

Abendmusiken in der Predigerkirche

Chiara Margarita Cozzolani

Soprano: Miriam Feuersinger,

Marie Luise Werneburg

Alto: Flavio Ferri-Benedetti

Tenore: Raphael Hoehn, David Munderloh

Basso: Lisandro Abadie

Cornetto: Frithjof Smith

Violino: Regula Keller, Katharina Heutjer

Viola: Katharina Bopp

Viola da Gamba: Brian Franklin

Violone: Thomas Goetschel

Tiorba: Maria Ferré

Organo: Jörg-Andreas Bötticher

Sonntag, 14. März 2021, 17 Uhr

Predigerkirche Basel

Chiara Margarita Cozzolani

* 27. Nov. 1602 in Mailand

† zwischen 4. Mai 1676 und 20. April 1678 in Mailand

Als Tochter einer wohlhabenden Patrizierfamilie kommt Margherita Cozzolani am **27. November 1602** in Mailand zur Welt. Ihre Tanten und ihre ältere Schwester Candida Arsilia waren bereits ins Kloster eingetreten, als Margherita im **August 1620** mit dem Ordensnamen Chiara im benediktinischen Stift von St. Radegonda ihre Gelübde ablegt.

Über ihre Ausbildung ist nichts bekannt, allerdings wird sie diese im Konvent erfahren haben, wo die Töchter der Oberschicht nicht nur in der Haushaltstführung, sondern auch in den Künsten wie etwa Musik unterwiesen wurden.

Zwischen 1640 und 1650 publiziert Chiara Margarita Cozzolani 4 Sammlungen, wobei ihr erstes Opus heute verschollen ist:

- *Primavera di fiori musicali* op. 1
(Mailand 1640)
- *Concerti sacri* op. 2
(Venedig: Vincenti 1642)
- *Scherzi di sacra melodia* op. 3
(Venedig: Vincenti 1648)
- *Salmi à otto voci concertati, motetti, dialoghi*
(Venedig: Vicenti 1650)

Zudem finden sich ihre Werke in Anthologien neben Kompositionen von Monteverdi und anderen. Auch unter falschem Namen (z.B. als Domenico Zipoli, 1688–1726, Jesuit und Missionar in Südamerika) oder als anonyme Werke (z.B. bei Daniel Speer, 1636–1707) stösst man auf Kompositionen Cozzolanis.

In den **1660er** Jahren wird Cozzolani zur Priorin und **1658** und **1672** zur Äbtissin von St. Radegonda gewählt. Ihre Publikationen kommen durch die vermehrten Aufgaben in der Verwaltung des Klosters zum Erliegen. Zudem muss sie die Rechte ihres Klosters gegen die Disziplinarmassnahmen des Erzbischofs Alfonso Litta (1608–1679) verteidigen, was ihr wohl keine Zeit mehr zum Komponieren lässt.

Ein Todesdatum ist nicht bekannt, da sie jedoch in den Listen von St. Radegonda zwischen 1676 und 1678 nicht mehr aufgeführt ist, wird sie in diesem Zeitraum verschieden sein.

Weitere komponierende Nonnen

im frühneuzeitlichen Norditalien

(Auswahl ohne Zweifel unvollständig)

- **Raphaella Aleotti** (1575–1646)
 - Augustinerin – San Vito, Ferrara
 - Organistin und Komponistin
 - Schülerin von Alessandro Milleville und Ercole Pasquini
 - **Caterina Assandra** (1590–1618)
 - Benediktinerin – Santa Agata di Lomello, Pavia
 - Organistin und Komponistin
 - Schülerin von Benedetto Rè
 - **Rosa Giacinta Badalla** (um 1663–ca.1715)
 - Benediktinerin – Santa Radegonda, Mailand
 - ein Druck mit *Motetti a voce sola* (Venedig 1684) sowie zwei Kantaten (in Bibliotheken in Grossbritannien und Frankreich) sind erhalten
 - **Sulpitia Cesis** (1577–ca.1619)
 - Augustinerin – San Geminiano, Modena
 - nur ein Band mit achtstimmigen *Motetti spirituali* (Modena 1619) erhalten
 - **Maria Domitilla Ceva** (ca.1640–ca.1720)
 - Benediktinerin – Santa Radegonda, Mailand
 - Sängerin und Komponistin
 - **Isabella Leonarda** (getauft am 6. Sept. 1620–25. Febr. 1704)
 - Ursulinin – Collegio di Santa Orsola, Novarra
 - könnte Schülerin von Gasparo Casati gewesen sein; er veröffentlicht zwei ihrer Motetten in seinem Op. 3
 - sehr produktive Komponistin, 16 Sammlungen sind erhalten
- **Bianca Maria Meda** (ca.1665–ca.1700)
 - Benediktinerin – San Martino del Leano, Pavia
 - nur ein Werk im Druck veröffentlicht: *Mottetti a 1, 2, 3, e 4 voci, con violini* (Bologna 1691)
- **Maria Saveria Perucona** (1652–1709)
 - Ursulinin – Collegio Sant'Orsola, Galliate
 - *Sacri concerti de motetti a una, due, tre, e quattro voci, parte con Violini e parte senza* (Mailand 1675)
- **Lucretia Orsina Vizana** (3. Juli 1590–7. Mai 1662)
 - Kamaldulenserin – Sacro Colegio di Santa Christina, Bologna
 - ihre Tante war Organistin des Konvents, dürfte neben Ottavio Vernizzi (Organist an S. Petronio) für ihre musikalische Ausbildung gesorgt haben
 - nur ein Druck mit Solomotetten erhalten: *Componimenti musicali de motetti concertati a una e più voci* (Venedig 1623)



▲ Matthäus Merian (1593–1650): MEDIOLANVM. (Mailand)

aus: *Topographia Italiae*. 1688

Kupferstich. 26.5 x 34.7 cm



◀ unbekannter Künstler (16.–17. Jh.):

Federico Borromeo (1564–1631)

röm.-kath. Kardinal in Mailand

1999. Kath. Kar.

Ori ari Elenwānd.



PHILOMELA ANGELICA
Canticorum Sacrarum.

▲unbekannter Künstler (17.Jh.): *PHILOMELA ANGELICA* - Die „Engelsnachtigall“
Frontispiz aus: Speer, Daniel: *Philomela Angelica Canticorum Sacrarum*. Venedig 1688
Möglicherweise zeigt der Kupferstich die sich selbst begleitende Chiara Margarita Cozzolani?!



► **Simone Peterzano (ca.1540–ca.1596)** - Madonna con le sante Chiara, Radegonda e Caterina d'Alessandria.
Chiesa di Santa Maria della Passione a Milano

Es handelt sich um das ehemalige Hauptaltarbild der Klosterkirche von St. Radegonda.

Das Kloster fiel dem Josephinismus und den Klosteraufhebungen Ende des 18. Jahrhunderts zum Opfer. 1781 mussten die Nonnen das Kloster verlassen und wurden nach Santa Prassede umgesiedelt. In dem ehemaligen umgebauten Klosterkomplex eröffnete 1803 das Theater Santa Radegonda, wurde jedoch in den 1880er Jahren wieder geschlossen. Auch die Steinmetze des Mailänder Domes waren zeitweilig hier untergebracht. 1882 wurde das ehemalige Klostergebäude schliesslich abgetragen und an seiner Stelle entstand das erste Wärmekraftwerk in Kontinentaleuropa, welches auch den Strom für die Beleuchtung der Mailänder Scala lieferte.

Foto: wikimedia, Giovanni Dall'Orto

▼ **Girolamo Martinelli** (Lebensdaten unbekannt) - Concerto in Casa Lazzeri (1730)

Auf der Hohlwand des Cembalos steht zu lesen:

*Carpenisi Familiae de Lazaris A.C.MDCCXXX - Extinctae in Antonio Juniore de pauperibus | aegrotaturis insigniter benemerito icones ad vivum, sub Andrea patre in humanis | cum agerent, depictat
Carpi, Museo Civico Giulio Ferrari*



Chiara Margarita Cozzolani und die Nonnen von Santa Radegonda

Während des 17. Jahrhunderts kam es in ganz Italien zu einer bemerkenswerten Vermehrung von Klöstern, insbesondere in und um Mailand. In der Mitte des Jahrhunderts zählte die Mailänder Diözese über 6000 Nonnen, was mehr als der Hälftete der Patrizierinnen der Stadt entsprach. Das monastische Leben war bei Weitem der wahrscheinlichste Lebensweg für die Mädchen der Oberschicht, das ihnen zudem eine Ausbildung – vornehmlich in Hauswirtschaft, aber auch in den Künsten wie Musik – ermöglichte. Dies wurde nach dem Konzil von Trient (1563) umso wichtiger, da dieses in dem Versuch, sowohl die realen als auch die vermeintlichen Sünden und Gesetzesverstöße in den Klöstern zu zügeln, die *clausura* oder auch komplette und totale Abgeschiedenheit einführte, was im Wesentlichen sämtliche Kontakte zwischen diesen Frauen und der Außenwelt limitierte. Wenig überraschend wurde dadurch die Musik zu einem essentiellen Teil im Leben der Nonnen, im wahrsten Wortsinne ihre „Stimme“ in der Welt. Zudem standen die musikalischen Kapellen der Klöster denen der männlichen Konvente weder in Grösse noch in Qualität nach; tatsächlich waren die Nonnen-Kapellen nach der Pest von 1630, welche ungefähr ein Drittel der Bevölkerung und fast zwei Drittel der männlichen Geistlichkeit das Leben kostete, die grössten und wichtigsten Kapellen in Mailand (ironischerweise hatte ausgerechnet die *clausura* die Schwestern vor der Ansteckung bewahrt).

Der für seine Musik bekannteste Mailänder Konvent war ohne Zweifel jener von Santa Radegonda. Die dortigen Nonnen stellten eines der berühmtesten reinen Frauenensembles im frühneuzeitlichen Italien und wurden als *le prime cantatrici d'Italia* gepriesen. Mindestens drei aus ihren Reihen wirkten als Komponistinnen, deren Werke noch heute erhalten sind, und zahlreiche männliche Komponisten widmeten ihnen ab den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts Musik. Am 1. Januar 1598 veröffentlichte Giuseppe Gallo (Josepho Gallo), ein Mailänder Musiker und Priester, seine *Sacri Operis Musici Alternis Modulis Concinendi Liber Primus*. Die Sammlung enthält zwei Motetten, welche explizit den Nonnen von S. Radegonda gewidmet sind. Im Mai desselben Jahres erschien ein weiterer Druck: das *Sacrarum Cantionum octo et novem vocibus, liber primus* von Agostino Soderini, einem Mailänder Organisten an Santa Maria della Passione. In seiner Publikation finden sich drei Motetten, die den Nonnen Francesca Maria Stampa und Angela Caterina Brivia von S. Radegonda zugeeignet sind. Die letzte dieser Motetten, *Ipsi sum desparsata*, ist (wie Gallos oben erwähnte Motetten) ein Beispiel für ein *canzonmotetto*, ein einzigartiges musikalisches Genre, welches offenbar nur in der Lombardei auftaucht. Die bemerkenswerten Stücke bestehen aus zwei unterschiedlichen Kompositionen – einer vokalen Motette und einer instrumentalen *Canzona* – welche einander gegenübergestellt werden. Typischerweise finden die beiden Ensembles erst im letzten Abschnitt mit gleichem musikalischem Material zusammen, um das Stück gemeinsam zu

beschliessen. Der Text von *Ipsi sum despontata* ist ein Responsorium aus dem alten Offizium von St. Agnes in Rom und wurde auch während der liturgischen Riten zur Jungfrauenweihe gesungen. Soderinis Motette wird im Index als Werk für neun Stimmen gelistet, da jedoch die neunte Stimme fehlt, wurde diese rekonstruiert.

Die fundamentale Rolle, die musikalische Instrumente in diesen Werken spielen, ist insbesondere deshalb erwähnenswert, da sie einen Schlag ins Gesicht einer der wichtigsten Restriktionen in Bezug auf das Gesetz der *clausura* darstellt: die Verbannung der meisten Instrumente aus dem Konvent. 1580 beispielsweise führte Gabriele Paleotti, der übereifrig konervative Erzbischof von Bologna, eine Liste mit Regeln zum Wohle der Bologneser Nonnen, in welcher er neben weiteren Dingen erwähnte, dass „keine Art von musikalischen Instrumenten zum Einsatz käme, mit Ausnahme von Bassgamben wo nötig und nur mit Erlaubnis der Oberen, und von Cembali in den Zellen.“ Dennoch ist die Beweislage für den Gebrauch von Instrumenten in den Klöstern übermächtig. Die Nonnen von San Vito in Ferrara (Heimat der Komponistin Raphaella Aleotti) waren berühmt für ihr *concerto grande*, in welchem 23 Frauen sowohl sangen als auch auf fast jeder Art damals gebräuchlicher Instrumente musizierten. Die Nonnen selbst komponierten auch Werke mit Instrumenten: Caterina Assandra, Chiara Margarita Cozzolani, Maria Xaveria Perucona, Bianca Maria Meda, Isabella Leonarda und andere forderten in ihren Kompositionen eine oder zwei Violinen, die Nonne Sulpitia Cesis

aus Modena erwähnte explizit Zink, Posaune, Violone und *arciviolone*. Glücklicherweise verabscheuten nicht alle kirchlichen Autoritäten die Präsenz von Musikinstrumenten in den Klöstern. In einem Brief an Kardinal Federico Borromeo schrieb eine Mailänder Nonne: *Ich möchte Ihnen nochmals für die Lauten [die Sie uns gegeben haben] danken, welche alle Nonnen und mich selbst sehr erfreut hat [...] Und so lud ich heimlich eine[n] Violonespieler[in] und eine[n] andere[n] zum Geigespiel ein und auf diese Weise spielten wir in der Matutin der Heiligen Weihnacht für die anderen Nonnen, sangen „Gloria in excelsis“ und andere ähnliche Verse.*

Während des ganzen 17. Jahrhunderts publizierten die Kirchenautoritäten weitere Verbote rund um das Thema Instrumente – ein schlagender Beweis dafür, dass man sich nicht immer an solche Restriktionen hielt.

In diesem vorwiegend vokalen Programm findet sich ein Instrumentalstück, dessen Titel darauf aufmerksam macht, dass – obgleich manche dieser jungen Frauen sich bewusst für das religiöse Leben entschieden haben mögen – viele Nonnen gegen ihren Willen in die Klöster gesteckt wurden. Die Praxis des erzwungenen monastischen Lebens war, auch wenn sie von offizieller kirchlicher Seite verurteilt wurde, geradezu zügellos. Der Hauptgrund war, das Familienvermögen nicht durch zu viele Mitgiftzahlungen zu schmälern, aber die Ungerechtigkeit, die damit einherging, war wohlbekannt und eine der eloquentesten Kritikerinnen war selbst Nonne: Arcangela Tarabotti, Autorin zahlreicher Traktate mit so klin-

genden Titeln wie „L’inferno monacale“. Die Praxis wird in dem extrem populären Lied *Madre non mi far monaca* („Mutter, mach mich nicht zur Nonne“) verarbeitet. In dem Lied fleht eine Tochter ihre Mutter an, sie nicht ins Kloster zu schicken, da sie heiraten wolle; die Mutter jedoch ist unnachgiebig, da sie nur zu gut weiß, dass eine Ehe ein weit schlimmeres Schicksal als das religiöse Leben sein kann. Unzählige Komponisten liehen sich die Melodie für ihre eigenen Kompositionen, darunter Ottavio Bargnani.

Die hohe Qualität der musikalischen Darbietungen in den Klöstern machte sie zu wahren Touristenattraktionen in Europa. 1595 schrieb der Mailänder Historiker Paolo Moriggi: „Fast alle Frauenklöster praktizieren die Musik, sowohl im Spiel zahlreicher Arten von Instrumenten als auch im Singen. In manchen Klöstern gibt es so seltene Stimmen, dass sie Engel gleicher Scheinen und wie die Sirenen den Mailänder Adel bezaubern, ihnen zu lauschen.“ Das 17. Jahrhundert wimmelt geradezu von solchen Zitaten, insbesondere in Zusammenhang mit dem Konvent von Santa Radegonda. Aus einem Bericht über den Besuch des Erzherzogs Cosimo III. de’ Medici im Jahr 1664 erfahren wir, dass „in diesem Konvent mit mehr als hundert Nonnen die Musik als Beruf kultiviert wird, und man zählt fünfzig Nonnen, die mit vollkommener Perfektion singen und spielen.“

Viele der polyphonen Stücke, welche es an S. Radegonda zu hören gab, stammten aus der Feder von Chiara Margarita Cozzolani (1602–1676/78). Als jüngste Tochter einer wohlhabenden Kaufmanns-

familie trat Margherita Cozzolani 1620 in den Benediktinerorden ein, wobei sie „Chiara“ als Ordensnamen annahm. Sie trat damit in den Fussstapfen ihrer Tanten sowie ihrer älteren Schwester Clara, die ihre Gelübde unter dem Namen Candida Arsilia 1614 abgelegt hatte. Chiara Margarita erreichte die höchsten Ämter in der Klosterhierarchie und wurde sowohl Äbtissin als auch Priorin. Nach ihrem Tod mit ca. 75 Jahren blieben ihre Nichten Anna Margarita und Giovanna Francesca, beide Musikerinnen, im selben Kloster und erreichten ebenfalls hohe Ämter.

Cozzolani veröffentlichte zwischen 1640 und 1650 vier Sammlungen mit sakralen Werken, von denen leider nicht alle erhalten sind. (Ihr op. 1 *Primavera di fiori musicali* von 1640 ist verloren.) Auch ausserhalb Italiens war ihre Musik bekannt: eine ihrer Motetten erscheint in einer deutschen Anthologie von 1649 neben Werken von Monteverdi und anderen. Einer ihrer Psalmen kam sogar in Bolivien ans Tageslicht, in einem Arrangement, welches um zwei Violinen ergänzt und dem Jesuiten Domenico Zipoli zugeschrieben wurde.

Die *Concerti sacri a una, due, tre, et quattro voci, Con Una Messa à Quattro*, op. 2 wurden 1642 in Venedig gedruckt. „Quid miseri, quid faciamus?“ ist ein Beispiel für das sehr populäre Genre des sakralen Dialogs, welcher einen Ehrenplatz bei den von der Welt abgeschiedenen italienischen Nonnen innehatte. Das theatralische Element eines personifizierten Diskurses mit einer Vielzahl verschiedener Persönlichkeiten war für sie in ihrer depersonalisierten Klosterwelt von grosser Attraktivität. Maria Magdalena und die Muttergottes, Hirten, Engel,

Dämonen, verlorene Seelen und sogar Christus selbst – alle wurden von den musikalischen Schwestern innerhalb der Konventmauern verkörpert. In diesem Dialog spricht Maria (ein Sopran) mit den drei anderen Sängern (Alt, Tenor und Bass), welche die Gläubigen repräsentieren. Sie tröstet sie mit dem Versprechen, sich für sie im Himmel einzusetzen. Ein von allen vier Stimmen gesungenes mitreissendes Alleluia markiert das Happy-end.

Dieses Stück wirft eine mysteriöse Frage in Hinblick auf die Musik in Frauenklöstern auf: obwohl die Werke von und für Nonnen komponiert wurden, enthalten sie oft nicht nur Diskantstimmen, sondern auch Tenor und Bass. Dies spiegelt zweifelsohne eher die Nachfrage am Musikmarkt denn eine musikalische Praxis und Tradition innerhalb der Klöster wider, da die Verleger daran interessiert waren, ihre Publikationen dem grösstmöglichen Publikum zu verkaufen, natürlich auch an nicht-klösterliche Musiker*innen. Aber wie wurde diese Musik dann in den Frauenklöstern aufgeführt?

Wir haben bereits gesehen, dass „verbottene“ Instrumente häufig in den Klöstern Verwendung fanden, welche mit Sicherheit die tieferen Stimmen abgedeckt hätten. Eine andere offensichtliche Lösung stellt die Transposition dar. Zusätzlich zur gut dokumentierten Praxis, Bassstimmen (und teilweise auch Tenorstimmen) eine Oktave höher von Alti und Soprani singen zu lassen, gilt es heute gemeinhin als anerkannt, dass die vorhandenen hohen Schlüssel (die sogenannten *chiavette*) eine Indikation für die Transposition um eine Quart oder Quinte abwärts darstellen, um die Verwendung von

Instrumenten oder Männerstimmen zu vereinfachen. Werden die Stücke jedoch so gesungen, wie sie notiert sind, fallen sie angenehm in den Ambitus einer Frauenstimme. Wenn auf der anderen Seite die Stimmen in „normalen“ Schlüsseln notiert sind, liegt die höchste Stimme meist tief genug, um eine Aufwärtstransposition des gesamten Stücks möglich zu machen. Interessanterweise wurden zwei wichtige Traktate mit Instruktionen zur Transposition um ungewöhnliche Intervalle – Cimas *Partito de 'Ricercari* 1606 und Lorenzo Pennas *Primi albori musicali* 1672 – jeweils Nonnen gewidmet. Zudem berichtet Robert Kendrick (der bedeutende „Nonnologe“ und führender Experte zu Mailänder Musik) von der Geschichte (und dem darauffolgenden Skandal), dass Giovanni Antoni Brena, ein Orgelbauer, der eine um verschiedene Intervalle verschiebbare Klaviatur patentieren liess, Musikunterricht in Frauenklöstern erteilte.

Eine weitere faszinierende Lösung ist einfach der Einsatz von Sängerinnen mit extrem tiefen Stimmen, was ebenfalls dokumentiert ist. Nach S. Vito in Ferrara zurückkehrend, schrieb der Historiker Marc'Antonio Guarini 1621: „Es gab unter den Nonnen exzellente Komponistinnen, wunderbare Stimmen und aussergewöhnliche Spielerinnen sowie Catabene de'Catabeni und Cassandra Pigna, gute Tenöre und Alfonsa Trotti, eine einzigartige und erstaunliche Basssängerin...“ Folglich werden die Nonnen in diesen Stücken wie bei anderen innerhalb des Klosters aufgeführten Werken die Musik an die vorhandenen weiblichen Stimmen und Fähigkeiten angepasst haben, so wie es heutige Ensembles tun.

Cozzolanis nächste Publikation war eine Sammlung mit Solomotetten: *Scherzi di sacra melodia*, op. 3 (Venedig, 1648). Unglücklicherweise ist nur das Soprano-Stimmbuch überliefert, nicht der Basso continuo. Allerdings hat die Musikwissenschaft der letzten Jahre einen wahren „Knüller“ entdeckt. 1688 veröffentlichte der polnisch-deutsche Komponist, Musiktheoretiker, Politiker und Schriftsteller Daniel Speer eine Sammlung mit dem Titel *Philomela angelica cantionum sacram*rum. Auf der Titelseite behauptet Speer, er habe einer Klarissin in Rom bei der Aufführung ihrer eigenen Werke für Solologesang und Basso continuo gelauscht und sei von den Stücken so hingerissen gewesen, dass er zwölf davon für zwei Stimmen und Streicher arrangiert hätte. Dank der brillanten Detektivarbeit der slowakischen Musikwissenschaftlerin Jana Kalinayová-Bartová (und weiteren Forschungen von Robert Kendrick und Lucas Harris), wissen wir heute, dass Speer bei seinen Angaben nicht wirklich ehrlich war und dass die wahre Komponistin von zumindest sechs seiner „anonymen“ Motetten in Wirklichkeit Chiara Margarita Cozzolani ist. Dadurch wurde es möglich, den fehlenden Basso continuo-Part ihrer Motetten zu rekonstruieren. Im heutigen Programm präsentieren wir die Weihnachtsmotette *O praeclara dies* von Cozzolani in der Version für Sopran und Streicher von Speer. Auf dem Frontispiz von Speers Sammlung ist eine Nonne – vermutlich jene anonyme Klarissin, möglicherweise aber auch Cozzolani selbst – zu sehen, die in der Manier St. Cäciliens an der Orgel sitzt, während ihrem Mund ein Banner mit einer Paraphrase aus der Verkündi-

gung entspringt: *Ecce Ancilla Domini, psallam Deo meo quam di usum* („Siehe, ich bin die Magd des Herrn, ich werde dem Herrn singen solange ich lebe.“). Die Sammlung ist mit *RES PLENA DEI* („eine von Gott erfüllte Sache“) gezeichnet, einem Anagramm für Daniel Speer. Dieses seltene Bild ist eine der wenigen Darstellungen einer musizierenden Nonne, waren diese doch bei Einhaltung der Gesetze der *clausura* zwangsläufig den Blicken verborgen.

1650 veröffentlichte Cozzolani ihre grösste Sammlung: *Salmi a otto voci concertati [...] motetti, et dialoghi a Due, Tre, Quattro, e Cinque voci*, op. 3 [sic]. Es ist interessant zu beobachten, dass sie die Widmung des Druckes in Venedig signiert, was darauf hindeuten würde, dass sie das Kloster und die Stadt Mailand (entweder mit oder auch ohne Erlaubnis) verlassen hatte, um die Drucklegung ihres Werkes zu überwachen, was mit Sicherheit einen Verstoss gegen die *clausura* bedeutete. (Auch Isabella Leonarda unterschrieb zwei ihrer Widmungen von Mailand aus, obwohl sie in Novara lebte; als Mitglied des Ursulinenordens waren ihr allerdings mehr Freiheiten ausserhalb der *clausura* gestattet.) Cozzolanis imposante Sammlung enthält ein komplettes Set mit Vesperpsalmen für die wichtigen Feste des Jahres nach benediktinischem Gebrauch, welcher vom nichtmonastischem Ritus vor allem durch eine reduzierte Anzahl Psalmen mit vier anstelle der üblicheren fünf abweicht. Zudem enthält der Druck das Responatorium und zwei Magnifikats (jeweils für acht Stimmen, mit Ausnahme eines zweiten *Laudate pueri à 6*, welches für zwei

Soprane, zwei Tenöre und zwei Violinen gesetzt ist) sowie mehrere nichtliturgische Motetten für 1-5 Stimmen. Zumindest ein Teil der Musik dieser Sammlung könnte bei einem besonders speziellen Anlass erklingen sein: dem Besuch Königin Maria Annas von Österreich, der Gemahlin von Mailands Herrscher König Philip IV. von Spanien, welcher am 25. Juni 1649 stattfand. Maria Annas Besuch, in deren grossem Gefolge auch ihr Bruder, der zukünftige Kaiser Leopold I., in S. Radegonda weilte, war ein wichtiges Ereignis im Mailand der Jahrhundertmitte; bei dieser Gelegenheit tröstete sich die Königin den Tagebüchern des Zeremonienmeisters der Kathedrale zufolge über die Abreise ihres Bruders zurück nach Wien hinweg, indem sie dem Gesang der Nonnen lauschte.

Nach 1650 scheint Cozzolanis musikalische Produktivität nachgelassen zu haben, was mit ihren zunehmenden Verpflichtungen als Äbtissin und Priorin an S. Radegonda einhergehen dürfte. Ein weiterer Faktor dürfte unzweifelhaft die Unterstützung – oder vielmehr das Fehlen derselben – der Musik in den Frauenklöstern durch die Kirchenautoritäten darstellen. Zum grössten Teil fallen Cozzolanis kompositorische Aktivitäten in die Herrschaft eines ziemlich unterstützenden Bischofs, Cesare Monti. Obwohl er nicht ein Verfechter der Musik der Nonnen war wie sein Vorgänger Federico Borromeo, war er zumindest nicht ihr Feind. Unglücklicherweise war sein Nachfolger von anderer Gesinnung. Alfonso Litta führte eine persönliche Kampagne gegen alles, was er als „weltliche Einflüsse“ in der Sakralmusik an-

sah. Seine Bemühungen wurden durch einen klosterinternen Zwist und einen musikalischen Wettstreit zwischen zwei rivalisierenden Fraktionen unter den Nonnen Antonia Francesca Clerici und Maria Domitilla Ceva befördert. Im bereits erwähnten Bericht von Cosimo III. de' Medici von 1664 beschreibt er, dass die fünfzig musikalischen Nonnen S. Radegondas in „zwei Ensembles mit zwei *madri di cappella* geteilt sind, welche täglich versuchen, noch besser zu werden und sich der anderen nicht geschlagen zu geben. Die erste Gruppe von Signora Ceva sang eine Motette für vollstimmigen Chor, die zweite, jene von Signora Clerici (diese beiden sind die *maestre*) sang so gut solistisch, dass alle überwältigt waren.“

Die zwei Damen müssen selbst erstaunliche Sängerinnen gewesen sein. Antonia Francesca Clerici wurde von einem bewundernden Komponisten als „melodiöser Schwan“ und „Sirene unserer Zeiten“ bezeichnet, während Maria Domitilla Ceva dem Vernehmen nach den Grossherzog zwei Stunden lang nach einem Abendkonzert an der Klosterpforte unterhielt, indem sie „weltliche Lieder für eine, zwei oder drei Stimmen“ mit anderen Nonnen sang, wobei sie sich selbst „göttlich“ auf der Laute begleitete. Der Bologneser Komponist Maurizio Cazzati widmete Donna Ceva in den Jahren 1659 und 1666 nicht weniger als drei Sammlungen: zwei mit Solomotetten und eine mit Messen und Psalmen für vier Stimmen mit zwei Violinen. Donna Clerici war ihrerseits Rezipientin von Widmungen durch Giovanni Legrenzi (1670) und Paolo Magni (1679), wobei ihr ihre Tante Angiola Maria vorausging, welcher

Andrea Cima 1627 einige Motetten gewidmet hatte.

Diese beiden „Diven“ kollaborierten offensichtlich (wobei niemand sagen kann, wie gerne) in einer Komposition Giovanni Antonio Grossis. Grossi war in Crema, Piacenza und Novara (wo er mit der sehr produktiven Nonnenkomponistin Isabella Leonarda in Kontakt gekommen sein könnte) tätig. In Mailand konnte er sich 1669 den Posten als *maestro di capella* an der Kathedrale sichern, den er bis zu seinem Tod innehatte. In einem Manuskript seines erstaunlichen *Adoramus te Christe* für sechs Diskantstimmen und Bass sind die obersten zwei Stimmen explizit mit „Signora Clerici“ und „Signora Ceva“ gekennzeichnet. Obwohl die Kriegsführenden Fraktionen bestimmt erstaunliche Musik Zustände gebracht haben, war das Resultat ihrer Rivalität verheerend: 1665 wurde Polyphonie in Kirchen und Parlatorien offiziell verboten und diese Verbannung der Musik aus S. Radegonda wurde bis 1690 nicht wieder aufgehoben. Maria Domitilla Ceva war ebenfalls Komponistin. Eine einzige ihrer Kompositionen wurde bislang in einem Manuskript in einer britischen Bibliothek wiederentdeckt. Das im heutigen Programm erklingende kunstvolle *Dixit Dominus* ist für fünf Stimmen, zwei Violinen und Continuo gesetzt. Wir wissen nicht, warum das Werk nicht publiziert wurde, obwohl die strengen Bestimmungen in S. Radegonda wohl jeden Versuch, ihre Kompositionen drucken zu lassen, verhindert haben dürften.

Dennoch schaffte es eine andere Nonne, ihre Musik zu publizieren: Rosa Giacinta Badalla, Komponistin einer Sammlung mit *Motetti a voce sola* aus dem Jahr

1684. Ihre Sammlung mit zwölf Werken (alle für hohe Stimmen) ist bemerkenswert in Umfang, Komplexität und Originalität. Bezeichnenderweise offenbart Badalla ihre Ängste, als Komponistin Vorwürfen ausgesetzt zu sein: „Gott allein weiß, wie meine Kompositionen bei ihrer Veröffentlichung angenommen werden? Wer weiß, ob sie nach dem Aufschrei der Presse, welcher noch vor der Drucklegung zu lesen war, nach der Veröffentlichung auch die Schreie böser Zungen erdulden müssen?“

In der noch nicht so fernen Vergangenheit war die Existenz von Musikerinnen und insbesondere von Komponistinnen im frühneuzeitlichen Italien noch unbekannt und nicht erforscht. Dank der Bemühungen von Musikwissenschaftler*innen, Historiker*innen und „Nonnolog*innen“ wissen wir heute, dass sie tatsächlich existierten und gediehen. Die wahre Frage ist nicht, ob Frauen im 16. und 17. Jahrhundert komponierten, sondern vielmehr, wie sie es schafften, allen Widerständen zum Trotz so viel Musik zu produzieren. Darüber hinaus „verwandelten [sich diese Frauen erfolgreich] von ihrem namenlosen Status (anonym und tot für die Welt) durch die Mittel ihrer Polyphonie [...] nicht nur zu den berühmtesten Musikerinnen, sondern gar zu den berühmtesten Frauen der frühneuzeitlichen Stadt.“ (Robert Kendrick) Dieses Programm zollt ihrem musikalischen Können und ihrer Hartnäckigkeit in der Erschaffung solch wundervoller Musik im Angesicht schier unüberwindlicher Hindernisse Tribut.

Domine ad adiuvandum

Aus: *Salmi a otto voci concertati*. Venedig 1650

Text: Psalm 69, 2

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

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

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

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

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

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.

Amen.

Maria Domitilla Ceva (ca.1640–ca.1720)

Dixit Dominus

Quelle: Guildhall Library, ms. G Mus 353

Text: Ps. 109

Übersetzung: Martin Luther 1534

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

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

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

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

Juravit Dominus et non poenitebit eum:
tu es sacerdos in aeternum secundum
ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris tuis:
confregit in die irae sua reges.

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

De torrente in via bibet:
propterea exaltabit caput.

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

Amen.

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

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

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

Der HERR hat geschworen vnd wird
in nicht gerewen / Du bist ein Priester
ewiglich / nach der weise Melkizedeck.
Der HERR zu deiner rechten /
wird zeschmeissen die Könige / zur zeit
seines zorns.

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

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.

Quid, miseri, quid faciamus

Aus: *Concerti sacri...* Venedig 1642

Text: Freie Dichtung, in Anlehnung an das
Magnificat (Lk 1, 46–55) und die Marianische
Antiphon *Salve Regina*
Übersetzung: EMH

Besetzung: Canto, Alto, Tenore, Basso, Continuo

[Fedeli] Quid, miseri, quid faciamus in
hac vita, privati vultu tuo, suavissima
virgo, clementissima Maria?

[Maria] Invocabitis unigenitum Dei
Filium quem ego genui, quem semper
adoro, qui potens fecit, fecit mihi magna,
et ipse vobiscum in tribulatione, ipse vos
exaudiet, ipse vos eripiet et glorificabit;
clamate ad eum.

[F] Invocabimus unigenitum Dei Filium
quem tu genuisti, quem semper adoras,
qui potens fecit, fecit tibi magna.
O stella maris fulgida, tu vero exaltata
es super choros angelorum, ne nos
derelinquas.

[M] Intercedam ego semper pro vobis in
caelis, quos mala tanta premunt in terris;
ne dubitetis, filii, ne timeatis dilecti,
succurram vobis, refovebo vos, orabo pro
vobis.

[F] O nos felices, quibus tu succurris,
O nos felices, quos tu refoves,
O nos felices, pro quibus tu oras.

[Tutti] Alleluia. Salve virgo sancta, salve
virgo pulchra, virgo pia, virgo clemens,
virgo dulcis, salve.
Alleluia.

Gläubige Was sollen wir Elenden in die-
sem Leben tun, deines Antlitzes beraubt,
süsseste Jungfrau, sanfteste Maria?

Maria Ihr werdet den eingeborenen Sohn
Gottes anbeten, welchen ich gebar, wel-
chen ich ewig liebe, den Mächtigen, der
Grosses an mir getan hat, und er selbst ist
bei euch in Trübsal, er selbst erhört euch,
er selbst wird euch retten und preisen;
ruft ihn an.

Gl. Wir werden den eingeborenen Sohn
Gottes anbeten, welchen du geboren hast,
den du immer liebst, den Mächtigen, der
Grosses an dir getan hat. O schimmern-
der Meeresstern, du bist wahrlich erhöht
über die Chöre der Engel, verlass uns
nicht.

M. Ich werde immer für euch im Himmel
eintreten, die ihr auf Erden so viel
Schlechtes erdulden müsst; zweifelt
nicht, meine Kinder, und fürchtet euch
nicht, ihr Auserwählten, ich werde euch
helfen, euch erquicken, für euch beten.

Gl. O wir Glücklichen, denen du hilfst,
O wir Glücklichen, die du erquickst,
O wir Glücklichen, für die du betest.

Tutti. Halleluja. Sei gegrüsst, heilige
Jungfrau, sei gegrüsst, schöne Jungfrau,
fromme, sanfte, süsse Jungfrau.
Halleluja.

Confitebor tibi Domino

Aus: *Salmi...* Venedig 1650

Text: Ps. 110

Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung: Canto I/II, Alto, Tenore I/II, Basso,
Cornetto, Viola, Viola da Gamba, 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 judicium.
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;
intellexus 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 ...

Agostino Soderini (ca.1599–1608)

Ipsi sum desponsata

Aus: *Sacrae cantiones a 8-9*. Mailand 1598

Text: Freie Dichtung

Übersetzung: EMH

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

Ipsi sum desponsata,
cui angeli serviunt,
cuius pulchritudinem sol
et luna mirantur.

Ipsi soli servo fidem.

Ipsi me tota devotione committo.

Alleluia.

Mit Ihm bin ich vermählt,
welchem die Engel dienen,
dessen Schönheit die Sonne
und der Mond bewundern.

Ihm allein halte ich die Treue.

Ihm schliesse ich mich mit ganzer Hingabe an.

Halleluja.

Laudate pueri à 6

Aus: *Salmi...* Venedig 1650

Text: Ps. 112

Übersetzung: Martin Luther 1534

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

The image shows a musical score for 'Laudate pueri à 6' in a historical notation style. The score is divided into four systems. The first system starts with a large initial 'P' and includes the text 'A 6. Doi Canti, Doi Tenori, & doi Violini. 39 Violino Primo.' The second system begins with 'Audate Pueri. Tacer.' and 'Sit nomen Domini. Tacer.' The third system starts with 'Sinfonia.' and includes 'Pueri Laudate. Tacer.' and 'A Solis ortu. Tacer.' The fourth system begins with 'Sinfonia.' and includes 'Pueri Laudate. Tacer.' and 'A Solis occasu. Tacer.' The fifth system starts with 'Pueri Laudate. Tacer.' and 'Suscitans. Tacer.' The sixth system starts with 'Pueri Laudate. Tacer.' and 'A 4.' The score concludes with the text 'Qui habitare facit.'

Laudate pueri Dominum:
laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini benedictum,
ex hoc nunc, et usque in saeculum.
A solis ortu usque ad occasum,
laudabile nomen Domini.

Excelsus super omnes gentes Dominus,
et super caelos gloria eius.
Quis sicut Dominus Deus noster,
qui in altis habitat, et humilia respicit
in caelo et in terra?
Suscitans a terra inopem,
et de stercore erigens pauperem:

Ut collocet eum cum principibus, cum
principibus populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo,
matrem filiorum laetantem.

Gloria Patri, et Filio, ...
Amen.

Lobet ir knechte des HERRN /
Lobet den namen des HERRN.
Gelobet sey des HERREN name /
Von nu an bis inn ewigkeit.
Von auffgang der Sonnen bis zu irem
niddergang / Sey gelobet der name des
HERRN.
Der HERR ist hoch vber alle Heiden /
Seine ehre gehet so weit der Himel ist.
Wer ist wie der HERR vnser Gott? Der
sich so hoch gesetzt hat. Und auff das
nidrige sihet / Inn Himel vnd erden.
Der den geringen auffrichtet aus dem
staube / Und erhöhet den armen aus dem
kot.
Das er in setze neben die Fürsten / Neben
die Fürsten seines volcks.
Der die vnfruchtbare im hause / wonen
macht / Das sie ein fröhliche kinder mutter
wird.
Ehre sei dem Vater und dem Sohn...
Amen.

Ottavio Bargnani (ca.1570–ca.1627)

Canzone XVI a 5 (sopra la Monica)

Aus: *Secondo libro delle canzoni da suonare*. Mailand 1611

Besetzung: Violino I/II, Viola, Viola da Gamba, Violone, Continuo

Canzone Decima settima à 5. 18

C A N T O.



Cozzolani / D. Speer (1636–1707)

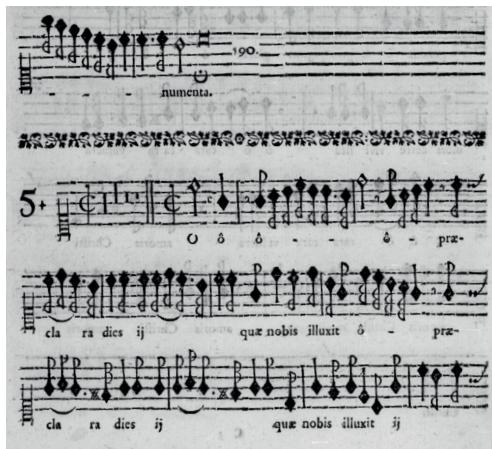
O praeclara dies

Aus: *Scherzi di sacra melodia. op. 3.* Venedig 1648 / *Philomela angelica cantionum sacrarum.* Venedig 1688

Text: Freie Dichtung

Übersetzung: EMH

Besetzung: Canto, Violino I/II, Viola, Viola da Gamba, Violone, Continuo



O praeclara dies,
quae nobis illuxit,
o felix, o beata,
in quae virgo intemerata
protulit Deum et hominem.
Jubilemus, Alleluja.

Tantum miraculum,
tam grande mysterium
et admirabile Sacramentum
decantemus. Alleluja.

En majestas infinita
in paupertate inaudita
jacens in praesepio
et in coelis regens. Alleluja.

Celebremus et annunciemus
in universa terra.
Verbum caro factum. Alleluja.

Ut devotis concentibus
resonet turba fidelis,
dum laudibus divinis personat
Angelicus ordo dicens:
Gloria in excelsis Deo.

Alleluja.

O herrlicher Tag,
der uns erhellte,
o glücklicher, o gesegneter [Tag],
an welchem die unbefleckte Jungfrau
den Gott und Mensch hervorgebracht hat.
Lasst uns jubeln, Halleluja.

Lasst uns das grosse Wunder,
das so grosse Mysterium
und das wunderbare Sakrament
besingen. Halleluja.

Siehe da die unendliche Majestät
in unglaublicher Armut
in der Krippe liegend
und im Himmel regierend. Halleluja.

Lasst es uns feiern und verkünden
in der ganzen Welt:
Das Wort ist Fleisch geworden. Halleluja.

Dass die Schar der Gläubigen mit den
ergebenen Klängen ertöne,
wenn mit göttlichem Lobpreis der
Himmel erschallt:
Ehre sei Gott in der Höhe.

Halleluja.

Giovanni Antonio Grossi (1615–1684)

Adoramus te, Christe

Quelle: Ms. M.D.C. BUSTA 41/9, Milano,
Archivio del Duomo

Text: Freie Dichtung

Übersetzung: EMH

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

Adoramus te, Christe
et benedicimus tibi,
quia per sanctam crucem tuam,
redemisti mundum.

Te ergo quesumus,
tuis famulis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti

qui passus es pro nobis
miserere nobis.

Wir beten dich an, Christus,
und loben dich,
der du durch dein heiliges Kreuz
die Welt erlöst hast.

Deshalb bitten wir dich,
hilf deinen Dienern,
die du durch dein kostbares Blut
erlöst hast,

der du für uns gestorben bist,
erbarme dich unsrer.

Manuscript page 20 of Giovanni Antonio Grossi's 'Adoramus te, Christe'. The page contains musical notation for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and continuo instruments (Violin, Viola, Cello). The vocal parts are in soprano, alto, tenor, and bass clef. The continuo parts are in soprano, alto, tenor, and bass clef. The music is in common time. The vocal parts sing the Latin text 'Adoramus te Christe, et benedicimus tibi, quia per sanctam crucem tuam, redemisti mundum.' The continuo parts provide harmonic support. The manuscript is written in black ink on aged paper.

Laetatus sum

Aus: *Salmi...* Venedig 1650

Text: Ps. 121

Übersetzung: M. Luther 1534

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

A. 8. 21

Laetatus sum in his in his que dicta sunt mihi

Laetatus sum in his que dicta sunt mihi

in domum Domini ibimus

stantes

erant pedes nostri Hierusalem

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi:
In domum Domini ibimus.

Stantes erant pedes nostri,
in atriis tuis Hierusalem.

Hierusalem, quae aedificatur ut civitas:
cuius participatio eius in idipsum.
Illuc enim ascenderunt tribus, tribus
Domini: testimonium Israel ad
confitendum nomini Domini.

Quia illic sederunt sedes in iuditio,
sedes super domum David.
Rogate quae ad pacem sunt Hierusalem:
et abundantia diligentibus te.
Fiat pax in virtute tua:
et abundantia in turribus tuis.
Propter fratres meos et proximos meos,
loquebar pacem de te:
Propter domum Domini Dei nostri,
quaesivi bona tibi.

Gloria Patri, et Filio, ...
Amen.

Ich frewe mich des / das mir geredt ist
Das wir werden ins Haus des HERRN
gehen.
Und das vnsere füsse werden stehen /
Inn deinen thoren Jerusalem.
Jerusalem ist gebawet / das eine stad sey
Da man zusammen komen sol.
Da die stemme hinauff gehen sollen /
nemlich die stemme des HERRN / zu
predigen dem volck Israel / zu dancken
dem namen des HERRN.
Denn daselbst sitzen die stüle zum
gericht / Stüle des Hauses Davids.
Wündschet Jerusalem glück / Es müsse
wol gehen denen / di dich lieben.
Es müsse fride sein innwendig deinen
mauren / Und glück inn deinen pallasten.
Umb meiner brüder vnd freunde willen /
Will ich dir friden wündschen.
Umb des Hauses willen des HERRN
vnsers Gottes / Wil ich dein bestes
suchen.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn ...
Amen.

Aufgrund der aktuellen Corona-Massnahmen des Bundes und des Kantons BS dürfen im Moment keine öffentlichen Konzerte stattfinden.

Die Abendmusik vom 14. 3. 2021 werden wir aber als Livestream ohne Publikum zur geplanten Zeit um 17 Uhr durchführen, frei zugänglich auf

www.abendmusiken-basel.ch

Bitte informieren Sie sich über allfällige Änderungen auf unserer Webseite. Wir hoffen, Sie bald wieder persönlich in der Predigerkirche bei den Konzerten begrüssen zu dürfen!

Organisation

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

Die *Christkatholische Kirchgemeinde Basel* stellt den inspirierenden Raum zur Verfügung. Grosszügige Unterstützung bieten *private Gönner, Bernhard Fleig Orgelbau, die Sulger-Stiftung, die Scheidegger-Thommen-Stiftung, die Willy A. und Hedwig Bachofen-Henn-Stiftung, die Schweizerische Interpretenstiftung, 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!

Bankverbindung

Abendmusiken in der Predigerkirche
Bündnerstrasse 51, 4055 Basel
IBAN: CH 28 0077 0253 3098 9200 1
BIC: BKBBCHBBXXX

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

Nächstes Konzert: Heinrich Schütz

Konzert: So, 11. April 2021, 17 Uhr
Predigerkirche Basel

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

Programm **C.M. Cozzolani**: Candace Smith
Einführungstext: Candace Smith
Dokumentation, Gestaltung: E-M Hamberger
Musikalische Leitung: Jörg-Andreas Bötticher