

Abendmusiken
in der Predigerkirche

Giovanni Priuli

Soprano: Cornelia Fahrion

Alto: Jan Börner

Tenore: Mirko Ludwig, Jakob Pilgram

Basso: Markus Flaig

Cornetto: Frithjof Smith, Gebhard David,
Adrien Mabire

Trombona: Catherine Motuz, Emily Saville,
Christine Häusler, Joost Swinkels

Violino: Katharina Heutjer, Regula Keller

Viola: Katharina Bopp

Viola da gamba: Brigitte Gasser

Violone: Matthias Müller

Organo: Johannes Strobl

Sonntag, 9. Januar 2022, 17 Uhr

Predigerkirche Basel



Giovanni Priuli

* ca. 1575 in Venedig

† Juli 1626 in Wien

Giovanni Priuli wurde ca. 1575 als illegitimer Sohn eines venezianischen Patriziers geboren. Im Vorwort zu seinen *Salmi Concertati* (1626) behauptet Rovetta, dass Priuli seine Karriere als Instrumentalist begonnen habe, und sich erst dann der Komposition gewidmet habe.¹ Es ist sehr wahrscheinlich, dass er Giovanni Gabriellis (1557–1612) Schüler war, jedenfalls ist er in seinem engeren Umfeld nachweisbar und vertrat schon früh regelmässig den alten Meister, unter anderem an San Marco, wo er 1607 auch offiziell als Aushilfsorganist angestellt wurde. Beschäftigt war er ausserdem als Organist an der prestigeträchtigen Scuola San Rocco.

1614 oder 1615 verließ er Venedig, um die Stelle des Hofkapellmeisters des Erzherzogs Ferdinand in Graz anzutreten, und hatte diesen Posten bis kurz vor seinem Tod inne. Als Ferdinand II. 1619 Kaiser wurde, wurde Priuli zum kaiserlichen Hofkapellmeister ernannt, ausserdem ist er an vielen offiziellen Anlässen nachzuweisen.

Seine übrige Laufbahn ist leider sehr schlecht dokumentiert, bis auf die wichtigsten Auftritte der Kapelle, wie die 1622 zelebrierte zweite Hochzeit Ferdinands in Innsbruck oder der Besuch Eleonora Gonzagas in Wien, wo seit 1619 der grösste Teil der Kapelle mit dem Erzherzog ansässig war. In diesen Jahren komponierte Priuli zahlreiche, teils sehr gross besetzte Werke, in denen sich der grosse Einfluss seines Meisters deutlich verspüren lässt.

1626 überließ er aber seine Stelle dem Hoforganisten Giovanni Valentini, der in den Jahren zuvor in Wien nicht weniger aktiv gewesen war und zunehmend mit ihm konkurrierte. Noch im Juli desselben Jahres, als er sich bereits zur Rückkehr in seine Heimat entschlossen hatte, verstarb Priuli in Wien.

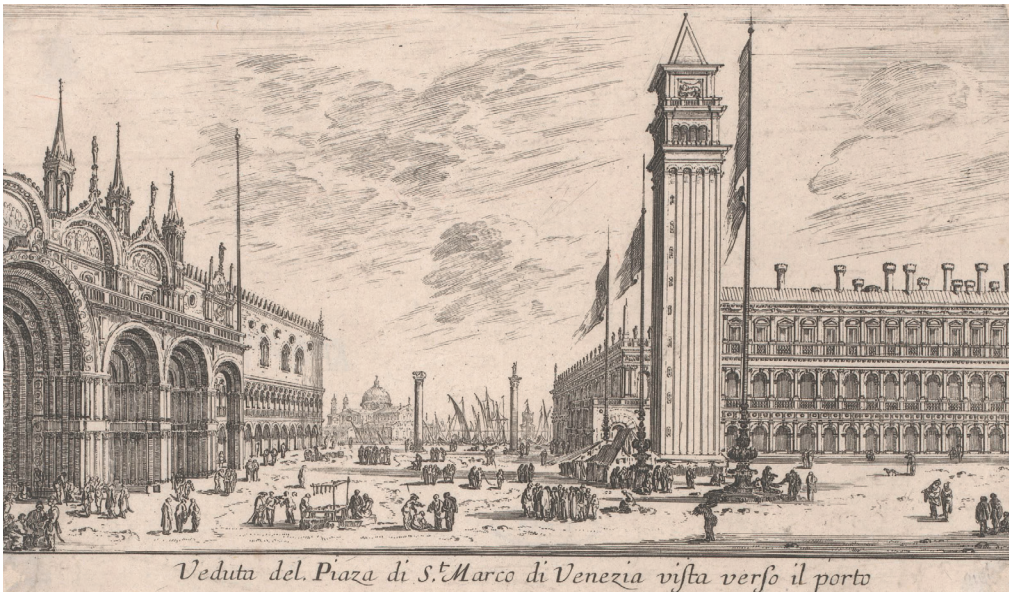
Clément Gester

¹ Federdorfer, Helmut. „Graz Court Musicians and Their Contributions to the „Parnassus musicus Ferdinandaeus“ (1615).“ *Musica Disciplina* 9 (1955): pp. 167–244. Auf Jstor gesichtet, <https://www.jstor.org/stable/20531892>



▲ **Matthäus Merian** (1593–1650): **VENETIA.**
1641. Kupferstich. 30 x 71 cm

▼ **Israël Silvestre** (1621–1691): *Veduta del Piazza di S' Marco di Venezia vista verso il porto.* –
Ansicht des Markusplatzes in Venedig in Richtung Hafen.
Kupferstich. 11.4 x 20.2 cm



► **Scuola Grande di San Ruocco**, Venedig.

Die reichste der sechs grossen Scuole Venedigs ist zugleich auch die am besten erhaltene. Berühmt ist sie für die zwischen 1564 und 1588 entstandenen Gemälde von Jacopo Tintoretto, der ab 1565 selbst Mitglied der Bruderschaft war.

Foto: wikimedia,
Didier Descouens 2015



▼ **Jacopo Tintoretto** (1519–1594): *Adorazione dei Magi* – Die Anbetung der Sterndeuter
Bilderzyklus aus dem Leben Mariens und der Kindheit Jesu in der *Sala Terrena* der Scuola San Ruocco.
1582. Öl auf Leinwand. 425 x 544 cm





▲ **Unbekannter Künstler:** Erzherzog Ferdinand II. von Innerösterreich (1578–1637) im Harnisch, Kniestück, seit 1619 Kaiser Ferdinand II. um 1614. Öl auf Leinwand. 132 x 97 cm
Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 3407



▲ **Justus Sustermans** (1597–1681): Eleonore von Gonzaga (1598–1655) im Brautkleid
1621 dokumentiert (Baldinucci). Öl auf Leinwand. 188 x 125 cm

Zum Programm

Im Fokus dieses Programmes steht die geistliche Musik Giovanni Priulis und insbesondere seine zweiteilige Sammlung *Sacrorum Contentuum*, die er zwischen 1618 und 1619 in seiner Grazer und Wiener Zeit veröffentlichte. Die Besonderheiten dieser Sammlung sind auf der einen Seite die umfangreichen Besetzungen mit vielen dreichörigen Werken, auf der anderen Seite der grosse Anteil, den die rein instrumentalen Werke ausmachen, immerhin fast ein Drittel. Dabei handelt es sich auch um den ersten geistlichen Druck, der von ihm erhalten ist. Aus seiner Zeit in Venedig sind wiederum drei Madrigalsammlungen überliefert, in denen er sein Können als Komponist beweist und seine Beherrschung dieser Gattung, in der er mit den größten Künstlern wie Monte-verdi mithalten kann.

Von seiner Zeit und seinem Ansehen im venezianischen Umfeld zeugen seine beiden Motetten in der Sammlung *Ghirlanda Sacra*, welche Werke von „ausgezeichneten Komponisten“ aus Venedig sammeln soll. Da erscheint er nebst vieler weiterer Komponisten aus der Generation nach Giovanni Gabrieli, davon waren etliche Schüler des letzteren gewesen. *Inter Natos Mulierum*, eine der beiden Motetten von Priuli, die in dieser Sammlung herausgegeben wurden, gilt außerdem als ein Paradebeispiel für seine Tendenz, sowohl die Tradition Gabrielis fortzuführen, indem er unter anderem auf die Form besonders bedacht ist, als auch lange und gleichzeitig kohärente musikalische Phrasen zu gestalten.¹ Auch ist er als Kom-

ponist durch seinen Stil und seine künstlerischen Präferenzen mit einigen seiner Kollegen wie Usper, Grillo oder Riccio vergleichbar, die im selben Umfeld arbeiteten, und ebenso in der *Ghirlanda Sacra* erscheinen.² Dank seinen verschiedenen Beschäftigungen in Venedig, als vertretender Organist für G. Gabrieli, offizieller Aushilfsorganist in S. Marco und als Organist an der Scuola San Rocco hatte er nicht nur Zugang zu der Avantgarde der Musik in Europa, sondern gehörte selbst dazu. Die Musik seines Meisters, seiner Kollegen und seine eigene wurden von den allerbesten Musikern aufgeführt, das heißt, von Sängern wie G. Croce und A. Grandi oder Instrumentalisten wie G. dalla Casa oder G. Bassano. Dass er als Aushilfsorganist eine feste Stelle hatte, ist für sich schon ein Hinweis darauf, wie hoch die Musik an S. Marco geschätzt war: zusätzlich zu den zwei Hauptorganisten, die die beiden großen Orgeln der Basilika spielten, verfügte man über einen bis zwei weitere Aushilfsorganisten, die an besonders feierlichen Anlässen zwei kleinere „Kammerorgeln“ spielten,³ was besonders für die damals blühende mehrchörige Musik nötig war. Selbstverständlich fließt dieses Umfeld und diese Tradition in seine Musik ein. Natürlich war seine Ernennung zum Hofkapellmeister Ferdinands ein großer Erfolg für Priuli, nichtsdestotrotz kann man sich fragen, ob die jüngste Ernennung Monteverdis zum Kapellmeister in San Marco und zum Nachfolger Gabrielis eine Rolle spielte, und ob Priuli es auf

view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022377.

² Selfridge-Field, Eleanor. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi* (1975). Oxford: Basil Blackwell.
³ *ibid.*

¹ Roche J., Steven S. „Priuli [Prioli], Giovanni.“ *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>

eine dieser Stellen abgesehen hatte, da er ein würdiger Kandidat gewesen wäre. Jedenfalls hatte er zuerst in Graz und anschließend auch in Wien Zugang zu sehr vielen ausgezeichneten Musikern – wovon seine große Sammlung *Sacrorum Conventuum* auch zeugt. Über eines sind sich die Musikwissenschaftler einig: in diesem Druck zeigt sich besonders, wie viel Mühe sich Priuli bei der Verarbeitung seines thematischen Materials gab. Dies heißt nicht nur, dass er seine Themen mit Hinblick auf die Textdeutung präzise komponiert, sondern vor allem auch, dass diese „nicht einfach wiederholt werden [...]: ein Abschnitt ist erst dann zu Ende, wenn die Kombinationsmöglichkeiten der *Sogetti* ausgeschöpft sind“.⁴ Sonderlich auffallend ist das in der Motette *Salve Mater Christi* und in den Ensemblecanzonen.

Von seinem Erfolg als Kapellmeister der Hofkapelle zeugt nicht nur seine langjährige Anstellung und der ehrgeizige Umfang einiger Drucke, sondern auch die Tatsache, dass er in der deutschsprachigen Anthologie Ambrosius Profes vertreten ist. Dessen *Geistliche Concerte und Harmonien* sind eine Sammlung in drei Bänden, in denen Stücke von Komponisten verlegt sind, die zur Zeit der Veröffentlichung um 1640 im deutschsprachigen Raum als moderne Vorbilder galten und damit in ganz Europa anerkannte (oft italienische) Musiker waren. Dazu zählt also auch Priuli mit seiner Motette *Peccavi* für zwei Tenöre und Basso Continuo, die Teil des heutigen Programmes ist. Angesichts dieser musizierenden Kräfte, die ihm zur Verfügung standen,

kann es verwunderlich scheinen, dass er in der Regel auf individuelle Virtuosität verzichtet. Trotzdem wurde Priulis Musik im deutschsprachigen Raum sehr positiv rezipiert: abgesehen von Profes' Druck und zahlreichen Inventaren in Mittel- und Südeuropa, in denen seine Werke verzeichnet sind, ist dies auch daran festzustellen, dass Schütz vor seinen Madrigalen hohe Achtung hatte⁵ – dazu ist zu bemerken, dass beide Komponisten sich aller Wahrscheinlichkeit nach in Venedig kennenlernten, als Schütz dort von 1609 bis 1612 bei G. Gabrieli studierte. Die Übernahme der Stelle des Hofkapellmeisters durch Valentini zu Lebenszeiten Priulis mag in erster Linie an dessen schlechtem Gesundheitszustand gelegen haben (er starb nur wenige Wochen später), aber eine wichtige Rolle spielte auch die Tatsache, dass Valentini ein modernerer und experimentierfreudigerer Komponist war, der im Laufe der Jahre seit seiner Ankunft in Wien eine enge persönliche Beziehung zu Ferdinand II. unterhielt. Dazu meint Morsche: „1625 befand sich Priuli bereits auf dem Rückzug. [...] G. Valentini hatte den vorgesetzten Kollegen mit dem unerhörten Einfallsreichtum und der komplexen Stilbreite seiner lateinischen und italienischen Musik längst ausgestochen.“⁶

Clément Gester

4 Morsche Gunter., „Priuli, Giovanni.“ *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27721>

5 Federdorfer, Helmut. Op. cit.

6 Morsche, Gunter. Op. cit.

Attendite universi populi

à 12

Aus: *SACRORVM | CONCENTVVM | IOANNIS PRIOLI | SACRAE REGIAE MAIESTATIS | FERDINANDI II. VNGARIAE, | ET BOHEMIAE REGIS, | Archiducis Austriae & c. | MVSICO CHORO | PRAEFECTI | IN DVAS PARTES DISTRIBVTORVM | Pars Altera. | CVM PRIVILEGIO. | CANTVS | SIGNVM GARDANI | VENETIIS M DC XIX. | Apud Bartholomeum Magni, 1619.*

Text: Mischung aus Dt 32:1, Ps 39:4, Ps 104:43, Introitus T. Pasch. 6, Resp. Sabato Sancto
Übersetzung: Clément Gester

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

Wie es schon in der Renaissance üblich war, handelt es sich bei dem Text dieser Motette um eine Zusammensetzung mehrerer kurzer geistlicher Textauszüge, die teils aus der Bibel und teils aus dem Graduale Romanum stammen und die leicht angepasst wurden, damit sie inhaltlich und grammatikalisch zusammenpassen. Getrennt bzw. miteinander verbunden sind diese Sätze durch das wiederkehrende „Alleluia“, das nicht nur im Text, sondern auch in der Musik als Refrain fungiert: in der Tat hat sich Priuli dafür entschieden, diese Refrain-Wirkung durch eine identische Vertonung musikalisch zu unterstreichen.

Von Interesse ist in diesem dreichörigen Stück auch die Besetzung: obwohl in sämtlichen Stimmen Text unterlegt ist,

ist bei der tiefsten Stimme des hohen Chores, bei der höchsten des tiefen Chores und bei allen Stimmen des mittleren Chores „Vox“ angemerkt. Dies entspricht einer im späten 16. und frühen 17. Jh. gängigen und von mehreren Autoren (Schütz, Donati...) beschriebenen Praxis, in welcher die höchsten Stimmen des hohen Chores und die tiefsten des tiefen von Instrumenten gespielt werden, die damit eine Solostimme begleiten; oftmals singt z.B. ein Baryton oder Tenor mit drei Zinken den Hochochor und ein Altus oder Tenor mit drei Posaunen den Tiefchor. Textiert sind die instrumental ausgeführten Parteien deswegen, weil von den Instrumenten erwartet wird, dass sie die Deklamation des Textes durch die Sänger nachahmen.

Attendite universi populi,
audiat terra vocem oris mei,
Alleluia.

Gebt Acht, ihr Völker alle,
die Erde höre die Rede meines
Mundes, Halleluja.

Immisit Dominus in os meum
canticum novum,
carmen Deo nostro,
Alleluia.

Der Herr hat mir ein neues Lied in
meinen Mund gegeben,
einen Gesang für unseren Gott,
Halleluja.

Vocem iucunditatis annunciate et
audiatur,
annunciate usque ad extremum terrae,
Alleluia.

Verkündet die Stimme des Jauchzens,
damit man es hört,
verkündet es auch in fremden Landen,
Halleluja.

Eduxit Dominus populum suum in
exultatione et electos suos in laetitia,
Alleluia.

Der Herr führte sein Volk in Freuden
heraus und seine Auserwählten mit
Jubel, Halleluja.

Canzon prima à 8

Aus: SACRORVM | CONCENTVVM | IOANNIS PRIOLI | SACRAE REGIAE MAIESTATIS
| FERDINANDI II. REGIS BOHEMIAE | Archiducis Austriae & c. | MVSICO CHORO |
PRAEFECTI | IN DVAS PARTES DISTRIBUTORVM | Pars Prima. | CVM PRIVILEGIO. |
CANTVS | SIGNVM GARDANI | VENETIIS M DC XVIII. | Apud Bartholomeum Magni, 1618.

Besetzung: Cornetto I/II, Trombone I-IV, Violino I/II, Continuo

Die Canzon aus der Zeit um 1600 ist eine instrumentale Form, die sich im Laufe des 16. Jh. aus der Rezeption der französischen *Chansons* (Lieder) in Italien entwickelt. Die erste Hälfte der *Canzon prima à 8* ist ein typisches Beispiel für diese Gattung, wie sie im späten 16. Jh. anzutreffen ist, und weist eine Vielfalt von Kompositionstechniken auf: nach einer Eröffnung durch den Hochchor, in dem das spritzige *soggetto* (kurzes Thema) beharrlich in allen Stimmen wiederholt wird, setzt der Tiefchor mit einer langsamen, homophonen Passage ein, die in einem starken Kontrast zum Anfang steht und den für die Canzon typischen daktylischen Rhythmus einführt. Als beide Chöre danach zusammenspielen, wechseln sie sich nach einer kurzen massiven

Tutti-Passage schnell ab. Dann aber, ab der zweiten Hälfte des Stückes, wendet Priuli Techniken an, die vor allem für G. Gabrieli und die Folgegeneration typisch und damit moderner sind. Die zwei Oberstimmen beider Chöre verselbstständigen sich nach und nach und werden nur noch vom Bass begleitet (stellenweise verschwindet die Tenorstimme sogar ganz), sodass die relative Gleichwertigkeit der Stimmen, die bisher galt, ganz aufgegeben wird. Zum Abschluss des Stückes schreibt Priuli eine Doppelkadenz für die beiden Oberstimmen aus, was zu ihrer Sonderstellung noch beiträgt. Dies entspricht auch dem Entwicklungsverlauf der Canzon und der frühen Sonate, der nach und nach zur Entstehung der barocken Sonate führen wird.

Peccavi super numerum

Aus: *Ander Theil Geistlicher CONCERTEN und Harmonien à 1.2.3.4.5.6.7. Voc. cum & sine Violinis, & Basso ad Organum. Aus den berühmtesten Italiänischen und anderen Autoribus... durch Ambrosium Profium. 1641*

Text: Responsorium (Gebet des Manasse und Ps. 50)

Übersetzung: Clément Gester

Besetzung: Tenore I/II, Continuo

Cantus I,
XI. 2 C. o T. Johan Prioli.
Ecce vi super numerum arenaz maris, pecca vi super
numerum arenaz maris, pecca vi, super numerum arenaz ma-
ris, pecca vi & multiplicata sunt peccata mea, & multiplicata sunt pec-
cata mea, pecca vi & multiplicata sunt peccata mea, peccavi,
pecca vi, ij / ij & non sum dignus videre
altitudinem caeli: pecca vi pro multitudine: iniquitatis me-
ae: pecca vi, quoniam irritavi ij. iram tuam, irati tavi ij.

Besonders auffallend in diesem Stück ist die ständige, unermüdliche Wiederholung des Worts „Peccavi“, das immer mit der gleichen dissonanten Wendung vertont wird. Zwar wird diese ab und zu transponiert, aber an den Tönen selbst ändert Prioli ganz bewusst nichts. Sieht man sich den originalen Text an, merkt man, dass dieses Wort nur einmal am Anfang vorkommt, und dass es also die Entscheidung des Komponisten war, „peccavi“ („ich habe gesündigt“) zu wiederholen. Dadurch erinnert Prioli den (damals zwingend gläubigen) Zuhörer

daran, dass seine Sünde die Ursache aller Folgen sind, die im Text geschildert werden: „wegen meiner Sünde mehren sich meine Sünden, wegen meiner Sünde bin ich des Himmels unwürdig, durch meine Sünde habe ich deinen Zorn erweckt“ usw. Man könnte sogar argumentieren, dass die ständige Wiederholung dieser schmerzhaften Feststellung absichtlich an die Grenzen des guten Geschmacks rührt, um dem Zuhörer die Reue des abstrakten Sprechers spürbar zu machen und ihn zur Selbstreflexion zu bewegen.

Peccavi super numerum arenae maris,
et multiplicata sunt peccata mea,
et non sum dignus videre altitudinem
coeli,
prae multitudine iniquitatis meae,

quoniam irritavi iram tuam,
et malum coram te feci.

Meine Sünden sind zahlreicher als der
Sand am Meer,
Und meine Sünden mehren sich,
Und ich bin nicht würdig, die Höhe
des Himmels zu betrachten,
Angesichts meiner zahllosen
Missetaten.
Also habe ich deinen Zorn erweckt,
denn vor deinen Augen habe ich
Böses getan.

Sonata seconda à 8

Aus: SACRORVM | CONCENTVVM ... 1618.

Besetzung: Cornetto, Trombone I-III,
Violino, Viola, Viola da Gamba, Violone, Continuo

Genauso wie die *Canzon prima à 8* ist dieses Werk ein instrumentales zweichöriges Stück, aber die Ähnlichkeit endet hier. Die Sonata ist zu Lebenszeiten Priulis eine relativ moderne Gattung, die ab und zu sogar als Synonym für Canzon angewandt wird. M. Praetorius zufolge besteht der Unterschied zu letzterer aber darin, „daß die Sonaten gar gravitetisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd; Die Canzonen aber mit vielen schwarzen Notten frisch/ frölich unnd geschwinde hindurch passiren“.¹ Heutzutage wird die Allgemeingültigkeit dieser Aussage von Musikwissenschaftlern in Frage gestellt, aber zumindest in diesem Fall ist sie treffend. Die Notenwerte sind von Anfang an größer und der Kontrapunkt anspruchsvoller: der Altus und der Tenor des 1. Chores eröffnen das Stück

mit einem Quintkanon, den der Cantus und Bassus imitieren, wobei sie die beiden ersten Stimmen „umschlingen“. All diese kontrapunktischen Raffinessen brauchen Zeit, um sich zu entfalten, und unterscheiden sich dezidiert vom kurzen Kopfhema, das in der Canzon durch die Stimmen läuft. Nach dieser Eröffnung durch den ersten Chor wiederholt der zweite Chor dieselbe Musik, worauf die Chöre sich schneller abwechseln und auch einen fröhlicheren Charakter erzeugen. Aber sowohl da als auch, wenn die Oberstimmen an Selbstständigkeit gewinnen, verlässt die Musik nie ganz diese *gravitatische* Stimmung.

¹ Michael Praetorius. *Syntagma Musicum*, Band 3 (1619). Wolfenbüttel: Elias Holwein. S. 22.

O quam dulcis

Aus: *SACRORVM | CONCENTVVM...*, 1618

Text: Unbekannt, angelehnt an 1 Petrus 1:12

Übersetzung: Clément Gester

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

Schon der erste Takt von Priulis *O quam dulcis* ist besonders ergreifend: mittels unerwarteter, schmeichelnder Chromatismen möchte der Komponist gleichzeitig die Aufmerksamkeit des Zuhörers fangen und die Süße des göttlichen Gesichts unterstreichen. Relativ rasch setzt der zweite Chor ein und wiederholt streng die Eröffnung. Ungewöhnlich ist aber eher, dass das mehrmals geschieht, und dass die Rolle des zweiten Chores zunächst nur darin besteht, dem ersten Chor nachzusingen.

O quam dulcis,
quam suavis Salvator mundi,
vultus tuus sanctissimus
in nobis in quem desiderant angeli
prospicere.

Nil quidem cernitur iucundius,
nil cogitatur dulcius,
nil colitur beatius
quam vultus Dei Filii.

Rogamus ergo, pie Iesu,
ut hic mortales faciem tuam digne
veneremur
et in coelis te videamus
et perfruamur.
Alleluia.

Erst ab dem zweiten Satz des lateinischen Textes verselbstständigt sich der zweite Chor. In diesem Abschnitt werden einzelne Wörter durch Tonlängen, Harmonie und Kontrapunkt hervorgehoben: Nil (nichts), vultus (Angesicht), pie Iesu (gütiger Jesus), die den inhaltlichen Kern des Textes bilden. Der Schlussteil dieses Stückes, ein jubelndes, starkes Alleluia, steht im starken Kontrast zum Anfang, was aber mit der im Text angedeuteten Vorfreude auf das Paradies übereinstimmt.

O wie süß,
wie lieblich du bist, Heiland der Welt;
dein heiligstes Angesicht,
das die Engel zu erblicken begehren,
ist bei uns.

Nichts Fröhlicheres kann man sich vorstellen, nichts Süßeres sich erdenken, nichts glücklicher verehren als das Angesicht des Sohnes Gottes.

Also bitten wir Dich, gütiger Jesus,
dass wir Sterbliche deinem Antlitz
würdig huldigen dürfen,
damit wir Dich im Himmel sehen
und uns an dir laben.
Halleluja.

Inter natos mulierum

Aus: *GHIRLANDA SACRA* | *SCIELTA* | *Da diuersi Eccellentissimi Compositori de uarij Motetti à Voce sola.* | *Libro Primo Opera Seconda* | *PER LEONARDO SIMONETTI* | *Musico nella Capella del Ser:|m|o Prencipe | di Venetia in S. Marco* | *STAMPA DEL GARDANO IN VENETIA MDCXXV, 1625.*

Text: Unbekannt, angelehnt an die Antiphon für die Geburt Johannes' des Täufers
Übersetzung: Clément Gester

Besetzung: Canto, Continuo

Die Sammlung „Ghirlanda Sacra...“ („Geistliche Girlande diverser Motetten für Solostimme, aus den Werken verschiedener ausgezeichneten Komponisten“) wurde 1625 von Leonardo Simonetti herausgegeben. Zunächst ist Simonetti als Sängerknabe in Graz bekannt, wo er von Ferrabosco Unterricht erhielt, dann wurde er als Kastrat an San Marco in Venedig angestellt. Alle drei Drucke, die er verlegte, sind Anthologien geistlicher Musik, welche in jener Zeit besonders rar waren. Heutzutage sind solche Samm-

lungen von großem musikalischem und musikwissenschaftlichem Wert, da sie erstens oft Werke enthalten, die in keinen anderen Drucken überliefert sind, und zweitens, weil sie Informationen über die Rezeption der Musik ihrer Zeit liefern. *Inter natos mulierum* ist eines der beiden Stücke von Priuli, die Simonetti in seine Sammlung aufgenommen hat. Dabei geht es um einen Kommentar zum ersten Satz, der zweimal identisch vertont vorkommt und um den der Komponist die Motette strukturiert.

Inter natos mulierum
non surrexit maior,
Johannes Baptista.

„Unter denen, die von Frauen geboren sind, ist kein Größerer aufgetreten als Johannes der Täufer.“

O verba singularia,
o Laudem Praeclarissimam,
o Johannes Felicissimae,
o Beatissime Iohannes,
qui ex ore Altissimi
de te audire meruisti.

O einzigartige Worte,
O strahlendes Lob,
O seligster Johannes,
O glücklichster Johannes,
der du es verdient hast, deinen Namen
im Mund des Allerhöchsten zu hören.

Inter natos mulierum...
Te deprecamur,
ut pro nobis Dominum
interpelare digneris,
ut superveniat in nos,
gratia Jesus Christi.

„Unter denen, ...“
Wir bitten dich,
dass du geruhst,
für uns den Herrn anrufst,
er möge durch Jesus Christus
uns zu Hilfe kommen.

Canzon quarta à 6

Aus: *SACRORVM | CONCENTVVM...*, 1618

Besetzung: Cornetto, Trombone I/II,
Violino I/II, Viola da Gamba, Continuo

Ein Großteil der musikalischen Entscheidungen, die Priuli in der Komposition dieses Stückes trifft, hängt eng mit seiner Besetzung zusammen: statt die sechs Stimmen über das gesamte Spektrum der damals üblichen Stimmlagen zu verteilen verlangt er drei hohe und drei tiefe Instrumente. Im Laufe des Stückes probiert er höchst einfallsreich verschiedenste Kombinationen aus, wie auch schon in den ersten Takten, wo sich drei Sopran/Bass-Paare gegenseitig vor- und nachspielen. Später lässt er zwei hohe oder

tiefe Instrumente im Duett spielen, oder teilt das Ensemble in Sopran- bzw. Bass-trio auf, was zu einer reichen Palette an unterschiedlichen, teils ungewöhnlichen Texturen führt.

Auch bei der Wahl der *soggetti* hatte der Komponist seine Besetzung im Hinterkopf: viele darunter eignen sich besonders gut für enge Kanons, stretto-Effekte usw., die bei gleichhohen Instrumenten besonders wirkungsvoll sind.

Circumdede runt me

Aus: *SACRORVM | CONCENTVVM...*, 1618

Text: Ps. 17:5,7

Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung:

Tenore I/II, Basso, Trombone I-IV, Continuo

Durch äußerst besondere Klangfarben und eine einzigartige Atmosphäre zeichnet sich dieses *Circumdede runt me* von Priuli aus. Die Wahl dieser ungewöhnlichen Besetzung, und zwar zwei Chöre mit jeweils zwei Tenor- und zwei Bassstimmen, hängt selbstverständlich mit dem Textinhalt zusammen: das tiefe Register soll wohl an den Tod, die Angst und die Hölle erinnern, die die Situation des Protagonisten kennzeichnen. Das nutzt der Komponist auch sofort aus und vertont den ersten Vers („es umfingen mich die Wehen des Todes“) mit einem kontrapunktisch besonders dichten Satz, der von imitativen Einsätzen wimmelt, sodass der Zuhörer selbst den Eindruck

gewinnt, dass er von diesen „Circumdede runt“ umfungen wird.

Ein merklicher Wendepunkt ist der Satz „invocavi Dominum“ („ich rief den Herrn an“), wo das Thema der Qualen, die den Protagonisten plagten, verlassen wird, letzterer nun agiert und zu hoffen beginnt. Auch musikalisch ist dieser Wechsel erkennbar: der Rhythmus beschleunigt sich, die Einsätze werden schneller und zum ersten Mal wird eine beinahe homophone Stelle hörbar. Auch die Wörter „clamavi“ („schrie“) und „clamor“ („Schreien“) werden durch große Sprünge aufwärts auffällig gestaltet und verleihen dem Satz mehr Aktivität.

Circumdede runt me dolores mortis,
et torrentes iniquitatis conturbaverunt
me.

In tribulatione mea, invocavi
Dominum,
et ad Deum meum clamavi;
et exaudivit de templo sancto suo
vocem meam,
et clamor meus, in conspectu meo
introivit in aures eius.

Der Hellen band vmbfiengen mich/
Und des todes strick vberweldiget
mich.

Wenn mir angst ist/ so ruffe ich den
HERRN an
vnd schrey zu meinem Gott/
So erhöret er meine stim von seinem
Tempel/
vnd mein geschrey kompt fur in zu
seinen ohren.

Ave pulcherrima Virgo à 5

Aus: *SACRORVM | CONCENTVVM...*, 1618

Text: unbekannt

Übersetzung: Clément Gester

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

Mit „nur“ fünf Stimmen gehört diese Motette zu den Stücken mit kleinster Besetzung der Sammlung *Sacrorum Concentuum*. Sie kann in etwa fünf Abschnitte gegliedert werden, die an der Textur des Ensembles und des Satzes festgelegt wird.

Zunächst kommt die Eröffnung des Stückes, die sich durch Klangfülle und eher akkordisches Denken auszeichnet: die Schönheit Marias wird durch eine reiche Harmonie und lange, aufblühende Noten dargestellt. Darauf folgt ein linearer, kontrapunktisch solider Satz, der wohl an die Architektur der metaphorischen Kirche und ihrer Decke (Himmel) erinnern soll.

Ave pulcherrima Virgo,
ave decora Maria,
ecclesiae nostrae decus et
firmamentum, respice in nos,
extende dextram tuam et sana omnes
infirmities nostras.
Esto nobis semper advocata
et assidue pro nobis praecare
Iesum Christum, Filium tuum,
Dominum nostrum.

Im Kontrast dazu steht der darauffolgende knappe Abschnitt, in dem „respice in nos“ („wende dich uns zu“) zweimal schnell und klar im Tutti erklingt. Wenn aber Maria um Hilfe für die Kranken gebeten wird, klingt der Satz wieder flehend und weist große, expressive Sprünge und Dissonanzen auf. Im Schlussteil aber, in dem der Protagonist hofft, dass die heilige Maria ihm immer beistehen und für ihn beten wird, wird seine Zuversicht und Freude durch schnellere Notenwerte und spritzige Rhythmen hörbar.

Gegrüßet seist du, schönste Jungfrau,
zierliche Maria,
Schmuck und Himmel unserer
Kirche, wende dich uns zu,
strecke deine rechte Hand aus und
heile alle unsere Krankheiten.
Stehe uns also immer bei,
und bete stets für uns zu Jesus
Christus, deinem Sohn, unserem
Herrn.

Sonata à 10

Aus: *SACRORVM | CONCENTVVM...*, 1619

Besetzung: Cornetto I/II, Trombone I-IV,
Viola, Viola da Gamba, Violone, Continuo

The image shows a page of a musical score titled "Sonata a 10." The score consists of ten staves, each representing a different instrument. The music is polyphonic, with each part having its own melodic line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. At the top right, the number "10" is written. At the bottom of the page, there is a caption: "Partitura delli Concerti di Gio. Priuli Lib. 2. a 10. r. 3. N 5. Fine."

Trotz ihres Titels weist die Sonata fast alle Charakteristika einer Canzon auf: heiterer Charakter, daktylischer Rhythmus am Anfang, usw. Auch die „Orchestrierung“ des Beginns ist typisch: zuerst setzt jeder Chor separat ein und spielt ein paar Takte alleine bevor das erste Tutti kommt. Außergewöhnlich ist dabei nur, dass bei jedem Einsatz eine Stimme zunächst zu fehlen scheint: im Hochchor setzt die Basstimme erst nach 17 Takten und im Tiefchor die Oberstimme erst nach 6 Takten ein, nachdem alle anderen fast gleichzeitig begonnen haben.

Bemerkenswert bei diesem Stück sind auch die besonders instrumentalen Motive, derer sich Priuli bedient. Zwar ist diese Art von Canzon/Sonata eine instrumentale Gattung, aber sie hat zu dieser Zeit noch viel gemein mit der vokalen Gattung, der sie ursprünglich entstammt. Insofern sind Motive, wie die beharrlich wiederholten Töne im ersten Einsatz des Tiefchores oder die wiederholten, kreisenden Motive im ersten Chor nach dem ersten Tutti, ziemlich modern.

Ave dulcissima Maria

Aus: *GHIRLANDA SACRA* | *SCIELTA...* 1625

Text: nach dem *Ave Maria*

Übersetzung: Clément Gester

Besetzung: Alto, Continuo

In dieser kurzen Marienmotette wird der Zuhörer stellenweise daran erinnert, wie diese Art von einstimmiger Musik entstanden ist. Schon im 16. Jh. war es gang und gäbe, ein mehrstimmiges Werk „nur“ mit einer Stimme und einem Instrument (Laute, Orgel...) aufzuführen, wodurch die Stimme eine solistische Rolle einnahm. Diese Praxis, die oft mit der Improvisation von virtuosen Diminutionen einherging, etablierte sich nach und nach und wurde zu einer eigenständigen Gattung.

Ave dulcissima Maria,
vera spes unica
et vita dulce refrigerium et solatium.

O Maria flos virginum,
ad te clamamus, Filii Evae,
dona nobis pacem.

Gewisse Stellen in *Ave dulcissima Maria*, wie z.B. der Anfang, können daran erinnern: die Solostimme und der Bass setzen versetzt ein und imitieren sich gegenseitig, außerdem weist der Satz relativ viele Quinten und Oktaven auf, die für zweistimmige Musik eher weniger eingesetzt werden. An vielen anderen Stellen, unter anderem dann, wenn die Verzierungen vom Komponisten vorgeschrieben sind, wirkt das Stück nicht anders als im gewöhnlichen Sinne komponierte zweistimmige Motetten.

Gegrüßet seist du, süsseste Maria,
einzig wahre Hoffnung,
und durch dein süßes Leben
Erfrischung und Trost.

O Maria, Blüte der Jungfrauen,
zu dir rufen wir Kinder Evas,
gib uns Frieden.

Salve Mater Christi

Aus: SACRORVM | CONCENTVVM..., 1619

Text: nach dem *Salve Regina*
Übersetzung: Clément Gester

Besetzung: Canto, Alto, Tenore I/II,
Cornetto I-III, Trombone I-IV, Violino I/II, Viola,
Viola da Gamba, Continuo

Bei diesem Stück handelt es sich um eine Vertonung einer der zahlreichen Textvariationen über *Salve Regina*, die bekannte marianische Antiphon. Ab dem Konzil von Trient (1545–1563) wurde die Verehrung Marias von der katholischen Kirche besonders unterstützt und als Mittel der Gegenreformation eingesetzt. Das führte auf dem Gebiet der Musik nicht nur zu einer raschen Zunahme der Vertonungen marianischer Gesänge, sondern auch zu einer Vervielfältigung der Versionen: es gab immer mehr verschiedene Gesänge zu Ehren Marias, da die Zusammensetzung von Texten aus geistlichen Zitaten bereits eine gängige Praxis war. Auch ist nicht zu überhören, dass der Komponist starke Ausdrucksmittel einsetzt, sobald es

Salve mater Christi,
Maria Virgo, lux corruscans,
omnis plebs hodie maximam suscipit
laetiam per te, O virgo.

O sponsa sponsus Christus.
Magna praestat beneficia esto.
O Maria advocata dulcis et pia.
Quoniam apud Deum et homines
glorificata es.

Alleluia.

Vox. Decem Vocibus. SEXTVS Primus Chorus
Salve mater Christi, Maria Virgo, lux corruscans,
omnis plebs hodie maximam suscipit laetiam per te, O Virgo.
O sponsa sponsus Christus. Magna praestat beneficia esto.
O Maria advocata dulcis et pia. Quoniam apud Deum et homines
glorificata es.

um Maria geht: in den ersten Takten wird 16-mal „Salve“ gesungen, wobei die Besetzung „nur“ 10 Stimmen vorsieht. Außerdem wird dieser Effekt von den überlappenden Imitationen noch verstärkt. Eindrucksvoll ist ebenso das gewaltige „per te, O Virgo“ („von dir, O Jungfrau“), das im großen Tutti nach einer Generalpause erklingt.

Sei begrüßt, Mutter Christi,
Jungfrau Maria, schimmerndes Licht,
von dir stammt die größte Freude
aller Völker, O Jungfrau.

O Braut, Christus ist der Bräutigam.
Deine grosse Gnade komme über
uns. O Maria, süße und gütige
Fürsprecherin. Denn bei Gott und bei
den Menschen wirst du gelobt.

Halleluja.

Canzone à 12 in Echo

Aus: SACRORVM | CONCENTVVM..., 1619

Besetzung: Cornetto I/III, Trombone I-IV,
Violino I/II, Viola, Viola da Gamba, Continuo

Das Phänomen der Echo-Stücke entspricht einer besonders beliebten Untergattung in der Vokal- aber vor allem auch Instrumentalmusik des frühen 17. Jh.

Viele Komponisten wie Gabrieli, Cesare, Riccio usw. haben in ihre Canzonen und Sonaten Echos, doppelte Echos oder ähnliche Effekte eingebaut. Sogar in der geistlichen und weltlichen Vokalmusik ist diese Kompositionstechnik zu finden, etwa bei Donati oder Marini.

Priuli nimmt diese Idee in der *Canzone à 12* besonders ernst und erweitert das

Prinzip auf einen „Hauptchor“ und zwei „Echochöre“. Mit einem Takt Abstand imitieren sich die drei Chöre gegenseitig in schnelleren, mit „presto“ vermerkten Passagen, welche von langsameren, gravitätischen Stellen immer wieder unterbrochen werden. Den Mittelteil bildet eine längere Strecke, in der sich nur drei Zinken, die die Oberstimmen jedes Chores besetzen, gegenseitig zuspielden und eine zwar gewöhnlichere, aber dafür auch leichtere, elegantere Form dieses Effekts darstellen.

Pascha nostrum à 12

Aus: SACRORVM | CONCENTVVM..., 1619

Text: Alleluia des Ostersonntags, Kommunion des Gründonnerstags, Römer 4:25

Übersetzung: Clément Gester nach Bernhard Schmid und der Lutherbibel 1984

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

The image shows a page of a musical score for 'Pascha nostrum à 12'. At the top, it is labeled 'Duodecim Voelbus. T. J. 28' and 'A. L. T. V. S. Tercius Chorus'. The score begins with a large, ornate initial 'P' for 'Pascha'. The lyrics are written below the musical staves. The text includes: 'Alfcha noſtrū Inmolatus eſt Chriſtus', 'Ideo epulemur in azimis ſinceris', 'tatis & veritatis Alleluia', 'ij nunciata te annuntia te in inſigni die ſolemnitatis neſtre uirtutes eius qui uos detenebris uocauit ad lucem', 'Alleluia', 'Alleluia', 'Alleluia', 'Alleluia congratulamini omnes ij & Deum cæli bene dicite Surrexit hodie ij'. The score is written for a large ensemble, with multiple staves for each part.

Ähnlich wie im ersten Stück dieses Programms handelt es sich bei *Pascha nostrum à 12* um eine Zusammensetzung dreier Texte, die Priuli durch kurze Abschnitte, die anders als die Bibelauszüge im Dreiertakt stehen, verbindet. Auch hier hat sich der Komponist entschieden, dieses wiederholte „Alleluia“ zu einem Refrain zu machen, indem er es immer mit derselben Musik vertont.

Allgemein ist die Stimmung oder der Affekt dieses Textes sehr optimistisch, was auch mit der Funktion einiger seiner Bestandteile (Alleluia für den Ostern-

sonntag) zusammenhängt. Dementsprechend ist auch die Vertonung des Textes entschieden fröhlich: Priuli bedient sich vieler rhythmischer und orchesterlicher Effekte, um die Freude des Protagonisten zum Ausdruck zu bringen und sogar an relativ düsteren Stellen („immolatus est Christus“, „de tenebris“...) verzichtet er auf finstere oder traurige Klänge. Das abschließende Alleluia aber gestaltet er besonders großzügig, mittels mehrerer Taktwechsel, *chori-spezzati*-Effekte und Wiederholungen.

Pascha nostrum immolatus est
Christus,
ideo epulemur in azimis
sinceritatis et veritatis.

Alleluia.

Populus acquisitionis
annunciate in insigni die solemnitatis
vestrae virtutes eius
qui vos de tenebris vocavit ad lucem.

Alleluia.

Congratulamini omnes
et Deum coeli benedicite.
Christus, qui mortuus est propter
delicta nostra
surrexit hodie propter iustificationem
nostram.

Alleluia.

Unser Paschalamm, Christus, ist
geopfert worden,
lasst uns also Festmahl halten mit den
ungesäuerten Broten der Reinheit und
der Wahrheit.
Halleluja.

Volk seines Eigentums,
verkünde seine Macht am Tag deiner
hohen Festlichkeiten,
der euch aus der Finsternis in sein
Licht gerufen hat.
Halleluja.

Freut euch allesamt,
und lobt Gott im Himmel.
Christus, der um unserer Sünden
willen gestorben ist,
ist um unserer Rechtfertigung willen
heute auferweckt.

Halleluja.

Kirchenöffnung 16 Uhr; eine Voranmeldung ist nicht erforderlich.

Wir sind verpflichtet, gemäss der 2G-Regel (geimpft / genesen) beim Einlass zu kontrollieren. Bitte bringen Sie die entsprechenden Dokumente mit. Es besteht Maskenpflicht.

Wegen der aktuellen Massnahmen gibt es im Konzept der „offenen Konzerte“ leider Einschränkungen. Wir hoffen, bald wieder alle HörerInnen in der Predigerkirche begrüessen zu dürfen!

www.abendmusiken-basel.ch

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 Kirchengemeinde 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 Interpretienstiftung*, die *Irma Merk Stiftung*, die *GGG Basel* 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:

Sätzl

Konzert: So, 13. Feb. 2021, 17 Uhr
Predigerkirche Basel

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

Programm **Giovanni Priuli**: Martin Lubenow
Einführungstext: Clément Gester
Editionen: Martin Lubenow
Dokumentation, Gestaltung: E-M Hamberger
Musikalische Leitung: Johannes Strobl