

Abendmusiken
in der Predigerkirche

Heinrich Schütz

Soprano: Jessica Jans, Julia Kirchner

Alto: Jan Börner, Lisa Lüthi

Tenore: Florian Cramer, Jakob Pilgram

Basso: Markus Volpert, Dominik Wörner

Flauto: Katharina Bopp, Katharina Haun

Cornetto: Frithjof Smith, Gebhard David,
Katharina Haun

Trombona: Henning Wiegräbe, Catherine Motuz,
Sabine Gassner, Maximilien Brisson

Fagotto: Carles Cristobal

Violino: Regula Keller, Cosimo Stawiarski

Viola: Katharina Bopp

Viola da gamba: Brian Franklin,
Thomas Goetschel

Violone: Armin Bereuter

Tiorba: Matthias Spaeter

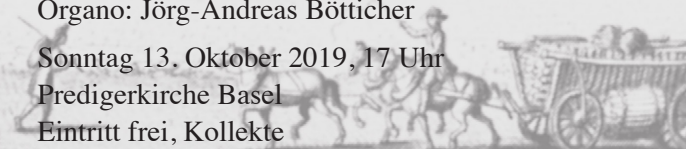
Cembalo: Chloé de Guillebon

Organo: Jörg-Andreas Bötticher

Sonntag 13. Oktober 2019, 17 Uhr

Predigerkirche Basel

Eintritt frei, Kollekte



Heinrich Schütz

1585 geboren in Köstritz (nahe Gera) als ältester Sohn des Bürgers und späteren Weissenfelder Bürgermeisters Christoph Schütz.

1590 Übersiedlung nach Weissenfels.

1598 hört Landgraf **Moritz von Hessen-Kassel** (1572–1632) Schütz singen und überredet die Eltern, den Jungen als Kapellknaben an seinen Hof in Kassel zu entsenden. Heinrich wird unterrichtet vom Kapellmeister Georg Otto und erhält am *Collegium Mauritanum* eine umfassende humanistische Bildung. **1608-09** Jurastudium in Marburg.

1609-12 erste Italienreise, mit einem Stipendium ausgestellt vom Landgrafen. Studium bei **Giovanni Gabrieli** in Venedig. 1611 erste Publikation: *Il primo libro de madrigali*. 1613 Rückkehr nach Kassel; Anstellung als zweiter Hoforganist.



Kurfürst Johann Georg I von Sachsen (1585–1656) versucht den vielversprechenden Musiker für sich zu gewinnen. Moritz von Hessen leistet Widerstand, muss aber schliesslich nachgeben und Schütz ziehen lassen.

1617 Übersiedlung nach Dresden; Ernennung zum Hofkapellmeister.

1619 Heirat mit Magdalena Wildeck (sie stirbt schon 1625; 2 Töchter); Publikation der *Psalmen Davids*, 1625 *Cantiones Sacrae*.

1628-29 zweite Italienreise.

1629 Publikation der *Symphoniae Sacrae*. Die 1630er Jahre sind stark durch den Krieg geprägt. Schütz versucht nach Möglichkeit, die Kapelle funktionstüchtig zu halten, ist aber auch oft abwesend, da es für ihn in Dresden wenig zu tun gibt.

1633-35 erster Kopenhagen-Aufenthalt; Ernennung zum Hofkapellmeister.

1636 *Musicalische Exequien; Erster Theil Kleiner geistlichen Concerten*. 1639 *Ander Theil Kleiner geistlichen Concerten*.

1642 Zweite Reise nach Kopenhagen; 1645 Rückkehr nach Dresden. Schütz reicht ein erstes Pensionierungsgesuch ein.

1647 *Symphoniae sacrae II*; 1648 *Geistliche Chor-Music*, 1650 *Symphoniae sacrae III*.

1651 Schütz schreibt ein autobiographisches *Memorial* und reicht ein weiteres Pensionierungsgesuch ein. Ernennung zum Wolfenbütteler Hofkapellmeister „von Haus aus“.

1657 Kurfürst **Johann Georg II** (1613–80) gewährt die Pensionierung. Schütz wird Oberkapellmeister und bezieht seinen Alterssitz in Weißenfels.

1657 Publikation *Zwölf geistliche Gesänge*, 1661 *Beckerscher Psalter II*, 1664 *Weihnachts-Historie*, 1666 *Lukas-Passion, Johannes-Passion, Matthäus-Passion*. 1671 *Königs und Propheten Davids Hundert und Neunzehender Psalm ...*

1672 Schütz stirbt im Alter von 87 Jahren in Dresden.



Unbekannter Künstler, nach 1617: **Johann Georg I.** (1585-1656) mit seiner zweiten Frau, **Magdalena Sibylla von Preussen** (1586-1659). 75.5 x 112.5 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Unbekannter Künstler (19. Jh.), nach **Frans Luyck** (1604-68), Hofmaler in Wien:
Johan Georg I. und Magdalena Sibylla, um 1652. 102 x 83 cm und 104 x 84 cm
Schwedisches Nationalmuseum, Schloss Gripsholm.

<

Hofkapellmeister Heinrich Schütz: *HENRICVS SCHVTZIUS SERENISSIMI ELECTORIS SAXONIAE
CAPELLAE MAGISTER AETATIS SUAE : XLII.* Kupferstich, August John 1627



Karel van Mander III (1609–70):
Kronprinz **Christian von Dänemark** (1603–47)
und **Magdalena Sibylla von Sachsen** (1617–68),
um 1634. Je ca. 71 x 87 cm; Schloss Skokloster

1602 heiratet **Hedwig**, Prinzessin von Dänemark (1581–1641) den Sächsischen Kurfürsten **Christian II.** (1583–1611). Christian stirbt früh; 1611 übernimmt sein Bruder **Johann Georg I.** (1585–1656) die Regierung.

Die verwitwete Kurfürstin betätigt sich als Mäzenin und unterhält eine eigene Hofkapelle; 1628 widmet Schütz ihr seine *Psalmen Davids* („*Becker Psalter*“).

1631 besucht der Dänische Kronprinz **Christian** (1603-47) Sachsen; Hedwig vermittelt bei der Heiratsanbahnung mit der jüngsten Tochter Johann Georgs, **Magdalena Sibylla** (1617–68).

1634 findet die Hochzeit statt; Schütz übernimmt bei den umfangreichen Feierlichkeiten in Kopenhagen die musikalische Leitung. Dänemark ist vom Krieg viel weniger tangiert als Sachsen; eine feste Anstellung bei Hof erscheint verlockend, kommt aber schlussendlich nicht zu stande. 1639 widmet Schütz die *Kleine Geistliche Concerte* dem jüngeren Bruder Christians, Friedrich (**Friedrich III.**, 1609–70). Die *Symphoniae Sacrae* eignet er dem sehr musikinteressierten Christian zu.



Widmung der *Symphoniae Sacrae* (1647)
Christian dem Fünfften (Kronprinz Christian)
BSB München

Heinrich Schütz in Venedig und in Dresden – op. 1 und op. 2

Am Vorabend von Heinrich Schütz' Geburtstag (angenommen, aber nicht gesichert ist der 14. Oktober 1585 in Köstritz nahe Gera, Thüringen) würdigt diese Abendmusik das Œuvre des *grössten Deklamators deutscher Zunge zwischen Luther und Bach* (H. J. Moser 1935). Das Nebenthema des Programms kreist um ein noch weiteres Feld – es ist die Liebe, die Heirat, es sind Texte aus dem Hohen Lied, dieser unerschöpflichen Quelle für die Phantasie der Komponisten: *Lieto godea* ist ein Liebes- oder Frühlingmadrigal von Schütz' venezianischem Lehrmeister Giovanni Gabrieli. *In lectulo per noctes* sowie *Freue dich des Weibes deiner Jugend* gehen auf Texte aus dem „Canticum canticorum“ zurück und waren für Hochzeitsfeste bestimmt. Und den Druck seiner *Psalmen Davids* datiert Schütz mit voller Absicht auf den 1. Juni 1619, denn es ist der Tag seiner Hochzeit mit Magdalena Wildeck, deren Tod bereits 1625, nach sechs gemeinsamen Jahren, zu beklagen sein wird. Zwei Jahre später schreibt der 42-Jährige im Vorwort zu seinem *Beckerschen Psalter*, dass er aus der Arbeit an dieser Sammlung nach dem *unverhofften Todesfall meines weiland lieben Weibes ... in meiner Betrübnis mehr Trost schöpfen* wollte; die restlichen 47 Jahre seines langen Lebens blieb er, entgegen allen Gepflogenheiten seiner Zeit, unverheiratet. Auf Grund dieser zahlreichen Liebes-Umstände würde das Programm eher in einen Frühlingsmonat passen, - wäre da nicht der Geburtstag des grossen Komponisten im Oktober.

Dass Italien das Ursprungsland der „modernen Musik“ um 1600 ist, geht schon daraus hervor, dass überall in der Welt die musikalische Terminologie noch 400 Jahre später italienisch ist: Man spricht bis heute von legato und staccato, forte und piano, Allegro und Adagio. Und noch immer blühen die damals im Süden eingeführten Formen und Gattungen: die Oper, der Solo-Gesang, das Rezitativ, die Sonate, das Dialogisieren von unterschiedlichen Klanggruppen (= die Mehrhörigkeit) und vieles andere mehr. Auch für Heinrich Schütz und seine Zeitgenossen gab es keinen Zweifel am Ort des originalen Geschehens: Italien sei *die rechte Musicalische hohe Schule*, schreibt er 1648 in der Vorrede seiner *Geistlichen Chormusik*, und seine *Psalmen Davids* habe er, so die Widmung, *auff italienische Manier* gesetzt, *zu welcher ich von meinem lieben und in aller Welt hochberühmten Praeceptore Herrn Johan Gabrieln, so lange in Italia ich mich bey ihme aufgehalten, mit fleiss angeführet worden*. Die jungen, neugierigen Musiker des Nordens pilgerten in den Süden, - Hans Leo Hassler war einer der Ersten, Heinrich Schütz einer der Grössten. Er sei, so sagt er 1651 von sich selber, *ein junger, und die Weld zu durchsehen auch begieriger Mensch* gewesen. Deshalb zog es den 24-Jährigen nach Venedig, *weil dero Zeit in Italia, zwar ein hochberühmter, aber doch zimlich alter Musicus und Componist, noch am Leben were* (Gabrieli war da gerade einmal 52 Jahre alt...); *so sollte ich nicht verabseumen, denselbigen auch zu hören, und etwas von ihm zu ergreifen*. Die Attraktivität des Südens mag in der Begabung der dortigen

Musiker für das vokale Element in der Musik und für klarere, grössere Formen gelegen haben gegenüber dem eher altmodischen, engen, gekräuselten Stil des Nordens. Tatsache ist, dass Schütz, gewissermassen als „Gesellenstück“ und Nachweis seiner Studien bei Gabrieli, als op. 1 eine Sammlung solcher Stücke zusammenstellte und zum Druck gab, die der Inbegriff des klassischen italienischen Renaissance-Stils waren (und bis heute sind): Italienische Madrigale, also Musik für Kenner, für die Kammer, mit weltlichen poetischen Texten, für kleine, intime (meist fünfköpfige), ausschliesslich vokale Besetzung. Damit erbrachte er (auch vor seinem „Sponsor“, Landgraf Moritz von Hessen) den Beweis, dass er das Handwerk beherrschte, mit der italienischen Sprache umgehen und im italienischen Geist komponieren konnte. 1653 wird er rückblickend schreiben: *Und habe ich zwar ein Wercklein von allerhand Poesie bißhero zusammen geraspelt; was michs aber für Mühe gekostet, ehe ich demselben nur in etwas eine gestalt einer Italianischen Musik geben können, weiß ich am besten.*

Schnell erhielt er nach seiner Rückkehr in den Norden nicht nur eine feste, sondern eine hoch renommierte Stelle, die des Kapellmeisters am kursächsischen Hof in Dresden. Ein langwieriges Feilschen um diesen exzellenten jungen Musiker war zwischen dem hessischen und dem sächsischen Hof vorausgegangen, bis er das *Directorium über dero Music* beim Kurfürsten übernehmen konnte. Zwei Jahre nach seinem Amtsantritt und acht Jahre nach seinem op. 1 – die Erwartungen der Kollegen, des

Hofes, der Öffentlichkeit an den neuen Hofkapellmeister mögen hoch gewesen sein – erschien als op. 2 des nun 34-Jährigen seine erste Sammlung mit geistlicher Musik und in deutscher Sprache, – was für ein Kontrast zum op. 1! Von *etzlichen Teutschen Psalmen auf Italienische Manier* ist in der Widmung an seinen neuen Dienstherrn Johann Georg I. (reg. 1611-1656) die Rede, dessen Wappen das aufwändig in schwarzer und roter Farbe gedruckte Titelblatt schmückt. Es ist Musik für den grossen Kirchenraum, für die Öffentlichkeit, für verschiedene vokale und instrumentale Klanggruppen auf dem Fundament des Basso continuo, ausgerichtet auf den Raum, auf den grossen Klang, auf Form-Vielfalt. Und, um es zu unterstreichen, es ist deutsch textierte Musik, 26 Stücke, vermutlich zwischen Sommer 1612 und Winter 1615 entstanden, also unmittelbar nach den tiefen Eindrücken während des italienischen Aufenthalts. Der Druck (in 13 Stimmheften, nicht in Partitur) war bald weit verbreitet, die Musik vielfach aufgeführt, der Komponist schnell in die oberste Kategorie deutscher Musiker aufgestiegen.

War das op. 1 eine rein italienische Angelegenheit, so liegt die Bedeutung des op. 2 gerade in der Verbindung der italienischen Kompositionsweise mit der deutschen Sprache Lutherscher Prägung – eine Art „Visitenkarte“ des neuen Kapellmeisters am Dresdener Hof. Zur Vertiefung seiner italienischen Studien wird Schütz 1628 ein zweites Mal, jetzt für ein Jahr, nach Venedig gehen und dort 1629 den 1. Teil seiner *Symphoniae sacrae* herausgeben, diesmal lateinisch

textierte geistliche Werke für kleinere vokal-instrumentale Besetzungen. Stand der erste Venedig-Aufenthalt im Zeichen Gabriellis, so scheint Schütz' Inspirationsquelle während der zweiten Phase eher Monteverdi gewesen zu sein, obwohl bis heute jede schriftliche Erwähnung einer Begegnung mit dem Markus-Kapellmeister in Schütz' eigenen Dokumenten fehlt. Nur im Nachruf eines gewissen David Schirmer auf den Komponisten heisst es:

*Der edle Mont de verd
wies ihn mit Freuden an
Und zeigt' ihm voller Lust
die oft gesuchte Bahn.*

Ein noch deutlicherer Hinweis auf die Nähe der beiden grossen Komponisten ist Schütz' Bearbeitung von zwei Monteverdi-Madrigalen zu einem deutsch textierten „Konzert“ unter dem Titel *Es steh Gott auf*, das in diesem Programm erklingt. Sinn und Zweck von solchen Bearbeitungen ist nicht nur das Studium des Originals, sondern auch eine „Hommage“ an den Komponisten dieses Originals. Während später z. B. am Dresdener Hof die Auseinandersetzungen zwischen den älteren deutschen und den moderneren italienischen Musikern bedrohliche Ausmaße annehmen sollten, verband Schütz beide „Welten“ auf natürlichste Weise in seiner Musik, was ihm offensichtlich das Wohlwollen und die Förderung seines Kurfürsten bescherte, der – obwohl eher ein Mann der Jagd und der Tafel – Kultur und Kenntnisse genug hatte, um die riesige Begabung und italienische Erfahrung seines Kapellmeisters entsprechend einschätzen zu können.

Schütz und seine Musik, Mitte des 17. Jahrhunderts noch als der Höhepunkt zeitgenössischen Komponierens gefeiert, sind schon bald nach dem Tod des 87-Jährigen (1672) aus der Mode gekommen und dem Vergessen anheimgefallen. Erst im Rahmen des Historismus des 19. Jahrhunderts wurde seine Kunst wiederentdeckt, im Zuge der sich entwickelnden Musikwissenschaft und dann der Alte Musik-Praxis ist sie zu neuer Bedeutung gelangt. Bis zum heutigen Tag, nach 400 Jahren, berührt und bewegt uns seine Musik in ihrer Authentizität, ihrer Grosszügigkeit und ihrer holzschnittartigen Prägnanz fernab aller Sentimentalität. Unwillkürlich denkt man daran, welche Begeisterung die Maler des frühen 20. Jahrhunderts für das „Ursprüngliche“ in der exotischen Kunst entwickelten, wie sie das Echte, Unverfälschte, das Spröde und „Expressive“ rezipierten und in ihren Stil integrierten. Dass dieser Zeitgeist damals auch zum Wiedererstarken des Interesses an der Musik von Heinrich Schütz beitrug, liegt nahe. Und auch heute noch sind unsere Ohren empfänglich für das Herbe dieser Musik – ein Jahrhundert nach den expressionistischen Malern zu Beginn der „Moderne“, noch an Schütz' 434. Geburtstag.

Zu den Werken des Programms

Wie in der Komposition für mehrere Klanggruppen üblich, schöpft die Musik zu Psalm 111, *Ich danke dem Herrn* ihre Form aus dem Kontrast von einhörigen, solistischen Teilen und mehrhörigen Tutti-Blöcken. Das Stück beginnt mit dem Favoritchor (*Chorus I*) wie eine vierstimmige, polyphone deutsche

Motette, aber schon im 2. Vers (*im Rate der Frommen*) öffnet sich der Klang durch den Eintritt des *Chorus II* und der vokalen und instrumentalen Capellchöre (*zum starcken Gethön unnd zur Pracht*, wie Schütz sich ausdrückt) ins Weite, – ein sich fortsetzendes Wechselspiel, das seine Konsequenz in der Besonderheit findet, mit der, nach dem Ende des Psalmvortrags, die Doxologie (*Ehre sei dem Vater...*) einsetzt: Übersrieben ist sie ausdrücklich mit *Imitatione sopra: Lieto godea. Canzone di Giovanni Gabrieli* – also kein Plagiat, kein Diebstahl, sondern eine Art öffentliches Bekenntnis, eine Ehrerbietung gegenüber dem venezianischen Lehrer, 7 Jahre nach dessen Tod. Eröffnet wird dieser zweichörige, achtstimmige Schlussabschnitt des Werks mit einer „Sinfonia“, einem instrumentalen Vorspiel. Dass das italienisch textierte Madrigal Gabrielis (der Textdichter ist unbekannt) hier als „Canzone“ bezeichnet ist, hat seinen Grund darin, dass es bereits im Madrigaldruck mit dem Hinweis *per cantar et sonar* versehen ist und – wie der Anfangsrhythmus *lang-kurz-kurz* sowie auffallende Tonwiederholungen in einigen Phrasen nahelegen – auf ein ursprüngliches Instrumentalstück zurückgehen könnte, das erst sekundär textiert worden ist. Die Änderungen am Original, die Schütz vornehmen musste, sind Text-bedingt, denn der italienische Madrigaltext und die deutsche Doxologie unterliegen unterschiedlichen sprachrhythmischen und Dimensions-Bedingungen, was auch in der Musik zu Umformungen und Weglassung von Teilen führt; und natürlich fügt Schütz der Musik einen Generalbass hinzu. Die einander

unmittelbar folgenden Aufführungen des Schützschen Psalms und des Gabrielistischen Madrigals in Form einer zeitgenössischen Bearbeitung für zwei Tasteninstrumente ermöglichen einen interessanten Hörvergleich zwischen Geistlicher Musik, Madrigal und „Canzon da sonar“. Bei der Version für 2 Orgeln oder Orgel und Cembalo (auch eine Fassung für 2 Lauten ist überliefert) denkt man unwillkürlich an die schöne Schilderung Girolamo Dirutas in seinem „Transilvano“ von 1593:
Als ich in der berühmten Markuskirche ein Duell zwischen zwei Orgeln hörte, die sich voller Kunstfertigkeit antworteten, geriet ich fast ausser mich und war begierig, die beiden grossen Meister kennenzulernen. So bleib ich an der Tür stehen, wo ich Claudio Merula und Andrea Gabrieli erblickte, beide Organisten an San Marco...

In *Veni, sancte spiritus*, mit der Besetzungsangabe „à 16“ versehen und von der Schütz-Forschung auf „etwa Pfingsten 1614“ datiert, sind die vier Chöre gleich wichtig (also nicht unterteilt in einerseits einen obligaten Favoritchor für den musikalischen Kernsatz und andererseits Klang-Auffüllungen ad libitum durch „Capellen“), aber ungleichmässig besetzt. Wie immer hat jeder Chor seine eigene Generalbass-Gruppe, deren Spieler sich ihre Stimme selber „herausziehen“, also kopieren sollten, wie sich Schütz in der Vorrede zu den *Pslamen Davids* ausdrückt; hier aber ist interessant, dass für die Generalbass-Instrumente die Besetzungsangaben auf den Stimmen vermerkt sind: für Chor 1: „Posietieff“ (also Orgel), für Chor 2: „Im Chor“ (Lauten und

Theorben?) , für Chor 3: „Frawen-Zimmer“ (also wohl „Virginal“), und Chor 4 rätselhafterweise: „L.H.A.“, dessen Bedeutung nicht 100% geklärt ist. Möglicherweise, so lautet eine Interpretation, verbirgt sich hinter dieser Abkürzung der Hessische Landgraf Moritz selber: „Landgravii Hessiae Altissimi“: Hat der Landesfürst selber am Cembalo oder einer Orgel mitgewirkt oder gar die Aufführung geleitet? Es würde einerseits zu diversen Berichten passen, nach denen der Landgraf die spieltechnische, ja sogar kompositorische Kompetenz gehabt hätte, andererseits zum Aufbewahrungsort des Original-Manuskripts, der Hessischen Landesbibliothek in Kassel, wo Schütz ja zu jener Zeit das Amt des Hoforganisten innehatte. Die Chöre wechseln sich im Vortrag der Sequenz-Verse ab, bis in Vers 5 (*O lux*) erstmalig alle vier Ensembles zusammen erklingen. Aus den verschiedenen Chor- und Klangmischungen der Fortsetzung treten immer deutlicher die beiden Zinken als obligate Instrumente hervor, bis am Schluss auf den Text *Da perenne gaudium* unter zahlreichen steigernden Wiederholungen im G-dur-Klang gebjelt werden kann.

In lectulo per noctes und sein 2. Teil *Invenerunt me custodes civitatis* gehören textlich, tonartlich und besetzungsmässig zusammen zu ein und demselben „Konzert“. Eingeschoben zwischen die beiden Teile ist in diesem Programm *Freue dich des Weibes Deiner Jugend*, auch dieses eines jener Stücke für Hochzeitsfeierlichkeiten, die Schütz für Verwandte und Freunde komponiert hat. Die Tonart g-moll und die drei

tiefen, dunklen Instrumente, die mit ausführlichen Vor- und Zwischenspielen sehr prononciert zum Einsatz kommen, spiegeln im erstgenannten Werk die *per noctes*-Atmosphäre der (schlaflosen) Nächte: *Ich suchte, aber ich fand ihn nicht*. Aufgehellt wird die Stimmung durch die Wendung *Surgam* (*ich will aufstehen*), die, vorbereitet durch das instrumentale Zwischenspiel, durch eine ganze Oktave aufsteigt und in eine Intensivierung des „Suchens“ in kleinsten Notenwerten mündet, um nach dem schliessenden Tutti-Abschnitt in einem B-dur zu gipfeln: *quem diligit anima mea* (*den meine Seele liebt*). Erst der 2. Teil bringt, nach motivisch verwandten Stellen und „lieblich“- chromatisch steigenden Passagen auf denselben Text (*quem diligit*) die Rückführung zum strahlenden G-Klang mit grosser Terz: „G-DUR“.

Die Entstehungszeit von „*Freue dich des Weibes Deiner Jugend*“ wird auf „ca. 1626“ angenommen, in zeitlicher Nähe zu *In lectulo per noctes*, das vor seinem Druckdatum 1629 in *Symphoniae sacrae I*) entstanden sein muss. Hier greift Schütz zu einer veritablen Refrain-Form insofern, als das Anfangs-Tutti nicht nur zum Schluss wortwörtlich wiederholt, sondern auch in der Mitte des Stücks verkürzt zitiert wird. Dass diese Teile auf den Text *Freue dich* im Dreiertakt („Freudentripel“), die schildernden Text-Teile dazwischen aber im Zweiertakt verlaufen, entspricht den kompositorischen Konventionen der Zeit ebenso wie die *liebliche* aufsteigende Chromatik und die *ergetzenden* schnelleren Notenwerte und rhythmischen Verdichtungen.

Interessant und selten ist die zu den vier Singstimmen hinzutretende Instrumentalbesetzung mit Zink, „Trombetta“ und 3 Posaunen, die zu einer sehr speziellen Klangfarbe führt.

„**Herr, unser Herrscher**“ gehört in Schütz' Gesamt-Œuvre zu den sogenannten „Einzelsalmen“ und ist *nicht* identisch mit der Vertonung desselben Psalms in den „Psalmen Davids“ – beide Kompositionen über denselben Text sind total unterschiedlich insofern, als im „Einzelsalm“ die geringstimmigen Passagen vorherrschen und die Tutti-Blöcke ökonomischer eingesetzt sind. Womöglich hegte Schütz den Plan, aus diesen Einzelsalmen eine weitere Drucksammlung zusammenzustellen, denn die Sammlung von 1619 war als *Teil 1* konzipiert, eine Fortsetzung ist aber nie erschienen. Die *5 Voces concertatae* werden in diesem Stück von ebenso vielen *Voces duplicatae* ergänzt sowie von 6 Instrumenten (2 Cornetti und 4 Posaunen), an deren Echtheit aber Zweifel bestehen. Der Orgel-(Generalbass)-Stimme ist nicht nur eine Tabelle mit den einzelnen Stimmen und deren Schlüsselung in der Notation beigegeben, sondern auch eine interessante *Ordinanz* mit Hinweisen zur Ausführung:

1. Die fünf Concertat stimmen werden alleine gesungen. 2. Chorus instrumentalis mus mit Instrumenten bestellt werden oder kann gar außbleiben. 3. Voces duplicatae werden anstadt einer Capella nach beliebung undt gelegenheit bestimmet. 4. In anstellung eines Chori Instrumentalis werden die zwey Violini oder Cornetti mit beßerm effect derogestalt separiret,

das sie die fünf voces concertatas in die mitten faßen undt auff einer seiten die Violini, auf der anderen aber die Tromboni gestellet werden.

Erst in Takt 101, zum Text *Du wirst ihn zum Herren machen über deiner Hände Werk*, vereinen sich die Chöre zum starken Getön und zur Pracht, wonach sie nur zum Schluss wieder zusammentreten zur Wiederholung des Anfangsteils „Herr, unser Herrscher“, der zu Beginn vom Tenor solo vorgetragen worden war und jetzt im tutti erklingt – eine schöne Abrundung einer Art von ABA-Form.

„**Jubilate Deo**“ könnte man ein „Kleines Geistliches Konzert“ nennen, das im Gegensatz zu Schütz' deutsch textierten Sammlungen von 1636/39 (op. 8 und 9) lateinisch textiert ist wie die gesamte Sammlung, aus der es stammt, die *Symphoniae sacrae I*. Da sich der solistische Vokalbass in derselben Region bewegt wie der Generalbass und beide Stimmen über weite Strecken parallel (*colla parte*) geführt sind, liegt es nahe, den Klang im Oberstimmenbereich zu erweitern und dem Sing-Bass zwei hohe Instrumente (*duoi Flautini ò Violini*) hinzuzufügen. Die raffinierte Art und Weise, wie Schütz hier die beiden Blockflöten einsetzt, mal in parallelen Terzen, mal polyphon und eng verzahnt, steigert das Bedauern darüber, dass von Schütz – ausser kürzere Vor- und Zwischenspiele – keine grössere selbständige Instrumentalmusik überliefert ist, wohingegen seine grossen Kollegen wie etwa Johann Hermann Schein oder Samuel Scheidt mit Drucken von Suiten (z.B. das bekannte *Banchetto musicale* von

Schein, 1617) oder Orgelmusik (z.B. die ebenso berühmte *Tabulatura Nova* von Scheidt, 1624) hervorgetreten sind. Andererseits kann man gerade an einem so kleindimensionierten Stück sehr gut das studieren, was man damals unter dem Begriff der „Musica poetica“ zusammenfasste, nämlich die im protestantischen Norden etablierte Kompositions-Lehre und -Praxis, in der es, gewissermaßen im handwerklichen Sinne wie beim Verfassen einer Rede durch alle Arbeitsgänge der klassischen Rhetorik, darum ging, den Text zu einer musikalischen Gestalt zu bringen und die Musik von der Sprache her deklamierend und „ausdrückend“ zu machen. Die „explicatio textus“ kann dabei durch melodische, rhythmische, harmonische, tonartliche und andere Besonderheiten wie etwa durch Pausen, durch kurze oder lange Notenwerte, hohe oder tiefe Lage, Wiederholungen, Echos, Dissonanzen, Alterationen (b oder #) oder „bedeutungs“-volle Intervalle umgesetzt werden, also durch musikalische „Figuren“, die von der Norm abweichen und deshalb auffallen und hervortreten. In „Jubilate Deo“ sind das etwa die fallenden verminderten Quartan mit ihrem besonderen Ausdruckswert auf das Textwort *Servite*, was ein Sich-„Vermindern“, ein „dienendes“ Sich-Beugen, sinnfällig macht, später auf das Wort *suavis*, oder die Durchschreitung eines weiten Ambitus in Dreiklangsintervallen auf das Wort *omnis*, oder auch das Erreichen des höchsten Tones der Singstimme auf die Worte *exultatione* (*Frohlocken*) und *nomen eius*. Nach dem Abschluss des Textvortrags kehrt die Musik zum Anfang zurück und sorgt auf diese

Weise auch hier für eine balancierende Abrundung der Form.

In *Es steh Gott auf* aus *Symphoniae sacrae II* von 1647 legt Schütz der Musik anfänglich das Monteverdi-Duett *Armato il cor* für 2 Tenöre und Basso continuo aus den *Scherzi musicali* von 1632 zugrunde, also wiederum (wie bei „Lieto godea“) ein *weltliches* Madrigal einer *geistlichen* Komposition. Text und Atmosphäre beider Stücke weisen mit dem Sujet des Glaubenskriegen eine gewisse Verwandtschaft auf. Schütz übernimmt aber nicht einfach die Musik Monteverdis, sondern er macht sie in seinem eigenen Sinne wirkungsvoller, indem er zwei Violinstimmen hinzusetzt und damit dasjenige musikalische Prinzip noch steigert, dessen Erfindung Monteverdi im Vorwort zum 8. Madrigalbuch von 1638 für sich reklamiert: den *stile concitato*, den Schütz bei seinem 2. Venedig-Aufenthalt 1628/29 schon vorgefunden und studiert haben dürfte. Diese Entdeckung und Anwendung neuer, typisch barocker Ausdrucksbereiche für die entsprechende Affekt-Darstellung erweitert, wie Monteverdi ausführt, die beiden bisher bei den Renaissance-Komponisten vorkommenden Stile („molle“ und „temperato“) ins Spannungsvolle, Erregte, mitunter Kriegerisch-Aggressive. Schon die einleitende „Symphonia“ der zwei Violinen über dem Generalbass lässt die *Battaglia*-artigen Rhythmen, Tonwiederholungen und Dreiklangsbrechungen aufscheinen, die zu diesem, wie es auch genannt wurde, *religiösen Kampfstück* passen. Für den letzten Teil der Komposition greift Schütz dann auf ein anderes

Monteverdi-Madrigal zurück, auf *Zefiro torna* aus dem postum veröffentlichten 9. Madrigalbuch von 1651. Das Stück hat die Form einer Ciaccona, d.h. einer Verknüpfung von phantasievoll wechselnden Oberstimmen mit einem immer und immer wiederholten Bassmodell, – beide Monteverdi-Madrigale waren sicher schon vor ihrer Drucklegung weit verbreitete „Hits“. Das Interesse zur An-Eignung Monteverdis durch Heinrich Schütz dürfte auf tiefe Gemeinsamkeiten beider Komponisten zurückzuführen sein: ihre Leidenschaft für Sprache, für konturierte rhythmische Gebilde, für Deklamation, für Dramaturgie.

Zion spricht, der Herr hat mich verlassen ist eines jener Stücke in den *Psalmen Davids*, denen kein Psalm zugrunde liegt, sondern ein Text aus dem Alten Testament; es ist Musik zur Trauerfeier in Form eines „Concerts“, wie es im Inhaltsverzeichnis der Sammlung genannt wird. Da der Text, verglichen mit den meisten Psalmen, relativ kurz ist, lässt sich auch hier besonders gut erkennen, wie Schütz mit rein musikalischen Mitteln die Form eines solchen Stücks gestaltet. Zugrunde liegt ein klarer Tonarten- bzw. Modulationsplan, in dem die Quintverwandtschaften dominieren: (H) – E – A – D – G – C – F – (B). Daraus folgt, dass Akkorde im Terzabstand umso stärker hervorstechen, in diesem Stück etwa H-Dur/G-Dur oder A-Dur/F-Dur, plötzlich und überraschend nebeneinander gesetzt, wie man es bei Schütz an signifikanten Stellen öfter antrifft. Wiederholungen und Sequenzen im Gegeneinander der Klanggruppen

bestimmen das Bild der Komposition, häufig durch Abspaltung von wiederholten Text-Fragmenten und oft in Quintfallsequenzen. Die Verdichtung der Bewegung bzw. der Notenwerte und die zunehmende rhythmische Komplexität durch Synkopationen und Verkleinerung der silbentragenden Notenwerte (extrem bei *in meine Hände hab ich dich gezeichnet* auf 16tel-Ebene) führen zu einer Spannungssteigerung, die sich erst durch eine Art „auskomponierten *ritardandos*“ in der Schlusswendung löst, einem expansiven Schlussakkord mit grosser Terz, also, wie üblich in dieser Zeit, in „D-Dur“ innerhalb der d-moll-Tonalität des Stückes.

Peter Reidemeister

Ich dancke dem Herrn

SWV 34

Aus: *Psalmen Davids / Sampt Etlichen Moteten vnd Concerten / mit acht vnd mehr Stimmen / Nebenst andern zweyen Capellen / daß dero etliche auff drey vnd vier Chor nach beliebung gebraucht werden können. Wie auch Mit beygefügten Basso Continuo, vor die Orgel / Lauten / Chitaron / etc. Gestellet durch Heinrich Schützen / Chur. S. Capellmeistern. Dresden 1619*

Druckdatum: 1. Juni 1619, der Tag, an dem Heinrich Schütz seine Frau Magdalena heiratet.

In der Mitte des Stückes: *Imitatione sopra: Lieta godea. Canzone di Giovanni Gabrieli*

Besetzung:

Chorus I: CATB; Chorus II: CATB;
Capella I: Vox instrumentalis I-IV;
Capella II: Vox instrumentalis I-IV;
Continuo

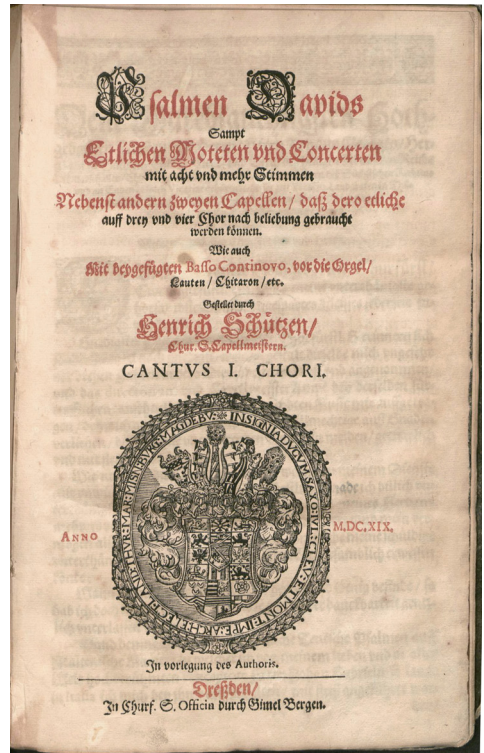
Text: Psalm 111

Ich dancke dem Herrn von gantzem
Hertzen / Im Rat der Fromen / vnd
in der Gemeine.

Gros sind die Werck des Herrn /
Wer jr achtet /der hat eitel Lust dran.
Was er ordnet / das ist löblich vnd
herrlich / Vnd seine Gerechtigkeit
bleibet ewiglich.

Er hat ein Gedechtnis gestiftet
seiner Wunder / Der gnedige vnd
barmhertzige Herr.

Er gibt Speise denen, die jn fürchten /
Er dencket ewiglich an seinen Bund.
Er lesst verkündigen seine gewaltige
Thatten seinem Volck / Das er jnen
gebe das Erbe der Heiden.



BSB München

Die Werck seiner Hende sind Warheit
vnd Recht / Alle seine Gebot sind
rechtschaffen.

Sie werden erhalten jmer vnd ewiglich /
Vnd geschehen trewlich vnd redlich.
Er sendet eine Erlösung seinem Volck /
Er verheisset / das sein Bund ewiglich
bleiben sol. Heilig vnd hehr ist sein
Name / Die Furcht des Herrn ist der
Weisheit Anfang.

Dies ist eine feine Klugheit / wer darnach
tut / des Lob bleibet ewiglich.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn /
und auch dem Heiligen Geiste / wie
es war im Anfang / jetzt und immerdar
und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Giovanni Gabrieli
c. 1554 – 1612

Lieto godea sedendo

Aus: *CONCERTI DI ANDREA, ET DI GIO: GABRIELI ORGANISTI DELLA SERENISS. SIG. DI VENETIA:*
Continenti Musica DI CHIESA, Madrigali, & altro, per voci, & stromenti Musicali ...
Venedig 1587

Besetzung: *Per cantar e sonar à 8*
(CATB, CATB, Vokal / Instrumental);
im Konzert auf 2 Tasteninstrumente
Text: Verfasser unbekannt

Lieto godea sedendo
l'aura che tremolando
dolce spira l'aprile.
Ogn'hor sospira d'Amor ogn'animale.
Con mortal dardo Amor volando
venn' e'l core mi punse,
e lasso oimè fugge, meschino me.
Onde n'avrò la morte
s'in lieta non si cangia la mia sorte.

Ich sitze, glücklich die Brise
geniessend, mit der der April
in süßen Schleifen mich umspielt.
Allen Lebewesen entweichen Seufzer
der Liebe. Auch mich trifft Amors
tödlicher Pfeil mitten ins Herz.
Doch, ach, ich Armer, er flieht, so
werde ich sterben, wenn sich mein
Schicksal nicht zum Guten wendet.



I N D E X M O T E C T O R V M .	
Sec. Vocum.	Angelus ad pastores ait Gio. Gab. 49
Sanc̃a Maria succurre miseris	1 Kyrie eleison 41
Erũtantur cor meum	2 Gloria in excelsis Deo A 16. 42
Euscendens in melius	3 Sanctus Sanctus Sanctus 43
Hi sunt triumphatores	4 Magnificat anima mea 44
Maria fabar ad monumentum	5
O gloriosa Domina	6
Beatus vir qui non abiit	7
Inimicos odio habuit	8
Inclina Domine Gio. Gabr.	9
Septem Vocum.	
Angelus ad pastores ait	10
Domine Deus meus	11
Indica me Deus	12
Hodie Christus natus est	13
Nachitas tua	14
Angelus Domini defendit	15
Vigeteque Domine	15
Maria Magdalene	17
Deus qui beatum Marcum	18
Ego dixi Domine Gio. Gabr.	19
Ocio Vocum.	
Benedictus Do. Deus Sabaoth	20
Expurgate verus fermentum	21
Egredimini & videte	21
Beati immaculati	23
Congratulamini mihi omnes	24
O fatuarius hostia	25
Exurgat Deus	26
Quem vidistis pastores	27
Deus in nomine tuo	28
O crux splendens	29
Deus qui beatum Marcum	30
Inbilate Deo	31
Aus regina celorum	32
O magnum mysterium Gio Gab.	33
Decem Vocum.	
Deus Deus meus respice	34
Laudate Deum	35
Exultate iusti in Domino	36
Deus Deus meus ad te de luce vig.	37
Duodecim Vocum.	
Benedicite Dominum	38
Deus miseretur nostri	39
Angelus ad pastores ait Gio. Gab.	49
Gloria in excelsis Deo A 16.	42
Sanctus Sanctus Sanctus	43
Magnificat anima mea	44
Tauola delli Madrigali A Sci Voci.	
I vo piangendo	46
Si che 'lo visti in guerra 2. parte	47
Nel bel giardin entrate	48
Magnia odorate 2. parte	49
Chiaro sol di virtute	50
Al chiaro suon 2. parte	51
In nobil fangue	52
Amor e'm lei Gio. Gab. 2. parte	53
A Sette Voci.	
Io mi sento morire	54
Dunque fia vero	55
Dunque ti consenti 2. parte	56
Tirli morir volca	57
Dolce nemica mia Gio. Gab.	58
A Otto Voci.	
Ale guancie di rose	59
Pron'era Palma mia	60
E' erri' ancor 2. parte	61
Tirli che fa	62
Hor che nel suo bel seno	63
O Dea che tra le felice	64
Quando haui fin amore	65
Ecco la vege aurore	66
Sento un rumor	67
Alla battaglia 2. parte	68
Ricercar per sonar	70
Lieto godea Gio. Gabr.	71
A Dieci Voci.	
Del gran tonante	72
Quei vinto	73
A Dio dolce mia vita	74
A Dodici Voci.	
Ecco Vinegia	75
O passii fioriti	76
Sacri di Giose angei Gio. Gabr.	77
I L F I N E .	

Veni sancte spiritus

SWV 475

Manuskript, Landesbibliothek Kassel

Besetzung:

Coro I: Cantus I/II, Fagotto

Coro II: Basso, Cornetto o Violino I/II

Coro III: Tenore I/II, Trombona I-III

Coro IV: Altus, Tenore, Violino o Cornetto,
Traversa o Cornetto, Violone, Organo

Text: Mittelalterliche Pfingstsequenz,
Stephen Langton (um 1150 – 1228)
zugeschrieben.

Übersetzung: Martin Moller (1547 – 1606),
Meditationes sanctorum Patrum, 1584

Veni, Sancte Spiritus,
Et emitte caelitus
Lucis tuae radium.
Veni, pater pauperum,
Veni, dator munerum,
Veni, lumen cordium.

Consolator optime,
Dulcis hospes animae,
Dulce refrigerium.
In labore requies,
In aestu temperies,
In fletu solatium.

O lux beatissima,
Reple cordis intima
Tuorum fidelium.
Sine tuo numine
Nihil est in homine,
Nihil est innoxium.

Lava quod est sordidum,
Riga quod est aridum,
Sana quod est saucium.
Flecte quod est rigidum,
Fove quod est frigidum,
Rege quod est devium.

Da tuis fidelibus
In te confidentibus
Sacrum septenarium.
Da virtutis meritum,
Da salutis exitum,
Da perenne gaudium.

Heiliger Geist / du Tröster mein
Hoch vom Himel uns erschein
Mit dem Liecht der Gnaden dein.
Komm Vater der armen Herd
Komm mit deinen Gaben werd /
Erleucht uns auff dieser Erd.

Höchster Trost in aller Last
O du süsser Herten Gast
Unser Seel erquicke baß.
Herr / gantz tröstlich blick uns an
Wenn wir in Anfechtung stahn
Und mit Thränen seufftzen thun.

O du selig Gnaden Sonn
Füll das Herz mit Frewd und Wonn
Aller die dich ruffen an.
Ohn dein Beystand Hülff und Gunst
Ist all unser Thun und Kunst
Vor Gott ganz und gar umbsunst.

Wasch uns Herr von Sünden weiß
Unser schmachtig Herz begeuß
Die Verwundten heyl mit Fleis.
Lenck uns nach dem Willen dein
Werm die kalten Herten fein
Bring zurecht die irrig sein.

Gib uns Herr / wir bitten dich
Die wir gleuben festiglich
Deine Gaben mitliglich.
Das wir leben heyliglich
Selig sterben alle gleych
Bey dir bleiben ewiglich.

In lectulo per noctes

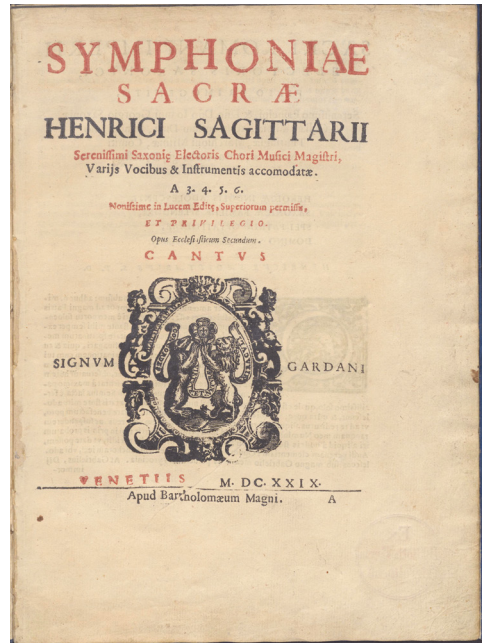
SWV 272

Prima Pars

A 5. Soprano & Alto,
con tre Fagotti o Violen

Aus: SYMPHONIAE SACRAE
HENRICI SAGITTARII
Serenissimi Saxoniae Electoris
Chori Musici Magistri,
Variis Vocibus & Instrumentis
accomodatae. A 3. 4. 5. 6. ...
Opus Ecclesiasticum Secundum.
Venedig 1629

Besetzung: Cantus, Altus,
Fagotto o Viola I-III, Continuo
Text: Hohes Lied 3,1-2



Staatsbibliothek zu Berlin

In lectulo per noctes quem diligit
anima mea quaesivi, nec
respondit mihi.

Surgam et circuibo civitatem,
per vicos et plateas quaeram
quem diligit anima mea.

Freue dich des Weibes deiner Jugend

SWV 453

Ehemals UB Königsberg, Slg. Gotthold,
Manuskript verschollen. D-Dl LÖb 56

Besetzung: SATB, Cornetto I/II,
Trombona I-III, Continuo
Text: Sprüche Salomon 5,18-19

Freue dich des Weibes deiner Jugend.
Sie ist lieblich wie eine Hinde /
vnd holdselig wie ein Rehe /
Las dich jre Liebe allezeit settigen /
vnd ergetze dich alle wege in jrer Liebe.

Jch sucht des Nachts in meinem Bette /
den meine Seele liebet / Jch sucht /
Aber ich fand jn nicht.
Jch wil auffstehen / vnd in der Stad
ymbgehen auff den Gassen vnd Strassen /
vnd suchen / den meine Seele liebet.

Invenerunt me custodes civitatis

SWV 273

Secunda pars

Text: Hohes Lied 3, 3–4;

freier Zusatz (Egredimini ...)

Invenerunt me custodes civitatis.
Paululum cum pertransirem eos,
inveni quem diligit anima mea.
Tenui nec dimittam illum.

Egredimini, filiae Hierusalem,
et congratulamini mihi,
cantate dilecto meo cum laetitia,
cantate dilecto meo cum júbilo.
cantate dilecto meo cum cythara.

Es fanden mich die Wächter, die in
der Stadt umgehen. Da ich ein wenig
an ihnen vorüber war, da fand ich, den
meine Seele liebt. Ich halte ihn und will
ihn nicht lassen.

Kommt nun, Töchter Jerusalem,
wünscht mir Glück, singet für meinen
Liebsten mit freudigem Sinn, singet für
ihn mit Jubelschall, singet für meinen
Liebsten mit Saitenspiel.

Herr unser Herrscher

SWV 449

Manuskript, Landesbibliothek Kassel D-Kl 50 d

Besetzung: SSATB; Voces duplicatae ad libitum;

Chorus instrumentalis ad libitum: Cornettino o

Violino I/II, Trombona I-IV, Continuo

Text: Psalm 8

Herr vnser Herrscher / wie herrlich ist
dein Name in allen Landen / Da man
dir dancket im Himel.
Aus dem Munde der jungen Kinder vnd
Seuglingen hastu eine Macht zugericht /
vmb deiner Feinde willen / Das du
vertilgest den Feind vnd den Rachgirigen.
Denn ich werde sehen die Himel deiner
Finger Werck / Den Monden vnd die
Sterne die du bereitest. Was ist der
Mensch / das du sein gedenckest /
Vnd des Menschen kind / Das du
dich sein annimpst?

Du wirst jn lassen eine kleine Zeit von
Gott verlassen sein / Aber mit Ehren vnd
Schmuck wirstu jn krönen.
Du wirst jn zum Herrn machen vber
deiner Hende Werck / Alles hastu vnter
seine Füße gethan.
Schafe vnd Ochsen allzumal / Da zu auch
die wilden Thier.
Die Vögel vnter dem Himel / vnd die
Fisch im Meer / Vnd was im Meer gehet.
Herr vnser Herrscher / Wie herrlich ist
dein Name in allen Landen.

Jubilate Deo omnis terra

SWV 262

Aus: *SYMPHONIAE SACRAE*

HENRICI SAGITTARII ...

Venedig 1629

Besetzung: Basso, Flauto I/II

Text: Psalm 99 (100);

Übersetzung: M. Luther 1545

Jubilate Deo omnis terra.
Servite Domino in laetitia.
Introite in conspectu eius
in exultatione.

Setote quoniam Dominus
ipse est Deus, ipse fecit nos,
et non ipsi nos, populus eius
et oves pascuae eius.

Atria eius in hymnis confitemini illi.
Laudate nomen eius, quoniam
suavis est Dominus.
Jubilate Deo omnis terra.
In aeternum misericordia eius
et usque in generationem et
generationem veritas eius.
Jubilate Deo omnis terra.

Jauchzet dem Herrn alle Welt /
Dienet dem Herrn mit Freuden /
Kompt fur sein Angesicht mit
frolocken.
Erkennet das der Herr Gott ist /
er hat vns gemacht / vnd nicht wir
selbs / zu seinem Volck / vnd zu
Schafen seiner Weide.

Gehet zu seinen Thoren ein mit
dancken / zu seinen Vorhöfen mit loben /
Dancket jm / lobet seinen Namen.
Jauchzet dem Herrn alle Welt.
Denn der Herr ist freundlich /
Vnd seine Gnade weret ewig /
vnd seine Warheit fur vnd fur.
Jauchzet dem Herrn alle Welt.

Es stehe Gott auff

SWV 356

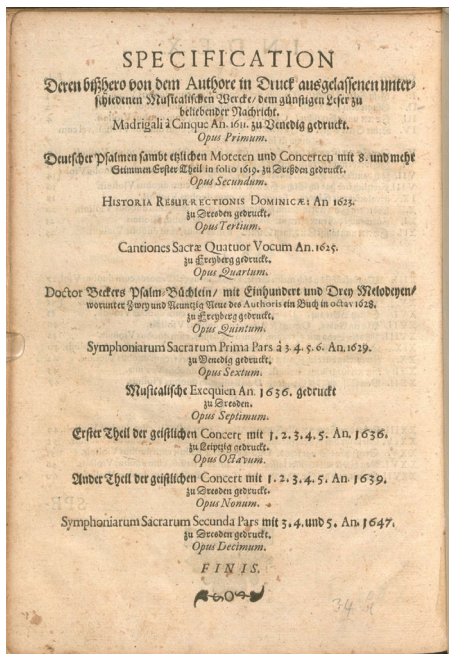
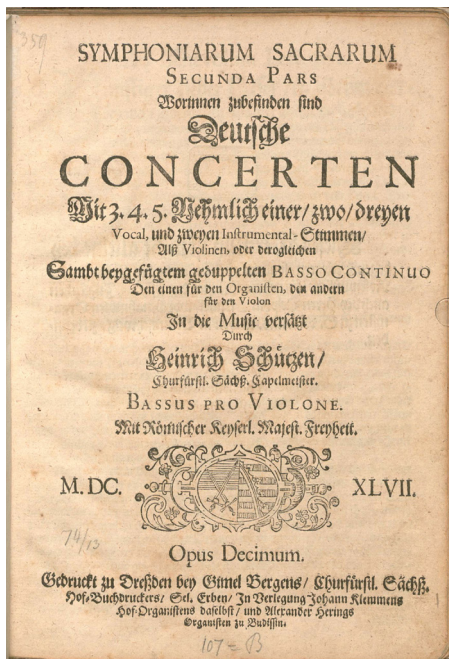
Aus: *SYMPHONIARUM SACRARUM / Secunda Pars / Worinnen zubefinden sind / Deutsche CONCERTEN / Mit 3. 4. 5. / Nehmlich einer / zwo / dreyen Vocal, und zweyen Instrumental-Stimmen ...*
Dresden 1647

Besetzung: Cantus vel Tenore I/II, Violino I/II, Continuo. Text: Psalm 68, 2-4

Es stehe Gott auff / das seine Feinde
zurstrewet werden / Vnd die jn hassen
fur jm fliehen.

Vertreibe sie wie der Rauch vertrieben
wird / Wie das Wachs zurschmeltzt
vom Fewr / So müssen vmbkomen
die Gottlosen fur Gott.

Die Gerechten aber müssen sich frewen
vnd frölich sein fur Gott.



Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen

SWV 46

Aus: *Psalmen Davids / Sampt Etlichen
Moteten vnd Concerten ...* Dresden 1619
Besetzung: CATB, CATB, Cornetto I/II,
Voce, Fagotto; Voce, Trombona I-IV,
Continuo.

Text: Jesaja 49: 14-16

Zion spricht:

Der Herr hat mich verlassen /
der Herr hat mein vergessen.
Kan auch ein leiblich Mutter ired
Kindleins vergessen / daß sie sich nicht
erbarme über den Sohn ihres Leibs?

Und ob sie schon desselben ihres
Kindleins vergesse / wil ich doch dein
nicht vergessen. Siehe, in meine Hende
hab ich dich gezeichnet.

*SPECIFICATION / Deren von dem Authore
in Druck ausgelassenen unterschiedenen
Musicalischen Wercke ... (Opus 1 bis 10)
BSB München*

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, der Swisslos-Fonds Basel-Stadt, die Scheidegger-Thommen Stiftung, 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

Katharina Bopp / Albert Jan Becking,

Spalentorweg 39, 4051 Basel

061 274 19 55 / 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:

Francesco Usper

Sonntag 10. November 2019,

17 Uhr, Predigerkirche Basel

Programm **Heinrich Schütz**: Frithjof Smith

Einführungstext: Peter Reidemeister

Dokumentation, Gestaltung: Albert Jan Becking

Musikalische Leitung: Jörg-Andreas Bötticher