

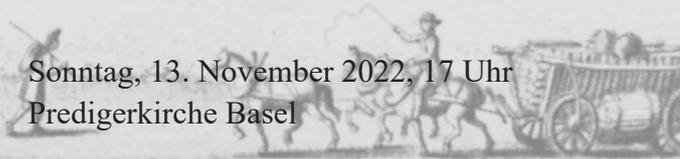


Abendmusiken
in der Predigerkirche

Abraham Megerle

Soprano: Ulrike Hofbauer, Jessica Jans
Alto: Margot Oitzinger
Tenore: Georg Poplutz
Basso: Peter Kooij
Cornetto: Frithjof Smith, Gebhard David
Trombona: Henning Wiegräbe,
Catherine Motuz, Fabien Moulaert
Violino: Regula Keller, Cosimo Stawiarski
Viola: Katharina Bopp
Viola da Gamba: Brian Franklin
Violone: Matthias Müller
Organo: Jörg-Andreas Bötticher

Sonntag, 13. November 2022, 17 Uhr
Predigerkirche Basel



Abraham Megerle

* 9. Februar 1607 in Wasserburg am Inn

† 29. Mai 1680 in Altötting

Abraham Megerle wird am **9. Feb. 1607** in Wasserburg am Inn in Oberbayern geboren. Über seine familiäre Herkunft und Kindheit ist nichts bekannt.

Als Zehnjähriger wird er **1617** in die Kapelle der Erzherzogin Anna Katharina zu Innsbruck (1566–1621) aufgenommen. Neben seiner Verpflichtung als Sängerknabe erhält er musikalischen Unterricht bei Johann Stadlmayr (1575–1648).

Nach dem Tod seiner Dienstherrin wechselt Megerle **1621** in die Hofkapelle Erzherzog Leopolds V. von Tirol (1586–1632). Hier wirkt er zunächst als Diskantist, später auch als Organist.

In den **1630er** Jahren erfolgt Megerles Weihe zum katholischen Priester. Genaue Daten hierzu fehlen jedoch.

1634 beruft Johann IV. von Waldburg (1598–1644), der sowohl Abt des Klosters Reichenau als auch Fürstbischof von Konstanz ist, Megerle zum Domkapellmeister in Konstanz.

Ab **1640** übernimmt Megerle denselben Posten als fürsterzbischöflicher Kapellmeister in Salzburg. Fürstbi-

schof ist zu dieser Zeit Paris Graf von Lodron (1586–1653), der sich sowohl durch die Gründung der Universität Salzburg (1622), die Fertigstellung des Salzburger Domes (Einweihung 1628) sowie als geschickter Politiker während des Dreissigjährigen Krieges verdient macht.

In Salzburg erscheint **1647** Megerles Sammlung *Ara musica solemni centu* für 2–24 Stimmen als sein Opus 1. Sie ist Fürsterzbischof Paris Graf Lodron gewidmet. Leider sind nur einzelne Stimmbücher erhalten.

1650 reist Megerle nach Rom, bevor er sich **1651** als Kanoniker an das Kollegiatstift Altötting zurückzieht. In Rom könnte es zu einem Treffen mit dem Universalgelehrten Athanasius Kircher (1602–1680) gekommen sein, mit dem Megerle in regem Kontakt stand.

Kaiser Ferdinand III. (1608–1657) erhebt Megerle **1652** in den Adelsstand.

Seit dem Tod seines Bruders **1656** ist Megerle Vormund und Förderer seines Neffen Johann Ulrich (1644–1709). Er ermöglicht dem Knaben den Besuch des Gymnasiums in Ingolstadt und verhilft ihm 1660 zum Wechsel

an das Gymnasium der Benediktiner in Salzburg. Als Johann Ulrich **1622** in den Orden der Augustiner-Barfüßer im Kloster Maria Brunn bei Wien eintritt, nimmt er aus Dankbarkeit seinem Onkel gegenüber den Ordensnamen *Abraham a Sancta Clara* an.

1657 wird Megerles *Psalmodia Jesus et Mariae sacra* in München gedruckt. Wie der frühere Salzburger Druck ist auch dieses Werk nur fragmentarisch erhalten.

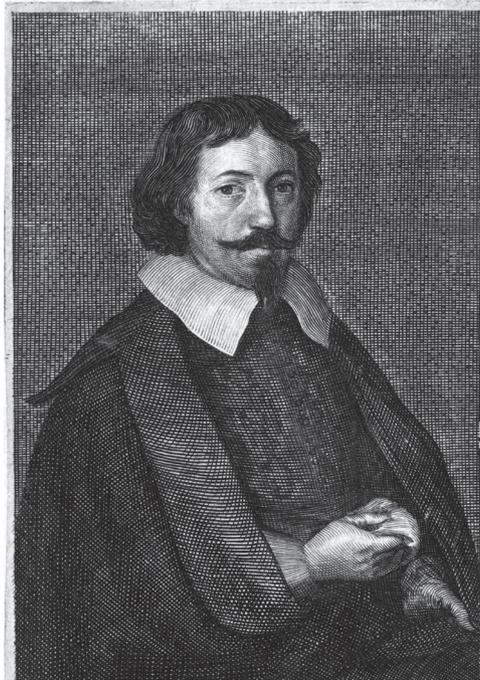
Im Jahr **1662** erfolgt die Ernennung zum Apostolischen Protonotar¹ durch Papst Alexander VII. (1599–1667).

¹ päpstlicher Ehrentitel

Am **29. Mai 1680** verstirbt Abraham Megerle als Kanonikus im Augustiner-Chorherren Kollegiatstift zu Altötting.

Das Dominikanerinnenkonvent Zofingen in Konstanz, dem er bereits 1654 eine Kopie des Gnadenbildes von Altötting schenkte, setzt Megerle zu seinem Universalerben ein.

Zusätzlich zu seinen Kompositionen hinterlässt Megerle auch mehrere literarische Werke, wie ein autobiographisch-geistliches Buch (*Speculum musico-mortuale*) und ein verschollenes Traktat *Scala Musicae Coelestis*.

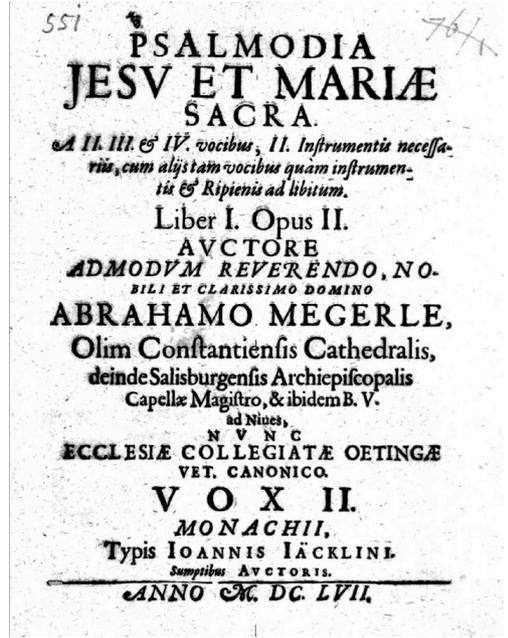


▲ Mathäus Küsel (?–1681): Abraham Megerle. ca. 1650/60
Kupferstich. 13.5 x 8 cm
Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inventar-Nr. II,371,59



▲ **Unbekannter Künstler:**

Anna Catharina Gonzaga-Mantua als Braut. 1582
 Öl auf Leinwand. Kunsthistorisches Museum Wien

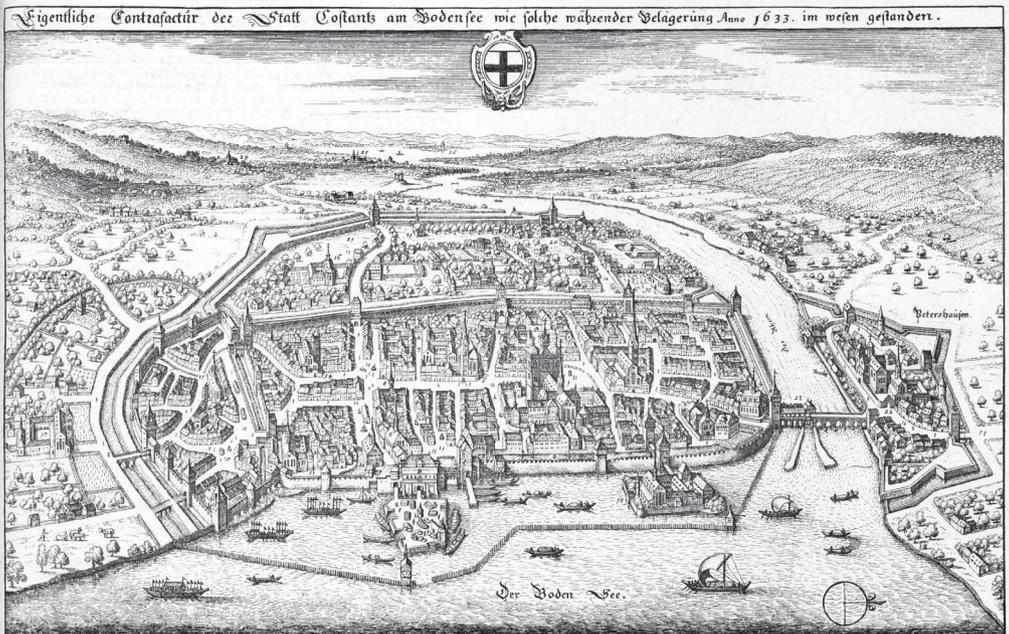


▲ **Abraham Megerle:** Psalmodia Jesu et Mariæ...

Liber I. Opus II.
 München: Johannes Jäcklin 1658

▼ **Matthäus Merian d.Ä.** (1593–1650): Eigentliche Contrafactur der Statt Costantz am Bodensee wie solche während der Belagerung Anno 1633. im wesen gestanden.

In: *Topographia Sueviae*. Frankfurt am Main 1643





▲ **Unbekannter Künstler:**

Fürsterzbischof Paris Graf Lodron. 1638

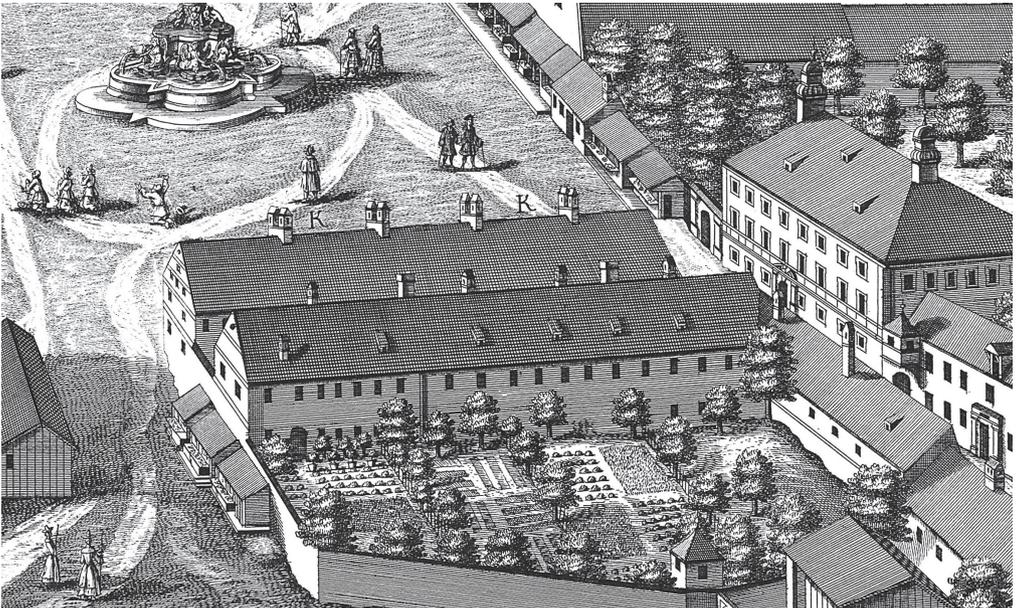
Öl auf Leinwand. Salzburg Museum Inv. Nr. 1111130441

▲ Das Wappen Paris Graf Lodrons als Hochrelief.

▼ **Michael Wening (1645–1718): Die "Chor-Herrnhäuser." (K).**

Detail aus einer Stadtansicht von *Alten Oettingen*. 1721

In: *Historico-topographica descriptio. Das ist: Beschreibung, dess Churfürsten- und Hertzogthumbs Ober- und Nidern Bayrn...* München: Johann Lucas Straub 1701–1726.



Zum Programm

Abraham Megerle gehört zu jener kleinen Gruppe von Komponisten, die einen beträchtlichen Anteil ihrer Zeit, Kraft und ihres Schaffens nicht-musikalischer Arbeit gewidmet haben. Dabei handelt es sich nicht nur um musikwissenschaftliche Werke (*Scala Musicae Coelestis*, 1670), sondern auch um geistlich-spekulative Schriften (*Electuarium aus den Haylbringenden Namen JESUS und MARIA gemacht*, 2 Bände, 1660; *Anchora salutis*, 1660; *Speculum musico-mortuale. Das ist: Musicalischer Todtenspiegel*, 1672). Obwohl die meisten heute verloren sind, hilft uns beispielsweise das *Speculum*, uns eine Vorstellung von Megerles Persönlichkeit und Weltanschauung zu verschaffen. In diesem Buch wird unter anderem deutlich, dass er eine besonders starke Verbindung zu Maria verspürte, und dass sie in seinem Glauben eine zentrale Rolle spielte. Gerade seine Marienverehrung wird von seinem Neffen, Abraham a Sancta Clara, in seiner Lob-schrift *Epitome elegiorum* gepriesen, indem er ihn als „summus in Mariam pietate“ bezeichnet.¹ Tenhaef bringt das u.a. mit seiner Kindheit in Verbindung, in der Megerle vier Jahre in Innsbruck in einem Kloster von Servitinnen verbringt, einem Orden, dem die Hinwendung zu Maria zugrunde liegt. Aus dieser Zeit stammt auch ein „kleines Maria Bildt mit dem khindt“, das Megerle bei sich zu Hause „jahrzehntelang als Andachtsbild gebrauchte und seiner ‚Häuserin‘ vermachte.“² Ein weiteres Zeugnis seiner

1: Tenhaef, Peter. „Abraham Megerles Leben, Schriften und musikalische Werke in der ‚Leibeienschaft‘ Mariens.“ in: *Musik in Bayern* 43 (1991): 31–46.
2: *ibid.*

Verehrung Marias ist eine Kopie des Altöttinger Gnadenbildes, die er 1654 an das Kloster Zoffingen in Konstanz stiftete, wo sie immer noch verehrt wird. Ihm war diese Statuette offenbar auch so wichtig, dass er sein Herz nach seinem Tod ins Zoffinger Kloster überführen ließ. Laut Tenhaef soll er in einem Brief sogar behauptet haben, dass er einen Brand „durch Segnung mit dem Gnadenbild gebannt“ habe. Für diesen und auch einen anderen Brand gibt er den „Ketzern“ die Schuld, was auch einer der zahlreichen Hinweise dafür ist, dass Megerles „barock-katholische, von der Gegenreformation geprägte Geistigkeit“³ ihn gewissermaßen zu einem Menschen seiner Zeit macht.

Seine Hinwendung zu Maria schlägt sich aber natürlich auch in seinen musikalischen Werken nieder. Obwohl die große Mehrheit seiner (nach eigenen Angaben) ca. 2000 Kompositionen verschollen ist, können ihm mindestens folgende marianische Stücke zugeschrieben werden: 25 deutsche Marienlieder, Lauretanische Litaneien, mehrere *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum* und *Salve regina*, und ein mysteriöses *Fasciculum Marianum*.⁴ Von ihm erhalten sind aber insgesamt nur zwei Notendrucke, *Ara musica solemni concentu* (Salzburg 1647) und *Psalmodia Jesus et Mariae sacra [...] liber primus* (München 1657), und zahlreiche Handschriften in Wien, München, Regensburg und Kroměříž (Kremsier). Darunter befinden sich viele groß besetzte Stücke mit Chor, Streichern,

3: Grassl, Markus. „Megerle, Abraham.“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe. Ludwig Finscher Hsg. Personenteil 11. Kassel: Bärenreiter, 2004.

4: Tenhaef, op. cit.

Bläsern, Trompeten usw., die größtenteils wahrscheinlich aus seiner Salzburger Zeit stammen, als ihm eine große und kompetente Kapelle zur Verfügung stand.

Eine wichtige Rolle haben bei ihm auch Kanons, musikalische Rätsel und andere Formen spekulativer Musik gespielt; diese sind nicht nur in Stücken aus *Ara musica solemni concertu* zu finden, wie z.B. das **Ecce Sacerdos**, das Teil dieses Programms ist, sondern auch in seiner (leider verlorenen) Sammlung *Konstanzer Weynachtsängler, Antiphonalium mit newem Chorall*, die nebst Messen, Requiems und Litaneien eine Reihe von Rätselkanons enthielt. Die ebenfalls verlorene Sammlung *Arcana Musica* war wahrscheinlich ganz dieser Gattung gewidmet, die „offenbar von zentraler Bedeutung in Megerles musikalischem Schaffen und Denken“⁵ war, und die laut Tenhaef auch ein Hinweis für seine besondere Beziehung zu Rom (wo er sich 1650 kurz aufhielt) und dem dortigen Collegium Germanicum ist.

Das vorliegende Programm setzt sich aus einer Vielfalt von verschiedenartigen Stücken von Megerle zusammen, orientiert sich aber an der Struktur einer Marienvesper. Gemäß der damaligen katholischen Liturgie besteht eine Vesper aus einem einleitenden Bibelvers („Deus in adiutorium meum intende“), fünf Psalmen, einer Lesung, einem Hymnus, dem Magnificat, und dem *Benedicamus Domino*. Dieses Stundengebet oder Offizium fand, je nach Kontext, meistens am späten Nachmittag oder am Vorabend statt, und zählte zu den *horae maiores*, den wichtigsten Stundengebeten. Feierte

man an dem Tag ein Marienfest, wusste man genau, welche Psalmen (*Dixit Dominus, Laudate Pueri, Laetatus sum, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem*) und welcher Hymnus (*Ave Maris stella*) zu singen waren; Monteverdis bekannte Marienvesper ist ein Beispiel einer Vertonung eines Vesperoffiziums, das Maria gewidmet ist. Nun würde eine vollständige Rekonstruktion einer ausschließlich mit Megerles Musik vertonten Marienvesper den Rahmen dieses Konzerts sprengen, jedoch werden hier ein paar wichtige Momente dieses besonderen Stundengebetes herangezogen, um dem Programm eine Struktur zu verleihen. Die drei ersten Psalmen, sowie das Magnificat und das Salve Regina, das oft sofort nach der Marienvesper gesungen wurde, bilden ein Gerüst aus groß besetzten Stücken, welches durch eingeschobene, kleiner besetzte Vokalstücke, primär aus der Sammlung *Ara musica solemni concertu*, und Instrumentalstücke ergänzt wird. Wichtig ist aber, zu bedenken, dass eine Kombination von Stücken, wie Sie sie heute hören, damals wahrscheinlich nie so aufgeführt wurde. Insofern, als Werke aus völlig verschiedenen Quellen und Kontexten stammen, ist dieses Programm trotz Anlehnung an eine alte liturgische Form ein dezidiert modernes Programm.

Clément Gester

5: Tenhaef, Peter. „Abraham Megerles Kanonkünste und andere Arcana musica.“ in: *Musicologica Austriaca* 9 (1989): 15–44.

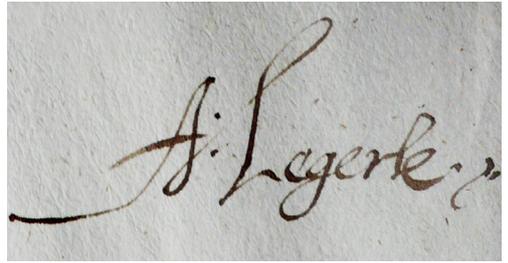
Dixit Dominus à 16

Quelle: Msk. Kremsier A 954

Text: Psalm 110

Übersetzung: Martin Luther 1534

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



Nach dem Vers *Deus in adiutorium meum intende* eröffnet das *Dixit Dominus* die Marienvesper. Da der Vers oftmals eher schlicht in seiner gregorianischen Version vorgetragen wurde, kann man sich vorstellen, dass dieses Werk das erste große Stück einer feierlichen Marienvesper gewesen sein könnte.

Wahrscheinlich bewog die Länge der Vorlage (Ps. 110) Megerle dazu, einen eher zügigen Sprachrhythmus, den übrigens auch die nächsten Psalmen aufweisen, zu wählen. Damit der Text aber auch im Rahmen des Stundengebets noch zu vernehmen ist, ist ein Großteil der Komposition homophon gesetzt, sodass die wenigen Stellen, an denen der Komponist sich mehr Freiheit nimmt, besonders auffallen. Bei „de torrente in via bibet“ gibt er dem Tenor ungewöhnlich viel Raum und lässt ihn sogar Koloraturen singen. Auch der Anfang ist in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Zwar ist das gemeinsame „sede“ am Anfang keine Überraschung, aber Megerle macht daraus eine monumentale Eröffnung, indem er langsame, laute, farbenreiche Akkorde schreibt.

Dixit Dominus Domino meo:
sede a dextris meis,
donec ponam inimicos tuos
scabellum pedum tuorum.
Virgam virtutis tuae emittet Dominus
ex Syon: dominare in medio
inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis tuae
in splendoribus sanctorum: ex utero
ante luciferum genui te.

Juravit Dominus et non paenitebit
eum: tu es sacerdos in eternum
secundum ordinem Melchisedech.

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 morgen-
röte.

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

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

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 principium et nunc et
semper: et in saecula saeculorum,

Amen.

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.

Sonata à 10

Quelle: Msk. Kremsier A 604 W

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

Gegliedert ist diese Sonata à 10 in fünf Teile: zwischen die drei Tuttis werden zwei Abschnitte eingeschoben, von denen der erste von den Streichern und der zweite von den Bläsern gespielt wird. Die Konsequenz, mit der diese verschiedenen Teile aufgebaut sind, ist für Instrumentalstücke aus dieser Zeit nicht üblich. Alle drei Tuttis sind unterschiedlich, basieren aber auf zwei *soggetti*, die nur leicht verändert jedes Mal im Satz neu verarbeitet werden. Diese Änderungen sind aber auch insofern nötig, als Megerle z.B. für das zweite Tutti eine neue Taktart wählt, und im dritten sogar Zweier- und Dreiertakt kombiniert.

Das Streicher-Solo fängt mit einem expressiven, deklamatorischen *Adagio* an, das aus einfachen Akkordabfolgen besteht, worauf ein *Allegro* folgt, in dem sich verschiedene Streicherpaare gegenseitig zuspieren. Das musikalische Material ist aber frei, im Gegensatz zum Bläser-Solo. Dieses ist deutlich kürzer als das andere, und greift einerseits das musikalische Material des Tutti, andererseits aber auch die *Adagio-Allegro*-Struktur der Streicher auf.

Justus ut palma

Aus: *Ara Musica Solemni Concentu*. Salzburg 1647.

Text: nach Ps. 91.3,13 / Übersetzung: Peter Tenhaef

Besetzung: Canto, Alto, Tenore, Basso, Continuo

Auch dieses Stück lehnt sich stark an eine frühere Kompositionsschule an, den *stile antico* oder die sogenannte *prima pratica*. Gekennzeichnet ist diese von einem strengen Kontrapunkt, einer Ausgewogenheit und Gleichwertigkeit der Stimmen und einer loseren Beziehung zwischen Text und Musik. Wichtig dabei ist aber, dass diese Art der Komposition bis in die Klassik hinein Relevanz hatte und dass sie noch lange praktiziert wurde, auch nachdem sich der „neue Stil“ um 1600 rasch entwickelte. Insofern beweist Megerle durch diese Komposition sein Können als Komponist und seine Kenntnisse im Stil von Palestrina, Lasso und weiteren im 17. Jh. noch angesehenen Meistern.

Wie es in einem solchen Stück zu erwarten ist, verzichtet Megerle auf starke Effekte, und vertont den Psalm Abschnitt für Abschnitt in schönem imitativem Stil. Lediglich an zwei Stellen ist deutlicher zu erkennen, dass er im Satz den Text zu illustrieren versucht, nämlich bei „florebit“ (blüht), wo er sich eine kleine Verzierung im Sopran erlaubt, und bei „multiplicabitur“ (sich vermehrt), wo er durch eine Versetzung der Stimmen und Einsätze den Eindruck einer Fülle von Stimmen erzeugt. Trotzdem verhält sich Megerle manchmal ganz diskret, indem er sein moderneres Verständnis der Harmonie und der Dissonanzen im Satz leicht durchschimmern lässt.

Iustus ut palma florebit:
sicut cedrus Libani multiplicabitur
in domo Domini.

Wie die Palme steht der Gerechte in
Blüte; wie die Libanonzeder kommt
er zur Fülle der Kraft im Hause des
Herrn,

Ad annunciandum mane
misericordiam tuam
et veritatem tuam per noctem.

um schon am frühen Morgen
Dein Erbarmen zu verkünden
und Deine Treue in der Nacht.

Laudate Pueri à 10

Aus: Marienvesper in Msk. Kremsier A 458b

Text: Ps. 113 / Übersetzung: Luther 1534

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

Im Gegensatz zum *Dixit Dominus* beginnt dieser zweite Psalm der Vesper in kleiner, fast kammermusikalischer Besetzung: die drei ersten Verse, in denen „Knechte“ dazu ermutigt werden, Gott zu loben, werden von einem bis drei SolistInnen gesungen. Da, wo der Lobgesang ansetzt, kommt das erste große Tutti – als sängen jetzt alle, samt den Knechten mit.

Wegen des ziemlich geschwinden Textrhythmus' müssen, ähnlich wie im *Dixit Dominus*, die Klangeffekte und musikalischen Sinnbilder sehr effizient sein, da sie keine Zeit haben, sich zu entfalten: *et humilia* wird durch ein einfaches Abspringen unterstrichen, und auf *terra* endet die Kadenz besonders tief. Angesichts seiner eigenen Parameter kann sich Megerle aber nicht viel mehr leisten und drückt seine Ideen umso mehr kurz und bündig aus, zumal er eine ziemlich strenge Abwechslung zwischen Tutti und Soli durchzieht.

Auffallend ist noch kurz vor Schluss, wenn die *Amen*-Fuge schon in vollem Gange ist, eine kleine eingeschobene „Sonata“. Dieses unkonventionelle Mittel dient dazu, vor den letzten Takten der Fuge noch einmal musikalischen Anlauf zu nehmen, damit das Ende umso prächtiger erklingt. Dieses rhetorischen Effekts bedient sich Megerle aber auch in anderen Werken.

Laudate pueri Dominum:

laudate nomen Domini.

Sit nomen Domini benedictum:

ex hoc nunc et usque saeculum.

A solis ortu usque ad occasum:

laudabile nomen Domini.

Excelsus super omnes gentes

Dominus: et super coelos gloria eius.

Quis sicut Dominus Deus noster,

qui in altis habitat:

et humilia respicit in coelo et in terra.

Suscitans a terra inopem:

et de stecore 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 fröliche kinder

mutter wird.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn...

Amen.

Gaudete et exultate

Aus: *Ara Musica Solemni Concentu*. Salzburg 1647.

Text: unbekannte Dichtung / Übersetzung: Peter Tenhaef

Besetzung: Alto, Continuo

Dieses Solostück gibt es auch schon in Megerles Originaldruck in zwei Fassungen: entweder für Sopranstimme oder für Altstimme, wobei es sich jeweils nur um eine Transposition der anderen Fassung handelt. Zwar war damals das Transponieren von Stücken, damit sie in einer anderen Stimmlage gesungen werden konnten, nachweislich gang und gäbe. Es war aber äußerst selten, dass sich Komponisten bzw. Verleger die Mühe gaben, das Stück gleich zweimal zu drucken.

Anlass dieser Komposition war die Erwählung des Erzbischofs für Salzburg, was von singenden Gläubigen bejubelt wird. Daher setzt Megerle den Großteil dieses Stücks auch im fröhlichen Dreiertakt, der nur kurz unterbrochen wird, um die Erwählung anzukündigen. Um das Ereignis noch feierlicher klingen zu lassen, wird diese Ankündigung in einer Art Rezitativ plötzlich im langsamen, freieren Zweiertakt gesungen. Obwohl der Text in aller Wahrscheinlichkeit vom Komponisten frei geschrieben wurde, stammt der Satz *Anni reverso dies refulsit lumine* aus einem Hymnus, in dem Jesus als Herrscher gelobt wird. Die Absicht Megerles könnte also gewesen sein, den Erzbischof direkt mit dem Heiland zu vergleichen, wenn nicht unbedingt gleichzustellen.

Gaudete et exultate et jubilate gentes,
accurrite populi, venite laeti,
sanctificate hunc diem benedicentes
Dominum nostrum.

Anni reverso tempore dies
refulsit lumine, in quo Salsiburgi
Archi-Pastor Paris electus est.

O laeta, o fausta,
o iucunda dies,
ergo venite, properate, festite,
gaudete, iubilare, exultate.
Alleluia.

Ihr Gemeinden freut euch, jauchzet
und jubelt, eilt herbei ihr Völker,
kommt ihr Freudigen, ihr Gesegneten,
weiht diesen Tag unserm Herrn.
Dahin des Jahres schneller Lauf,
der Tag glänzt vor Licht, an welchem
der Erzbischof Paris für Salzburg
erwählt worden ist.

O beglückender, o gesegneteter,
o erfreulicher Tag,
kommt also, eilt herbei, feiert,
freut euch, jubelt.
Halleluja.

Sinfonia à 8

Quelle: Msk. Kremsier A 605

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

Dieses Instrumentalstück zählt wahrscheinlich zu den traditionsgebundensten, die Megerle schrieb. In der Tat erinnert die *Sinfonia à 8* stark an Werke früherer Komponisten, z.B. von Giovanni Priuli (1575–1626) oder anderen Schülern Gabrielis. Das ist unter anderem am abschließenden *da capo* zu erkennen, in welchem die ersten Takte des Stückes kurz vor Ende Ton für Ton wiederholt werden. Musikalisch setzt dieses Stück viel auf den Kontrast zwischen emphatischen, homorhythmischen Passagen und imitativen Passagen, in denen kleine Motive, sogenannte *soggetti* durch die Stimmen laufen und abwechselnd wiederholt werden. Außerdem ist der musikalische Nachlass jener früheren Komponisten (Priuli, Gabrieli...) aus der Blütezeit der Mehrchörigkeit in den schnellen Wechseln und im Gegensatz zwischen beiden Instrumentengruppen deutlich zu spüren.

Merkwürdig ist ferner das Adagio, das erst gegen Ende vorkommt, was der Verspieltheit und manchmal gar naiven Fröhlichkeit der ersten Hälfte viel Spielraum lässt, und der mittlere Abschnitt im ungeraden Takt, in welchem Megerles kreativer Einsatz von Hemiolen und weiteren rhythmischen Effekten stellenweise eine schwebende Wirkung erzeugt.

Ecce Sacerdos

Aus: *Ara Musica Solemni Concentu*. Salzburg 1647. Rekonstruktion: Peter Tenhaef

Text: Graduale I, Grad. Rom. / Übersetzung: Peter Tenhaef

Besetzung: Canto I/II, Basso, Trombona I/II, Viola da Gamba, Continuo

Diese Vertonung des ersten Graduales könnte man als „Miniatur der Mehrchörigkeit“ bezeichnen: aufgebaut ist sie wie ein traditionelles zweichöriges Stück im *stile antico* mit gepflegtem Kontrapunkt und melodischen Einzelstimmen, aber dieses ist nicht nur kürzer, sondern es enthält fast die kleinstmögliche Anzahl von Stimmen pro Chor. Angesichts seiner vokalen Schreibweise hätte man denken können, dass es sich dabei um ein übliches sechsstimmiges Stück handelt, das primär für Singstimmen gedacht ist, aber Megerle besetzt es mit drei Instrumenten und drei Singstimmen, die in jedem Chor gemischt sind. Auch solche gemischten Besetzungen waren im 16. Jh. üblich, vorgeschrieben wurden sie aber nur äußerst selten. Allerdings könnte man sich durchaus vorstellen, die Instrumentalstimmen, die mühelos mit Text unterlegt werden könnten, mit SängerInnen zu musizieren.

Megerles Besetzung betont auch eine versteckte Kompositionstechnik, die dem Stück zugrunde liegt. In der Tat singt der erste Sopran dem Bass im Kanon nach, und zwar höher und doppelt so schnell. Dies erklärt auch, warum sich beide Chöre streng abwechseln und erst in der Schlusskadenz zum ersten Mal zusammen erklingen.

Ecce sacerdos magnus,
qui in diebus suis placuit Deo
et inventus est iustus.

Seht, das ist der Hohepriester,
der in seinen Tagen Gott gefiel
und gerecht befunden wurde.

Laetatus sum à 10

Aus: *Vesperae de B.V.M.* Msk. Kremsier A 458b

Text: Psalm 121 / Übersetzung: Luther 1534

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

Um die Mitte des 17. Jh. wurden zum ersten Mal nach Jahrhunderten erneut große geistliche Stücke komponiert, die ausschließlich im Dreiertakt gesetzt waren. Dass sich Megerle für ein solches Kompositionsverfahren für den dritten Psalm der Marienvesper entschied, hängt wohl mit dessen Text zusammen: Der Gläubige, der sich in Ich-Form ausdrückt, sprudelt vor Freude über.

In medias res beginnt das Stück mit einer Fülle von *soggetti*, die sich kreuzen und überschneiden, und die die Freude des Gläubigen zum Ausdruck bringen sollen. Dabei verdoppeln die Instrumente die Stimmen nicht systematisch, sondern springen von einer Stimme in die andere, um die Wirkung dieses üppigen „*soggetti*-Waldes“ zu stärken. Wieder schreibt Megerle in einem ziemlich schnellen Textrhythmus, und systematisiert dieses Mal auch die Orchestrierung: bis zur Doxologie ist jeder dritte Vers im Tutti gesetzt, während die übrigen Verse von Solisten vorgesungen werden. Wie im *Laudate Pueri* schließt der Komponist dieses Stück mit einem fugierten Abschnitt ab, der kurz vor Ende von der einzigen *Sonata* des Satzes unterbrochen wird. Das Violinduett erlaubt es dem Ensemble, das *Amen* zu wiederholen.

Laetatus sum in his quae dicta sunt
mihi in domum Domini ibimus,

stantes erant pedes nostri
in atrii tuis Jerusalem,
Jerusalem 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 Jerusalem
et abundantia diligentibus te,

Ich frewe mich des/ das mir geredt ist
Das wir werden ins Haus des HERRN
gehen.

Und das vnser e füsse werden stehen/
Inn deinen thoren Jerusalem.

Jerusalem ist gebawet/ das eine stad
sey/ Da man zusamen 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 / die dich
lieben.

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.

Es müsse fride sein innwendig deinen
mauren/ Und glück inn deinen
pallasten. Umb meiner brüder vnd
freunde willen/ Will ich dir friden
wünschen. Umb des Hauses willen
des HERRN vnsers Gottes/ Wil ich
dein bestes suchen.

Gloria Patri et Filio...
Amen.

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

Tristitia vestra

Aus: *Ara Musica Solemni Concentu*. Salzburg 1647

Text: Joh. 16.20 / Übersetzung: Peter Tenhaef

Besetzung: Tenore, Continuo

Dieses kurze Stück lebt von dem schon im Text enthaltenen Widerspruch zwischen Trauer und Freude, den der Komponist als musikalisches Mittel im Satz ausschöpft. Bereits in der ersten Phrase unterstreicht er den Gegensatz zwischen *Tristitia vestra* und *gaudium*, indem er diesen in den Notenwerten (schnell-langsam) und in der Harmonie (dissonant-konsonant) hörbar macht. Spürbar ist dieser Kontrast wieder zwischen *gaudebit* auf der einen Seite, das durch Koloraturen und leichte Triolen vertont wird, und *vos vero contristabimini* auf der anderen Seite, das mit ausdrucksvollen Pausen, Seufzern und Dissonanzen versehen wird.

Strukturiert wird das Stück außerdem vom auch in der Bibel wiederholten „Alleluia“, das musikalisch ebenfalls wiederholt wird. Bewusst rahmt Megerle das Stück, abgesehen von der kurzen Einleitung, mit zweimal derselben Musik ein.

Tristitia vestra convertetur in
gaudium.
Alleluia.

Eure Trauer wird sich in Freude
verwandeln.
Halleluja.

Mundus autem gaudebit vos vero
contristabimini, sed tristitia vestra
convertetur in gaudium.
Alleluia.

Die Welt wird sich freuen, ihr aber
werdet getröstet und eure Trauer wird
sich in Freude verwandeln.
Halleluja.

Sonata à 7

Quelle: Msk. Kremsier A 545

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

Von Anfang an steht in dieser Sonate der Gegensatz zwischen den Geigenstimmen und dem Bläserchor fest: beide Gruppen wechseln sich streng ab. Außer bei einer einzigen Kadenz spielen die Geigen nur im Dreiertakt und überlassen den Zweiertakt den Zinken und Posaunen. Die Geigen bleiben in C-Dur, während die Bläser sich auch anderer Tonarten bedienen. Erst im letzten Abschnitt dieses kurzen Stückes finden alle Instrumente zusammen, und wechseln sich viel schneller ab, bevor sie alle zusammenspielen; dabei spielen sie sich gegenseitig mit kreisenden Achtelketten zu, wodurch die von Megerle gewünschte Coda-Wirkung entsteht.

Peccator et Consolator

Quelle: Msk. Sg. Lichtenstein-Castelcorn. Sig: (Breitenbacher) II, 177

Text: nach Hl. Bernhard von Clairveaux, 2. Predigt über die Ehren der Hl. Jungfrau Maria
Übersetzung: Peter Tenhaef

Besetzung: Canto I/II, Continuo

Bei diesem besonderen Stück handelt es sich um eine Inszenierung oder Theatralisierung eines geistlichen Textes. Original sind nur die Worte des *Consolators*, des Trösters, während der von Megerle erfundene *Peccator*, der Sünder, die Hilfe des *Consolators* braucht. Obwohl man dies schon als Vorbote der hochbarocken Kantate deuten könnte, ist es naheliegender, dieses Verfahren mit einigen Motetten Carissimis (1605–1674), der übrigens am Collegium Germanicum, zu dem Megerle eine enge Beziehung hatte, tätig war, aber vor allem mit Capricornus' (1628–1665) *Theatrum Musicum* zu vergleichen, in dem ebenso Texte von Bernhard von Clairvaux zu geistlichen Szenen komponiert werden. Auch stilistisch gibt es im Gesang eindeutige Bezugspunkte.

Das Stück beginnt in einer düsteren Stimmung in a-Moll, während der Tröster die verzweifelten Situationen schildert, in der sich der Sünder – oder die Zuhörerschaft – befinden könnte. Sobald der Sünder aber Maria anruft, wie es ihm der Tröster empfiehlt, moduliert es plötzlich nach A-Dur und schon ist eine Lösung in Sicht. Nachdem der Tröster, der immer wieder von den „O Maria!“ des Sünders unterbrochen wird, das richtige, fromme Betragen eines Sünders beschrieben hat, beschließen beide Figuren das Stück mit einem süßen Duett, in dem sie beteuern, dass es nichts Lieblicheres gebe, als Marias Stimme im Ohr des Sünders.

Consolator:

Si criminum immanitate turbatus,
si conscientie faeditate confisus,
si indicii honore perteritus,
si barathro desperationis absorptus es,
Mariam cogita, Mariam invoca.

Peccator: O Maria,

C: non recedat ab ore,
non recedat a corde.

P: O Maria.

C: Si insurgant pentitentationum,
si incurras scopulos tribulationis,
respice stellam, voca Mariam.

P: O Maria,

C: ne avertas oculos
a fulgore huius sideris,
si non vis obrui procellis.

P: O Maria,

P&C: Quid enim dulcius aut quid
amabilius in aure peccatoris quam tu,
o Maria.

Tröster:

Wenn du von der Entsetzlichkeit der
Versündigungen bestürzt,
durch das Schuldbewußtsein, die Ab-
scheulichkeit geständig,
durch den Schrecken des Gerichts
eingeschüchtert,
vom Abgrund der Verzweiflung ver-
schlungen bist,
denk an Maria, rufe Maria an!

Sünder: O Maria!

T: Sie weiche nicht aus deinem Mun-
de, nicht aus deinem Herzen.

S: O Maria!

T: Wenn sich die Stürme der Versu-
chung erheben sollten, wenn du auf
die Klippen der Verzagttheit aufzu-
fahren drohst, schau nach dem Stern,
rufe Maria an!

S: O Maria!

T: Wende nie deine Augen ab vom
Glanz dieses Gestirns, wenn du nicht
durch den Sturm erdrückt werden
willst!

S: O Maria!

S&T: Denn was ist süßer oder was
lieblicher im Ohr des Sünders als du,
o Maria!

Magnificat

Aus: *Psalmodia Jesus et Mariae sacra...*

München 1657

Text: Lk 1, 46-55

Übersetzung: Martin Luther 1552

Besetzung: Canto I/II, Alto, Tenore, Basso,
Cornetto I/II, Trombona I-III,
Violino I/II, Viola, Viola da gamba, Continuo

Im Verlauf unserer Vesper haben wir nun zwei Psalmen, eine kurze Lesung und einen Hymnus übersprungen und kommen jetzt zum berühmten Magnificat. In vielerlei Hinsicht nimmt sich Megerle in diesem Magnificat deutlich mehr Zeit als in den Psalmen. Zunächst löst er sich größtenteils von der homophonen Textvertonung, zumindest im Vergleich zu *Laudate Pueri* und *Laetatus sum*. Er nimmt sich mehr Freiheiten im Kontrapunkt und wiederholt gewisse Textstellen öfter, z.B. bei „Dispersit“. Außerdem kann er es sich nun auch leisten, größere Orchestrierungseffekte einzusetzen. Bei „deposuit“ setzt jede Stimme von der Höchsten bis zur Tiefsten der Reihe nach ein, um darzustellen, dass die „Gewaltigen vom Thron“ gestoßen werden. Jedoch verzichtet er nicht auf längere Solostellen, wie z.B. „Suscepit Israel“, wo der Bass alleine mit den Geigen singt. Bemerkenswert ist außerdem, dass die Instrumente im Vergleich zu den Psalmen eine wichtigere Rolle einnehmen. Während nur die Geigen in den Psalmen manchmal eine unabhängige Begleitung zu spielen hatten, sind nun die Violen/Gamben präsenter, und sogar die Violinen kommen öfter zum Einsatz. Auch Ritornelle kommen häufiger vor, wie z.B. in der Doxologie, was bisher nur im Amen vorkam. Es kann durchaus sein, dass diese Vertonung des Magnificats für einen festlicheren Anlass als die bisherigen Psalmvertonungen bestimmt war.

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

Quia respexit humilitatem ancillae
suae: ecce enim ex hoc beatam me
dicent omnes generationes.

Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen eius.

Et misericordia eius a progenie in
progenies timentibus eum.

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

Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.

Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.

Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.

Gloria Patri, et Filio,...
Amen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Beatus iste Sanctus Bernardus

für Bernardus Waibl, Salzburg Ende 1671.

Quelle: Msk. Kremsier A302b.

Text: Freie Dichtung mit Teilen aus Psalm 2.6, Sirach 15.5-6, Hohelied 4.11, Klagelieder 2.13

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

Cornetto I/II, Trombona I-III, Violino I/II, Viola Viola da Gamba, Continuo

Das sehr auffällige Violinsolo, welches das Stück eröffnet, weist auf ein interessantes Merkmal des gesamten Stücks hin: in dieser Motette erfüllen die Streicher viele verschiedene Rollen und kommen verschiedenartig zum Einsatz. Nach der einleitenden *Sonata*, in der die Sologeige vom Continuo und den übrigen Streichern begleitet wird, wird die Bassstimme einmal von zwei Violinen begleitet, die zwar unabhängige Stimmen haben, aber meistens die Gesangsstimme imitieren. Später kommt auch ein kurzer Abschnitt mit Sopranstimme, der von liegenden Tönen in den Streichern begleitet wird. Ansonsten spielen die Streicher meistens die Sängerstimmen *colla parte* mit.

Ein Refrain *stricto sensu* gibt es in diesem Werk nicht, allerdings kommt die Anrufung „Beatus iste Sanctus“ mit dem außergewöhnlichen Triolenmotiv immer wieder vor. Einerseits stärkt es das Gefühl der Verehrung im betenden Gläubigen, und andererseits gliedert es den Text und das Stück in kleinere Einheiten. Gegen Ende aber unterlegt Megerle das Triolenmotiv mit dem Text „intercede pro nobis“, damit der Zuhörer zuletzt erfährt, was der flehende Gläubige seit Beginn des Stückes vom Heiligen erbittet. So wird ein längerer Bogen über das gesamte Stück geschlagen.

Beatus iste Sanctus Bernardus.
Qui confisus est in Domino,
praedicavit praeceptum Domini,
constitutus est in monte Sancto eius.

Selig ist der Heilige Bernhard,
der auf den Herrn vertraut hat.
Er verkündete die Weisung des Herrn,
eingesetzt ist er auf seinem heiligen
Berg.

In medio ecclesiae aperuit os eius
et implevit eum Dominus
spiritu sapientiae et intellectus.

Inmitten der Kirche öffnete er seinen
Mund, und der Herr erfüllte ihn
mit dem Geist der Weisheit und des
Verstandes.

Iucunditatem et exultationem
thesaurizavit super eum.

O Beate Bernarde
cui comparabo te et cui assimilabo te
favus distillans in labiis tuis
mel et lac sub lingua tua.

O Beate Bernarde
intercede pro nobis apud Dominum.

Frohsinn und Frohlocken
hat er als Schätze über ihm angehäuft.

O Heiliger Bernhard,
wem soll ich dich gegenüberstellen,
mit wem dich vergleichen,
Honigwaben beträufeln deine Lippen,
Honig und Milch sind unter deiner
Zunge,

O Heiliger Bernhard,
bitte für uns beim Herrn.



▲ François Vincent Latil (1796–1890) nach Philippe de Champaigne (1602–1674):
Saint Bernard priant
Öl auf Leinwand. St.-Étienne-du-Mont.

Salve Regina

Quelle: Msk. Kremsier 698 W

Text: Marianische Antiphon

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

Cornetto I/II, Trombona I-III, Violino I/II, Viola, Viola da Gamba, Continuo

The image shows a page of handwritten musical notation for the 'Salve Regina'. At the top left, it is labeled 'Canto Primo:'. The score is written on five staves. The first staff begins with the instruction 'Sonata tacet'. The lyrics are written below the notes, including 'Sal- - - ve Sal- - - ve Salve Re-gi-na Salve', 'Sal- - - ve sal - - - ve Regina sal- - - ve, sal - - - - - ve Salve', and 'Regina Salve Mater miseri cordia, salve mri miseri cordia, Salve mater mi-'. The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes marked with 's' for staccato.

Das *Salve Regina*, das oftmals nach der Vesper gesungen wurde, ist der marianische Lobgesang schlechthin. Dass sich Megerle dieser Gattung annimmt und sogar eine eher monumentale Version davon komponiert, ist also nicht verwunderlich. Auch werden in dieser Vertonung die Apostrophen („O Königin“, „Sei begrüßt“ usw.) stets betont, besonders am Anfang: zuerst singt eine Sopranstimme allein „Salve Regina“, was vom ganzen Ensemble im Dreiertakt wiederholt wird. Anschließend kommt ein neuer Abschnitt, in dem „Salve Mater“ nun von zwei Sopranstimmen gesungen wird, worauf der Tutti-Dreiertakt über „Salve Regina“ wiederholt wird. Auch später nimmt sich der Komponist für Einwürfe wie „O pia“ besonders viel Zeit, bzw. sie werden wiederholt, während andere Stimmen im Text schon weiter sind.

Auffallend sind in diesem Stück auch die Orgelpunkte in den Sopranstimmen, den Violinen und den Zinken, die den Worten „clamamus“ („wir schreien“) und „ora pro nobis“ („bete für uns“) eine große Ausdruckskraft verleihen. Das Verfahren erinnert außerdem an die Psalm- oder Rezitationstöne, auf welchen diese heiligen Texte an schlichteren Anlässen vorgetragen wurden, und die ab und zu von Komponisten wie Monteverdi oder Schein als Grundlage für ihre Kompositionen herangezogen werden.

Salve, Regina,
mater misericordiae;
Vita, dulcedo et spes nostra, salve.

Sei begrüßt, o Königin,
Mutter der Barmherzigkeit,
unser Leben, unsre Wonne
und unsere Hoffnung, sei begrüßt!

Ad te clamamus, exsules filii Hevae.
Ad te suspiramus,
gementes et flentes in hac lacrimarum
valle.

Zu dir rufen wir verbannte Kinder
Evas; zu dir seufzen wir
trauernd und weinend in diesem Tal
der Tränen.

Eia ergo, Advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.

Wohlan denn, unsre Fürsprecherin,
deine barmherzigen Augen
wende uns zu

Et Jesum, benedictum fructum ventris
tui, nobis post hoc exilium ostende.

und zeige uns nach diesem Elend
Jesus, die gebenedeite Frucht deines
Leibes.

O clemens, o pia,
o dulcis virgo Maria.

O gütige, o milde,
o süße Jungfrau Maria.



Gnadenbild Altötting, frühgotische Statue.
Foto: wikimedia. S. Finner

Der Eintritt zu den Konzerten ist frei – wir bitten um eine angemessene Kollekte

Die *Christkatholische Kirchgemeinde Basel* stellt den inspirierenden Raum zur Verfügung. Grosszügige Unterstützung bieten *private Gönner*, *Bernhard Fleig Orgelbau*, die *Sulger-Stiftung*, die *Sophie und Karl Binding Stiftung*, die *Migros-Kulturprozent* sowie weitere Stiftungen, die nicht namentlich genannt werden wollen.

Um das Projekt erfolgreich fortsetzen zu können, werden nach wie vor Gönner gesucht. Sie sind herzlich eingeladen, sich zu beteiligen!

Organisation

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

Weitere Informationen

www.abendmusiken-basel.ch

Bankverbindung

Abendmusiken in der Predigerkirche
Bündnerstrasse 51, 4055 Basel
IBAN: CH28 0077 0253 3098 9200 1
BIC: BKBBCHBBXXX
Basler Kantonalbank
Spenden an die *Abendmusiken in der Predigerkirche* sind von der Steuer absetzbar.

Impressum:

Programm **Abraham Megerle**: Clément Gester / Frithjof Smith

Einführungstext: Clément Gester

Bereitstellung der Noten: Peter Adler, Conconti musicali Edling

Dokumentation, Gestaltung: Eva-Maria Hamberger

Musikalische Leitung: Jörg-Andreas Bötticher

Nächstes Konzert:

Cavalli

Konzert: So, 11. Dezember 2022, 17 Uhr
Predigerkirche Basel

SULGER-STIFTUNG



Sophie und Karl

BINDING STIFTUNG



MIGROS

Kulturprozent