komponisten des 17. Jahrhunderts immer wieder vorkommen. Die repräsentative Drucksammlung „Apparatus musicus“ des Innsbrucker Hofkapellmeisters Johann Stadlmayr, die 1645 bei Michael Wagner in Innsbruck erschien, ist hierbei eine besonders ergiebige Quelle, auch für die colla parte-Instrumentierung dieser Falsobordoni.

Franz Gratl

DIE AUSFÜHRENDE

Ensemble der Innsbrucker Hofmusik

Anastasia Terranova, Sopran 1 · Marta Redaelli, Sopran 2

Andrea Gavagnin, Alt 1 · Enrico Torre, Alt 2

Andrés Montilla-Acurero, Tenor 1 · Angelo Testori, Tenor 2 · Riccardo Pisani, Tenor 3

Davide Benetti, Bass 1 · Matteo Bellotto, Bass 2

Marco Kerschbaumer, Violine 1 · Gabriele Toscani, Violine 2

Manako Ito, Viola 1 · Aljoša Solak, Viola 2 · Mauro Colantonio, Viola da gamba & Lirone & Traverso

Katharina Haun, Zink 1 · Pietro Modesti, Zink 2 · Benedetto Ceron, Zink 3

Henry van Enghen, Posaune 1 · Matthijs van der Meulen, Posaune 2 · Cameron Drayton, Posaune 3

Joachim Pedarnig, Violone & Contrabasso di Viola · Reinhild Waldek, Harfe · Alessandro Baldessarini, Theorbe

Christoph Anzböck, Organist 1 (Orgelpositiv Giovanni Pradella, Sondrio/I 2020)

Mario Aschauer, Organist 2 (Chororgel Jörg Ebert, 1558/1561)

Die Mitglieder des Ensembles der Innsbrucker Hofmusik sind international gefragte Spezialist*innen für die historische Aufführungspraxis alter Musik – nach dem Vorbild der Innsbrucker Hofkapelle, deren Sänger und Instrumentalisten der europäischen Musikerelite angehörten. Durch die regelmäßige Zusammenarbeit, eine fixe Stammbesetzung (u. a. mit Mitgliedern von Marian Polins Ensemble „La florida Capella“) und ein intensives Bemühen um die Umsetzung aktueller aufführungspraktischer Erkenntnisse auch abseits von Konventionen entsteht ein Klangkörper mit einer eigenen musikalischen Handschrift und einer klaren Fokussierung auf Musik von der Spätrenaissance bis zum Hochbarock. Im Sinne einer musikalischen Akademie treten zu den Stammesmusiker*innen zur Realisierung großer Besetzungen herausragende vokale und instrumentale Gastmusiker*innen, die ihre Expertise einbringen.

MARIAN POLIN, KÜNSTLERISCHE LEITUNG

Marian Polin studierte Kirchenmusik und Orgel an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, an der Anton-Bruckner-Privatuniversität Linz sowie an der Haute Ecole de Musique Lausanne, wo er Stipendiat der Fondation d'Orgue de Fribourg war. An der Schola Cantorum Basiliensis studierte er Generalbass. Zu seinen prägendsten Lehrern zählen Pier Damiano Peretti, Wolfgang Glüxam, Maurizio Croci und Jörg-Andreas Bötticher. 2017 errang er den dritten Preis beim „Grand Prix d'ECHO“ in Treviso und vor kurzem gewann er den Daniel Herz-Orgelwettbewerb in Brixen/Italien.

Nach mehrjähriger Tätigkeit als Kirchenmusiker an der Kathedrale Chur (CH) und der Jesuiten- Universitätskirche Innsbruck (A), wo er mit der Capella Claudiana ein umfangreiches Musikprogramm mit Alter Musik verwirklichen konnte, ist Polin künstlerischer Leiter des neuen Festivals „Innsbrucker Hofmusik“ sowie der „Internationalen Orgelakademie Meran-Vinschgau“. Weiters ist er Lehrbeauftragter für Orgel an Südtiroler Musikschulen und Chorleiter des Ensembles VocalArt Brixen.

Sein Ensemble „La florida capella“ wurde 2021 mit dem Heinrich Ignaz Franz Biber-Preis (St. Florian/AT) ausgezeichnet und debütierte bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. Ebendort hatte er 2021 eine Assistenz in der Barockoper: Jung inne (Mattheson: Boris Goudenow/Andrea Marchiol).

Engagements als Solist, Ensemblespieler und Ensembleleiter führten ihn in zahlreiche Länder Europas und sind durch eine Reihe von CD- und Rundfunkeinspielungen dokumentiert. Für das Label „Musikmuseum“ leitete er mehrere CD-Projekte, darunter u. a. Ersteinspielungen von Werken von Legrenzi, Cazzati, Piscator, Faitelli oder Strozzi.