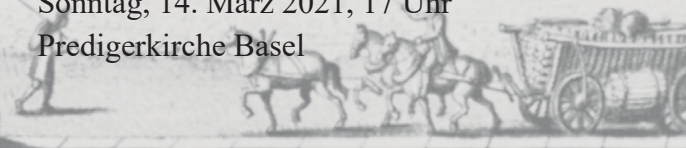


Abendmusiken  
in der Predigerkirche

# 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 Haushaltsführung, 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.

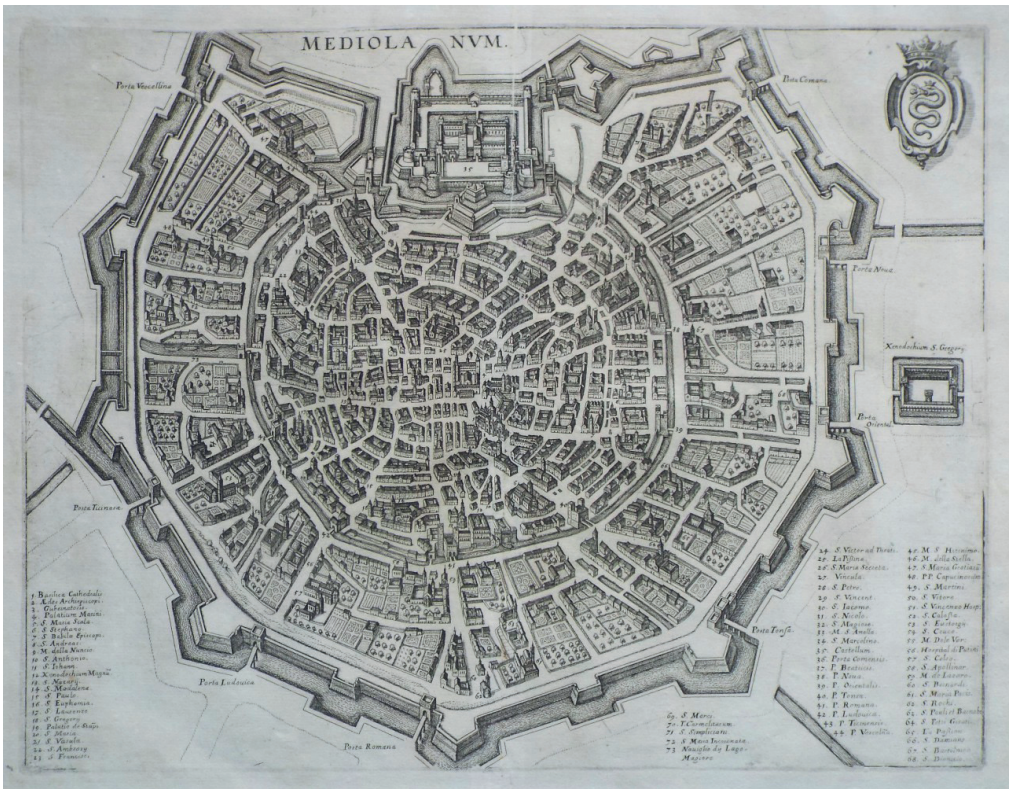
# Weitere komponierende Nonnen

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 achttimmigen *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 Collegio 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 piu 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

Öl auf Leinwand.

Archivio e Biblioteca Collegio Borromeo





▲ **unbekannter Künstler** (17.Jh.): *PHILOMELA ANGELICA* - Die „Engelsnachtigall“  
 Frontispiz aus: Speer, Daniel: *Philomela Angelica Cantionum 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 Klösteraufhebungen 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:

*Carpensis 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 Hälfte 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 Abgeschlossenheit 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 desponsata*, ist (wie Gallos oben erwähnte Motetten) ein Beispiel für ein *canzon-motetto*, 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 desponsata* 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 konservative 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 Laute [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 Engeln gleich scheinen und wie die Sirenen den Mailänder Adel bezirzen, 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, stammen 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 Margherita 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 Happyend.

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 „verbotene“ 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 Stückes 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 SopranstimmBuch 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 sacramentum*. Auf der Titelseite behauptet Speer, er habe einer Klarissin in Rom bei der Aufführung ihrer eigenen Werke für Solosang 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. Cäcilias an der Orgel sitzt, während ihrem Mund ein Banner mit einer Paraphrase aus der Verkündi-

gung entspringt: *Ecce Ancilla Domini, psallam Deo meo quam diu 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 Responsorium und zwei Magnifikats (jeweils für acht Stimmen, mit Ausnahme eines zweiten *Laudate pueri* à 6, welches für zwei

Sopranen, 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 Krieg führenden Fraktionen bestimmt erstaunliche Musik zustande gebracht haben, war das Resultat ihrer Rivalität verheerend: 1665 wurde Polyphonie in Kirchen und Parlaturen 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, vereitelt 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.

Candace Smith, Bologna  
Übersetzung: Eva-Maria Hamberger



# 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

A. S. 4 CANTO Primo.

Eus. Domine Domine ij ad adiu- uandum me ad adiuvandum me festina fe- stina festina festina Domine ad adiuvandum me festina: Do mine festina :Do mine fe- stina ij ij Domine ij ad adiuvandum me festina ij ij ad adiuvandum me fe- stina ij ij. Gloria Patri & Filio & Spiritui Sancto semper ij & in secula

[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.

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 suae 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 opffern / 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 heubt vber grosse  
lande. Er wird trincken vom bach auff  
dem wege / Darumb wird er das heubt  
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 diesem Leben tun, deines Antlitzes beraubt, süsseste Jungfrau, sanfteste Maria?

*Maria* Ihr werdet den eingeborenen Sohn Gottes anbeten, welchen ich gebär, welchen 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 schimmerner 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 erquickern, 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;  
intellectus bonus omnibus facientibus  
eum: laudatio ejus manet in saeculum  
saeculi.

Gloria Patri, et Filio, ...

Ich dancke dem HERRN von gantzem  
herten / 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 barmhertzig  
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 im  
vnd ewiglich / Und geschehen treulich  
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)

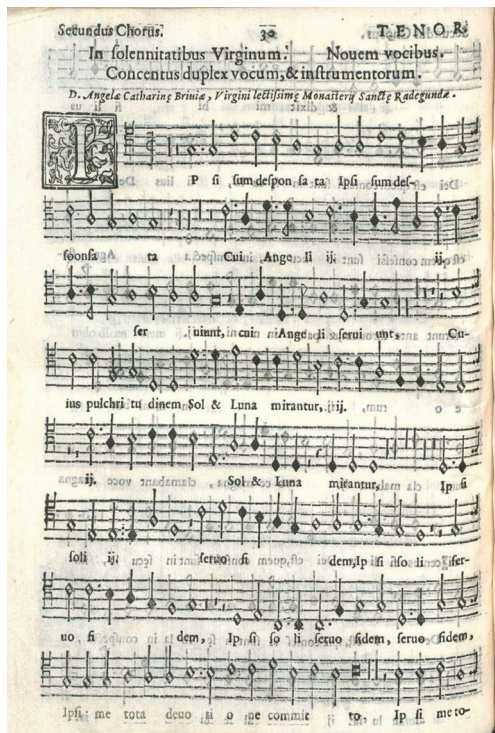
## Ipsi sum desponsata

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 Hin-  
gabe 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

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.

A 6. Doi Canti, Doi Tenori, & doi Violini. 39 Violino Primo.

Audate Pueri. Tacet. Sit nomen Domini. Tacet.

Sinfonia.

Pueri Laudate. Tacet. A Solis ortu. Tacet.

Sinfonia.

Excelsus. Pueri Laudate. Tacet. Quis sicut Dominus. Pueri Laudate. Suscitans. Pueri Laudate. Tacet.

A 4.

Qui habitare facit.

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 fröliche 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 CANTO.

The image shows a page from a historical music manuscript. It contains a single system of ten staves of music. The notation is handwritten and uses a C-clef (soprano position) and a key signature of one flat (B-flat). The music is a polyphonic setting of a canzone, characterized by dense, rapid passages of sixteenth and thirty-second notes. The title 'Canzone Decima settima à 5.' is written above the first staff, followed by the number '18'. The word 'CANTO.' is written above the second staff. The manuscript is from the 'Secondo libro delle canzoni da suonare' by Ottavio Bargnani, published in Milan in 1611.

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,  
quæ nobis illuxit,  
o felix, o beata,  
in quæ 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 erhellt hat,  
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.

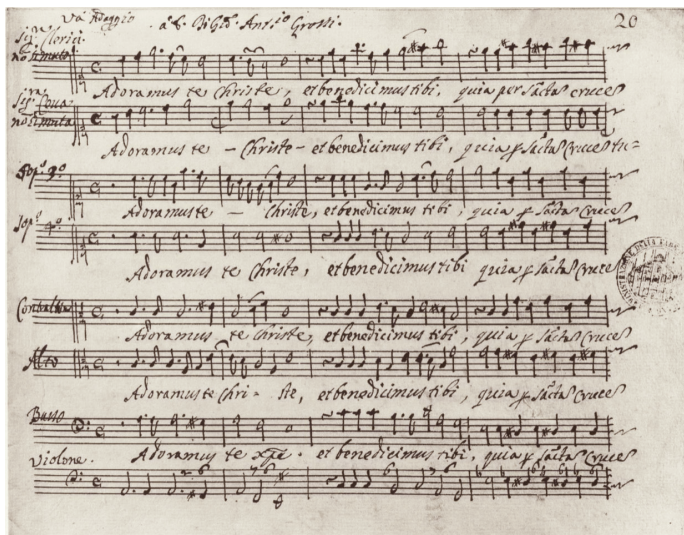
Wir beten dich an, Christus,  
und loben dich,  
der du durch dein heiliges Kreuz  
die Welt erlöst hast.

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

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

qui passus es pro nobis  
miserere nobis.

der du für uns gestorben bist,  
erbarme dich unser.



# 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

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 iudicio,  
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.

A 8. 31

Laetatus Legatus Legatus sum Legatus

sum in his in his quae dicta sunt mihi 14

Legatus ij Legatus sum ij in his ij quae dicta sunt

mihi in domum Domini in domum Domini ij

ibimus in domum Domini ibimus stantes

erant pedes nostri 7 Hierusalem ij

quae aedificatur ij ut civitas cuius

Ich frewe mich des / das mir geredt ist  
Das wir werden ins Haus des HERRN  
gehen.  
Und das vnser 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  
vnser 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](http://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