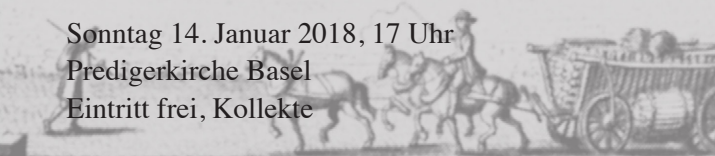


## Abendmusiken in der Predigerkirche

# Giovanni Gabrieli

Soprano: Jessica Jans, Monika Mauch  
Alto: Jan Börner, Margot Oitzinger  
Tenore: Gerd Türk, Raphael Höhn  
Basso: Peter Kooij, Dominik Wörner  
Cornetto: Bork-Frithjof Smith,  
Gebhard David, Jamie Savan  
Trombona: Simen van Mechelen,  
Claire McIntyre, Charles Toet, Joost Swinkels  
Violino: Katharina Heutjer, Cosimo Stawiarski  
Viola: Katharina Bopp  
Viola da gamba: Brian Franklin  
Violone: Thomas Goetschel  
Tiorba: Maria Ferré  
Organo: Deniel Perer  
Organo: Francesco Pedrini

Sonntag 14. Januar 2018, 17 Uhr  
Predigerkirche Basel  
Eintritt frei, Kollekte



## Giovanni Gabrieli

(1554/57 - 1612)

Geboren ca. **1554/57** in Venedig, als Sohn von Piero di Fais, „genannt Gabrieli“.

Giovanni hat mindestens vier Geschwister; über seine Jugend- und Lehrzeit ist sonst kaum etwas bekannt. Vermutlich wird er von seinem Onkel **Andrea Gabrieli** (1532-85) erzogen, bzw. musikalisch ausgebildet.

Im Vorwort der *Concerti* (1587) bezeichnet er sich als „*poco meno que figliuolo*“ Andreas. Wie Andrea (und wohl auch durch dessen Vermittlung) kann Giovanni einige Zeit am Hof Albrechts V. in München unter Kapellmeister **Orlando di Lasso** (1532-94) arbeiten und studieren. In einem Sammelband mit Werken Münchner Hofmusiker („*Floridi Virtuosi del Serenissimo Ducca die Baviera*“), 1575 gedruckt in Venedig, findet sich ein frühes Madrigal Giovanni's mit als Angabe zum Autor: „*Giovanni de Andrea Gabrielli*“.

Aus Widmungen späterer Werke geht hervor, dass Gabrieli Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten in Süddeutschland auch nach seinem Aufenthalt in München weiterhin pflegt.

Vermutlich um **1579/80** geht Giovanni zurück nach Venedig. 1584 arbeitet er vertretungsweise neben seinem Onkel als Organist an San Marco; Januar **1585** erhält er definitiv den Posten als 2. Organist.

Seinerzeit (1557) ist Andrea Gabrieli durch **Claudio Merulo** (1533-1604) im Wettbewerb um eben diese Stelle aus dem Rennen geworfen; als Merulo 1566 zum ersten Organisten aufsteigt, kann Andrea als 2. Organist nachrücken. 1584 gibt Merulo nach 28 jähriger Dienstzeit die Stelle in Venedig auf und geht an den Hof der Farnese in Parma; Andrea wird 1. Organist.

Nach dem Tod Andreas **1585** wird Giovanni zum ersten Organisten ernannt und arbeitet zudem als Hauptkomponist am Markusdom. Der Kapellmeister, **Gioseffo Zarlino** (1517-90), ein angesehener Theoretiker und

Organisator der Kirchenmusik, trägt als Komponist wenig bei.

Im gleichen Jahr wird Gabrieli ausserdem Organist der *Scuola Grande di San Rocco*, einer einflussreichen städtischen Bruderschaft, deren Mitglieder auf gute Musik bei Gottesdiensten und anderen Feierlichkeiten grossen Wert legen.

Giovanni Gabrieli kann sich somit gut etablieren, hat allerdings nach dem Tod Andreas auch die Pflichten eines *Pater Familias*, Oberhaupt der Grossfamilie, zu erfüllen, die ihn zeitweilig stark belasten. Um seine unglücklich verheiratete Schwester zu einer Scheidung verhelfen zu können, führt er über mehrere Jahre einen kostspieligen Prozess.

Giovanni gibt eine ganze Reihe Werke seines Onkels in Druck; er fügt jeweils eigene Kompositionen bei:

- *CONCERTI DI ANDREA, ET DI GIO: GABRIELI Organisti della Sereniss. Sig. di Venetia. Continenti Musica di Chiesa, Madrigali, & altro ... Venetia 1587* (Jakob Fugger gewidmet);
- *DI ANDREA GABRIELLI Il Terzo Libro de Madrigali a cinque voci con alcuni di Giovanni Gabrielli Organista della Sereniss. Signoria di Venetia ... Venetia 1589* (Dem Bamberger Fürstbischof Ernst v. Mengersdorf gewidmet);
- *INTONATIONI d'Organo di Andrea Gabrieli, et di Gio. suo nepote ... Venetia 1593*
- *RICERCARI DI ANDREA GABRIELI ... Venetia 1595*

In Sammeldrucken (Venedig, Nürnberg, Antwerpen etc.) ist Gabrieli prominent vertreten. Ausgabe mit ausschliesslich eigenen geistlichen Werken:

- *SACRAE SYMPHONIAE Ioannis Gabrielii ... Venetia 1597* (den Brüdern Georg, Anton, Philip und Albert Fugger gewidmet). Posthum erscheinen:
- *RELIQUIAE SACRORUM CONCENTUUM Giovan Gabrielis, Iohan-Leonis Hasleri, utriusque praestantissimi musici ... Nürnberg 1615*
- *CANZONI ET SONATE del signor Giovanni Gabrieli ... Venetia 1615*

– SYMPHONIAE SACRAE Ioannis  
Gabriellii ... Venetia 1615

Über die Jahre bis zu Gabriellis Tod  
**1612** kommen immer wieder Schüler  
nach Venedig; unter ihnen als prominen-  
tester **Heinrich Schütz** (1585-1672).  
Um 1600 ist die Zeit wirtschaftlicher  
Hochblüte längst vorbei; Venedig ist  
aber nach wie vor eine Musikstadt  
erster Güte.

>  
**Annibale Carracci** (1560-1609):  
Porträt eines Komponisten, vermutlich  
**Claudio Merulo**. 1587  
92.5 x 68.5 cm,  
Museo Capodimonte, Napoli.





**Leandro Bassano**  
(1557-1622) / Werkstatt:  
Vermutlich *Dogaressa*  
**Morosina Morosini** (1545-1614),  
Gemahlin des Dogen  
**Marino Grimani**.  
Um 1595/1600.

Öl auf Lw., 114 x 97,5 cm  
Rijksmuseum Amsterdam



**Domenico Tintoretto**  
(1560-1635) / Werkstatt:  
Doge **Marino Grimani**  
(1533-1605),  
im Amt 1595-1605.  
Um 1595/1600.

Öl auf Lw., 119,4 x 108 cm  
Cincinnati Art Museum



**Gentile Bellini** (1429-1507):

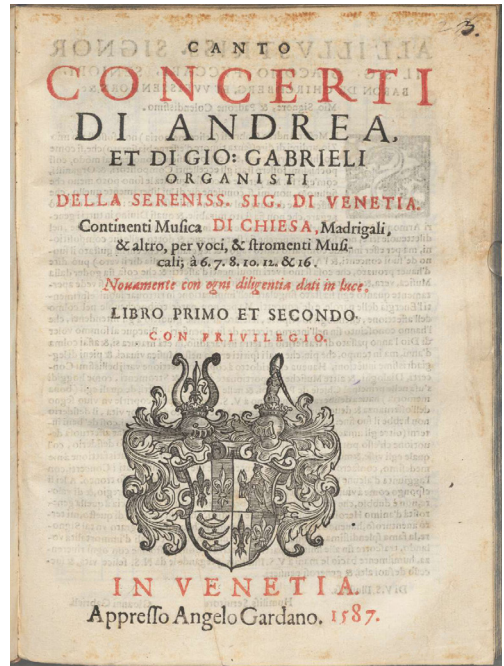
Prozession der *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista* auf dem Markusplatz. 1496  
Öl und Tempera auf Lw., 373 x 745 cm. Galleria dell' Accademia, Venezia

Giovanni Antonio Canal / **Canaletto** (1697-1768):

Prozession der *Scuola Grande di San Rocco*, um 1735  
Öl auf Lw., 147.7 x 199.4 cm. National Gallery, London

## Giovanni Gabrieli – eine „neue Musik“ aus Venedig

Öfter haben Komponisten ihre Musik aus Prestigegründen – oder die Verleger aus Werbegründen – lauthals als „neu“ bezeichnet. Adrian Willaert mit seiner „Musica nova“ 1559 und Giulio Caccini mit „Le nuove musiche“ 1601 sind nur zwei Beispiele für viele. Giovanni Gabrieli (ca. 1557-1612) hat nicht sich selber in Werktiteln oder Vorworten aufs Podest gehoben, sondern ausschliesslich seinen Oheim Andrea Gabrieli (ca. 1532-1586), der auch sein erster Lehrer war. Ihm hat Giovanni 1587 in seiner berühmten Sammlung *Concerti* (in deren Titel dieser Begriff zum ersten Mal so pointiert hervortritt) ein selbstloses Denkmal gesetzt: In der Widmung des Bandes an seinen früheren Mäzen Jakob Fugger, der ihm wahrscheinlich sein „Zweitstudium“ 1575-79 bei Orlando di Lasso in München finanziert hatte, heisst es, der Oheim („*felice memoria*“) sei „bewundernswert und fast göttlich auf allen musikalischen Gebieten“ gewesen, „in der Kunstfertigkeit, in ausgefallenen Ideen, auf neue Arten (!), in einem lieblichen Stil“ („*mirabile & quasi divino in tutti i generi armonici, nell arte, nelle rari inventioni, nelle maniere nove, nel dilettevole stile*“) – eine rührende Hommage, die der jüngere an den älteren Meister richtet. Und mit seinen eigenen Werken zusammen gibt der Dreissigjährige in diesem Druck zahlreiche Stücke des gerühmten Lehrers heraus, der im Vorjahr gestorben war. Als einen Akt ausgleichender Gerechtigkeit könnte man es bezeichnen, dass Giovanni später selber auf ähnliche Weise von dem bekanntesten seiner eigenen Schüler geehrt werden sollte: von Heinrich Schütz.



*CONCERTI DI ANDREA, ET DI GIO: GABRIELI ... IN VENETIA ... 1587. Widmung: Sig. Giacomo Fuccari Senior, Baron de Chirchberg &c. (? Jakob Fugger, 1542-98). BSB München*

Dabei muss man gerade ihm, Giovanni, einen enormen Innovationsschub in der Epoche des Übergangs von der Spätrenaissance zum Frühbarock zuschreiben, ja seine Beiträge zur Entwicklung des Komponierens sind so umfassend, dass die Musikwissenschaft heute seiner Bedeutung noch nicht völlig gerecht geworden ist, obwohl bereits im Jahr 1834 (!) die erste grosse Monographie über ihn erschienen ist (Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin, Schlesinger-Verlag). Das Neue, Bahnbrechende betrifft einerseits die Kunst der Mehrchörigkeit und des Konzertierenden Stils, die Giovanni Gabrieli zwar von seinen Vorgängern übernommen, aber zu einer künstlerischen Blüte geführt hat, die alles

Frühere in den Schatten stellt. Bleibende Spuren hinterlässt er aber besonders mit dem Einsatz der Instrumente bzw. der Entwicklung einer selbständigen Instrumentalmusik. Beide Elemente bestimmen das heutige Programm.

## Der „grosse Klang“

Eindrucksvoll zeigt sich der Werdegang der *cori spezzati*-Technik (s.v.v. *unterbrochene Chöre*) hin zum Monumentalen in den grossen vokal-instrumentalen „Concerti“, die mit *Audite principes* für 16 Stimmen, *Hic est filius Dei* für 18 Stimmen (drei 6-stimmige Chöre) sowie *In ecclesiis* für 14 Stimmen (4 Favoritchor-, 4 Capellchor-, 6 Instrumentalstimmen) und Generalbass vertreten sind, während *Deus, in nomine tuo* die acht Stimmen in einem einzigen Chor zusammenfasst und den traditionellen polyphonen Stil repräsentiert: „*in stilo veteri*“, im alten Stil, wie der Untertitel hervorhebt. Das Stück ist dicht gearbeitet in seinem kaum durch Pausen unterbrochenen Stimmstrom, allerdings unter Beigabe des „modernen“ Generalbasses. Demgegenüber kann man bei den mehrchörigen Werken Gabriellis geradezu von einer „Kontrast-Dramaturgie“ sprechen. Diese beschränkt sich nicht nur auf die Gegenüberstellung von zwei bis vier oder gar fünf Chören, sie gilt auch für die Abwechslung von vokalen und instrumentalen Teilen sowie von mächtigen Tutti-Blöcken und beweglichen Solo-Passagen. Besonders fortschrittlich ist die Einführung von refrain-artigen Abschnitten, deren Wiederholung die Gesamtform dieser ausgedehnten Werke gliedert und für die Hörer fassbar und plausibel macht, so z.B. im Verlauf des *In ecclesiis*, des Schlussstücks

des heutigen Abends, das fünfmal wiederkehrende „Alleluja“, vorgetragen in einem eng verschachtelten Gegen- und Miteinander von Favoritchor und „Cappella“ – eine veritable Ritornellform. Wie oft in ihrem Leben haben Komponisten wie Gabrieli das Wort „Alleluja“ vertont! Und niemals gleich!!

Viele dieser Elemente sind, wie erwähnt, im 16. Jahrhundert bereits vorbereitet, etwa von Adrian Willaert (1550), dem „Begründer der Venedischen Tonschule“, wie ihn Winterfeld (1834) nennt, dokumentiert und kommentiert von Gioseffo Zarlino (1558), ausprobiert von Andrea Gabrieli (1587), aber gesteigert und individualisiert von Giovanni Gabrieli. Bei einem der zahlreichen Willaert-Schüler, nämlich Nicolò Vicentino (1555), liest man, dass die Komposition für mehrere Chöre „*in Kirchen und anderen weiträumigen Plätzen*“ dannzumal angebracht sei, wenn „*die Vierstimmigkeit, sogar wenn viele Sänger für jede Stimme vorhanden sind, nicht mehr ausreicht; oder auch zum Zweck der Abwechslung, um einen grossen Klang zu erzielen*“ („*per necessità di far grande intonatione*“).

Der „grosse Klang“ und der festliche Charakter der Musik Gabriellis haben ihre Ursachen (auch) im öffentlichen Leben Venedigs zu dieser Zeit. Ohne die besonderen Bedingungen dieser kosmopolitischen Stadt unter dem Dogen Marino Grimani, ohne ihre Hauptkirche San Marco, ohne die dortige Pracht- und Prestigepflege, die gleichermassen der weltlichen wie der kirchlichen Macht galt, und ohne die dortige, europaweit führende Kapelle und deren berühmte Musiker wäre diese musikalische Entwicklung nicht möglich gewesen. Alle Erscheinungen

des Lebens strebten damals in die Weite: das geozentrische zum heliozentrischen Weltbild (Kopernikus, Kepler, Galileo Galilei), das Bewusstsein von fernen Ländern und Kolonien, Handel und Verkehr, die glanzvollen Prozessionen und Feste (z.B. zur Feier des Sieges der christlichen Mittelmeermächte über das Osmanische Reich bei Lepanto 1571). All das spiegelt sich in der Musik. Das Klangvolumen weitet sich aus durch immer grössere Ensemble-Besetzungen, der Klangraum dehnt sich durch Erweiterung der Stimm-Umfänge nach der Höhe und nach der Tiefe zu, und die Palette der Klangfarben wird bereichert durch instrumentale und dynamische Nuancierung und vermehrte *forte*- und *piano*-Angaben, ganz in Analogie zu den zeitgenössischen Malern der Venezianischen Schule wie etwa Tizian, Tintoretto, Veronese, Tiepolo u.a. mit ihrer raffinierten Farbgebung des „chiaroscuro“.

Die Nachhallzeit im Markusdom von Venedig, der mit seinen beiden Musik-Emporen die Mehrchörigkeit zwar nicht begründet, wie vielfach angenommen wurde, aber begünstigt hat, beträgt ca. 8 Sekunden. Das mag ein Grund dafür sein, dass die hier erklingende Musik aus akustischen Gründen auf Polyphonie und delikate Stimmfortschreitungen eher verzichtet zugunsten kompakter Klangwirkungen unterschiedlicher Chöre, die gegeneinander wirken, ineinander greifen und sich in überwältigender Klangfülle vereinen („zum starcken Gethön unnd zur Pracht“, wie Heinrich Schütz im Vorwort zu seinen *Psalmen Davids* 1619 sagen wird). Das Klangresultat kommt einer Art musikalischer „Inszenierung“ gleich, und dieser *stile moderno* ist ein *stile italiano*: Bis heute ist unsere musikalische

Terminologie italienisch geprägt, wir sprechen von *piano* und *forte*, von *Adagio* und *Presto*, von *staccato* und *legato*. Der Grundstein für diese italienische, von den Flamen („Niederländern“) übernommene Vorherrschaft in der Musik wurde damals gelegt.

### Das „kleine Konzert“

Auf der entgegengesetzten Seite der Skala dieses neuen, „konzertierenden“ Stils steht das „Kleine Geistliche Konzert“ für Solo-Gesang oder wenige Stimmen und Generalbass. Nicht auf das Kolossale ist es ausgerichtet, sondern eher auf das Intime, Private. Die Generation Andrea Gabrieli, Banchieri u.a. hatte es eingeführt, Viadana hatte es 1602 mit seinen *Cento concerti ecclesiastici* zu weiter Verbreitung geführt, und auch hier ist es Heinrich Schütz, der seine italienischen Studienfrüchte nach Deutschland transferiert und ab 1626 in Dresden in mehreren Teilen seine bekannten *Kleinen geistlichen Konzerte* herausbringt. In unserem Programm ist diese Variante des Concertos, aus Gründen des Gegensatzes und der Belebung, mit drei Zeitgenossen Gabrielis vertreten, Grandi, Barbarino und Cima. Sie zeigen den reichen musikalischen Kontext auf, in dem sich Gabrieli bewegte. Grandi dürfte der Bedeutendste von ihnen gewesen sein. Die Anzahl seiner zwischen 1610 und 1620 veröffentlichten und in vielen Nachdrucken erschienenen Werke ist riesig, seine Beliebtheit war eindrucklich. Sein *Hodie nobis de caelo* gehört zu jener Gruppe, mit der Grandi vor allem in die Geschichte eingegangen ist: der Besetzung für zwei gleiche Stimmen und Generalbass. Das Stück ist vermutlich der *Accademia dello Spirito Santo*, einer frommen Bruderschaft in Ferrara



zugesdacht, an der Grandi bis 1615 Maestro di Cappella war. Ab 1617 wirkte er in Venedig zuerst als Kapellsänger und ab 1720 als Vizekapellmeister an S. Marco. Cimas *O sacrum convivium* aus seinen *Concerti ecclesiastici* von 1610, ebenfalls für zwei gleiche Stimmen, ist ganz vom Charme der Echo-Technik bestimmt, die von einer gewissen Konventionalität der Motivik und der harmonischen Gestaltung ablenkt: Wenn sich beide Stimmen beim abschliessenden Alleluja in Terzenseligkeit zusammenfinden, breitet sich beim Hörer ein dankbares Gefühl des „Ende gut, alles gut“ aus. **Bartolomeo Barbarini**, zu seiner Zeit ein berühmter Sänger, veröffentlichte in der „Drucker-Stadt“ Venedig verschiedene Kompositionen, darunter zwei Sammlungen mit Motetten für eine Solo-Stimme und Generalbass.

An diesen Motetten ist besonders interessant, dass die Vokalstimme in zwei Versionen gedruckt ist, einer („semplice“ genannt) mit der Gerüstmelodie ohne Verzierungen, und einer zweiten („passeggiato“) mit ausgearbeiteter, hochvirtuoser Ornamentik. Die erstere, so sagt der Sänger-Komponist im Vorwort, sei für Ausführende bestimmt, „*chi non ha disposizione di passeggiare*“, die andere sei für die kenntnisreicheren und sangeskundigen Professionellen, und die erstere wiederum für die noch Besseren, die genügend vom Kontrapunkt und vom Ornamentieren verstünden, um *eigene* Verzierungen machen zu können. Ob in unserer Aufführung die zweite oder dritte Variante zum Zuge kommt oder eine Mischung von beiden, ist natürlich „Künstler-Geheimnis“.

## Instrumente und Instrumentalmusik

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten der Musikgeschichte, dass gerade mit der Hochblüte der Vokal-Polyphonie im 16. Jahrhundert die Emanzipation einer genuinen Instrumental-Musik einherging. Die Motette und die Messe auf geistlichem Gebiet, das Madrigal auf weltlichem, d.h. die klassischen Vokal-Gattungen der Renaissance erlebten mit Komponisten wie Adrian Willaert († 1563), Palestrina und Lasso († 1594), Marenzio († 1599) und Gesualdo († 1613) Höhepunkte ihrer Entwicklung, als mit Andrea und Giovanni Gabrieli der Stern einer selbständigen Instrumentalmusik aufging, der noch lange und immer heller leuchten sollte.

Es bedeutet einen tiefgreifenden Einschnitt in der Kompositionsgeschichte, dass hier die musikalische Form eines Stücks nicht mehr von einem präexistenten, durchlaufenden Text übernommen werden kann, sondern anderen, eigenen Gesetzen folgen muss. Diese instrumentalen Merkmale bestehen einerseits in einer neuen Bedeutung des Rhythmus und der Dynamik, andererseits in einer klanglichen Disposition von wenigen, die Tonart bestimmenden Hauptstufen im Quintverhältnis (I., IV., V.). Typisch instrumentalen Charakter hat die Herausbildung der Sequenz als Baustein des harmonischen und formalen Ablaufs. Musikalischer Zusammenhang wird nicht mehr durch den Text oder einen Cantus firmus gewährleistet, sondern setzt melodische Einprägsamkeit und harmonische Zielstrebigkeit voraus, jene Elemente also, die im polyphonen Stil der Renaissance nicht prioritär waren und die man mit Giovanni Gabrielis neuem, frühbarocken Stil verbindet.

Auch kristallisiert sich in der Komposition immer mehr der Aussenstimmensatz heraus, in dem die Oberstimme und der Bass die entscheidenden Faktoren sind – die Oberstimme ausgeführt durch den prächtigen, leuchtenden Cornetto (Zink) oder die immer stärker hervortretende Violine, die Unterstimme realisiert durch die vielfältigen „Fundamentinstrumente“ zur Darstellung des Generalbasses bzw. der Harmonie. Die Folge ist eine starke Intensivierung der Musik als einer Affektsprache, die das menschliche Gemüt angreift und bewegt – die Hauptmaxime des musikalischen Barock.

Dass in dieser Epoche in S. Marco, quasi als Parallele zur Mehr-Chörigkeit, das Spiel auf zwei dialogisierenden Orgeln in Mode war, ist nicht zu verwundern. Eine Verordnung von S. Marco schrieb vor, dass an hohen Festtagen die beiden Organisten auf ihren Orgeln zu sein hätten, und diese Organisten waren natürlich die berühmtesten im Lande. Girolamo Diruta erzählt in seinem grossen Orgel-Kompendium *Il Transilvano* (Venedig 1593), dessen Zweitem Teil (1622) das **Luzzaschi-Ricercare** unseres Programms entnommen ist, das Erlebnis, als er Musik an diesen zwei Orgeln hörte („*un duello di due organi*“), die „*sich gegenseitig antworteten mit solchen Erfindungen und solcher Anmut, dass ich fast ausser mir war.*“ („*che quasi uscii fuor di me stesso*“). Als er nachforschte, wer denn die Spieler („*le due gran Campioni*“) gewesen waren, stellte er fest, dass es sich um Claudio Merulo, Dirutas Lehrer, und Andrea Gabrieli handelte. Ihr Ideenreichtum beruhte vermutlich in erster Linie auf der Improvisation (damals in Italien „*fantasia*“ genannt) und auf Echo-Wirkungen. Auch die **Orgel-Toccaten** der Zeit, bestehend

meistens aus Akkord-Folgen und deren verzierender Umspielung in sehr freier Form, erwecken oft den Eindruck von nachträglich verschriftlichten und ausgearbeiteten Improvisationen. Dagegen sind **Ricercare** und **Fuge** gewissermassen das Gegenteil: Nicht Spiel, Virtuosität, „Affekt“ und Wirkung sind hier die Hauptzielsetzungen, sondern Struktur, Polyphonie, Affektfreiheit und Basteln mit dem musikalischen Material.

Etwas schwierig zu verstehen ist die unterschiedliche Benennung der instrumentalen Ensemblestücke, besonders die Termini **Canzone**, **Symphonia** und **Sonata**. Es wäre vergeblich, klar definierte Gattungs-Bezeichnungen im modernen, „wissenschaftlichen“ Sinn darin suchen zu wollen. Im damaligen Sprachgebrauch gehen die Begriffe oft etwas durcheinander, wie etwa eine Formulierung Zarlinos in seinen *Istituzioni armoniche* (Venedig 1558) zeigt, wo von „*altre cantilene di fantasia, come sono Motetti, Madrigali & altre belle canzoni...*“ die Rede ist. Trotzdem gibt es einige Anhaltspunkte für eine Differenzierung. Canzone ist zweifellos die ältere Bezeichnung, nämlich die italianisierte Form der französischen, gesungenen „Chanson“. Kennzeichnend für die Canzone ist der Beginn in der rhythmischen Folge lang – kurz – kurz. In diesem Sinne wirkt Gabrielis **Canzona quarta a quattro** (1608) wie eine Art hochwertige Kontrapunkt-Übung – ein Spiel gleichberechtigter Stimmen mit Imitation, Themen-Umkehrung und -verkürzung, Modifikation der Abstände zwischen den Themeneinsätzen, und am Schluss mit der Wiederaufnahme des Anfangsgedankens zur Abrundung der Form, dicht und meisterlich gebaut, als

wolle der Komponist demonstrieren, dass er in allen Stilen komponieren kann, neu wie alt, progressiv wie traditionell. Viel moderner dagegen ist die *Sonata a 14* (1615), ein Stück, das reich mit Kolorierungen versehen und von besonders kunstvoller Struktur ist: Es basiert auf einem ostinato-artigem, durch den Oktavraum aufsteigenden Gebilde und verwendet dieses Element im Laufe des Stücks sehr unterschiedlich, mal als Ausgangspunkt für imitatorische Führungen, mal als Bassfundament für die agilen Oberstimmen. Sowohl die Kombinatorik der drei Chöre und der Einzelstimmen als auch das Um-die-Wette-Spielen der hohen Stimmen sind einzigartig. Später wird mit „Canzone“ eher die einfachere Form der Instrumentalkomposition assoziiert im Vergleich mit der progressiveren, umfangreicheren „Sonate“. Dieser Terminus ist es, der sich für die Instrumentalmusik nach Gabrieli durchsetzen wird, er tritt eigentlich hier zum ersten Mal so bedeutsam hervor. Die Bezeichnung „Canzone“ ist also zu Gabrieli Zeiten schon fast „nicht mehr gültig“, „Sonate“ ist „noch nicht gültig“ – die Termini nähern sich um 1600 einander an und geben eher allgemein den Charakter des betreffenden Stücks an, ohne dass satztechnische Gegebenheiten damit verbunden wären.

Der Titel „Symphonia“ erscheint nicht nur bei Einzelstücken, sondern auch bei gedruckten Sammlungen, wie etwa Gabrieli posthumer Publikation *Sacrae Symphoniae* von 1615 zeigt, ein Titel, den ganz bewusst Heinrich Schütz, wohl im Sinne der Ehrerbietung dem geliebten Lehrer gegenüber, wiederaufnimmt bei der Herausgabe seiner *Symphoniae*

*sacrae* ab 1629. Ähnlich wie der Druck *Concerti* von 1587 nach dem Tode Andrea Gabrieli erschien, so erfolgte der Druck von Giovanni Gabrieli *Sacrae Symphoniae* 1615 nach seinem Tod. Es handelt sich demnach wahrscheinlich um eine Sammlung vorrätiger Stücke, die nicht nur auf kirchliche oder weltliche Anlässe an San Marco oder im Dogenpalast zurückgehen dürften, sondern auch auf eine Tätigkeit, die Giovanni neben seiner Organisten-Anstellung am Markusdom ausübte und deren Inhalt und Umfang noch weiterer Erforschung bedürfen: Er war, ebenfalls von 1585 bis 1612, für die Musik an der „*Scuola Grande di San Rocco*“ zuständig, einer der prächtigsten Bruderschaften Venedigs und bis heute einem der grossartigsten Räume der Stadt.

Angesichts des Stellenwerts, den *im* Schaffen und *durch* das Schaffen Gabrieli die Instrumentalmusik gewonnen hat, ist es umso erstaunlicher, dass seine berühmtesten Nachfolger, Monteverdi und Schütz, keine selbständige Instrumentalmusik komponiert haben, abgesehen von Vor- und Zwischenspielen in grösseren vokalen Formen wie in Schütz' Kirchenmusik und Monteverdis Opern. Staunend steht man vor Gabrieli Lebenswerk, vor einer Saat, die erst später voll aufgehen sollte.

*Peter Reidemeister*

**Claudio Merulo**  
(1533-1604)

## Toccata Terza

*Duodecimo detto VI. Tuono*

Aus: *TOCCATE d'intavolatura d'Organo,*  
*di Claudio Merulo da Correggio /*  
*Organista del Serenissimo*  
*Signor Duca di Parma et Piacenza etc.*  
*Nuovamente da lui date in luce,*  
*et con ogni diligenza corrette:*  
*Libro Secondo. ...*  
Roma 1604

**Giovanni Gabrieli**

C 123

## Audite principes

*a 16*

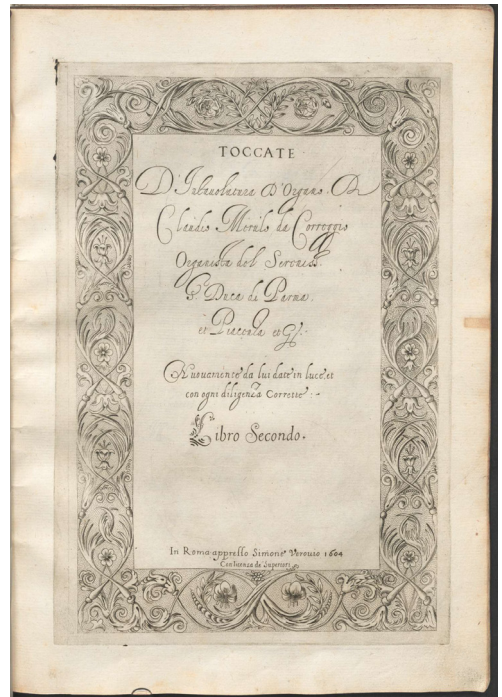
Aus: *RELIQUIAE SACRORUM CONCENTUUM*  
*Giovan Gabrielis, Iohan-Leonis Hasleri,*  
*utriusque praestantissimi musici:*  
*et aliquot aliorum praecellentium aetatis nostrae*  
*artificum motectae, VI. VII. VIII. IX. X. XII. XIII.*  
*XIV. XVI. XVIII. XIX. vocum, noviter expromtae*  
*à Georgio Grubero Norimb. ...*  
Nürnberg 1615

Text: Autor unbekannt; Teile aus Joël 1.

Audite principes, et auribus percipite  
omnes habitatores terrae, et exultate.  
Audite senes quae loquor vobis:  
audiat terra verba oris mei in laetitia.  
Audite patres, et super filii vestris  
narrate, cum júbilo mirabilia magna.

Audite hodie serenissimi principes,  
audite hodie veneranda senectus,  
audite hodie praestantissimi patres.  
Salvator noster natus est.

Gaudeamus, quoniam una cunctis laetitia  
communis est ratio, melliflui sunt coeli,  
vineae florent et montes exultant.



Hört, ihr Fürsten, hört, Bewohner  
dieser Erde, stimmt im Jubel mit ein.  
Ihr Ältesten, hört meine Worte: möge die  
ganze Welt sie mit Freuden vernehmen.  
Ihr Väter, hört und berichtet von der  
wunderbaren Botschaft euren Kindern.

Hört, ehrwürdige Fürsten,  
hört, angesehene Älteste,  
hört, vortreffliche Väter:  
Heute ist uns geboren der Erlöser.

Lasst uns jubeln! Grosse Freude ist  
allerwegen, Honig fließt im Himmel,  
Weinstöcke blühen, Berge stimmen mit

Venite igitur omnes, et exultemus,  
et jubilemus, et gaudeamus,  
quoniam puer natus est nobis  
et filius datus est nobis,  
et salvator donatus est nobis.  
Alleluia.

ein. Kommt alle zusammen,  
lasst uns jauchzen, jubeln, singen,  
denn ein Kind ist uns geboren,  
ein Sohn uns gegeben,  
unser Retter ist gekommen.  
Alleluia.

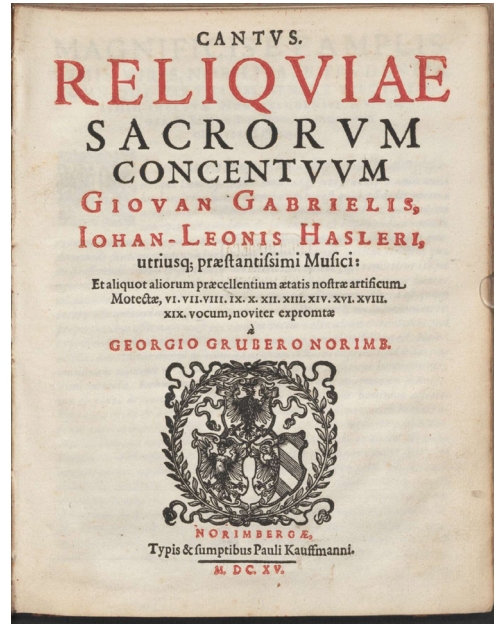
**Alessandro Grandi**  
(um 1586-1630)

## Hodie nobis de caelo

Aus: *IL PRIMO LIBRO DE MOTETTI*  
*A Due, Tre, Quattro, Cinque & Otto Voci ...*  
*Accommodati per cantarsi nell'Organo,*  
*Clauicembalo, Chitarone, ò altro simile*  
*Stromento con il Basso per sonare /*  
*DI ALESSANDRO GRANDI / Maestro*  
*di Capella del Santa Maria Maggiore*  
*di Spirito Santo in Ferrara ...*  
Venetia 1610

Text: Responsorium, Nativitas Domini  
Besetzung: Cantus I/II, Continuo

Hodie nobis de caelo pax  
vera descendit. Alleluia.  
Hodie per totum mundum  
melliflui facti sunt caeli.  
Alleluia.  
Hodie illuxit nobis dies redemptionis  
nostrae, reparationis antiquae  
felicitatis aeternae.  
Alleluia.



Heute ist uns vom Himmel der wahre  
Friede herabgestiegen. Alleluia.  
Heute sind über der ganzen Welt die  
Himmel triefend geworden von Honig.  
Alleluia.  
Heute ist für uns angebrochen der Tag  
der Erlösung, der Wiederherstellung  
der ewigen Glückseligkeit.  
Alleluia.

**Giovanni Gabrieli**

C 211

## Sonata XVIII

*a 14*

Aus: *CANZONI ET SONATE*

*del signor Giovanni Gabrieli*

*Organista della Serenissima Republica*

*di Venetia in S. Marco.*

*A 3. 5. 6. 7. 8. 10. 12. 14. 15. & 22. Voci.*

*Per Sonar con ogni Sorte de Instrumenti.*

*Con il Basso per l'Organo. ...*

Venetia 1615

**Giovanni Gabrieli**

C 125

## Deus in nomine tuo

*a 8*

Manuskript, Landesbibliothek Kassel

Text: Psalm 53 (54), 3-5.

Übersetzung: M. Luther 1545

Deus, in nomine tuo salvum me fac,  
et in virtute tua libera me.

Deus, exaudi orationem meam;  
auribus percipe verba oris mei.

Quoniam alieni insurrexerunt in me,  
et fortes quaesierunt animam meam:  
et non proposuerunt Deum ante  
spectum suum.

**Giovanni Gabrieli**

C 189

## Canzon quarta

*à quattro*

Aus: *CANZONI per Sonare con ogni sorte*

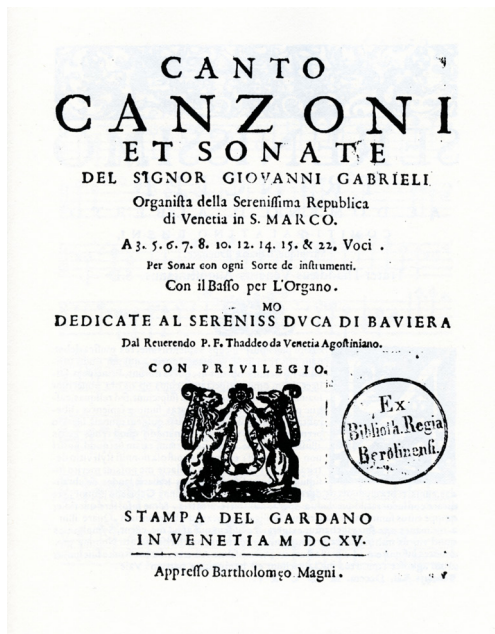
*di Stromenti / A Quattro, Cinque, & Otto,*

*Con il suo Basso Generale per l'Organo /*

*Novamente raccolto da diversi Eccellentissimi*

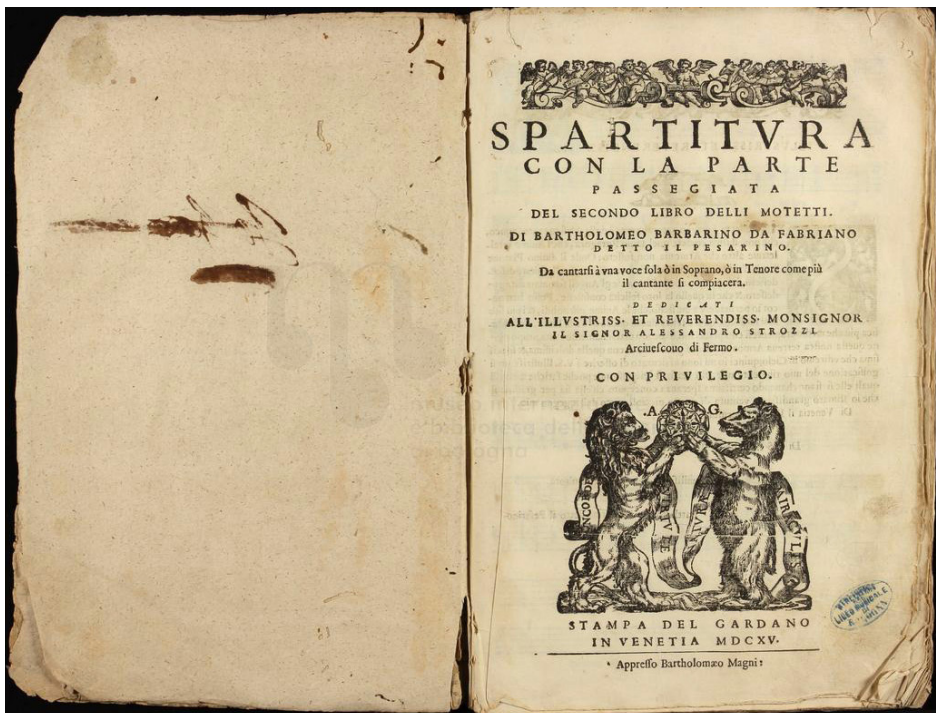
*Musici ... Libro Primo.*

Alessandro Raverij, Venetia 1608.



Hilff mir Gott durch deinen Namen /  
Vnd schaffe mir Recht durch deine  
Gewalt. Gott erhöre mein Gebet /  
Vernim die Rede meines Mundes.

Denn Stoltze setzen sich wider mich /  
Vnd Trötzigte stehen mir nach meiner  
Seele / Vnd haben Gott nicht fur  
Augen.



## Bartolomeo Barbarino

(um 1575 - um 1640)

### Jesu Christe dulcissime

Aus: *Secondo Libro delli Motetti. Di Bartholomeo Barbarino da Fabriano / detto il Pesarino. Da cantarsi à una Voce sola ò in Soprano, ò in Tenore come più il cantante si compiacerà ...* Venetia 1615.

Text: *Libera nos ...*: Gebet, 15. Jh. oder früher;

*Jesum cognoscite ...*: „Jubilus Bernhardi“, um 1200

Jesu Christe dulcissime  
Domine unica spes animae meae  
te humiliter deprecor:  
Libera nos a diaboli tentatione  
et ab omnibus quibus in his diebus  
nos angustiatos esse cognoscis.  
Nosque in tuo servitio  
usque in finem conserva.  
Vos autem omnes  
Jesum cognoscite  
Amorem eius poscite  
Jesum ardentem quaerite  
quaerendo inardescite.

Süßester Jesus Christus, Herr,  
meiner Seele einzige Hoffnung,  
demütig bitte ich dich:  
Erlöse uns von dem Bösen  
und von allem was uns  
in dieser Welt bedrängt.  
Erhalte uns in deinem Dienst  
bis zum Ende der Zeiten.  
Kommt alle, kommt,  
Jesum zu erkennen,  
erbittet seine Liebe,  
sucht ihn mit glühendem Herzen,  
erglühet im Suchen.

**Giovanni Gabrieli**

C 132

## Hic est filius Dei

*a 18*

Manuskript D–K1 (Landesbibliothek Kassel)

Text: Zusammenstellung, Autor unbekannt.

*Nolite timere ...* : Matthäus 28, 5 und 10

Hic est filius Dei, caro de carne nostra,  
qui nos redemit pretioso sanguine suo  
a peccatis nostris et a morte.

Hic est justissimus ille qui surrexit  
ex sepulchro, qui propter nostram  
salutem cruci affixus erat.  
Alleluia.

Hic est Jesus ille Christus qui fuit  
electus a Deo in redemptorem nostrum.  
Alleluia

Quia fortis est Deus.  
O Jesu, qui ostende fortitudinem tuam,  
O Christe, qui habes fortitudinem potentis,  
O radix Jesse, O Deus fortissime,  
esto brachium nostrum in mane  
exultationis et salus nostra  
in tempore tribulationis.

Nolite timere,  
quia semper erit quod fuit,  
nolite timere,  
quia semper fuit quod est,  
nolite timere,  
quia semper est quod erit.  
Intelligite et erudimini  
qui judicatis terram.  
Alleluia.

Altissimus, levatus in cruce,  
lugebant apostoli,  
iam surrexit.

Dies ist der Sohn Gottes, Fleisch von  
unserem Fleisch, der uns erlöst hat mit  
seinem Blut von unseren Sünden und  
vom Tode.

Dies ist jener Gerechte, aus dem  
Grab erstanden, zu unserem Heil ans  
Kreuz geschlagen.  
Alleluja.

Dies ist Jesus Christus, von Gott  
erwählt uns zu erlösen.  
Alleluja.

Denn Gott ist mächtig.  
O Jesu, der Du uns deine Stärke zeigst,  
O Christe, der Du die Kraft des  
Mächtigen hast, O Wurzel Jesse,  
O starker Gott, sei unser Arm am  
Morgen des Jubels, unser Heil  
in Zeiten der Trübsal.

Fürchtet euch nicht,  
denn er wird immer sein, der er war,  
fürchtet euch nicht,  
denn er war immer, der er ist,  
fürchtet euch nicht,  
denn er ist immer, der er sein wird.  
Seht und begreift, die ihr  
die Erde richtet.  
Alleluja.

Der Höchste, ans Kreuz geschlagen  
während die Apostel trauerten,  
ist auferstanden!



**Giovanni Gabrieli**

C 203

## Canzon X

a 8

Aus: *CANZONI ET SONATE / del signor Giovanni Gabrieli ...*  
Venetia 1615

**Luzzasco Luzzaschi**

(1545-1607)

## Ricercare

Aus: *SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO DIALOGO* diviso in quattro libri del R. P. Girolamo Dirvta Perugino, Minor Conventuale di San Francesco, Organista nel Duomo d'Agobbio, nel quale si contiene il vero Modo, & la vera Regola d'intavolare ciascun Canto, semplice, & diminuito con ogni sorte di diminutioni: & nel fin dell'ultimo libro v'è la Regola, la quale scopre con breuità e facilita il modo d'imparar presto a cantare. Opera nuovamente dall'istesso composta, utilissima, & necessaria a' Professori d'Organo. ...  
Venetia 1622

**Giovanni Paolo Cima**

(um 1570 - um 1622)

## O sacrum convivium

à 2. *Doi Soprani in Ecco*

All. Sig. D. Paola Ortensia Cerbellona  
in S. Vincenzo.

Aus: *CONCERTI ECCLESIASTICI* à 1. 2. 3. 4. 5. & 8. *Voci. ... Di Gio. Paolo Cima, Organista della Gloriosa Madonna presso S. Celso Milano. ...* Milano 1610

Text: Antiphon, Thomas von Aquin (1225–74) zugeschrieben.

O sacrum convivium,  
in quo Christus sumitur:  
recolitur memoria passionis eius,  
mens impletur gratia et futurae  
gloriae nobis pignus datur.  
Alleluia.



O Heiliges Gastmahl,  
bei dem Christus verzehrt wird:  
Das Gedächtnis seines Leidens wird  
erneuert, der Geist erfüllt mit Gnade.  
Uns wird ein Pfand der zukünftigen  
Herrlichkeit gegeben. Alleluia.

Giovanni Gabrieli

C 80

## Salvator noster

a 15

Aus: *SYMPHONIAE SACRAE*

*Ioannis Gabriellii / Sereniss. Reip. Venetiar.*

*Organistae / In Ecclesia Divi Marci.*

*Liber secundus.*

*Senis, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, & 19.*

*Tam vocibus, Quam instrumentis. ...*

Venetia 1615

Text: Papst Leo I. († 461) zugeschrieben:

*S. Leo, Sermo 1. De Nativitate Domini.*

Übersetzung: Anonym, spätes 17. Jh.

Aus: *Historisch-Oratorische Beschreibung des*

*Unsterblichen, im sterblichen Leib leydenden*

*Gottes ... Frankfurt 1693*



Salvator noster hodie dilectissimi  
natus est, gaudeamus omnes.

Exultet igitur sanctus,  
quia appropinquat ad palmam,  
Gaudeat peccator,  
quia invitatur ad veniam,  
Animetur gentilis  
quia invitatur ad vitam.  
Alleluia.

C S5

Giovanni Gabrieli zugeschrieben

## Fuga IX Toni

*Fuga 9.nj Tonj*

Manuskript, D-B Ms Lynar A1

(Staatsbibliothek zu Berlin)

Unser Heyland / Allerliebster / ist heut  
gebohren worden / lasset uns erfreuen.

Der Gerechte erfreue sich / dieweil er  
nahend ist bey dem Sieg-Kränzlein:  
Der Sünder erfreue sich / dieweil ihme  
die weisse Fahnen der Verzeihung  
aufgesteckt wird:  
Der Heyd seye getrost / dieweil er  
zum Leben beruffen wird.  
Alleluia.

**Giovanni Gabrieli**

C 78

## In ecclesiis

*a 14*

Aus: *SYMPHONIAE SACRAE* ... Venetia 1615

Text zu Trinitatis; Zusammenstellung:

Psalm 67 (68): 27; 102 (103): 22; 61 (62): 8

Übersetzung: M. Luther 1545

In ecclesiis benedicite Domino.

Alleluia.

In omni loco Dominationis benedic  
anima mea Dominum.

Alleluia.

In Deo salutari meo et Gloria mea.

Deus auxilium meum et spes mea  
in Deo est. Alleluia.

Deus noster, te invocamus,

te laudamus, te adoramus.

Libera nos, salva nos, vivifica nos.

Alleluia.

Deus, adjutor noster in aeternum.

Alleluia.

Lobet Gott den Herrn in den  
Versamlungen. Alleluia.

Lobet den Herrn alle seine Werck an  
allen Orten seiner Herrschafft / Lobe  
den Herrn meine Seele. Alleluia.

Bey Gott ist mein Heil / meine Ehre /  
der Fels meiner Stercke / Meine  
Zuversicht ist auff Gott. Alleluia.

Dich rufen wir, unser Gott,

dich preisen wir, dich anbeten wir.

Erlöse uns, heile uns, gib uns Leben.

Alleluia.

Gott, unser Helfer in Ewigkeit.

Alleluia.

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

Die *Christkatholische Kirchengemeinde Basel* stellt den inspirierenden Raum zur Verfügung. Grosszügige Unterstützung bieten *private Gönner, Bernhard Fleig Orgelbau, die Sulger-Stiftung, die Basler Orchester-Gesellschaft, der Swisslos-Fonds Basel-Stadt, die GGG Basel, die Willy A. und Hedwig Bachofen-Henn-Stiftung, die Irma Merk Stiftung,* sowie weitere Stiftungen, die nicht namentlich genannt werden wollen.

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

### **Organisation**

*Albert Jan Becking, Jörg-Andreas Bötticher, Katharina Bopp,  
Brian Franklin, Regula Keller, Frithjof Smith*

### **Weitere Informationen**

[www.abendmusiken-basel.ch](http://www.abendmusiken-basel.ch)

Katharina Bopp / Albert Jan Becking, Spalentorweg 39, 4051 Basel  
061 274 19 55 / [info@abendmusiken-basel.ch](mailto:info@abendmusiken-basel.ch)

### **Bankverbindung**

Abendmusiken in der Predigerkirche,  
Bündnerstrasse 51, 4055 Basel

Basler Kantonalbank: IBAN: CH 28 0077 0253 3098 9200 1

Spenden an die *Abendmusiken in der Predigerkirche* sind von der Steuer absetzbar.

### **Nächstes Konzert:**

## **Giovanni Rovetta**

Sonntag 11. Februar 2018,  
17 Uhr, Predigerkirche Basel

Programm **Giovanni Gabrieli**: Frithjof Smith  
Einführungstext: Peter Reidemeister  
Dokumentation, Gestaltung: Albert Jan Becking  
Musikalische Leitung: Francesco Pedrini