



Abendmusiken
in der Predigerkirche

Christoph Werner

Soprano: Miriam Feuersinger
Alto: Jan Börner
Tenore: Manuel Warwitz
Basso: René Perler
Cornetto: Frithjof Smith
Violino: Regula Keller, Cosimo Stawiarski
Violone: Tore Eketorp
Tiorba: Ori Harmelin
Organo: Jörg-Andreas Bötticher

Sonntag, 10. März 2024, 17 Uhr
Predigerkirche Basel



Christoph Werner

* 1618/19 in Gottleuba (Sachsen)

† November 1650 in Danzig

Die biographischen Quellen zu Werners Leben sind spärlich.

Über seine familiäre Herkunft ist nichts bekannt. Möglicherweise erhält der Knabe Unterricht bei Heinrich Schütz (1585–1672). Sein jüngerer Bruder Friedrich Werner (1621–1667) ist unter Schütz als Oberinstrumentist an der Dresdner Hofkapelle tätig.

Am **20. November 1644** heiratet Christoph Werner in Danzig Maria Raupach (der Eintrag im Ehebuch lautet: *H. Christophorus Wernerus mit F. Maria Michel Raupachs Tochter*). Ein Jahr später, am 30. Juli 1645 wird der erste Sohn Friedrich getauft.

Ab **1646** ist Christoph Werner als Organist und Kantor der St. Katharinen-Kirche – der Hauptkirche der Altstadt – in Danzig nachweisbar.

Im selben Jahr erscheint in Königsberg seine Sammlung *Praemessa musicalia*. Als die zukünftige Königin von Polen, Louisa Maria Gonzaga de Nevers (1611–1667) im **Februar 1646** Danzig besucht, werden diese Stücke bei der Ankunftszeremonie musiziert.

Während dieser Feierlichkeiten knüpft Werner Kontakt zu Marco Scacchi (um 1605–1662), dem Ka-

pellmeister der königlichen Hofkapelle in Warschau.

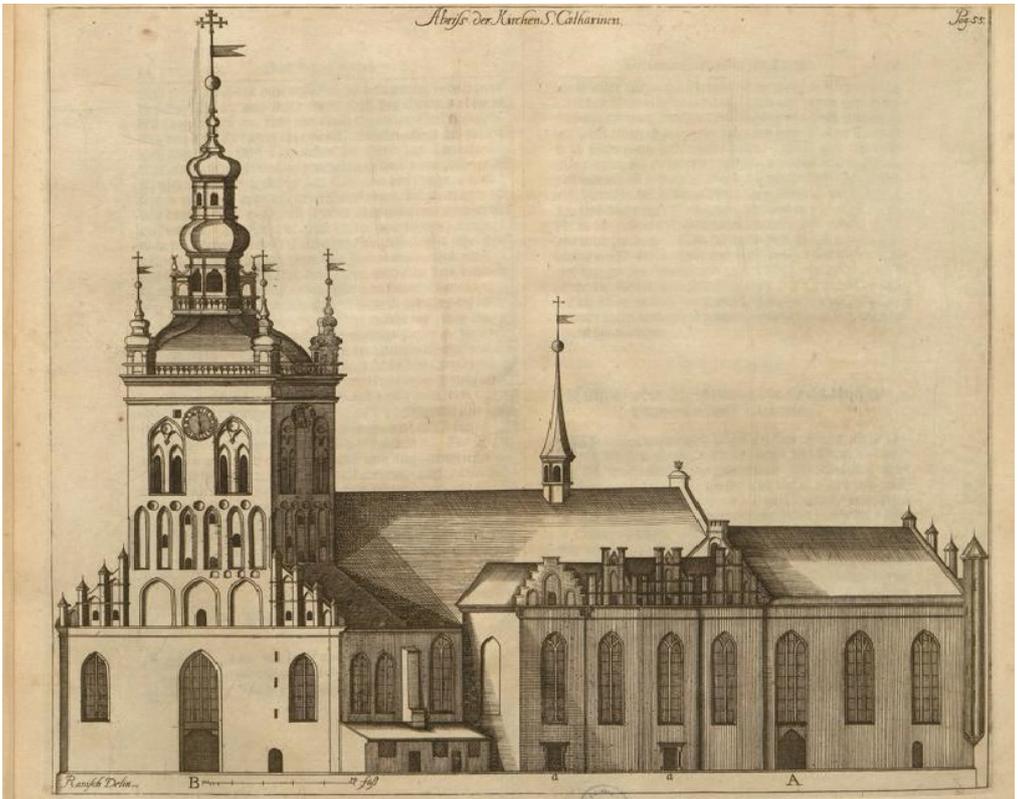
Für den Gebrauch an der St. Katharinen-Schule komponiert Werner **1649** die *Musicalischen Arien* und lässt sie ebenfalls in Königsberg drucken. Die Texte stammen von Michael Albinus (1610–1653), Dichter und Pastor an St. Katharinen.

Höchstwahrscheinlich zählt Christoph Bernhard (1628–1692) hier zu den Schülern Werners.

1650 bewirbt sich Werner erfolglos um den Kapellmeisterposten an der Marienkirche in Danzig, wo er bereits zeitweise den amtierenden, kränkelden Kapellmeister Kaspar Förster (um 1574–1652) vertritt.

Durch Vermittlung seines Bruders und vermutlich auch durch den Kontakt zu Scacchi erhält Christoph Werner das Angebot, die Stelle des Vizekapellmeisters am sächsischen Hof in Dresden zu übernehmen. Allerdings verstirbt er, bevor er das Amt antreten kann, und wird am **9. November 1650** in Danzig begraben.

Sein Sohn Christoph d.J. wird von 1671–1701 Ratsmusiker in Danzig.



▲ **Aufriss der Katharinenkirche in Danzig**

In: Bartel Rainisch (1648–1701): *Beschreibung aller Kirchen-Gebäude der Stadt Dantzig*. Raths und Gymnasii Buchdruckern Johann Zacharias Stollen 1695.

(Univerisäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Signatur Oc 1447, 4°)

▼ **Matthäus Merian (1593–1650): Dantiscum. Dantzig.**

Stadtpanorama von Danzig um 1643. In: *Topographia Electoratus Brandenburgici et Ducatus Pomeraniae*. 1652. Kupferstich.



Christoph Werner wurde 1618 oder 1619 in Gottleuba in Sachsen geboren. Über sein frühes Leben ist nichts bekannt, allerdings ist es vorstellbar, dass er zu Heinrich Schütz' Schülern zählte, ähnlich wie sein Bruder Friedrich (1621–1667), der nachweislich als Zinkenist in der Dresdner Hofkapelle wirkte. 1644 taucht Christoph Werner in Danzig (Gdańsk) wieder auf, wo er Maria Raupach heiratet, und ein Jahr später seinen Sohn Friedrich taufen lässt. Ab 1646 ist er auch als Organist an der St. Katharinenkirche tätig, und noch im selben Jahr wird er an derselben Kirche zum neuen Kantor ernannt. Er pflegte eine enge Beziehung zu Marco Scacchi, dem Hofkomponisten Königs Sigismunds III. von Polen, den er in seinem aufsehenerregenden Streit mit dem Danziger Paul Siefert unterstützte. Es ist außerdem zu vermuten, dass er zusätzlich zu seinen rein musikalischen Pflichten auch an der Schule der Katharinenkirche Musik unterrichtete, was der ausdrücklich pädagogische Zweck seines 1649 in Königsberg (Kaliningrad) veröffentlichten Drucks *Musicalische Arien* nahelegt. In diesen Jahren vertrat er mehrmals Kaspar Förster den Älteren, den Kapellmeister der Marienkirche in Danzig. Später bewarb er sich auch um die Nachfolge des alten, müden Komponisten. 1650 erhielt er die Stelle des Vize-Kapellmeisters am sächsischen Hof, zu der ihm sein Bruder verholfen hatte, aber er verstarb, bevor er seinen neuen Posten antreten konnte. Am 9. November 1650 wurde er in Danzig begraben.

Zum Programm

In der vorstehenden Biografie ist nicht zu übersehen, dass die Musikwissen-

schaft bisher nur wenige Informationen über Christoph Werners Leben ausfindig machen konnte. Auch bezweckt dieses Programm unter anderem, diesen Komponisten dem Publikum, wenn nicht auf der Ebene der biografischen Kenntnisse, dann auf der seiner künstlerischen und musikalischen Persönlichkeit näherzubringen. In diesem Sinne soll es Ihnen nicht nur einen Überblick über sein Schaffen auf dem Gebiet der geistlichen Musik verschaffen, sondern auch einen Eindruck des musikalischen Umfelds vermitteln, das ihn zu dem Komponisten gemacht hat, der er geworden ist. An dieser Stelle muss natürlich die Stadt Danzig genannt werden, in der er, soviel wir wissen, sein gesamtes berufliches Leben verbracht hat. Im frühen 17. Jh. genießt Danzig nicht nur ein reges, sondern auch ein ziemlich komplexes und außergewöhnliches Musikleben. Hermann Rauschning¹ unterscheidet mehr als zehn Kategorien von Musikern, die man im damaligen Leipzig hätte antreffen können. Zum einen gibt es die Stadtpfeifer/-musiker, die die meisten offiziellen Anlässe begleiteten, von denen etliche die Ehre hatten, den Rang eines Rats- oder Hofpfeifers zu haben. Anders als in anderen Städten waren die Turmpfeifer von den Stadtpfeifern getrennt, und dienten auch als Nachtwächter. Auch die Trompeter waren in zwei Kategorien aufgeteilt, nämlich die Haustrompeter und die Feldtrompeter. All diese Musiker waren Lehensmänner des Stadtrats und waren ihm also direkt unterstellt. Im Ge-

¹ Rauschning, Hermann. *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig: von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen* (1931). Neudr. 2017, Münster/Westfalen: Nicolaus-Copernicus-Verlag.

gensatz dazu waren die meisten Kirchenmusiker, die in den verschiedenen Kirchen Danzigs wirkten, freie Stadtbürger. Schließlich gab es noch die sogenannten „Böhnhasen“, also unabhängige Musiker, die oftmals auch über keine formelle Ausbildung verfügten, und die bei weniger angesehenen und meistens schlechter bezahlten Anlässen (Stadtmessen, kleinstädtische Hochzeiten, usw.) auftraten. Innerhalb vieler dieser Kategorien gab es außerdem noch verschiedene Stellungen: Meister, Expectant, Geselle, Lehrjunge. Die Pflichten, Rechte und Besoldungen dieser verschiedenen Positionen waren in Ordnungen festgelegt, die heute wichtige musikhistorische Quellen zur Rekonstruktion des lokalen Musiklebens darstellen.

Diese Vielfalt zeugt einerseits von der Wertschätzung dieser Kunst in Danzig, andererseits auch von der Bereitschaft vonseiten des Bürgertums und des Klerus, beträchtliche Beträge darin zu investieren. Ersichtlich ist das nicht nur an der trotz des dreißigjährigen Krieges allmählich zunehmenden Anzahl von Mitgliedern in den musikalischen Institutionen der Stadt, sondern auch an der Orgel der Marienkirche, der größten Kirche Danzigs, die 1586 erneuert wird. Die wirtschaftliche Blüte, die Danzig gegen Ende des 16. und im frühen 17. Jh. erfuhr, entzog die Stadt aber nicht dem Kräftefeld, das in Europa um diese Zeit stattfand. Die Hanse war ihrem Ende nahe, und einzelne Länder und Königreiche wurden immer mächtiger, darunter auch Polen-Litauen, wo Danzig lag. Zwar war die Stadt der polnischen Krone theoretisch untergeordnet, aber ihre wirtschaftliche Macht erlaubte es ihr, manch-

mal auch gegen den polnischen oder zwischen 1626–1629 gegen den schwedischen König ihren Willen noch durchzusetzen. In einer Zeit, in der Religion ein brennendes Thema war, waren folglich auch alle Entscheidungen um den Gottesdienst und die Kirchenmusik immer sehr politisch belastet. Evangelisten, Calvinisten und Katholiken rangen auch dort um Einfluss, mal friedlicher, mal weniger. Seit 1522 hatte die Reform Danzig erreicht und wurde von der katholischen polnischen Krone geduldet, zunächst allerdings ohne, dass sie Kirchen in Danzig selbst errichten durften. Nach und nach erzielten Lutheraner und Calvinisten mehr Freiheiten, allerdings nicht, ohne sich auch gegenseitig zu bekämpfen. Diese politischen Gegebenheiten wirkten sich selbstverständlich auch auf die Wahl des Kirchenpersonals und insbesondere des Kapellmeisters aus. Das bedeutet nicht nur, dass der Glaube, der Lebenslauf und die politischen Neigungen des Kandidaten in Betracht gezogen wurden, sondern auch, dass selbst sein bisheriges Werk und sein persönlicher Stil von Bedeutung waren. Zur Zeit seiner Aufnahme an der Katharinenkirche in den vierziger Jahren wurde Christoph Werner als Vertreter der „begeisterteren“ Rezeption des neuen Stils angesehen, was für Aufsehen sorgte. An dieser Stelle können uns unsere Vorstellungen als Menschen des 21. Jh. zum Nachteil gereichen: Die Katholiken und die Gegenreformation werden oft als das konservative Lager der damaligen ideologischen, und manchmal sogar militärischen Auseinandersetzungen dargestellt. Das mag in vielerlei Hinsicht stimmen, aber zumindest in dieser Situation ist es anders: Da die Neuerun-

gen auf dem Gebiet der Musik im frühen 17. Jh. aus Italien kamen, wurde Werners Stil eher mit diesem Land, und folglich mit dem „päpstlichen Glauben“ in Verbindung gebracht, obwohl er selbst nicht katholisch war.

Möchte man sich Werners „musikalische Genealogie“ genauer ansehen, und dabei konkrete Komponisten lieber als Stilrichtungen und Länder nennen, muss man sich mit zwei verschiedenen Gruppen, bzw. mit zwei Orten befassen. In Sachsen ist zunächst Heinrich Schütz zu nennen. Ob Werner bei ihm studiert hat, bleibt ungewiss, aber Schütz' Einfluss und Ausstrahlung in seiner Heimat hätte ohnehin dafür gesorgt, dass dieser eine unumgängliche Figur in Werners musikalischer Bildung darstellte. Schütz, der in seinem Leben zwei Italienreisen unternahm und bei Gabrieli und Monteverdi studierte, gilt als Leitfigur der Rezeption des italienischen Stils nördlich der Alpen, was Werner offensichtlich prägte. In diesem Programm wird auch Matthias Weckmann genannt, der wiederum mit Sicherheit bei Schütz studierte, und später auch nach Norden zog, allerdings nie nach Danzig.

In Danzig wiederum sind mehrere Namen zu erwähnen: Kasper Förster d. Ä. und Kasper Förster d. J. waren sehr angesehene Komponisten, die im Falle des Vaters vor allem in Danzig, im Falle des Sohns am polnischen Hofe tätig waren, aber beide waren zentrale Figuren des musikalischen Lebens Danzigs nach 1600 und waren Werner sicher vertraut. Thomas Strutius wiederum war ein Kollege Werners, und wirkte als Organist an der Trinitatis-Kirche. Zum Schluss dieses Programms erklingt auch Musik von Paul

Siefert, einem gebürtigen Danziger, Kapellmeister der Marienkirche, der nicht nur in seiner Stadt, sondern auch in ganz Nordeuropa großes Ansehen genoss. Über ihn sind deswegen besonders viele Informationen bis zu uns gekommen, weil er einen wohl ziemlich jähzornigen, streitlustigen Charakter hatte und deshalb viele Unterlagen überliefert sind, die seine Auseinandersetzungen mit dem Stadtrat und mit Kollegen dokumentieren. Seinen wohl bekanntesten und öffentlichsten Streit focht er mit Marco Scacchi, dem Hofkapellmeister des Königs von Polen-Litauen Sigismund III., aus. Beide warfen sich über öffentlich publizierte Schriften gegenseitig vor, schlechte Komponisten zu sein: Kurz gesagt behauptete Siefert, dass Scacchi die Regeln des guten Kontrapunkts nicht beherrsche, und dass er den Generalbass, der laut ihm kein so großes Können voraussetze, überall einsetze, ungeachtet der Gattung und des Anlasses des jeweiligen Stücks. Scacchi erwiderte, dass er, Siefert, selbst Kontrapunktfehler mache, dass sein Stil alt und steif klinge, und dass er „wie ein Organist“ – d.h. an der Orgel statt im Kopf – komponiere. Christoph Werner nahm im Vorwort seiner Ariensammlung Stellung und unterstützte Scacchi, nannte ihn eines seiner Vorbilder, und einen ausgezeichneten Komponisten. Ferner ist bekannt, dass Scacchi und Werner eine freundschaftliche Beziehung pflegten und regelmäßig im Kontakt waren. Wie immer ist es bei solchen Zwisten weniger interessant, einer Partei recht zu geben, als zu analysieren, was man daraus über die Parteien lernen kann. Im Falle Werners bestätigt uns das, dass er nicht nur als gegenüber den italienischen

Neuerungen offener Komponist empfunden wurde, sondern dass er sich selbst auch als solcher verstand, und dass ihm diese Einstellung (und seine Freundschaft zu Scacchi) wichtig genug war, dass er öffentlich dazu Stellung nahm. Zwar ist dieser Streit kein Einzelfall, aber originell dabei ist, dass eine Nord-Süd-Komponente ausdrücklich mitspielte: Besonders aus Siefert's Schriften geht hervor, dass ein Gefühl von so etwas wie einer „norddeutschen bzw. nordeuropäischen Schule“, sich nach und nach verspüren ließ, obwohl das noch lange nicht so for-

muliert werden würde. Weniger originell ist dagegen der ewige Kampf der „Alten“ gegen die „Modernen“, der in verschiedenen Künsten in allen Epochen stattfand.

An dieser Stelle möchten wir Frau Dr. Justyna Kica (Kraków) für ihre Hilfe bei der Zusammenstellung dieses Programms und für ihre Editionen von den Werken Werners, die beim Verlag *Musica Iagellonica* erschienen sind, danken.

Clément Gester

▼ **Christian Romstet** (1640–1721):

Heinrich Schütz im Alter von 87 Jahren. 1672.

Kupferstich, 36.5 x 24.5 cm.

Bibliothèque nationale de France, département Musique, Est.SchützH.001

▼ **Wilhelm Hondius** (1597–1652):

Paul Siefert. 1649.

Kupferstich, 15.9 x 13 cm.

Biblioteka Narodowa - Polnische Nationalbibliothek
Warschau, 81752933.



Kaspar Förster d.J. (1616–1673)

Sonata à 3 - La Sidon

Quelle: *Dübensammlung*, S-Uu imhs 003:011

Edition: *Musica poetica*, Cosimo Stawiariski

Besetzung: Violino I/II, Violone, Continuo



Den Auftakt zu diesem Programm verdanken wir einem Komponisten derselben Generation wie Christoph Werner, Kaspar Förster dem Jüngeren. Dieser ist der Sohn des gleichnamigen Kapellmeisters, um dessen Stelle sich Christoph Werner bewarb, und derselbe übernahm 1655 für zwei Jahre die Stelle seines Vaters. Er wird als wichtige Figur der Rezeption des neuen italienischen Stils in Polen-Litauen und im norddeutschen Gebiet angesehen, verbrachte er doch selbst einige Jahre in Italien, im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen. In dieser Sonate insbesondere schlägt sich dieser Einfluss in der sehr geigerischen Schreibweise nieder: In der „neuen Musik“ findet, abgesehen von den satztechnischen Entwicklungen, eine Reihe von technischen Neuerungen Anwendung, die sich damals ausgehend von Italien in ganz Europa verbreiteten. Einige Passagen erinnern sogar vielleicht noch konkreter an Tarquinio Merula, der kurz vor Kaspar Förster fünf Jahre lang in der polnischen königlichen Hofkapelle wirkte, und der erheblich zur Erweiterung des Violinrepertoires und der Violintechnik beitrug.

Heinrich Schütz (1585–1672)

Feget den alten Sauerteig

SWV 404

Aus: *Symphoniac sacrae III. op. 12.* Dresden:
Christian und Melchior Berg 1650

Text: 1 Kor. 5:7-8

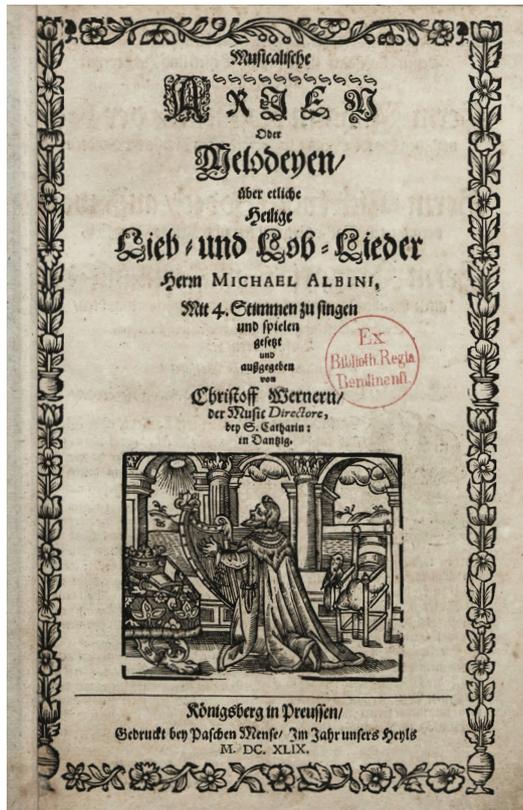
Besetzung: Canto, Alto, Tenore, Basso,
Cornetto, Violino, Continuo

In vielerlei Hinsicht ist diese kurze Motette selbst für Schütz'sche Begriffe sehr modern, wie z.B. in der Themenbehandlung: Das im eröffnenden Abschnitt eingeführte Thema wird nicht wie üblich von den Sängern direkt übernommen, sondern wird sofort in eine neue Taktart übertragen. Im Allgemeinen bedient sich der Komponist viel des Tutti-Klangs dieser Besetzung, bezogen für damalige Verhältnisse auffällig kurzgliedrige Imitationen bzw. eine homophone Schreibweise in den Singstimmen. Auch verleiht er dem Generalbass eine unermüdliche Vorwärtsbewegung, die jegliche langsamere „Adagio“-Stelle unterbindet, aber der Motette andererseits eine passende Energie oder Wucht verleiht. Obwohl sein persönlicher Stil immer noch deutlich hörbar ist, kann diese Schreibweise fast schon an spätere, hochbarocke Kantatensätze erinnern.

Die große Ausnahme zu dieser allgemeinen Homophonie bildet das abschließende „Alleluja“, wo der Themenkopf, das *soggetto*, umgekehrt für damalige Verhältnisse eher lang ist, was den Abschnitt für unsere moderneren Ohren fast wie eine barocke Fuge klingen lässt.

Feget den alten Sauerteig aus,
auf dass ihr ein neuer Teig seid,
wie ihr ungesäuert seid.
Denn wir haben auch ein Osterlamm:
Christus, für uns geopfert.

Darum lasset uns Ostern halten nicht
im alten Sauerteig, auch nicht im
Sauerteig der Bosheit und Schalkheit,
sondern im Süßteig der Lauterkeit
und der Wahrheit.



Die Sammlung, der diese *Arien* entstammen, ließ das Danziger Bürgertum, wofür sie in erster Linie bestimmt war, eine neue Art der geistlichen Musik entdecken. Die oben beschriebenen Gegebenheiten, die die komplexe politisch-religiöse Landschaft Danzigs ausmachten, sind der ausschlaggebende Grund dafür, dass solche schlichten, strophischen, homophonen, auf komplexen Kontrapunkt ganz verzichtenden Vertonungen geistlicher Texte für Danzig ein neues Phänomen waren. Darauf weist des Weiteren das Vorwort von Werner hin, der die Absicht hinter diesen kurzen Kompositionen, sowie mögliche Besetzungen darstellt: Seine Schreibweise rechtfertigt der Komponist mit dem Zweck der Komposition, nämlich, die Gemeinde erstens zu „be-lustigen“ also zu ergötzen, und zweitens die Andacht und „Achtnehmung der Worte“ zu begünstigen. Dabei soll die Oberstimme (die übrigens einzige textierte Stimme) stets die wichtigste und gut hörbar sein, besonders dann, wenn das Stück von vier SängerInnen aufgeführt wird. Alternativ könne aber auch eine einzige Sopran- oder Tenorstimme mit dem Cembalo allein, oder mit Begleitung von Streichinstrumenten die *Arien* vortragen. Zuletzt erwähnt Werner sogar, dass „solche und dergleichen *Arien* gantz ohne *Tact*, viel anmuthiger nach anleitung der Worte gesungen werden“ können.

Auff daß erste Tag-Werck Gottes

Aus: *Musicalische Arien*. Königsberg 1649

Text: Michael Albinus

Besetzung: Canto, Alto, Tenore, Basso

1. O Gott von wahren Gott,
du Glanz der Ewigkeit,
heut ist der erste Tag,
an dem du hast bereit
das Licht, welchs hoch erfrewet,
was Othem schöpft und gibt,
so jede Ding verneuet,
drinn alles sich verliebt.

2. Du hast des Tages Schein
ganz prächtig außgemacht,
und abgesondert weit
von Finsterniß und Nacht,
dir selbst zu grossen Ehren;
der Erden schöne Zier
mit Nutze zu vermehren,
so du geschaffen ihr.

3. Wir danken heute dir
und preisen solches Werck,
wir singen deine Lieb'
und grosser Weißheit Stärck,
so du auch zeigst hierinnen,
wann du, du Licht der Welt,
erleuchtest Herz und Sinnen,
und wo es dunckel fällt.

4. Glaub, Hoffnung, Liebes-Lust,
laß bey uns helle sein,
wend' Unglücks-Finsterniß,
erhalte Frieden-Schein,
wir bitten, laß verschwinden,
was nicht verkläret ist,
die schwarze Macht der Sünden,
sambt Sathans Macht und List.

5. Der Tag sey uns bedient
daß man die Arbeit thu,
die Nacht den müden Leib
erquick in stiller Ruh:
HERR laß die lichten Flammen
der Engel umb uns gehn,
hilff daß wir allzusammen,
nur dir gelassen stehn:

6. Und wenn, O GOTT, nunmehr
daß letzte Licht uns rufft,
wenn uns vor Augen steht
des Todes finstre Grufft,
so laß' uns aus dem Leben
zum Lichte gehen ein,
daß wir dort ewig schweben
im hellen Himmels-Schein.

Auff daß andere Tag-Werck Gottes

Aus: *Musicalische Arien*. Königsberg 1649

Text: Michael Albinus

Besetzung: Canto, Alto, Tenore, Basso,
Cornetto, Violino I/II, Continuo

1. Gott hat bereitet heut,
zu seines Namens Preiß
und lust der welt,
den runden Himmels-kreyß,
das breite dach der gantzen Erden,
der HERR, der alle Welt,
und selbst den Himmel hält,
und groß genennt muß werden,
hat diß so künstlich außgeföhret,
und umb und umb so lieblich schön
formiret,
drumb billich ihm dafür auch heute
Preiß gebühret.

2. Du hast, HERR, durch dein Wort
des Himmels blaue Pracht,
aus Wasser hart und standhafft fest
gemacht,
dein' Hand und Ruhm ist da zu
spüren,
GOTT, der du ewig bist,
wie wunder-göttlich ist
dein himmlisches Regieren?
Lufft, Wolcken, Blitz, Wind, Schnee
und Regen,
kann deine Gütt' und strengen Grimm
außlegen.
Ach straff' uns nicht im Zorn, reich'
aber Gütt' und Segen.

ARIA III.
Auff das andre Tag-Werck Gottes.

Gott hat bereitet heut, zu seines Namens Preiß und lust der welt, den runden Himmels-kreyß, das breite dach der gantzen Erden, der HERR, der alle Welt, und selbst den Himmel hält, und groß genennt muß werden, hat diß so künstlich außgeföhret, und umb und umb so lieblich schön formiret, drumb billich ihm dafür auch heute Preiß gebühret.

2. Du hast, HERR, durch dein Wort des Himmels blaue Pracht, aus Wasser hart und standhafft fest gemacht, dein' Hand und Ruhm ist da zu spüren, GOTT, der du ewig bist, wie wunder-göttlich ist dein himmlisches Regieren? Lufft, Wolcken, Blitz, Wind, Schnee und Regen, kann deine Gütt' und strengen Grimm außlegen. Ach straff' uns nicht im Zorn, reich' aber Gütt' und Segen.

1. Laß uns den Himmel stets auff Erden offen stehn, auß daß wir auch im Geist nur himmlisch gehn, biß daß wir dort mit allen Frommen am letzten unsrer Zeit, ins Reich der Ewigkeit zur Himmels Wollust kommen, da wollen wir uns umbher schwingen, ohn' Ende dir ein Halleluja bringen. In deß nimm gnädig an, was wir dir heute singen.

Aria

3. Laß uns den Himmel stets auff
Erden offen stehn,
auff daß wir auch im Geist nur
himmlisch gehen,
biß daß wir dort mit allen Frommen
am letzten unsrer Zeit,
ins Reich der Ewigkeit
zur Himmels Wollust kommen,
da wollen wir uns umbher schwingen,
ohn' Ende dir ein Halleluja bringen.
In deß nimm gnädig an,
was wir dir heute singen.

Jubilate deo omnis terra

Quelle: Msk. D-Lr K.N. 206

Edition: Musica Iagellonica

Text: Ps. 66:1-4

Besetzung: Canto, Cornetto, Violino, Continuo

Diese kurze Motette ist ein Paradebeispiel für eines der wichtigsten Kompositionsverfahren der Barockmusik, und insbesondere der frühen Barockmusik: das sogenannte *wordpainting*. Dabei geht es nicht nur darum, den Charakter oder den Affekt des vorgetragenen Text musikalisch zu unterstreichen, wie man es sonst auch von vielen weiteren Stilrichtungen kennt, sondern einzelne Begriffe, Ideen auch sofort und auf kleinerer Ebene, das heißt auf der Ebene einer Phrase oder gar eines Taktes, zu versinnbildlichen.

Ein gutes Beispiel dafür ist der Anfang, bei dem die Stimme auf dem Wort „Jubilate“ (jauchzet) *in medias res* also ganz ohne instrumentale Einleitung beginnt, als könnte sie es vor Freude nicht erwarten, zu singen anzufangen. Wenn es um die Feinde geht, wählt Werner aber viel dunklere Farben, indem er ein B und ein Es einführt. Kurz darauf scheint sich die Melodie selbst vor Gott zu verbeugen, wenn die Stimme sich wünscht, dass „alles Land [Gott] anbetet“. Zum Schluss wird das Lobsingen durch freudige, lange Koloraturen wiedergegeben.

Jubilate Deo, omnis terra,
psalmum dicite nomini ejus,
date gloriam laudi ejus.

Jauchzet Gott, alle Lande!
Lobsinget zur Ehre seines Namens;
rühmet ihn herrlich!

Dicite Deo:
quam terribilia sunt opera tua,
Domine, in multitudine virtutis tuae
mentientur tibi inimici tui.

Sprecht zu Gott:
Wie wunderbar sind deine Werke!
Deine Feinde müssen sich beugen vor
deiner großen Macht.

Omnis terra adoret te,
et psallat tibi;
psalmum dicant in nomini tuo.

Alles Land bete dich an
und lobsinge dir,
lobsinge deinem Namen.

Alleluja.

Halleluja.

Ego dormio

Quelle: Msk. D-Lr K.N. 206

Edition: Musica Iagellonica / Text: Hohelied 5:2-4

Besetzung: Alto, Continuo

Obwohl diese kleine Solomotette auf den ersten Blick keine eindrucksvolle Komposition zu sein scheint, beweist uns da Werner anhand von weniger auffallenden Mitteln sein musikalisches Können. Der große Heinrich Schütz, aber auch Paul Siefert in Danzig, die sich einer gewissen deutschsprachigen Kritik am neuen italienischen Stil anschlossen, laut welcher der damals noch ziemlich neue Generalbass jüngere Komponisten dazu verführen würde, die Regeln des Kontrapunkts zu vernachlässigen und sich nur noch auf den Continuo zu verlassen, hätten Werners Bassführung in diesem Werk bestimmt lobenswert gefunden. Der Generalbass begleitet nicht nur die Solostimme, sondern spielt mal eine Gegenstimme dazu, imitiert ihre Motive, und hat sogar ein solistisches Zwischenspiel.

Aber auch in der Gesangsstimme zeigt Werner auf subtile Weise seine kompositorische Reife: Wiederholungen spielen in diesem Stück eine wichtige, aber auch vielfältige Rolle. Zum einen können Sie im Text vorhandene Wiederholungen unterstreichen („soror mea, amica mea, columba mea“), zum anderen können sie auch auf rein musikalischer Ebene vorkommen, wie gegen Ende, wo die Koloraturen aus lauter wiederholten Dreiergruppen bestehen. Sogar ein doppelter Echo-Effekt ist in der Solopartie eingebaut, eine Art der Wiederholung, die im frühen 17. Jh. nicht nur in Mode war, sondern auch ein fester Bestandteil des Verzierungsrepertoire war.

Ego dormio et cor meum vigilat:
vox dilecti mei pulsantis.
Aperi mihi soror mea, amica mea,
columba mea, immaculata mea,
quia caput meum plenum est rore, et
cincinnati mei guttis noctium.

Expoliavi me tunica mea,
quomodo induar illa?
Lavi pedes meos,
quomodo inquinabo illos?

Dilectus meus misit manum suam per
foramen, et venter meus intremuit ad
tactum ejus.

Ich schlief, aber mein Herz war wach.
Horch, mein Freund klopft an:
„Tu mir auf, meine Schwester,
meine Freundin, meine Taube, du
Makellose! Mein Haupt ist voll Tau
und meine Locken voll Tropfen der
Nacht.“

„Ich habe mein Kleid ausgezogen
– wie soll ich es wieder anziehen?
Ich habe meine Füße gewaschen –
wie soll ich sie wieder schmutzig
machen?“

Mein Freund steckte seine Hand
durchs Riegelloch, und mein Leib
bebt ihm entgegen.

Circumdederunt me

Quelle: Msk. D-Lr K.N. 206

Edition: Musica Iagellonica

Text: Ps. 22:13-17

Besetzung: Basso, Continuo

Obwohl diese Vertonung nicht fröhlich anmutet, könnte es einen überraschen, dass Werner die Verzweiflung, und die Angst, die aus dem Text hervorgeht, nicht intensiver in seiner Musik darstellt. Dies könnte damit zusammenhängen, dass der Psalm unter anderem an Gründonnerstag in der Messe Anwendung fand, wo vielleicht eine gewisse Zurückhaltung erwünscht war. Trotzdem bietet er uns eine expressive Motette, die hohe technische Anforderungen an den Basssänger stellt. Von letzterem wird nicht nur ein Tonumfang von zwei vollen Oktaven erwartet, sondern auch eine große Agilität in der Stimme, und auch einen langen Atem, um die zum Teil sehr langen Phrasen in langen Notenwerten zu bewältigen.

Circumdederunt me vituli multi:
tauri pingues obsederunt me.

Gewaltige Stiere haben mich umgeben, mächtige Büffel haben mich umringt.

Aperuerunt super me os suum,
sicut leo rapiens et rugiens.

Ihren Rachen sperren sie gegen mich auf wie ein brüllender und reißender Löwe.

Sicut aqua effusus sum et dispersa
sunt omnia ossa mea.
Factum est cor meum tanquam caera
liquescens in medio ventris mei.

Ich bin ausgeschüttet wie Wasser, alle meine Gebeine haben sich zertrennt; mein Herz ist in meinem Leibe wie zerschmolzenes Wachs.

Aruit tanquam testa virtus mea et
lingua mea adhaesit faucibus meis:
et in pulverem mortis deduxisti me.

Meine Kräfte sind vertrocknet wie eine Scherbe, und meine Zunge klebt mir am Gaumen, und du legst mich in des Todes Staub.

Quoniam circumdederunt me canes
multi concilium malignantium obsedit
me.

Denn Hunde haben mich umgeben, und der Bösen Rotte hat mich umringt.

Matthias Weckmann (1616–1674)

Sonata 10 à 3

Quelle: Msk. D-Lr K.N. 207

Edition: Martin Lubenow

Besetzung:

Cornetto, Violino, Viola da Gamba, Continuo

Heutzutage ist Matthias Weckmann in erster Linie Organisten ein Begriff. Mit Sicherheit begegnete er Christophs Bruder Friedrich in Dresden, wo sie beide bei Heinrich Schütz studierten – ob er aber Christoph kennenlernte, ist nicht bekannt. Dieser begabte und außergewöhnliche Komponist und Organist hat aber neben einem beträchtlichen Orgelwerk auch eine Sammlung von 10 Sonaten für 3 und 4 Instrumente hinterlassen, die sowohl musikgeschichtlich als auch musikalisch von großem Wert sind. Sie zeichnen sich durch eine sehr einfallsreiche und moderne Schreibweise und eine besondere Besetzung aus: Violine, Cornettino, Posaune und/oder Fagott.

Wie auch viele andere Sonaten dieser Sammlung weist diese Sonate Nr. 10 eine da capo-Form auf. Auffallend sind dabei die kühnen harmonischen Wendungen z.B. vor der Reprise, aber vor allem auch die Behandlung des ersten Themas, aus dem sich im Laufe des Stückes eine vielfältige Motivik entwickelt.

Exaudi Deus

Quelle: Msk. D-Lr K.N. 206

Edition: Musica Iagellonica

Text: Ps. 55:2-4 und 17

Besetzung: Canto, Tenore, Continuo

Sehr auffällig in diesem Stück ist der Anfang: Der lange, starke Ausruf „Exaudi!“ fesselt den Zuhörer sofort und unterstreicht gleichzeitig den flehenden Charakter des Textes. Diese Eröffnung, sowie auch vieles an dieser Motette, erinnert stark an Werners möglichen Lehrer und sein zugegebenes Vorbild: Heinrich Schütz. Auch in seiner Art, jede Phrase für sich mit eigenen Motiven zu bearbeiten, die von der einen zur nächsten kontrastieren, und in seiner diskreten aber doch ausdrucksvollen Anwendung von Dissonanzen verrät er seinen Lehrer.

Handwritten musical score for a Latin hymn. The score is written on multiple staves, including vocal lines and lute tablature. The text is: "Exaudi Deus orationem meam, et ne despexeris deprecationem meam: intende mihi, et exaudi me. Contristatus sum in exercitatione mea et conturbatus sum a voce inimici et a tribulatione peccatoris. Quoniam declinaverunt in me iniquitatem et in ira molesti erant mihi. Ego autem ad Deum clamavi, et Dominus salvabit me." The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals. There are also some handwritten annotations and numbers like "765" and "76" scattered throughout the music.

Exaudi, Deus, orationem meam, et
ne despexeris deprecationem meam:
intende mihi, et exaudi me.

Gott, höre mein Gebet und verbirg
dich nicht vor meinem Flehen.
Merke auf mich und erhöre mich,

Contristatus sum in exercitatione mea
et conturbatus sum a voce inimici
et a tribulatione peccatoris.

wie ich so kläglich zage und heule,
daß der Feind so schreit und der Gott-
lose drängt;

Quoniam declinaverunt in me
iniquitatem et in ira molesti erant
mihi.

denn sie wollen mir eine Tücke be-
weisen und sind mir heftig gram.

Ego autem ad Deum clamavi, et
Dominus salvabit me.

Ich aber will zu Gott rufen, und der
Herr wird mir helfen.

Thomas Strutius (1621–1678)

Verleÿ uns Frieden gnädiglich

Quelle: D-Dl Mus.1914-E-500

Edition: Martin Lubenow

Text: Martin Luther nach "Da Pacem Domine", Johann Walter

Besetzung: Canto, Tenore, Basso, Cornetto, Violino I/II, Continuo

Wäre aus irgendeinem Grund nur der zweite Teil dieses dreiteiligen Stückes überliefert, würde man es für eine in sich stimmige und für diese Zeit absolut typische Motette halten. Nach einer Einleitung der Violinen, die das motivische Material der Gesangstimmen vorwegnimmt und umspielt, singen sich letztere den Text Satz für Satz zu, oft in einer miniaturisierten Zweichörigkeit, mit der Sopran- und Tenorstimme auf einer Seite und der Bassstimme auf der anderen. Dabei kommentieren die Geigen den Dialog mit kurzen, die Stimmen imitierenden Einwüfren.

Nun aber fügt Strutius zwei zusätzliche Teile hinzu, die sich in ihrer Schreibweise vom Hauptteil abheben: Zum Schluss schreibt er einen kürzeren Abschnitt, in dem ein Text von Johann Walter vertont wird. Nach einer überleitenden Sinfonie nehmen die Violinen in diesem Teil eine neue Rolle ein: Während sie früher das eigentliche musikalische Geschehen, das in den Singstimmen stattfand, sozusagen von außen kommentierten, sind sie nun Teil eines gleichberechtigten Ensembles; der Satz ist eindeutig fünfstimmig konzipiert, und Stimmen und Geigen erfüllen dieselbe Rolle. Eröffnet wird das Stück aber ganz anders: Nach einer instrumentalen Einleitung singt der Tenor ein langsames Solo, das stark an Luthers Choral angelehnt ist. Diese choralartige Melodie wird von geschmeidigen, schnelleren Gegenstimmen in den Violinen und dem Continuo begleitet. Eine ähnliche Schreibweise wandte schon 1618 der große Johann Hermann Schein in seiner *Opella nova* an, in der er mit den Rollen der Stimmen und Instrumenten experimentiert, und es ist davon auszugehen, dass Strutius mit dieser Sammlung vertraut war.

Verleÿ uns Frieden, gnädiglich,
Herr Gott zu unsern Zeiten.

Es ist doch ja kein ander nicht,
der für uns könnte streiten,
denn du unser Gott alleine.

Gib, unsern Landes Herrn und aller
Obrigkeit feins und gut Regiment,
auff dass wir unter ihnen ein geruhig
und stilles Leben führen mögen
in aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.

Amen.

O du allersüßester

Quelle: Msk. D-Lr K.N. 206

Edition: Musica Iagellonica

Text: frei nach Pseudo-Augustinus' Meditationen
Kap. 37

Besetzung: Alto, Violino I/II, Continuo

Bei dieser Motette fällt in erster Linie der außergewöhnliche Text auf, den sie vertont. Zwar erfreute sich Augustinus gerade im 16. und 17. Jahrhundert, einer Zeit, die von der Reform und Gegenreform gekennzeichnet ist, neuer Beliebtheit und wurde intensiv rezipiert, aber Vertonungen seiner doch oft komplexen Texte waren ziemlich selten. Der inhaltliche Reichtum und die Ausdruckskraft derselben muss jedoch damalige Komponisten sehr inspiriert haben, denn die wenigen Werke, die Augustinus' Worte vertonen, zeichnen sich meisten durch ihre Expressivität und emotionale Stärke aus. Das gilt etwa für Samuel Capricornus (1628–1665), der in seinem *Theatrum Musicum* (Würzburg, 1669) denselben Text, allerdings in seiner lateinischen Fassung vertont, oder auch für *O süßer, o freundlicher* aus Heinrich Schütz' (1585–1672) *Kleinen Geistlichen Konzerten* (Leipzig, 1636), der die Süße Christi, die in seinem Auszug aus Augustinus' Manuale ähnlich gepriesen wird, wie auch Werner hier, durch sich schlängelnde Chromatismen darstellt.

O du allersüßester und freundlichster
Herr Jesu, O du holdseligster Herr,
was ist doch schönere und süßere,
denn in der Finsternis und vielfältigen
Bitterkeit dieses Lebens der göttlichen
Traurigkeit begierig zu sein und ein
seufzend Verlangen zu haben nach der
ewigen Seligkeit, auch mit Gemüte
dort hoffen, da gewißlich die wahren
Freuden sind. Ach wann werde ich
dahin kommen, wann werde ich
doch einmal vor deinem Angesichte
erscheinen, wann werde ich von

deiner Schönheit satt werden? Wann
wirst du mich aus diesem Finstern
führen, daß ich lobe deinen Namen
und ferner kein Verdruß noch Leid
erfahre? Wann werde ich hin gehen zu
jenem wunderlichen und deinem
allerschönsten Hause, da die Stimme
der Freude und Frohlockung erklinget
in den Hütten der Gerechten? Wohl
denen, O Herr, die in deinem Hause
wohnen die loben dich immerdar.

Laudandus dominus

Quelle: Msk. D-Lr K.N. 206

Edition: Musica Iagellonica

Text: nach Lk 1:68-79

Besetzung: Tenore,
Cornetto, Violino, Viola da Gamba, Continuo

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in a historical style, likely from the 16th or 17th century. It features several staves of music. The top section contains vocal lines with Latin lyrics written in a cursive hand. Below the vocal lines are several staves of instrumental music, including a lute part with a treble clef and a bass clef, and other parts with various clefs. The notation includes notes, rests, and bar lines. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

Werner zieht in diesem Stück eine strenge Trennung von Instrumenten und Gesangsstimmen durch, und zwar fast ausnahmslos. Die Rolle, die die Instrumente dabei erfüllen, besteht vor allem in der Strukturierung des Stückes, sei es auf großer Ebene durch längere Vor- und Zwischenspiele, oder auf kleiner Ebene, also innerhalb von musikalischen Phrasen, durch kleine Einwürfe. Bemerkenswert ist dabei, dass vokale und instrumentale Teile kaum musikalisches Material gemeinsam haben. Fast immer entscheidet sich Werner für Zwischenspiele, die zwar mit Hinblick auf den Charakter zum Gesang passen, aber keinerlei Themen oder Motive gemeinsam haben.

Die beiden einzigen Ausnahmen in dieser strengen Trennung befinden sich im letzten Drittel des Stückes, einmal im Dreiertakt („... und Erkenntnis des Heils gebest seinem Volk.../ad dandam scientiam...“) und einmal im Zweiertakt („...und richte unsere Füße auf den Weg des Friedens/ad dirigendos pedes...“). Durch diese Tuttistellen scheint Werner in beiden Fällen die Großzügigkeit Gottes unterstreichen zu wollen: Besungen wird jedes Mal Gott, der eingreift und die Menschheit dadurch weiser werden lässt.

Laudandus Dominus Deus Israel.
Quia visitavit et fecit redemptionem
populo suo, et erexit cornu salutis
nobis, in domo David pueri sui:
sicut locutus est per os sanctorum qui
a seculo fuerunt prophetarum suorum.
Fore; ut servemur ab inimicis
nostris et de manu omnium qui
oderunt nos: ut uteretur misericordia
ergo patres nostros, ut memor esset
testamenti sancti sui.

Praestaretque jusjurandum, quod
juravit ad Abraham, patrem nostrum,
ac paret nobis, ut sine timore, de
manu inimicorum suorum liberati,
serviremus ipsi, cum sanctitate et
justitia coram ipso, cunctis diebus
vitae nostrae.

Et tu, puer, propheta Altissimi
vocaberis: praeibis enim ante faciem
Domini ad parandum vias ejus, ad
dandam scientiam salutis populo
ipsius, per remissionem peccatorum
ejus, per viscera misericordiae Dei
nostri, quibus visitabit nos Oriens
exaltato; ut illuscresceret his, qui in
tenebris et in umbra mortis sedebant,
ad dirigendos pedes nostros in viam
pacis.

Gelobt sei der Herr, der Gott Israels!
Denn er hat besucht und erlöst sein
Volk und hat uns aufgerichtet ein
Horn des Heils im Hause seines Die-
ners David – wie er vorzeiten geredet
hat durch den Mund seiner heiligen
Propheten –, dass wir von unseren
Feinden bedient werden und von der
Hand aller, die uns hassen, und Barm-
herzigkeit erzeugte unsern Vätern und
gedächte an seinen heiligen Bund.

Und dass er bei dem Eid stehe, den
er geschworen hat unserm Vater Ab-
raham, uns zu geben, dass wir, erlöst
aus der Hand der Feinde, ihm dienen
ohne Furcht unser Leben lang in Hei-
ligkeit und Gerechtigkeit vor seinen
Augen.

Und du, Kindlein, wirst Prophet des
Höchsten heißen. Denn du wirst dem
Herrn vorangehen, dass du seinen
Weg bereitest und Erkenntnis des
Heils gebest seinem Volk in der Ver-
gebung ihrer Sünden, durch die herz-
liche Barmherzigkeit unseres Gottes,
durch die uns besuchen wird das
aufgehende Licht aus der Höhe, auf
dass es erscheine denen, die sitzen in
Finsternis und Schatten des Todes,
und richte unsere Füße auf den Weg
des Friedens.

Was betrübst du dich

Quelle: Msk. D-Lr K.N. 206

Edition: Musica Iagellonica / Text: Ps. 42:12

Besetzung: Basso, Continuo

In dieser knappen Solomotette für Bassstimme lotet Christoph Werner gewissermaßen die Grenzen des Möglichen in puncto Kontrastreiche aus. Die Gegensätze, die im Text vorhanden sind, spitzt er zu und nimmt sie zum Anlass, fast nahtlos vom einen Extrem zum andern zu übergehen. Gleich am Anfang schildert er die Betrübtheit des Ich-Erzählers mit langen Notenwerten, und absteigenden, chromatischen Linien; wenn es um Unruhe geht, springt die Stimme hin und her in Achtelnoten. Noch extremer ist es gleich im nächsten Abschnitt: „Harre“ dehnt er auf einem scheinbar endlosen Liegeton aus, „danken“ aber wird mit höchst virtuosen Koloraturen versehen. Abgeschlossen wird dieses dramatische Stück durch ein schwungvolles, und verhältnismäßig unbekümmertes Alleluja.

Was betrübst du dich, meine Seele,
und bist so unruhig in mir?

Harre auf Gott,

denn ich werde ihm noch danken,

das er meines Angesichtes hülfte und
mein Gott ist.

Alleluja.

Paul Siefert (?) (1586–1666)

Toccata in F.

Quelle: A-Wm XIV. 714

Besetzung: Organo solo

Dass dieses Stück vielleicht etwas anders klingt als die Bisherigen liegt nicht in erster Linie an seiner Besetzung. Hätte man hier, wie es im 17. Jh. gang und gäbe war, eine Intavolierung (also eine Orgelfassung) einer Motette gewählt, wäre sie vermutlich weniger aufgefallen. Diese Toccata aber besteht größtenteils aus einer Aneinanderreihung von Sequenzen – in denen ein Motiv oder eine Fortschreitung wiederholt wird –, Kanons, Echos und ähnlichen Effekten. Diese gibt es zwar auch in den Motetten, aber hier wird das Prinzip bis an seine Grenzen geführt, was davon herrührt, dass es sich bei der Toccata grundsätzlich um eine improvisierte Gattung handelt. In einer Toccata ist der Organist besonders frei, bedient sich also reichlich dieser Sequenzen und Kanons, die mit der Tradition des improvisierten Kontrapunkts verbunden sind, und muss sich an keine metrischen Richtlinien halten. Dieses Stück von Siefert ist also ein typisches Beispiel eines Improvisationsstücks, das niedergeschrieben wurde.

Paul Siefert

Psalm 30

Aus: *Psalmi davidici, Pars secunda*. Danzig 1651

Text: Ps. 30

Besetzung: Canto, Alto, Tenore, Basso, Cornetto, Violino I/II, Continuo

Bei diesem Stück handelt es sich um eine Ausnahme. Erstens ist es sehr ungewöhnlich, dass für ein einziges Musikstück vom Komponisten selbst zwei verschiedene Texte in verschiedenen Sprachen gegeben und sogar unterlegt werden. Die „Parodie“ im Sinne der Unterlegung eines neuen Textes unter ein schon bestehendes Stück, war in der Barockzeit gang und gäbe. Madrigale konnten auf diese Weise in Messsätze verwandelt werden, weltliche Lieder in geistliche Lieder, usw. Aber dies wurde in der Regel von anderen Menschen als dem Komponisten im Nachhinein getan, während Siefert hier selbst beide Versionen (einen lateinischen und einen deutschen Text) anbietet. Das ist auf jeden Fall mit der komplizierten religiösen Lage in Verbindung zu bringen, die Danzig zu jener Zeit kennzeichnete.

Auch formell ist es ein interessantes Stück. Der nachgedichtete Psalm 30 wird in vier Strophen aufgeteilt, die jeweils anders vertont, und von instrumentalen Zwischenspielen getrennt werden. Gemeinsam haben aber alle diese Strophen, dass ihnen eine einzige Melodie zugrunde liegt. Gleich am Anfang erklingt die Chormelodie des Ps. 30 aus dem Genfer Psalter (1551), die dann in verschiedenen Stimmen, auf verschiedene Weise, in jeder Strophe wieder auftaucht.

Ich wil Dich preisen HERre Gott
daß Du mich hast errett' aus Noth
und den erhört gewaltiglich
und meine Feind nicht über mich
nicht hast erfrewen wollen lassen
als ob ich wer so gar verlassen.

Da ich Dich HErr anruff[e] zur stund
machstu mich wiederumb gesund
und da ich nu fast in das Grab
solt fahren in die Hell hinab
hastu mich wieder lebendig thun
machen
gerissen aus der Hellen Rachen.

Lobet den HERren allzugeleich
Die Er macht Seiner Güter reich
Danckt Ihm und preist Sein Heiligkeit
Sein Zoren wehrt ein kleine Zeit
und eh man sich recht umb kan sehen
pfllegt er Ihm wieder zu vergehen.

Aber Sein große Gütigkeit
schwebt über uns zu aller Zeit
des Abends mir oft widerfehrt
daß Trawrigkeit bey mir einkehrt
des Morgens wenn ich auff thu stehen
mir Lust und Frewd entgegen gehen.

Der Eintritt zu den Konzerten ist frei – wir bitten um eine angemessene Kollekte

Wir danken der *Christkatholischen Kirchgemeinde Basel*, *Bernhard Fleig Orgelbau*, der *Sulger-Stiftung*, der *Sophie und Karl Binding Stiftung*, der *Stiftung zur Förderung der Lebensqualität in Basel und Umgebung* und unseren treuen privaten Gönnern für ihre wertvolle Unterstützung.

Um das Projekt erfolgreich fortsetzen zu können, werden nach wie vor Gönner gesucht. Sie sind herzlich eingeladen, sich zu beteiligen!



Impressum:

Programm **Christoph Werner**: Jörg-Andreas Bötticher
Einführungstext: Clément Gester
Dokumentation, Gestaltung: Eva-Maria Hamberger
Musikalische Leitung: Jörg-Andreas Bötticher

Nächstes Konzert: Briegel

Konzert: So, 14. April 2024, 17 Uhr
Predigerkirche Basel

Organisation

Albert Jan Becking, Jörg-Andreas Bötticher,
Katharina Bopp, Annemarie Fränkl Knab,
Brian Franklin, Gabrielle Grether, Eva-Maria
Hamberger, Regula Keller, Frithjof Smith

Weitere Informationen

www.abendmusiken-basel.ch

Bankverbindung

Abendmusiken in der Predigerkirche
Bündnerstrasse 51, 4055 Basel
IBAN: CH28 0077 0253 3098 9200 1
BIC: BKBBCHBBXXX
Basler Kantonalbank
Spenden an die *Abendmusiken in der
Predigerkirche* sind von der Steuer absetzbar.

SULGER-STIFTUNG



Sophie und Karl

BINDING STIFTUNG