

Abendmusiken
in der Predigerkirche

Giovanni Paolo Colonna

Soprano: Miriam Feuersinger,
Anne Schneider

Alto: Jan Börner, Flavio Ferri-Benedetti

Tenore: Florian Cramer,

Andrés Montilla-Acurero

Basso: Wolf Matthias Friedrich,

Jean-Christophe Groffe

Cornetto: Frithjof Smith,

Josué Meléndez Peláez

Violino: Johannes Frisch, Cosimo Stawiarski

Violino, Viola: Katharina Bopp

Viola: Christoph Riedo

Violoncello: Daniel Rosin

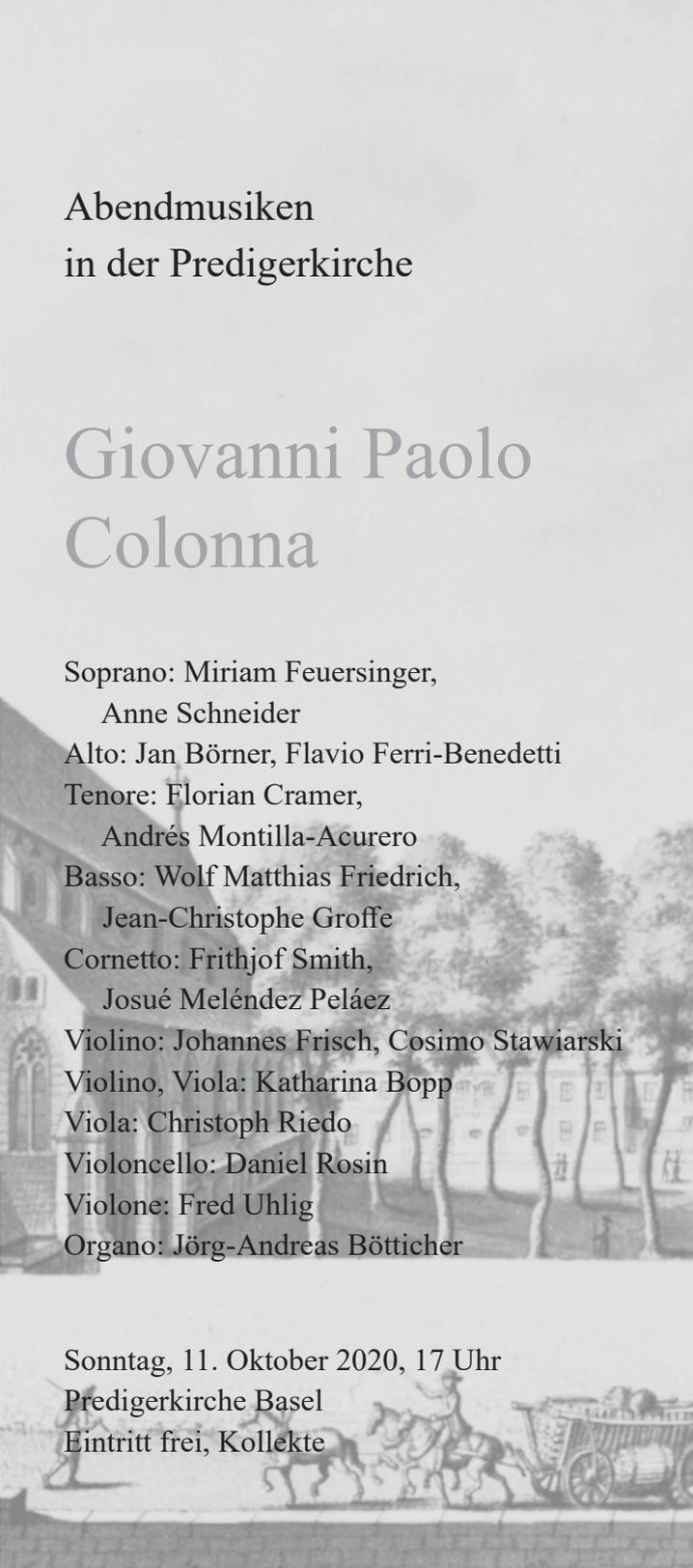
Violone: Fred Uhlig

Organo: Jörg-Andreas Bötticher

Sonntag, 11. Oktober 2020, 17 Uhr

Predigerkirche Basel

Eintritt frei, Kollekte



Giovanni Paolo Colonna

* 16. Juni 1637, Bologna

† 28. November 1695, Bologna

16. Juni 1637:

Giovanni Paolo Colonna wird dem Antonio del Corno Colonna und seiner Gattin Francesca Dinarelli geboren.

1650er: Studien in Rom bei Antonio Maria Abbatini (ca. 1595–1677), Orazio Benevoli (1605–1672) und Giacomo Carissimi (1605–1674)

1659: Zweiter Organist der Basilika von San Petronio (Bologna)

1661: Für eine kurze Zeitspanne ist Colonna der einzige Organist, da Giulio Cesare Arresti, der erste Organist von San Petronio, seinen Posten verlässt. Colonna behält aber den Titel des zweiten Organisten.

1666: Gründung der *Accademia Filarmonica*. Colonna wird offizieller Orgelstimmer an San Petronio.

1671: Maurizio Cazzati verlässt den Posten des *Maestro di Capella* an San Petronio, den er seit 1657 innehatte. Colonna hilft dem ad interim-*Maestro* Orazio Ceschi häufig aus.

1673: Colonna wird zum *Maestro di Capella* im *Oratorio dei Filippini* in Bologna ernannt.

1674: Giovanni Paolo Colonna wird zum *Maestro* an San Petronio gewählt.

1678: Giovanni Bononchini (1670–1747) lebt und studiert bei Colonna.

1681: Colonna veröffentlicht seine erste Sammlung mit Musik, die *Salmi brevi*.

1683: Wien befreit sich aus der Belagerung durch die Türken. Grosse Festivitäten werden in Bologna abgehalten und Colonna steuert Kompositionen dafür bei.

1685: Eine bittere Polemik zwischen Colonna und Arcangelo Corelli (1653–1713) entfacht. Colonna wird nahegelegt, den Streit beizulegen, da Corelli weitaus mehr Ruhm als er vorzuweisen hat.

1686: Kaiser Leopold I. verlangt, dass Musik aus der Feder Colonnas nach Wien geschickt werde. Bis heute findet sich die grösste Sammlung mit Colonnas Musik in Wien.

1688: Colonnas Frau, Laura Felice Checchi (geb. ca. 1641) verstirbt und hinterlässt zwei Söhne, Giovanni Antonio und Giovanni Domenico.



▲ **Giovanni Maria Viani** (1593–1650)
zugeschrieben: Giovanni Paolo Colonna
Öl auf Leinwand, 122.5 x 94 cm
Museo internazionale e biblioteca della musica di
Bologna

Die Inschrift am oberen Rand des Portraits lautet:
*GIO. PAOLO COLONNA BOLOGN. ACCAD.
FILARM. E MAESTRO DI CAP. DI S. PETRONIO
MORI' L'ANNO 1695 D'ANNI 58*

1688: Colonna wird aus dem *Oratorio dei Filippini* entlassen.

1694: In einem Versuch, sich mit der römischen musikalischen Gesellschaft zu versöhnen, widmet Colonna sein Opus XI, eine Sammlung mit *osservato*-Messen und Psalmen für zwei Chöre, Papst Innocenz XII. Dieser lädt ihn ein, in Rom zu bleiben, doch Colonna lehnt ab. Trotz der Einladung des Papstes gelingt es ihm nicht, die

Gunst seiner römischen Kollegen zurückzugewinnen.

1695: Colonna, der Zeit seines Lebens unter einer schwachen Gesundheit litt, ist indisponiert und ausser Stande, die Feierlichkeiten für das Fest von San Petronio am 04. Oktober vorzubereiten.

28. November 1695:
Giovanni Paolo Colonna verstirbt im Alter von 58 Jahren in seiner Geburtsstadt Bologna.

1696: Alle musikalischen Aktivitäten an San Petronio werden ausgesetzt, um Geld für die dringend nötige Restauration des Kirchendachs zu sparen. Nur zwei Organisten bleiben über. Colonnas Nachfolger, Giacomo Antonio Perti (1661–1756) wird im August gewählt; der reguläre Betrieb der *Cappella* wird erst 1701 wieder aufgenommen werden.

Rodolfo Zitellini
Übersetzt und ergänzt von Eva-Maria Hamberger



▲ **Das Innere der Basilika San Petronio**

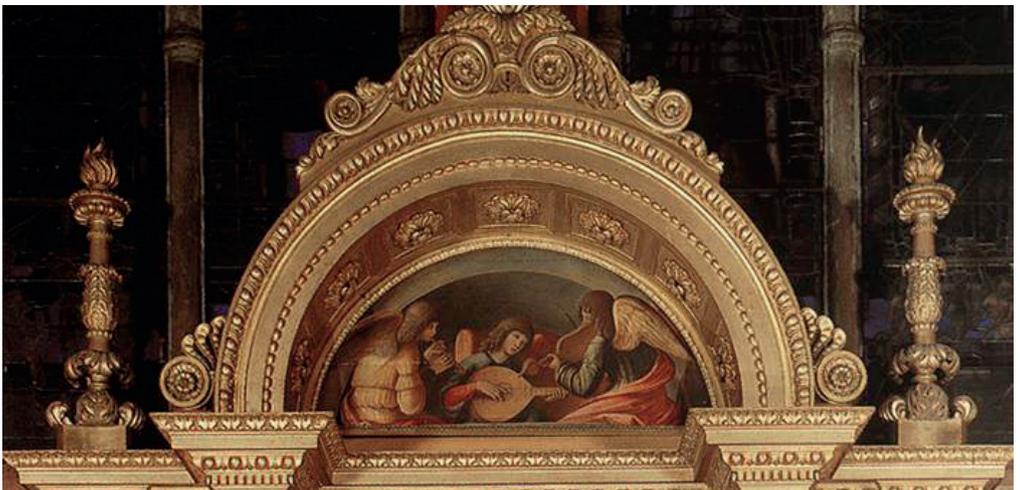
Bologna. Baubeginn 1390, Fertigstellung 1663

Foto: Wikimedia

▼ **Lorenzo Costa (1460–1535):**

Musizierende Engel. Detail des Altares *Madonna in trono*. 1492

Foto: Wikimedia



► **Unbekannter Künstler** (18. Jh.):
Giovanni Battista Buononcini
(1670–1747)

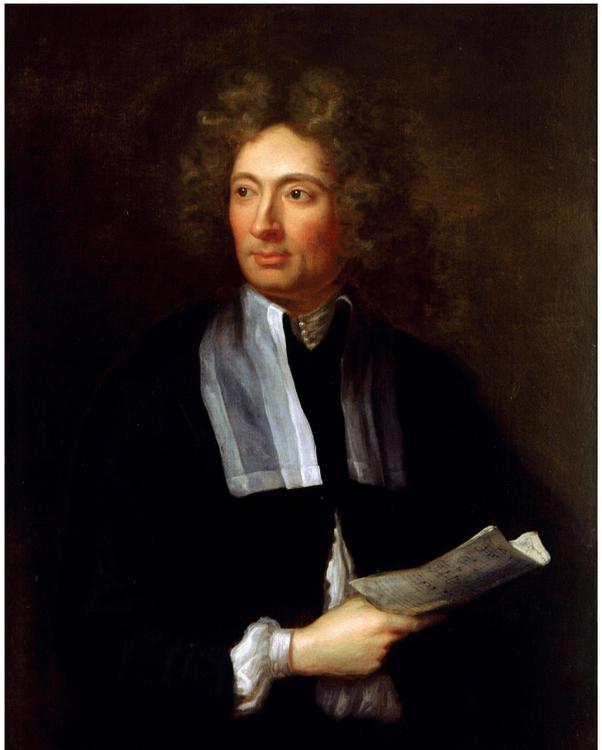
Wien, Österreichische
Nationalbibliothek, Bildarchiv und
Grafiksammlung, Porträtsammlung,
Inventar-Nr. PORT_00155255_01



► **Hugh Howard** (1675–1737):
Arcangelo Corelli (1653–1713)

Öl auf Leinwand. 1698
96 x 72 cm

The Stirling Smith Art Gallery &
Museum



Bologna verlor den Status einer *Liberio Comune* und die Unabhängigkeit im Jahr 1506, als es durch den Vatikanstaat annektiert wurde. Nichtsdestotrotz bewahrte es einen starken Unabhängigkeitssinn, sowohl kulturell wie wirtschaftlich. Hier war 1088 die erste freie Universität Europas gegründet worden und in der Mitte des 17. Jh. verfügte Bologna über eine blühende Wirtschaft, die auf Papierproduktion sowie Textil- und Druckindustrie fußte.

Auch Bolognas Aristokratie war sich dessen stolz bewusst und nicht zurückhaltend, dies zu zeigen. Die Basilika *San Petronio* wurde aus diesem Selbstbewusstsein 1390 errichtet, sollte das Stadtbild als unvollendetes Projekt aber bis ins 19. Jh. hinein prägen. Sinn und Bestätigung für die aristokratische Unabhängigkeit findet sich auch in den Künsten und hier wiederum besonders in der Musik, hatte Bologna doch eine starke und besondere musikalische Tradition. Wie alle Künste war auch die Musik ein Ausdruck von Macht, und der lokale Adel finanzierte zahlreiche Festivitäten und Akademien. Die bekanntesten sind die 1436 gegründete *Cappella Musicale* in San Petronio und die 1666 gegründete *Accademia Filarmonica*. Ende des 17. Jh. waren beide Institutionen Zentren höchster musikalischer Exzellenz und präsentierten sich dementsprechend mit aufwendigen musikalischen Repräsentationen für ihre jeweiligen Schutzheiligen, San Petronio (im Oktober) und St. Antonius (im Juni, wobei meist zwischen Mitte Juni und Mitte Juli gefeiert wurde). Die musikalische Landschaft auf der anderen Seite war im Gegensatz dazu unfreundlich und restriktiv. Zu einer der beiden

Institutionen zu gehören, wurde als eine Ehre angesehen, die man sich erst verdienen musste, und im 18. Jh. wurde die Zulassung zur *Accademia Filarmonica* sogar verpflichtend, um überhaupt als Musiker in Bologna zu arbeiten (wie der junge Wolfgang Amadeus Mozart 1770 herausfinden sollte).

Giovanni Paolo Colonna wurde am 16. Juni 1637 geboren. Sein Vater Antonio Dal Corno Colonna war seit Beginn des Jahrhunderts als angesehener Orgelbauer in Bologna tätig. Er lehrte seinen Sohn die Kunst des Orgelbaus, zudem studierte der junge Giovanni Paolo Kontrapunkt bei Agostino Filippuzzi in Bologna, bevor er später nach Rom übersiedelte, um seine Kunst bei Orazio Benevoli und Giacomo Carissimi zu perfektionieren. Bei seiner Rückkehr nach Bologna 1659 wurde er von Maurizio Cazzati als zweiter Organist in San Petronio eingestellt, einen Posten, den er bis zu seiner Ernennung zum *Maestro di Cappella* an derselben Kirche im Jahr 1674 behielt. Colonnas frühe Jahre sind relativ unspektakulär, er folgte den Pfaden eines typischen Organisten und Komponisten seiner Zeit. Anders als viele seiner Kollegen war er aber zum Orgelbauer ausgebildet, was er Zeit seines Lebens immer wieder ausüben konnte. Oft arbeitete er als Begutachter und sogar Bauer von Orgeln (zwei seiner Instrumente sind bis heute erhalten), eine Tätigkeit, die er neben seinem Dienst als *Maestro die Cappella* ausübte. Viele Jahre war er für die Instandhaltung der beiden Orgeln an San Petronio zuständig. Seine musikalischen Fähigkeiten wurden sehr bald erkannt und bereits 1659 sind erfolgreiche Auf-

föhrungen seiner Kompositionen bezeugt. Im selben Jahr wurde er zum zweiten Organisten an San Petronio berufen, ein überaus prestigeträchtiger Posten für einen 22-Jährigen. Leider haben sich nahezu keine seiner Orgelwerke erhalten, die Ausnahmen bilden zwei Sonaten, die von Giulio Cesare Arresti, seinem Kollegen und ersten Organisten an San Petronio, veröffentlicht wurden.

In den späten 1650er Jahren hatte Maurizio Cazzati, der zu diesem Zeitpunkt *Maestro di Cappella* war, äusserst rigorose Reformen der Kapelle durchgeführt, um eine hohe Qualität und Professionalität zu erreichen. Soweit bekannt, kam dies allerdings bei den lokalen Musikern nicht gut an, da sie sich mit dem erhöhten Arbeitsdruck nicht anfreunden konnten. Als Cazzati 1671 zur grossen Erleichterung der Bologneser Musiker die Stadt verliess, hinterliess er auch eine exzellente *Cappella*. Nach seiner Abreise mussten die Fabbriceri, die für San Petronio zuständigen aristokratischen Laien, eine dreijährige Suche nach einem Nachfolger erdulden. Die Suche gestaltete sich nicht einfach, schliesslich musste sowohl die hohe Qualität der Cappella unter Cazzati gewahrt werden, als auch ein erneuter Aufstand der Musiker vermieden werden. Die Lösung wurde in der Person Colonnas 1674 gefunden, der zu diesem Zeitpunkt 37 Jahre alt war und bereits als Komponist, Organist und Orgelbauer anerkannt war.

Colonna stand eine kleine, aber exzellente Gruppe von Musikern zur Verfügung und er war dafür verantwortlich, die Musik zum jährlichen Fest von San Petronio am 4. Oktober zu organisieren. Diese aufwendigen Feierlichkeiten beinhalteten

auch Vespern, die von über hundert, in viele Chöre und Orchester aufgeteilten Musikern gesungen wurden. Da Colonna ein musikalisches „Weissbuch“ hatte, konnte er die ihm zur Verfügung stehenden Ressourcen auf bestmögliche Art nutzen, womit seine glänzende Karriere als *Maestro* begann, die er bis zu seinem Tod 1695 fortföhren sollte. Colonna regierte seine Musikerarmee dabei ähnlich einem Despoten und schreckte nicht davor zurück, all seine Musiker und zudem auswärtige Kräfte für die Aufföhrung seiner Musik zu verpflichten, was mehr als einmal dazu föhrte, dass die Fabbriceri ihm einen finanziellen Riegel vorschoben.

Colonnas Anstellung war nicht frei von Kontroversen. 1685 gipfelte dies sogar in einem grossen und bitteren öffentlichen Streit mit Arcangelo Corelli, der Colonna möglicherweise von seinem Aufenthalt in Bologna während der 1660er Jahre kannte. Die Gründe der Polemik (Colonna bat um Klarstellung einiger Quintparallelen in einer Allemanda aus Corellis op.2) sind wahrlich nur ein Vorwand, und Corelli reagierte entsprechend mit einer aufbrausenden Antwort, in der er Colonna und die Bologneser Musiker als musikalisch inkompetent bezeichnete. Der Streit zog sich einige Zeit hin, bis Colonna nahegelegt wurde, ob des allzu grossen und unantastbaren Ruhmes Corellis nachzugeben. Auch wenn Colonnas eigener Ruf quasi unangetastet blieb, so föhrte die Affäre doch – zumindest für diesen Zeitraum - zu einem Bruch zwischen der Bologneser und der Römischen Schule. Aus der Retrospektive und dem verbitterten Ton der Korrespondenz zu schliessen, dürften ungelöste persönliche Querelen

zwischen Colonna und Corelli der Hauptgrund des Streites gewesen sein. Immerhin hörte Corelli auf, seinen Spitznamen *il Bolognese* zu verwenden, nachdem er Bologna verlassen hatte.

In einem letzten Versuch, sich mit den römischen Kollegen wieder auszusöhnen, widmete Colonna 1694 sein Opus 11 Papst Innozenz XII. und reiste sogar persönlich an, um das Werk zu offerieren. Es wird erzählt, dass seine römischen Kollegen sicherstellten, Colonna eine Kopie seiner Musik zukommen zu lassen, in der alle Fehler angestrichen waren; diese Demütigung hätte massgeblich zu Colonnas Tod im darauffolgenden Jahr beigetragen. Auch wenn diese Geschichte nicht zur Gänze der Wahrheit entsprechen dürfte, so führten die Narben der Polemik doch dazu, dass Colonna seinen musikalischen Stil anpasste, wie später zu sehen sein wird.

Der Grossteil von Colonnas Oeuvre ist Sakralmusik, aber er war auch ein überaus produktiver und geschätzter Oratorienkomponist, von denen viele am Hof der Este in den späten 1600ern präsentiert wurden; eine kleine Anzahl säkularer Kantaten ist ebenfalls erhalten.

Als Komponist des späten 17. Jh. grollt Colonna über den sich schnell wandelnden musikalischen Geschmack. Während er in manchen Aspekten ziemlich konservativ ist, adaptiert sich sein Stil rasch und antizipiert in manchen Dingen die musikalischen Tendenzen. Aus der Zeit vor 1670 hat sich kaum Musik von ihm erhalten. Nach seiner Anstellung an San Petronio wird der Blick auf sein Schaffen klarer. Dies verdanken wir vor allem Kaiser Leopold I. in Wien, der sowohl für

seine persönliche Bibliothek als auch für die *Hofcapelle* Kopien forderte. Bis heute ist die grösste Sammlung von Colonnas Werken in Wien erhalten.

Nachdem Colonna in Rom studiert hatte, wurde der *osservato*-Kontrapunkt, den er bei Carissimi gelernt hatte, bei seiner Rückkehr nach Bologna geschätzt, da die Stadt musikalisch ziemlich konservativ und engstirnig war. Das Erdbeben durch die Anstellung Cazzatis hatte tiefe Spuren hinterlassen und besonders die Bologneser Komponisten adaptierten viele „moderne“ Cazzati-Ideen, wie beispielsweise den Gebrauch von Ritornelli oder den freien *Concertato*-Stil. Colonnas Musik ist ein herrliches Beispiel dafür, dass er diesen Stil übernimmt und sich zu eigen macht. In den erhaltenen frühen Werken aus den 1670ern finden wir Cazzatis Einfluss klar, etwa in instrumentalen Ritornelli. Colonna geht sogar einen Schritt weiter und schmückt seine Musik mit überaus kompetenter Kontrapunktik aus, wobei er sich nicht davor fürchtet, lange und komplexe Fugen zu schreiben, die er mit weniger komplexen und mehr konzertierenden Abschnitten verflucht. Aber selbst in diesen Teilen überwiegt bei Colonna ein Sinn für Komplexität und fürs Detail, der sich bei seinen Bologneser Kollegen selten findet. Seine musikalischen Passagen sind stets klug gesetzt, ebenso wie die Interaktion zwischen Gesangsstimmen und Instrumenten. Vielleicht ist dies eines der Gebiete, in denen Colonna am innovativsten war, indem er stets neue Wege suchte, um die Instrumente mit den Stimmen interagieren zu lassen.

In der erhaltenen Sakralmusik Norditaliens dieser Zeit sind nahezu immer die

instrumentalen Stimmen weniger wichtig als die gesungenen. Normalerweise verdoppeln sie die Gesangsstimmen und unterbrechen das Stück mit *ritornelli*, instrumentalen Passagen. Manche Komponisten kümmerten sich dabei so wenig um die Instrumente, dass sie selbige nicht einmal in der Partitur ausschreiben. Als Beispiel kann Giacomo Antonio Perti genommen werden, der 1680 Colonnas Rivale und 1696 sein Nachfolger an San Petronio gewesen war: In vielen seiner Manuskripte vor 1700 liess er die Instrumentalstimmen in den autographen Partituren frei. Um die Stimmen zu erstellen, bekam der Kopist die Anweisung, eine exakte Kopie der Vokalstimmen für die Instrumente anzufertigen, ungeachtet dessen, ob dadurch musikalische Fehler entstehen würden. Nur allfällige Ritornelle wurden zur Gänze notiert.

Colonna jedoch notiert fast immer seine Instrumente voll aus. Nachdem er in seinen frühen Werken ebenfalls eine Verdopplung der Gesangsstimmen wählt, werden die Instrumentengruppen langsam immer unabhängiger und wichtiger. In seinen späteren Werken bringen die Instrumente präzise Kommentare „ohne Worte“ zu den gesungenen Texten. Dadurch schreibt Colonna komplexe, unabhängige und gewissermassen schwierige Instrumentalstimmen. Dies ist auch ein Symptom der Tatsache, dass er Virtuosen und höchst kompetente professionelle Musiker an der Hand hatte.

Die bevorzugte Besetzung ist dabei für Streichorchester mit zwei Violinen, Violoncello sowie Basso continuo, gewöhnlich von Orgel und tiefen Streichern gespielt. Einige wenige Werke verlangen zudem eine oder zwei Trompe-

ten. Colonna kollaborierte mit den ersten virtuosen Cellisten, Domenico Gabrielli und Giovanni Battista Vitali, weshalb er fast all seinen Werken einen speziell dem Violoncello gewidmeten Part beifügt, der immer unabhängiger und komplexer wird und eigene kleine Solopassagen erhält. Darüber hinaus experimentierte Colonna mit der Orchestrierung. Über das Hinzuziehen von Trompeten in seiner Sakralmusik weiss man Bescheid, aber in seinen späteren Jahren experimentierte er zudem mit verschiedenen Mixturen im Streichorchester. Wir finden Werke für drei und sogar vier Violinen, auch für *due cori d'istromenti*, also dem Beispiel Alessandro Stradellas folgend mit zwei Orchestergruppen, die in *concertino* und *concerto grosso* geteilt werden. In diesen späten Werken sind die Instrumentalparts stets ziemlich komplex, ausgeschmückt und teilweise virtuos, womit sie die neue Wichtigkeit antizipieren, welche die Instrumentalstimmen gegenüber den Vokalstimmen am Ende des Jahrhunderts haben werden.

Zum Programm

Giovanni Bononcini (1670–1747) ist heute vor allem für seine Rivalität mit Georg Friedrich Händel in London während der 1720er Jahre bekannt. Infolgedessen werden sein frühes Leben und seine Werke meist ignoriert, insbesondere seine Studien in Bologna bei Giovanni Paolo Colonna. Geboren 1670 in Modena, verlor Bononcini seinen Vater, den Komponisten und Theoretiker Giovanni Maria, bereits im Alter von 8 Jahren. Bald übersiedelte er nach Bologna, wo er von Colonna aufgenommen

und unterrichtet wurde. Giovanni verfügte offensichtlich über ein frühreifes musikalisches Talent, denn schon 1685 veröffentlichte er seine ersten Sonaten, zwei weitere Sammlungen folgten noch im selben Jahr. Die *Sinfonia undecima* stammt aus der dritten, *Sinfonie a 5, 6, 7, e 8 op. 8* (Bologna: Monti 1685) und ist seinem Lehrer Giovanni Paolo Colonna gewidmet. Fast selbstverständlich fragt man sich, wie viel Hilfe Bononcini bei diesen ersten Bemühungen durch seinen Mentor erhielt und wie sehr seine frühe Musik von Colonna beeinflusst wurde. Trotz seines jungen Alters zeigt die Musik dieser Sammlung starke charakteristische Züge Bononcinis, aber auch klar einige für Colonna typische Gesten. Nichtsdestotrotz zeigen diese frühen Sammlungen, auch wenn sie noch nicht ganz ausgereift sind, die Hand eines vielversprechenden Komponisten. Tatsächlich wurde Bononcini 1686, also nur ein Jahr später, in der prestigeträchtigen *Accademia Filarmonica* aufgenommen. Seine Karriere florierte bald und in den 1690ern war er ein gefeierter Opernkompunist, der durch Europa reiste, in Wien und London weilte und ebendort zum bejubelten Rivalen Händels wurde. Nach fast vier Jahrzehnten des Erfolgs wurde er 1733 zur Flucht aus England gezwungen und starb 1747 in Wien.

Die *Sinfonia undecima* stammt aus einer Sammlung mit zwölf *Sonate* für verschiedene Instrumentengruppen, changierend zwischen 5 und 8 Stimmen. Die heute bekanntesten Stücke der Sammlung sind jene, welche Trompeten erfordern, wodurch sie das moderne Interesse an der Sammlung polarisieren und die anderen Stücke, welche ebenfalls eine grossartige

Beherrschung von Kontrapunkt sowie harmonischen und melodischen Einfallsreichtum zeigen, zu Unrecht ausser Acht lassen. Diese *Sinfonia* ist für zwei *cori d'istrumenti* geschrieben, also für zwei Gruppen mit vier Instrumenten und Basso continuo, ein Genre, das sich gegen Ende des 17. Jh. selten findet, da die Triosonate bereits zur gebräuchlichsten Form geworden war. Formal folgt das Stück dem typischen Schema einer italienischen *Sinfonia*, beginnend mit einem Adagio, dem sich die typische schnell-langsam-schnell Satzfolge anschliesst. Die schnellen Sätze sind allesamt dichte *fugati*, die in ihrem Stil Colonnas Concertato-Stil sehr nahe kommen.

Das **Domine a 5** ist einer der beiden gedruckten Sammlungen sakraler Concertato-Musik von Colonna entnommen, dem Opus 10 (Bologna: Monti 1691). Es ist ein reifes Werk Colonnas, was man an der dichten harmonischen und kontrapunktischen Textur sowie am ausgiebigen Gebrauch von Dissonanzen erkennt. Obwohl die Instrumente einen wichtigen strukturierenden Part in diesem Stück übernehmen (beispielsweise in den antiphonalen Passagen des Gloria), sind sie eigentlich *ad libitum*, da die einzigen obligaten Stimmen Soprano I, Alto und Basso sind. Es ist dies ein ziemlich einzigartiges Arrangement Colonnas, da es sich nur in dieser Sammlung findet (und in der Manuskript-Fassung der im selben Druck enthaltenen Messe, datiert 1688). Allerdings ist es nicht komplett unbekannt, da verschiedene Komponisten „anpassbare“ Sammlungen mit Sakralmusik veröffentlichten, um verschiedenen und sich verändernden Aufführungsgegeben-

heiten gerecht zu werden.

Das folgende **Dixit Dominus a 8** stammt, obgleich es undatiert ist, vermutlich aus Colonnas mittlerer bis später Schaffensperiode. Es ist eine grandiose und lange Vertonung des Psalms und wurde wahrscheinlich für einen wichtigen Anlass wie etwa das Fest San Petronios geschrieben. Colonna stellt homorhythmische Teile neben dichtere *fugato*-Abschnitte, aber auch die Schreibweise des gesamten Stückes ist stets dicht und raffiniert. Colonna streift auch höchst abenteuerlich entfernte Tonarten, indem er beispielsweise die Worte „dominare in medio“ in *stile concitato*-Manier im modernen fis-Moll setzt, weit entfernt von der Haupttonart des Stückes (welche dem modernen G-Dur entspricht). In seiner Struktur ist das Stück eher konservativ und folgt der Tradition der eindrucksvollen Bologneser Vertonungen, indem er das Werk in kontrastierende Abschnitte für das ganze Ensemble und das Tutti teilt. Das Stück endet mit einer komplexen und langen Fuge über drei Themen auf den Worten „et nunc et semper“, „et in saecula saeculorum“ und „amen“.

Die Motette für die Jungfrau Maria **Pulcra es** findet sich in einer anderen gedruckten Sammlung, dem Opus 3 (Bologna: Monti 1681). Die Besetzung ist hier klein und intim, für zwei Soprane (oder Tenöre) und Basso continuo. Der Text ist sinnlichen Charakters, paraphrasiert das Hohelied der Liebe und beschreibt die Schönheit und den Segen der Gottesmutter. In starkem Kontrast zu den vorhergehenden Stücken gelingt es Colonna, seinen Stil massgeblich an den intimen

Text der Motette anzupassen, ohne dabei die für ihn so typische komplexe Schreibweise zu verlieren. Formal ist auch diese Motette typisch für die Zeit, mit kontrastierenden schnellen und langsamen, binären und ternären Abschnitten.

Das **Confitebor con tre violini** ist eine einzigartige Komposition innerhalb des ganzen Bologneser Repertoires des späten 17. Jh. Es ist ein in seiner Komplexität und Länge aussergewöhnliches Stück und ein extrem spätes und reifes Werk Colonnas. Die vokale Disposition ist ziemlich typisch; die Besetzung mit Sopran, Alt und Bass findet sich in vielen anderen seiner Confitebors. Auf der anderen Seite ist die instrumentale Disposition einzigartig: mit drei Violinen und Violoncello (plus Basso continuo) entsteht ein Kontrast zu den üblicheren Besetzungen mit zwei Violinen. Wie bereits gesehen gibt Colonna in seinen reiferen Werken der Rolle der Instrumente in seiner Sakralmusik immer mehr Gewicht. Dieses Confitebor ist vermutlich eines der besten Zeugnisse für diesen Prozess, da die vier Instrumente effektiv den *secondo coro* bilden und nicht nur eine Begleitung oder Verstärkung der Gesangsstimmen sind. Stattdessen tragen sie aktiv zur Struktur der Musik bei und sind definitiv nicht *se piace* wie im Domine. Tatsächlich sind die drei Violinparts schwer und die dritte davon erfordert durch die ausgedehnten *diminuzioni* und den grossen Ambitus einiges an Virtuosität. Der Umfang ist vermutlich das Besondere des Stückes, die dritte Violine übersteigt häufig das D³, erreicht in manchen Momenten sogar das F³. Es ist das einzige bekannte Beispiel in Colonnas Werk und zudem ein extrem

seltene Beispiel in der gesamten Bologneser Literatur – auch in den virtuoserer Kompositionen bleibt die Violine meist in einer komfortablen Lage und wagt sich nur selten zum hohen D.

Die Struktur der Komposition hält sich mehr oder weniger an die Standards der Zeit, mit einer Nebeneinanderstellung von *tutti*- und *solo*-Abschnitten sowie separaten Arien. Die Besetzung des Gloria ist wiederum innerhalb des Confitebor speziell, denn es fordert Solovioline, Solocello (nur eine einzige weitere Komposition Colonnas mit dieser Besetzung ist erhalten) und einen sehr virtuosen Basssänger, eine Kombination, die sich im zeitgenössischen Bologneser Repertoire selten findet.

Wir wissen nicht genau, was Colonna dazu veranlasst hatte, ein so komplexes, innovatives und virtuoses Stück zu schreiben, aber diese Virtuosen standen ihm in Bologna definitiv zur Verfügung. So war beispielsweise Giuseppe Torelli bereits in den 1690ern ein gefeierter Violinist in Bologna. Obwohl wir von vielen exzellenten Virtuosen wissen, die in sakralen Aufführungen in Bologna mitwirkten, so nutzten sie ihre Virtuosität meist in Verzierungen und bekamen seltenst anspruchsvolle und auskomponierte Stimmen präsentiert wie im Fall dieses Confitebors. Colonna setzt sich in dieser Hinsicht in seinen späteren Jahren von seinen Kollegen ab und fordert mehr und mehr von seinen Instrumentalisten.

Als ein Beispiel eines Frühwerks wurde das **Beatus Vir a 8** 1675 sogar mit dem Vermerk *per S. Petronio* versehen und stellt somit einen seltenen Fall dar, in dem die tatsächlichen Kompositions-

umstände bekannt sind. Nachdem man das Confitebor gehört hat, ist das *Beatus Vir* in vielerlei Hinsicht bemerkenswert anders, schliesslich ist es eine der frühesten erhaltenen Kompositionen Colonnas. Auch wenn bereits die Anlage für den späteren *Maestro* erkennbar ist (wie etwa ein Sinn für den komplexen *osservato*-Kontrapunkt), ist das Stück doch einfacher konstruiert. Die musikalischen Phrasen sind kürzer, da auch die harmonische Sprache einfacher ist. Die Instrumente kommen konservativer zum Einsatz, verdoppeln meist die Stimmen und spielen Ritornelle. Die einzelnen Stimmen sind einfacher als in späteren Kompositionen und homorhythmische Passagen werden gegenüber *fugato*-Teilen bevorzugt. Colonnas Werke der 1670er und die zur selben Zeit entstandene Musik Bolognas vor Augen, scheint Corellis Beurteilung der Musik dieser Stadt doch nicht ganz verkehrt. Auf der anderen Seite ist dieses Stück kompetent geschrieben und die einfachere Konzeption ist kein Schaden für das gesamtmusikalische Ergebnis.

Giovanni Battista Bassani (1650–1716) ist in einem Colonna-zentrierten Programm etwas völlig anderes, da er nicht direkt mit ihm zusammenarbeitete, aber nichtsdestotrotz eine wichtige Figur in der Bologneser Musikszene der Zeit war. Bassani wurde in Padua geboren und studierte vermutlich erst in Venedig und dann in Ferrara bei Giovanni Legrenzi. Er war ein wichtiger Oratorien- und Opern-Komponist und sein Oeuvre beinhaltet auch instrumentale und sakrale Werke. Als Organist und *Maestro di Capella* arbeitete er an verschiedenen Posten in Ferrara, Modena und Bergamo.

1677 wurde er in die *Accademia Filarmonica* in Bologna aufgenommen, deren *Principe* er 1682 wurde. Ab da lieferte er die Musik zu den jährlichen Feierlichkeiten der Kirche von San Giovanni in Monte.

Sein Stil kommt aus der Emilianischen Schule und der Einfluss seiner älteren Kollegen, wie etwa Giovanni Maria Bononcini oder Maurizio Cazzati, ist sehr wichtig. Die **Sonata nona** entstammt seinem op. 5 (Bologna: Monti 1683). Es ist eine recht gewöhnliche Sammlung mit zwölf vierteiligen *Sinfonie* oder *Sonate*. Bassanis Schreibweise ist zwar einfach, aber melodisch. Dennoch wirken seine Werke etwas altmodisch und näher an der Musik Cazzatis als an Corelli. Er vermeidet Komplexität und fugierte Abschnitte, schreibt stattdessen kleinere, selbstständige Sätze und respektiert dabei die Abfolge schnell-langsam-schnell.

Das **Salve Praetiosum** stammt erneut aus Colonnas op.3. Es ist *per il Santissimo*, also das Allerheiligste, und beschreibt die mystische Ekstase des Betrachters. Colonna vertont den Text in einer sehr leidenschaftlichen und intimen Besetzung. Die drei Sänger des Anfangsteils sind wie drei verschiedene Charaktere, Sopran und Alt auf der einen Seite, der Bass auf der anderen. Sie beschreiben einander gleichsam in einer angeregten Konversation die mystische Kostbarkeit des *Santissimo Sacramento*. Auf den Worten „*passionis eius*“ kommen sie *con durezza e ligature* – mit Vorhalten und Dissonanzen – zusammen und schreiten zu einem ausgezierten Teil über „*salve amorem*“. Die Motette endet mit einer energischen Fuge auf „*Alleluia*“. Auch wenn Colonna

nas Schreibweise stets raffiniert und aufwendig ist, so ist er in der Lage, die verschiedenen Gefühle des Stücks perfekt einzufangen und eine sehr individuelle und starke musikalische Persönlichkeit zu zeigen.

Das Abschlussstück ist das **Magnificat a 8 con due cori d'instrumenti**. Es ist erneut ein einzigartiges Stück, da es Merkmale von *Concertino* und *Concerto Grosso* im Stil von Alessandro Stradella (1639–1682) und Corelli zeigt. Nur zwei weitere Beispiele dieser Technik sind in Bologneser Vokalmusik zu finden, wobei eines davon ausgerechnet ein *Beatus Vir* von Colonna ist. Die Idee, das Orchester in „klein“ und „gross“ zu teilen entstammt direkt der Vokalmusik, wo *Ripieni* (das heisst: Verdoppelungsstimmen) neben *Concertati* (Solisten) zum Einsatz kamen. Durch die Anwendung desselben Prinzips auf Instrumente ist es möglich, eine kleine Gruppe von Soloinstrumenten (zumeist zwei Violinen und Violoncello) an Schlüsselstellen durch eine grössere und heterogenere Gruppe von Instrumenten zu verstärken, wobei durch die Abwechslung von *solis* und *tutti* ein antiphonaler Effekt entsteht. Während das Hinzufügen von *Ripieni* (oder eines *Concerto Grosso*) eine häufig, aber separat genutzte Technik sowohl in vokaler als auch instrumentaler Musik war, finden sich selten Beispiele für sakrale Vokalmusik, die beide zugleich verwenden. Tendenziell wird die *Concerto Grosso*-Technik eher in Oratorien gefunden, wie viele Beispiele von Stradella zeigen, und weniger oft in konzertierenden Motetten. Colonna bringt in diesem sakralen Werk jedoch vokale *Ripieni* und das *Concerto*

Giovanni Battista Bononcini (1670–1747)

Sinfonia undecima

Aus: *Sinfonie a 5. 6. 7. e 8 istromenti, con alcune à una e due Trombe*, Bologna: Monti 1685.

Quelle: F-Pn VM7-1476, Kopie von Sébastien de Brossard (1655–1730).

Der Unica des Drucks in I-Bc fehlt die Violino I-Stimme.

Besetzung: Violino I/II, Alto Viola, Violoncello (*primo coro*),
Cornetto I/II, Tenor Viola, Violoncello (*secondo coro*), Continuo

Domine

à 3, 4 e 5 voci se piace, con Strumenti, e Ripieni à beneplacito.

Aus: *Messa, e Salmi Concertati à 3, 4 e 5 voci con Strumenti, e Ripieni a beneplacito*.
Bologna: Monti 1691

Quelle: I-Bc Y.164

Text: Psalm 69:2

Doxologie (Gloria Patri ...): 4. Jh.

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

20 alleg. Canto Primo

rum Et vitam venturi saeculi venturi saeculi A-

men venturi saeculi Amen A-

men A-

men.

D Omine à 3, 4, e 5. voci se piace, con Strumenti e Ripieni à beneplacito.

Adagio.

Do- mine ad adiuuan-

dum me festi- na ad adiuuan- dum me

festina Do- mine ad adiuuandum me festi-

[Deus, in adiutorium meum intende]
Domine, ad adiuvandum me festina.

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

Amen.

Eile / Gott / mich zu erretten / Herr mir
zu helfen.

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

Dixit

a 8 conc[ertato] con strom[enti] e r[ipieni] / GPC / Senza le Parti Cavate

Quelle: A-Wn Mus.Hs 15569

Text: Psalm 109. Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung: Canto, Alto, Tenore, Basso (*primo coro*), Canto, Alto, Tenore, Basso (*secondo coro*), Cornetto I/II, Violino I/II, Alto Viola, Tenor Viola, Violoncello, Continuo

Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.

Der HERR sprach zu meinem Herrn / Setze dich zu meiner rechten / Bis ich deine feinde zum schemel deiner füsse lege.

Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.

Der HERR wird das scepter deines Reichs senden aus Zion / Herrsche unter deinen feinden.

Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum: ex utero, ante luciferum, genui te.

Nach deinem sieg wird dir dein volck williglich opffern / inn heiligem schmuck Deine kinder werden dir geborn / wie der thaw aus der morgenröte.

Juravit Dominus et non poenitebit eum: tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.

Der HERR hat geschworen vnd wird in nicht gerewen / Du bist ein Priester ewiglich / nach der weise Melkizedeck.

Dominus a dextris tuis: confregit in die irae suae reges.

Der HERR zu deiner rechten / wird zeschmeissen die Könige / zur zeit seines zorns.

Judicabit in nationibus, implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum.

Er wird richten vnter den Heiden / er wird grosse schlacht thun / Er wird zeschmeissen das heubt vber grosse lande. Er wird trincken vom bach auff dem wege / Darumb wird er das heubt empor heben.

De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput.

Gloria Patri, et Filio, ...
Amen.

Ehre sei dem Vater ...
Amen.

Canto Primo.

MOTETTI

A due, e trè voci.

Consecrati A gl' Illustrissimi Signori

CONFALONIERO DI GIUSTITIA.

ET

ECCELSI SIG. ANTIANI CONSOLI

Del Sesto Bimestre dell' Anno 1681.

DA GIO. PAOLO COLONNA

Maestro di Capella in S. PETRONIO di Bologna, & Accademico
Filaichiso, e Filarmonico. Opera Terza.



In Bologna per Giacomo Monti. 1681

Con licenza de Superiori.

9 Bologna, Marino Liberani 1694 - Firenze

Pulcra es

A due Canti. Per la BEATA VERGINE

Aus: *Mottetti a due, tre voci*,
Bologna: Monti 1681

Text: Hohelied Salomos 6:3 und freie Dichtung

Quelle: I-Bc Y.150

Besetzung: Tenore I/II, Continuo

Pulcra es amica mea,
quam suavis ed decora
filia Hierusalem.

Tu vita tu pax
tu rosa tu dux
in tenebris mundi
tu salus tu fax.
Tu mentis ardor o caeli lux
tu cordis amor o terrae flos
tu meus honor o vera spes
quae simul Virgo mater es.

O Maria qual pulcra es
quam suavis quam decora
tota fulgens ut aurora
filia Hierusalem.

Converte o mitissima Virgo
oculos tuos ad nos ut in fletus solatia
et in labore vires det tua gratia.

Lacrymarum intra valem
funde labes peccatorum
et mortalibus caelorum
post haec vitam pande callem.

Tu virgo faecunda
tu nuli seconda
tu pulcra es

Schön bist du, meine Freundin,
wie süß und ehrenvoll,
Du Tochter Jerusalems.

Du bist Leben, bist Friede,
bist die Rose, bist die Führerin
durch das Dunkel der Welt,
Du bist Wohlergehen, bist eine Fackel.
Du Glut des Geistes, o Himmelslicht,
Du Liebe des Herzens, o Blüte der Erde,
Du meine Ehre, o wahre Hoffnung,
welche sowohl Jungfrau wie Mutter ist.

O Maria, wie schön du bist,
wie süß, wie ehrenvoll,
glänzend wie die Morgenröte,
Du Tochter Jerusalems.

Wende, o mildeste Jungfrau,
deine Augen uns zu und zeig uns in
weinender Einsamkeit und in den
Gewalten der Arbeit deine Gnade.
In diesem Tal der Tränen,
nimm uns die Scham der Sünden
und zeig uns Sterblichen nach diesem
Leben den Weg zum Himmel.

O fruchtbare Jungfrau,
ohne Gleiche
Du bist schön,

tu mundi cadentis
tu vitae cadentis
tu mundi spes.

O Maria qual pulcra es
quam suavis quam decora
tota fulgens ut aurora
filia Hierusalem.

Alleluia.

Du kennst die Gefallenen der Welt,
Du kennst die Gefallenen des Lebens,
Du bist die Hoffnung der Welt.

O Maria, wie schön bist du,
wie süß, wie ehrenvoll,
glänzend wie die Morgenröte,
Du Tochter Jerusalems.

Alleluia.



▲ **Elisabetta Sirani** (1638–1665):

Jungfrau mit dem Jesuskind

Öl auf Leinwand. 1663

National Museum of Women in the Arts, Washington DC

Elisabetta Sirani war eine Malerin und Kupferstecherin aus Bologna, die hier unter anderem eine Kunstakademie nur für Mädchen und Frauen gründete.

Confitebor

a tre Voci cioè | Canto, Alto e Basso | con tre Violini

Quelle: GB-Ob: Ms 650/1

Text: Psalm 110, Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung: Canto, Alto, Basso,
Violino I/II/III, Violoncello, Continuo

Confitebor tibi, Domine, in toto
corde meo, in consilio justorum, et
congregatione.

Magna opera Domini: exquisita in
omnes voluntates ejus.

Confessio et magnificentia opus ejus, et
justitia ejus manet in saeculum saeculi.

Memoriam fecit mirabilium suorum,
misericors et miserator Dominus.

Escam dedit timentibus se; memor erit
in saeculum testamenti sui.

Virtutem operum suorum annuntiabit
populo suo,
ut det illis haereditatem gentium.

Opera manuum ejus veritas et iudicium.
Fidelia omnia mandata ejus, confirmata
in saeculum saeculi, facta in veritate et
aequitate.

Redemptionem misit populo suo;
mandavit in aeternum testamentum suum.
Sanctum et terribile nomen ejus.

Initium sapientiae timor Domini;
intellectus bonus omnibus facientibus
eum: laudatio ejus manet in saeculum
saeculi.

Gloria Patri, et Filio, ...

Ich dancke dem HERRN von gantzem
hertzen / Im Rat der frumen / vnd inn der
Gemeine.

Gros sind die werck des HERRN / Wer ir
achtet / der hat eitel lust dran.

Was er ordnet / das ist löblich vnd
herrlich / Vnd seine gerechtigkeit bleibt
ewiglich.

Er hat ein gedechtnis gestiftet seiner
wunder / Der gnedige vnd barmhertzige
HERR.

Er gibt speise denen so in furchten / Er
dencket ewiglich an seinen Bund.

Er lesst verkündigen seine gewaltige
thatten seinem volck / Das er inen gebe
das erbe der Heiden.

Die werck seiner hende sind warheit
vnd recht / Alle seine Gebot sind
rechtschaffen. Sie werden erhalten imer
vnd ewiglich / Und geschehen trewlich
vnd redlich.

Er sendet eine erlösung seinem volck
Er verheisst / das sein Bund ewiglich
bleiben sol / Heilig vnd heher ist sein
name.

Die furcht des HERRN ist der weisheit
anfang / Das ist seine klugheit / wer
darnach thut / Des lob bleibt ewiglich.

Ehre sei dem Vater ...

Beatus Vir

a 8 conc[ertato] / con Strum[enti] e R[ipieni] / GPC / Parti nr. 97

[auf der letzten Seite:]

finito a di 22 Lulio 1675 per S. Petronio / di Gio. Paolo Colonna

Text: Psalm 111, Übersetzung: Martin Luther 1534

Quelle: A-Wn Mus.Hs 15545

Besetzung: Canto, Alto, Tenore, Basso (*primo coro*), Canto, Alto, Tenore, Basso (*secondo coro*), Cornetto I/II, Violino I/II, Alto Viola, Tenor Viola, Violoncello, Continuo

Beatus vir qui timet Dominum:
in mandatis ejus volet nimis.
Potens in terra erit semen ejus;
generatio rectorum benedicetur.

Gloria et divitiae in domo ejus: et justitia
ejus manet in saeculum saeculi.

Exortum est in tenebris lumen rectis:
misericors, et miserator, et justus.

Jucundus homo qui miseretur et
commodat; disponet sermones suos
in judicio: quia in aeternum non
commovebitur.

In memoria aeterna erit justus; ab
auditione mala non timebit. Paratum cor
ejus sperare in Domino, confirmatum
est cor ejus; non commovebitur donec
despiciat inimicos suos.

Dispensit, dedit pauperibus; justitia ejus
manet in saeculum saeculi: cornu ejus
exaltabitur in gloria.

Peccator videbit, et irascetur; dentibus
suis fremet et tabescet: desiderium
peccatorum peribit.

Gloria Patri, et Filio, ...

Wol dem / der den HERRN fürchtet / Der
grosse lust hat zu seinen Geboten. Des
same wird gewaltig sein auff erden / Das
geschlecht der frumen wird gesegenet
sein.

Reichtumb vnd die fülle wird inn irem
Hause sein / Und ire gerechtigkeit bleibt
ewiglich.

Den frumen gehet das liecht auff
im finsternis / Von dem gnedigen /
barmhertigen vnd gerechten.

Wol dem der barmhertzig ist / vnd gerne
leihet / Und richtet seine sache aus / das
er niemand vnrecht thue. Denn er wird
ewiglich bleiben /

des gerechte wird nimmermehr
vergessen. Wenn eine plage kommen wil
so fürcht er sich nicht / sein hertz hoffet
vnuerzagt auff den HERRN. Sein hertz
ist getrost vnd fürcht sich nicht / Bis er
seine lust an seinen feinden sihet.

Er strewet aus / vnd gibt den armen /
seine gerechtigkeit bleibt ewiglich /
Sein Horn wird erhöhet mit ehren.

Der Gottlose wirds sehen vnd wird in
verdiessen / seine zeene wird er zu
samen beissen / vnd vergehen / Denn
was die Gottlosen gerne wolten / das ist
verloren.

Ehre sei dem Vater ...

Giovanni Battista Bassani (1650–1716)

Sonata nona

a 3, due Violini, e Violoncello obbligato.

Aus: *Sinfonie a due e tre istromenti*, Bologna: Monti 1683

Quelle: I-Bc V.254

Besetzung: Violino I/II, Violoncello, Continuo

Salve praetiosum

a 3, Canto, Alto e Basso. Per il Santissimo

Aus: *Mottetti a due, tre voci*,

Bologna: Monti 1681

Quelle: I-Bc Y.150

Besetzung: Canto, Alto, Basso, Continuo

Salve praetiosum et admirandum
convivium
omni dulcedine et suavitate repletum.
Salve mensa in quo Christus sumendus
proponitur
et passionis eius memoria recolitur.

Salve caro vere cibus
salve sanguis vere potus
tu pietatis sacramentum
nostri cordis alimentum
signum verum unitatis
salve amorem charitatis.

Qui manducat hunc panem videt
Aeternum.
Alleluia.

Sei gegrüsst, kostbares und bewundertes
Gastmahl, gefüllt mit aller Süsse und
Annehmlichkeit.

Sei gegrüsst, du Tisch, an welchem
Christus sich selbst hingibt und auf
welchem das Gedächtnis seiner Passion
gefeiert wird.

Sei gegrüsst, teure, wahre Speise,
sei gegrüsst, wahres, getrunkenes Blut,
du bist das Sacrament der Gnade,
die Nahrung unseres Herzens,
das wahre Zeichen der Einheit,
sei gegrüsst, Liebe der Nächstenliebe.

Wer von diesem Brot isst, wird leben in
Ewigkeit.
Alleluia.

Magnificat

a 8 conc[ertato] con due cori di strom[enti]. Del S[ignore] Gio. Paolo Colonna

Quelle: D-MÜs Hs. 1157

Text: Lk 1,46–55. Übersetzung: Martin Luther 1552

Besetzung: Canto, Alto, Tenore, Basso (*primo coro*), Canto, Alto, Tenore, Basso (*secondo coro*), Violino I/II, Violoncello (*concertino*), Cornetto I/II, Violino III, Alto Viola, Violone (*concerto grosso*), Continuo

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

Meyne seel erhebt den Herrn
vñ meyn geyst frewet sich ynn Gott
meynem Heyland.

Quia respexit humilitatem ancillæ suæ:
ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes.

Deñ er hat die nydrickeyt seyner magd
angesehen / Siehe / von nu an werdē
mich selig preysssen alle kinds kind.

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

Denn er hat grosse ding an myr than / der
do mechtig ist / vñd des name heylig ist.

et misericordia eius a progenie in
progenies timentibus eum.

Und seyne barmhertzigkeyt weret ymer
fur vnd fur bey denen die yhn furchten /

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

Er hat gewalt vbet mit seynem arm / vñ
zurstrewet die da hoffertig sind ynn yhrs
hertzen synn /

Deposuit potentes de sede et exaltavit
humiles;

Er hat die gewalltigen von dem stuel
gestossen / vnd die nydrigen erhaben

esurientes implevit bonis et divites
dimisit inanes.

Die Hungerigen hatt er mit guttern
erfullet / vnd die reychen leer gelassen.

Suscipit Israel puerum suum recordatus
misericordiæ suæ,

Er hatt der barmhertzigkeyt gedacht / vnd
seynem diener Israel auff geholffen /

sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in sæcula.

wie er geredt hat vnsern vettern Abraham
vnd seynem samen / ewiglich.

Gloria Patri, et Filio, ...
Amen.

Ehre sei dem Vater ...
Amen.

Coronabedingt steht momentan im Hauptschiff nur eine begrenzte Anzahl Sitzplätze zur Verfügung. Trotz gewisser Unsicherheiten gehen wir aber davon aus, dass die geplanten Konzerte in den kommenden Monaten stattfinden können.

Generalprobe: Samstag 17:00
Konzert: Sonntag 17:00

Bitte melden Sie sich jeweils unbedingt per Mail an:
anmeldung@abendmusiken-basel.ch

Oder per Post / Telefon:
Katharina Bopp / Albert Jan Becking
Spalendorweg 39, 4051 Basel
078 791 89 36

Wir reservieren Ihnen gerne einen Platz und bestätigen per Mail.
Sie können gemütlich zur Kirche kommen, wir werden Sie zu Ihrem Platz begleiten.

Leider können wir keine Plätze ohne Registrierung vergeben.
Die Plätze werden in der Reihenfolge der Anmeldungen reserviert, bis die maximale Besucherzahl erreicht ist.

Nächstes Konzert:

Chr. Strauss

Generalprobe: Sa, 07. Nov. 2020, 17 Uhr
Konzert: So, 08. Nov. 2020, 17 Uhr
Predigerkirche Basel

Über allfällige coronabedingte Einschränkungen werden wir Sie auf unserer Webseite informieren.

Die *Christkatholische Kirchengemeinde Basel* stellt den inspirierenden Raum zur Verfügung. Grosszügige Unterstützung bieten *private Gönner, Bernhard Fleig Orgelbau, die Sulger-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!

Bankverbindung

Abendmusiken in der Predigerkirche
Bündnerstrasse 51, 4055 Basel
IBAN: CH 28 0077 0253 3098 9200 1
Basler Kantonalbank
Spenden an die *Abendmusiken in der Predigerkirche* sind von der Steuer absetzbar.

Organisation

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

Programm **G. P. Colonna**: Rodolfo Zitellini
Einführungstext: Rodolfo Zitellini
Editionen: Rodolfo Zitellini
Dokumentation, Gestaltung: E-M Hamberger
Musikalische Leitung: Jörg-Andreas Bötticher