

Abendmusiken  
in der Predigerkirche

# Andreas Hofer

Soprano: Jessica Jans, María Cristina Kiehr

Alto: Margot Oitzinger, Kai Wessel

Tenore: Sören Richter,

Alberto Palacios Guardia

Basso: Wolf Matthias Friedrich, Peter Kooij

Cornetto: Frithjof Smith, Gebhard David

Trombona: Simen van Mechelen,

Catherine Motuz, Yosuke Kurihara

Violino: Regula Keller, Johannes Frisch

Viola: Katharina Bopp

Viola da Gamba: Brian Franklin

Violone: Martin Jantzen

Tiorba: Orí Harmelin

Organo: Jörg-Andreas Bötticher



Sonntag, 10. Dezember 2023, 17 Uhr  
Predigerkirche Basel

# Andreas Hofer

\* um 1629 in Reichenhall (heute Bad Reichenhall)

† 25. Februar 1684 in Salzburg

Andreas Hofer wird **um 1629** als Sohn eines Salzburger Gerichtsprokurators in Reichenhall geboren. Über seine Jugend und frühe musikalische Ausbildung ist wenig bekannt.

Von **1643 bis 1651** besucht Andreas die Benediktiner-Universität in Salzburg und studiert dort Theologie. Hier erhält er auch seine musikalische Ausbildung, möglicherweise durch den amtierenden Kapellmeister Abraham Megerle (1607–1680).

Im Anschluss an seine Studien wirkt er von **1651 bis 1653** als Organist in der Benediktinerabtei St. Lambrecht in der Steiermark, wo er am **7. April 1653** zum Priester geweiht wird.

**1654** kehrt Hofer nach Salzburg zurück und wird am **27. März** von Erzbischof Guidobald Graf von Thun und Hohenstein (1616–1668) zum Vizehofkapellmeister und Domchorvikar ernannt.

Spätestens **1666** rückt Hofer in der Rangfolge der Dommusik nach vorne, denn in einem Domkapitel-Protokoll vom **22. September 1666** wird er als Chor-Regens bzw. Domkapellmeister erwähnt.

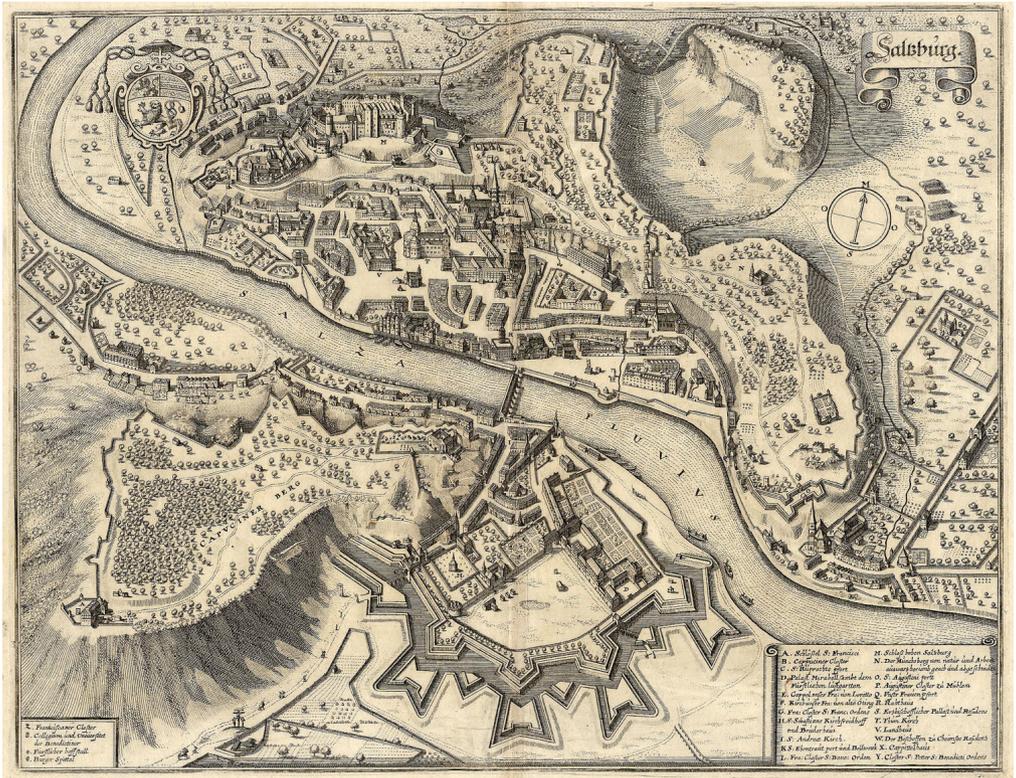
Gleichzeitig ist Hofer Präfekt des *Institutum puerorum ex Capella*. Das Kapellhaus, das bis 1922 bestehen bleiben sollte, war 1677 von Erzbischof Maximilian I. Gandolf Graf von Kuenburg (1622–1687) reorganisiert und „für 12 oder mehr Sängerknaben“ eingerichtet worden. Einer von Hofers Schülern ist der spätere Salzburger Domorganist Johann Baptist Samber (1654–1717).

Am **16. Januar 1679** wird Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) zum Vizekapellmeister des *Institutum* ernannt, woraus sich schliessen lässt, dass Hofer zur selben Zeit zum Hofkapellmeister befördert wird.

Hofer bleibt bis zu seinem Tod am **25. Februar 1684** Hofkapellmeister in Salzburg. Er erhält ein Ehrengrab hinter dem St. Rupertus-Altar in der Klosterkirche St. Peter in Salzburg.

## ► Blick auf Salzburg

von rechts: Peterskirche, Franziskanerkirche, Universitätskirche (im Vordergrund), Dom zu Salzburg (hinter der Universitätskirche)



▲ **Matthäus Merian (1593–1650): Salzburg.**

In: *Topographia Bavariae, das ist Beschreib: vnd Aigentliche Abbildung der Vornembsten Stätt vnd Orth in Ober- vnd NiederBeyern Der Obern-Pfaltz, Vnd andern, Zum Hochlöblichen Bayrischen Craiße gehörigen, Landschafften...* Frankfurt am Main: Merian 1665.



Es ist eher unwahrscheinlich, dass Christoph Hofer für seinen 1629 in Reichenhall geborenen Sohn eine Zukunft als Komponist und Kapellmeister vorhersah. Dafür, dass dem angesehenen *Gerichtsprokurator* ein ganz anderer beruflicher Werdegang für den kleinen Andreas vorschwebte, spricht auch die Institution, die er sich für dessen Ausbildung aussuchte. Die Benediktineruniversität der unweit liegenden Stadt Salzburg bot ein umfangreiches humanistisches Studium an, das Andreas Hofer schon mit 14 genoss. Nebenbei dürfte er sich mit Musik beschäftigt haben, vielleicht wurde er sogar als Knabe im hochfürstlichen Kapellhaus aufgenommen, dokumentiert ist dies aber bisher nicht. Jedenfalls scheint das musikalisch reiche Umfeld Salzburgs stark auf ihn gewirkt zu haben, denn von 1651 bis 1653 wurde er Organist der Benediktinerabtei St. Lambrecht, wo er zum Priester geweiht, und später sogar zum Diakon ernannt wurde. Parallel dazu studierte er weiter und schloss seine theologischen Studien ebenfalls 1653 ab. Schon ein Jahr später kehrte der fünfundzwanzigjährige Andreas nach Salzburg zurück und wurde Vizekapellmeister der kurfürstlichen Kapelle und gleichzeitig Domchorvikar. 1666 übernimmt er die vakante Domkapellmeisterstelle und tritt in den folgenden Jahren die Nachfolge Abraham Megerles als Hofkapellmeister an. Obwohl sich der Zeitpunkt dieser letzten Beförderung nicht genau eruieren lässt, kann man vermuten, dass Heinrich Ignaz Franz Bibers Ernennung zum Vizekapellmeister 1679 ungefähr zeitgleich erfolgte. Beide Ämter, im Dom und an der Hofkapelle, behielt Andreas Hofer bis zu seinem Tod. Zusätzlich zu diesen

Verpflichtungen galt er seit seiner Anstellung als Organist in St. Lambrecht als eine Kompetenz im Bereich des Orgelbaus und wurde als solcher mehrmals mit Begutachtungen von großen und kleinen Instrumenten beauftragt. Selbst verfügte er über vier Instrumente im Salzburger Dom, die er zu pflegen hatte, und 1675 wurden zwei davon noch vergrößert. Wenige Monate vor seinem Ableben am 25. Februar 1684 denkt er wohl an seine Zeit im Benediktinerkloster St. Lambrecht zurück: Er findet dort eine Stelle für seinen Großneffen Antonius Stadius und vermacht dem Stift mehrere Gegenstände, darunter ein Spinett.

### **Zum Programm – Weihnachten in Salzburg**

Als Andreas Hofer seine neue Stelle am Salzburger Dom antrat, war letzterer schon seit Jahrzehnten, ja sogar seit Jahrhunderten für seine prächtige und groß besetzte Kapelle bekannt. Selbst wenige Jahre nach dem dreißigjährigen Krieg (1618–1648) unterhielt der Dom eine der europaweit besten Musikerguppen. Entsprechend ambitioniert war die Musik für bestimmte wichtige Feierlichkeiten: Stefano Bernardi komponierte 1628 bekanntlich ein monumentales zwölfchöriges *Te Deum* anlässlich der Einweihung des neuen Doms.

Selbstverständlich zählte Weihnachten zu den Anlässen, wofür sich der Salzburger Erzbischof groß angelegte Musik gönnte, weshalb die heutige Besetzung so umfangreich ist. Dieses Programm setzt sich aus Stücken zusammen, die in der Weihnachtszeit hätten erklingen können: Zusätzlich zu den Motetten mit einem explizit weihnachtlichen Text, gehören

die Psalmen und das Magnificat zur Liturgie der ersten Vesper am Weihnachtstag. *Adeste Fideles* hätte man am 26. Dezember gehört, und nur für *Ad cunas Jesuli* hätte man bis zum 1. Januar warten müssen.

Da von Hofer keine eigenständige Instrumentalmusik überliefert ist, musste auf andere Salzburger Komponisten zurückgegriffen werden. Stefano Bernardi (1580–1637), dessen Sonata den Auftakt zum Konzert bildet, wurde bereits erwähnt. Der gebürtige Veronese ist nicht nur für diese monumentale Komposition bekannt, sondern er war auch hoch angesehen, bekleidete verschiedene Kapellmeisterstellen in seiner Heimatstadt, in Rom, Brixen und schließlich zehn Jahre lang am Salzburger Dom. Dort trug er erheblich zur Rezeption des italienischen konzertanten Stils bei und beeinflusste dauerhaft die Salzburger musikalische Landschaft. Erst als sich seine Gesundheit deutlich verschlechterte, zog er in seine Heimatstadt zurück.

Johann Stadlmayr (1575–1648) wiederum ist kein Italiener, sondern ist vermutlich in Freising in Bayern geboren. Domkapellmeister war er zwar nie, er wirkte aber jahrelang in Salzburg als Musiker und dann als Hofkapellmeister, bis ihm Erzherzog Maximilian III. die Leitung seiner Hofkapelle in Innsbruck anbot. Auch er genoss großes Prestige und wurde von seinem Kollegen Michael Praetorius als „trefflicher Componist“ bezeichnet. Außerdem unterrichtete er Abraham Megerle, Hofers Vorgänger an der Domkapelle Salzburg. Sowohl Stadlmayr als auch Bernardi sind Hofer in Salzburg nie begegnet, sondern hatten die Stadt bereits verlassen, als er ankam. Es ist

aber davon auszugehen, dass letzterer mit ihren Werken höchst vertraut war, und sie sicherlich auch von seiner Kapelle spielen ließ.

Überliefert sind nur zwei Drucke von Andreas Hofer: ein kleinerer Druck aus dem Jahre 1654 mit Motetten mit einer Stimme und Violinen, und ein ehrgeizigerer Druck, der „*Ver Sacrum seu Flores Musicæ*“ mit groß besetzten Motetten mit fünf Stimmen und fünf Instrumenten aus dem Jahre 1677. In seinen Solostücken beweist Hofer laut Uwe Harten seine Vertrautheit mit Claudio Monteverdis und Heinrich Schütz' Stil. In der Tat wird in seiner ersten Sammlung, seinen *Salmi con una Voce e Doi...* (Salzburg, 1654), deutlich, dass er den Umgang mit dem Text, die Imitationen und die Koloraturen dieser beiden Meister studiert hat. Allerdings schreibt er viel öfter in entfernten Tonarten und vor allem erweist er sich viel vorsichtiger mit starken harmonischen Effekten und dem sogenannten *word-painting*, also der musikalischen Darstellung des Textinhaltes.

In seinen groß besetzten, vor allem handschriftlich überlieferten Stücken, ist seine Rezeption der Neuerungen noch deutlicher. Klangpalette und „Orchestrierung“ sind ihm wichtige Begriffe, und die im frühen 17. Jh. noch so wichtigen Imitationen rücken in den Hintergrund zugunsten von Frage-Antwort-Effekten zwischen entgegengesetzten „Klangblöcken“. Dabei handelt es sich um Merkmale, die Biber später noch weiterführen wird, was auch ein Grund dafür sein kann, dass dessen *Missa Salisburgensis* eine Zeit lang irrtümlich Hofer zugeschrieben wurde. Die große Mehrheit der Handschriften, in denen seine groß besetzten Werke

überliefert sind, befinden sich im Archiv des Schlosses Kremsier/Kroměříž in Tschechien. Dieses Archiv stellt eine der allerwichtigsten Sammlungen alter Musik europaweit dar. Bischof Karl II. von Lichtenstein-Kastelkorn (1664–1695) begründete die Sammlung, als er seinen Posten dort antrat, und beauftragte den Trompeter und Hofkomponisten Pavel Josef Vejvanovský, sie mit Musikstücken zu erweitern, die in erster Linie für den Gebrauch der Hofkapelle und der Kirche St. Moritz bestimmt waren. Damit beschäftigte er sich fleißig und schrieb Dutzende Werke aus dem Salzburger und Wiener Umfeld ab. Diese Arbeit wurde von Nachfolgern bis ins 19. Jahrhundert hinein fortgeführt, und dieses historische Erbe steht nun unter der Obhut des Kunstmuseums Olmütz/Olomouc.

Anzumerken ist außerdem, dass die Zuschreibung einiger Werke dieser Sammlung, die den Namen „Andreas Hofer“ tragen, aktuell von einigen Musikwissenschaftlern angezweifelt wird. Zum Beispiel im Ursprung des Papiers dieser Handschriften und der Schreibung der Zuschreibung gibt es Indizien, die sie dazu führen, eine Autorschaft von Abraham Megerle zu bevorzugen. Bei einigen Werken können auch Kompositionsanlässe gemutmaßt werden, die möglicherweise vor Hofers Ankunft in Salzburg hätten stattfinden können.

Clément Gester

Stefano Bernardi (1575–1636)

## Sonata Ottava à 12

Aus: *Il terzo libro de Madrigali*, Venedig 1624

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

Eröffnet wird dieses Programm durch eine groß angelegte Canzon, eine der beiden Hauptformen in der damaligen Instrumentalmusik. Wenn Giovanni Gabrieli diese Gattung nicht erfunden hat, hat er sie jedoch zu einem Höhepunkt gebracht und stark geprägt. Dieser Einfluss ist in diesem Werk an vielen Stellen deutlich merkbar, in erster Linie an der mehrhörigen Kompositionstechnik, die Bernardi anwendet. Die drei Chöre, aus denen sich das Ensemble zusammensetzt, wechseln sich wie drei Orgeln ab und spielen sich gegenseitig zu.

Abwechslung schafft Bernardi hier erstens anhand modernerer konzertierender Passagen, in denen sich eine oder zwei (meistens hohe) Stimmen vom Rest des Ensembles abheben und solistisch hervortreten. Zweitens setzt er in diesem Stück fast alle Texturen ein, die einem damaligen Komponisten zur Verfügung standen: Imitative Passagen, homophones Ensemblespiel, schnellere und langsamere Rhythmen, Echopassagen...

# Gaudeamus exultemus

Quelle: Kreamsier, A 304

Text: Nach Weish 4:10, 4:14, Sir 45:1

Besetzung:

Canto I/II, Alto I/II, Tenore I/II, Basso I/II, Cornetto I/II, Trombona I-III, Violino I/II, Continuo

Der Text dieser Motette ist ein Paradebeispiel gewisser für die Barockzeit typischer Praxen, die einem heutigen Publikum aber wahrscheinlich etwas befremdlich vorkämen. Zunächst setzt sich der Text aus verschiedenen einzelnen Auszügen aus der Bibel zusammen, die aber nicht direkt miteinander verbunden sind, ja sogar teilweise aus verschiedenen Büchern stammen. In der Barockzeit war diese Art von Texten aber gang und gäbe, und viele Autoren erlaubten sich sogar, das Original zu ändern.

Außerdem fällt im zweiten Satz das Kürzel „N.N.“ auf. Das Kürzel konnte durch den Namen eines beliebigen Heiligen ersetzt werden, wodurch dieselbe Motette an fast jedem Tag des Kirchenjahres Anwendung finden konnte. Dieser merkwürdige und äußerst praktische Trick war im 17. Jh. in Europa allgegenwärtig, konnte es doch besonders für bescheidenere Kapellen und Kirchen unter Umständen aufwendig und teuer sein, ein Stück komponieren zu lassen, das höchstens einmal im Jahr gespielt werden konnte.

Gaudeamus, exultemus, jubilemus  
Deo salutari nostro.

Lasset uns freuen, jauchzen und jubeln für unsern Gott, unser Heil.

Placens Deo factus est hodie  
beatissimus N.N. et vivens inter  
peccatores translatus est.  
Placi[t]a enim erat Deo anima  
illius et ideo eduxit illum de medio  
iniquitatum, cuius memoria in  
benedictione est.  
Alleluia.

Er gefiel Gott und wurde heute geboren, der selige N.N. und da er mitten unter Sündern lebte, wurde er entrückt. Da seine Seele dem Herrn gefiel, enteilt sie aus der Mitte des Bösen, und deren Andenken ist ein Segen.  
Halleluja.

Gratia Dei et misericordia in sanctis  
eius in æternum manebit, et ponet  
in ruinam omnes inimicos eorum,  
Alleluia.

Die Gnade Gottes und seine Barmherzigkeit bleibe bei seinen Auserwählten auf ewig, und zertrümmere alle ihre Feinde, Halleluja.

# Ubi duo aut tres

Aus: *Ver sacrum seu flores musici*, Salzburg  
1677

Text: Nach Mt 18:20, Ps. 119:143 und weiteren  
Bibelstellen

Übersetzung: Clément Gester

Besetzung: Canto I/II, Basso, Continuo

Bei diesem Stück handelt es sich gewissermaßen um eine Inszenierung verschiedener Auszüge aus der Bibel. Hofer erfindet also einen Dialog zwischen Jesus (Bass) und zwei unbenannten Gläubigen (Sopranstimmen), welche nach undefinierten Schicksalsschlägen bei Christus Trost suchen. Diese Art der Motette ist meistens Texten aus dem Hohelied vorbehalten, in dem solche Dialoge schon im Original enthalten sind; dass der Autor oder auch ein anderer Dichter diese „Szene“ sich selbst ausdenkt, ist viel ungewöhnlicher. Vergleichbar wäre das vielleicht mit Buxtehudes (deutschsprachiger) Kantate „Dialogus inter Christum et fidelem animam“ BuxWV 111, wo sich eine einzige gläubige Seele (Sopran) mit Jesus (Bass) unterhält, aber auch dieser Text ist stark an das Hohelied angelehnt.

Anders als Buxtehude wählt Hofer hier bewusst einen Stil, der noch stärker an Oper und Theater erinnert: Viele Stellen sind sehr rezitativisch vertont, wechseln sich aber mit Arien ab. Man könnte fast denken, dass man ein italienisches Oratorium oder eine hochbarocke geistliche Kantate hört.

*Basso:* Ubi duo aut tres congregati  
sunt in nomine meo, in medio eorum  
sum.

*Basso:* Wo zwei oder drei in meinem  
Namen versammelt sind, da bin ich  
mitten unter ihnen.

*Soprani:* Domine, tribulatio et  
angustiæ invenerunt nos et vim  
fecerunt nobis.

*Soprani:* Herr, uns trafen Not und  
Bedrängnis, und verletzten uns.

*B:* In medio eorum sum.

*B:* Ich bin mitten unter ihnen.

*S:* Domine, inimici mei adversum me  
steterunt ... laqueum posuerunt mihi.

*S:* Herr, meine Feinde standen gegen  
mich ... und sie legten mir Ketten an.

*B:* Inimici nostri, tribulatio et angustia a charitate non separabit vos, in medio eorum vobiscum sum ego.

*B:* Eure Feinde, die Not und die Bedrängnis kann euch von der Liebe [Gottes] nicht scheiden, ich stehe ja mit euch mitten unter ihnen.

*S:* Tribulatio et angustia non separabit nos a charitate tua.

*S:* Not und Bedrängnis kann uns von deiner Liebe nicht scheiden.

*B:* Ubi duo aut tres congregati sunt in nomine meo, in medio eorum sum.

*B:* Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind, da bin ich mitten unter ihnen.

*S:* Tribulationes enim nostræ non sunt condignæ ad futuram gloriam.

*S:* Unsere Not ist also nicht würdig der Ehre, die an uns offenbar werden soll.

*B:* In medio vobiscum sum ego.

*B:* Ich bin in eurer Mitte.

*S:* Domine, ad te confugimus, in te speramus.

*S:* Herr, wir fliehen zu dir, auf dich hoffen wir.

*B:* Ubi enim duo aut tres congregati sunt in nomine meo, in medio eorum sum...

*B:* Denn wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind, da bin ich mitten unter ihnen...

*S:* In nomen Domini invocantes laudabimus gloriam eius...

*S:* Im Namen des Herrn werden wir seine Ehre preisen...

*Tutti:* ... in æternum.

*Alle:* ... in Ewigkeit.

# Dixit Dominus à 13

Quelle: Kremsier, A 430

Text: Psalm 110

Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung:

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

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

*Dixit Dominus* ist einer der wichtigsten Psalmen der katholischen Liturgie, den Hofer hier ziemlich typisch vertont. Psalmen haben oft eher lange Texte, die ein Musikstück schnell endlos und monoton klingen lassen könnten. Um dem vorzubeugen, bevorzugt der Komponist bewährte Techniken, um den Psalm überzeugend zu vertonen. Gerne wird der Text homophon vorgetragen, damit er für die Kirchenbesucher sofort verständlich ist, sodass Wiederholungen nur minimal vorkommen. Hofer setzt außerdem auf große und häufige Kontraste, um Abwechslung zu schaffen, und verzichtet auf komplexen Kontrapunkt.

Dadurch entsteht ein dezidiert moderner Satz, der sich von anderen, traditionelleren Werken vom selben Autor (z.B. *Gaudeamus exultemus*) stark unterscheiden. Außerdem kommt dabei eine Schreibweise zum Vorschein, die den künftigen Stil seines Nachfolgers Bibers kennzeichnen kann: den Salzburger Monumentalstil, dessen Paradebeispiele die *Missa Salisburgensis* und *Missa Bruxellensis* sind.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Er wird richten vnter den Heiden/ er  
wird grosse schlacht thun/ Er wird  
zeschmeissen das heubt vber grosse  
lande.

De torrente in via bibet:  
propterea exaltabit caput.

Er wird trincken vom bach auff  
dem wege / Darumb wird er das heubt  
empor heben.

Gloria patri et filio: et spiritui sancto.  
Sicut erat in principio et nunc et  
semper: et in saecula saeculorum,

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

Amen.

Amen.

# Beatus Vir

Aus: *Ver sacrum seu flores musici*, Salzburg  
1677

Text: Psalm 112

Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung:

Tenore, Cornetto I/II, Violino I/II, Continuo

Im Druck wurde die Bemerkung „Cantato del Signor Ludovico Parta“ („Von Herrn Ludovico Parta vorgesungen“) angefügt. Dass sich der Herausgeber die Mühe gegeben hat, dies wie in Operndrucken anzumerken, beweist, dass das einen kommerziellen Wert hatte. Diese Tatsache wiederum weist auf eine Entwicklung hin, worüber sich Priester und Geistliche aus dieser Zeit in zahlreichen Briefen und Texten beschwerten, nämlich, dass das Phänomen der berühmten, beliebten Starsänger in die Kirche Eingang gefunden hatte. Darauf, dass dieses Stück auch eine repräsentative Rolle für den Ausführenden hatte, deutet auch schon seine Gattung hin: es handelt sich hier um eine Solomotette über einen Ostinatobass, also einen Bass, der sich unermüdlich wiederholt. Spätestens seit Monteverdi galt das Ostinato als eine ideale Form für den Sänger, der sein Können beweisen wollte – man denke nur an Monteverdis *Voglio di vita uscir* oder *Zefiro torna*.

Beatus vir qui timet Dominum:  
in mandatis ejus volet nimis.

Wol dem/ der den HERRN fürchtet/  
Der grosse lust hat zu seinen Geboten.

Potens in terra erit semen ejus;  
generatio rectorum benedicetur.

Des same wird gewaltig sein auff  
erden/ Das geschlecht der frumen  
wird geseget sein.

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

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

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

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

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

In memoria aeterna erit justus;  
ab auditione mala non timebit.

Paratum cor ejus sperare in Domino,  
confirmatum est cor ejus;  
non commovebitur donec despiciat  
inimicos suos.

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

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

Gloria Patri...

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

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

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

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

Ehre sei dem Vater...

# Virgo Prudentissima à 14

Quelle: Kremsier, A 219

Text: Zusammensetzung verschiedener marianischer Antiphonen / Übersetzung: Clément Gester

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

In dieser Motette ist die Rolle der Instrumente, und insbesondere der Posaunen bemerkenswert. In der Tat erfüllt diese Instrumentengruppe eine Reihe von sehr unterschiedlichen Funktionen: Zunächst eröffnen sie die kurze Motette mit einer „Sonata“ im alten Stil, mit kanonartigen Imitationen – dabei merkt der Zuhörer erst viel später im Stück, dass das musikalische Material der Sonate auch in der eigentlichen Motette Anwendung findet. Wie erwartet verdoppeln die Posaunen die Sänger an mehreren Stellen, und besonders da, wo eine Tutti-Wirkung erzeugt werden soll. Im zweiten Satz („Ista est...“) wechseln sie dann zu einem sanften Begleitsatz für die Sopranstimme. Hofer verzichtet aber ganz darauf, sie virtuosere Linien, wie sie von den Violinen zu hören sind, spielen zu lassen.

„*De Sancta Cecilia*“

*An die Heilige Cäcilia [von Rom]*

Virgo prudentissima, quo progredieris  
quasi aurora valde rutila[n]s?

Weiseste Jungfrau, wo eilst du hin,  
wie die Morgenröte rotglänzend?

Ista est, quæ nescivit [torum]  
in delicto, habebit fructum in  
respectione animarum Sanctarum.

Diese ist es, die im Ehebett die Sünde  
nie kannte, davon soll sie die Früchte  
ernten, wenn die heiligen Seelen  
geprüft werden.

Sancta Cecilia, ora pro nobis.

Heilige Cecilia, bete für uns.

Succurre nobis, succurre miseris,  
tuo patrocinio devotis.  
Te patronam veneramus,  
te virginem prædicamus.

Errette uns, errette die Elenden,  
die deinem Patronat treu ergeben sind.  
Dich Schutzpatronin loben wir,  
dich Jungfrau preisen wir.

# Laetatus sum à 4

Quelle: Kremsier, A 427

Text: Ps. 122 / Übersetzung: Martin Luther 1534

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

Auch für diesen Psalm hat sich Hofer für ein Ostinato entschieden, das hier wohl selbst komponiert ist. Zwei Violinen wechseln sich mit zwei Singstimmen ab; Alle 1-2 Verse unterbrechen die Violinen die Sänger mit einem Ritornello, das sich entweder auf das von den Stimmen vorgeschlagene musikalische Material stützt, oder in irgendeiner Weise den Textinhalt schildert. Ein sehr auffälliges Beispiel dafür ist das Ritornello vor „Sicut erat in principio“ („wie es war im Anfang“), in dem Hofer die Musik aus dem allerersten Ritornello wiederholt. In der Doxologie am Schluss (den 2 letzten Versen) erlaubt der Komponist den Musizierenden endlich, im Tutti zusammen zu spielen, um das Stück gemeinsam abzurunden. Interessant sind außerdem die vielen „würzigen“ Querstände und Dissonanzen, die Hofer sowohl in den Violinstimmen als auch im Gesang über das ganze Stück verteilt.

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

stantes erant pedes nostri  
in atriis 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,

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...

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

Und das vnsere füsse werden stehen/  
Inn deinen thoren Jerusalem.

Jerusalem ist gebawet/ das eine stad  
sey/ Da man zusammen komen sol.

Da die stemme hinauff gehen sollen/  
nemlich die stemme des HERRN/ zu  
predigen dem volck Israel/ zu  
dancken dem namen des HERRN.

Denn daselbst sitzen die stüle zum  
gericht/ Stüle des Hauses Davids.

Wünschet Jerusalem glück/ Es  
müsse wol gehen denen / die dich  
lieben.

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.

Ehre sei dem Vater...

# Dum medium silentium

Aus: *Ver sacrum seu flores musici*, Salzburg

1677

Text: Weish 18:14f, Introitus und freie Dichtung

Übersetzung: Clément Gester

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

Violino I/II, Trombona I-III, Continuo

Sollte man den Charakter dieses Stückes mit einem Wort zusammenfassen wollen, käme man wahrscheinlich schnell auf „feierlich“. Diese Stimmung erzeugt Hofer mittels der großzügigen Besetzung, des punktierten Themas der Sonate, der Begleitung der Stimmen durch den Posaunenchor, durch die virtuosen Koloraturen in den Singstimmen... Die beeindruckende Vielfalt an Texturen (Orchestrierung, Art des Satzes...) trägt auch dazu bei. Einheit entsteht in diesem Werk aber durch das sich kaum verändernde Tempo und den Verzicht auf Taktwechsel.

Diese Abwechslung in den Texturen von Abschnitt zu Abschnitt orientiert sich oft an der Stimmung bzw. dem Thema des jeweiligen Textabschnittes. Beispielsweise beginnt der Satz „Sol ortus inter tenebras“ („eine Sonne, die in der Finsternis geboren wird“) mit einem Sopranduett mit hellen, strahlenden aufsteigenden Tonleitern; geht es aber um Stille und Nacht, hört man in den tiefen Posaunen Liegetöne, und die Harmonik wird sehr statisch.

„*De Nativitate Christi*“

Dum medium silentium tenerent  
omnia et nox in suo cursu medium  
inter perageret, omnipotens sermo  
tuus, Domine, a regalibus sedibus  
venit.

Novum prodit spectaculum,  
stupendum fit miraculum,  
nocte lucescit media  
qui clarus lustrat æthera.

*Über die Geburt Christi*

Als tiefes Schweigen das All umfing  
und die Nacht bis zur Mitte gelangt  
war, da stieg dein allmächtiges Wort,  
Herr, vom Himmel herab, vom könig-  
lichen Thron.

Es bringt ein neues Wunder zum Vor-  
schein, ein erstaunliches Wunder:  
mitten in der Nacht erleuchtet der  
Berühmte, der sogar die Himmel an-  
strahlt.

Sol ortus inter tenebras,  
inter noctis vigilias sub altum  
conticinium noctis fugat umbraculum.

Prodi sol serenissime  
sic cedent mentis tenebræ.  
Infunde pater luminum,  
infunde jubar cælicum.  
Quidquid nox condit sceleris,  
vi pelle tui sideris.  
Cor tibi para candidum,  
et purum mentis gaudium.

Sonent ora, plaudant voces  
dum vagit parvulus,  
qui per fulmen loquebatur  
formido gentibus.

Decantemus verbo laudes quod nobis  
natum est, numinique demus preces  
quod nobis datum est, in medio noctis  
silentio.

Eine Sonne, die in der Finsternis ge-  
boren wird, und während der Nacht-  
wache, zur höchsten Nachtstunde die  
Dunkelheit vertreibt.

Erscheine, du allerhellste Sonne, so  
weicht die Finsternis aus dem Geist.  
Dringe vor, o Vater allen Lichtes,  
dringe vor, du Himmelstrahl.  
Was immer die Nacht für den Bösen  
verbergen mag, vertreibe es mit der  
Kraft deines Glanzes. Mache dein  
Herz rein, und erfülle es mit reiner  
Freude des Geistes.

Lasst die Stimmen nun erschallen und  
jubeln, wenn ja der Kleine wimmert,  
der [bisher] durch den furchterregen-  
den Donner mit den Menschen ge-  
sprochen hat.

Lasst uns in einem Wort loben und  
singen, dass er für uns geboren ist,  
und lasst uns Gott danken, dass er uns  
gegeben ist, mitten in der nächtlichen  
Stille.

Johann Stadlmayr (1575–1648)

## Sonata à 12

Aus: *Apparatus musicus*, Innsbruck 1645

Besetzung:

Cornetto I/II, Violino I/II, Viola, Continuo

In vielerlei Hinsicht ist diese Sonata ziemlich ungewöhnlich. Schon die Tatsache, dass die 12 Mitwirkenden in 6 Streicher und 6 Bläser aufgeteilt sind, ist untypisch, aber dann kommt noch hinzu, dass jeder Chor seinen eigenen Bass hat. Zwar ist das nicht einmalig, aber für Stadlmayr und für eine Sammlung, die um die Mitte des 17. Jh. veröffentlicht wurde, wirkt das ziemlich altmodisch, und erinnert stark an die ersten mehrchörigen Canzonen aus Venedig.

Originell für diese Zeit und für die Salzburger ist die *Battaglia*, die in den beiden ersten Abschnitten im Dreiertakt erklingt. Damit ist ein Effekt gemeint, der den Zuhörer an eine Schlacht, also an Militärmusik und Trompeten erinnern soll: das entsteht durch wiederholte Töne, eine sehr schematische Harmonik, und typische trompetenartige Figuren, die sich der Naturtonreihe bedienen.

## Adeste fideles

Aus: *Ver sacrum seu flores musici*, Salzburg  
1677

Text: Unbekannt

Übersetzung: Clément Gester

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

In dieser dem Heiligen Stephanus gewidmeten Motette werden sein Leben und vor allem sein Tod in kürzester Fassung geschildert. Von ihm erfährt man in der Apostelgeschichte des Lukas: Er soll ein Griechisch sprechender Gelehrter sein, der im 1. Jh. n. Ch. gelebt haben soll, verschiedene Wunder ausgeführt haben soll und dafür bekannt ist, der erste christliche Märtyrer zu sein. In der Tat wird er oft als der erste Mensch beschrieben, der für seinen christlichen Glauben gerichtet, verurteilt und hingerichtet wurde. Seine Steinigung wird im Text dieser Motette besonders lebhaft beschrieben und von Lobworten umrahmt: Das menschliche Urteil wird abgelehnt, das göttliche dagegen als einzig gültiges dargestellt. Und mehr als sein Glaube an Christus, werden hier Stefans Beständigkeit und sein Vertrauen in die Überlegenheit Gottes, ungeachtet der Konsequenzen, gelobt.

*„De Santo Stefano“*

Adeste fideles et fortes amantes.  
Cantate celebrantes, celebrate  
cantantes, magni martyris triumphum.

Spectat cælum et miratur Stephani  
constatiam.

Spectat Christus et lætatur dignam  
parans gloriam.

Sæve manus muniuntur.  
Duri lapides toluntur.  
Imber ruit saxeus.  
Videt sibi patens cælum.  
Inde spernit saxi telum,  
dignus cælo Stephanus.

Admiranda viri fides quam non tangit  
ulla labes, non moverunt lapides.

Manet fixus hærens Deo orat et pro  
cætu reo.

Martyr sanctus veniam.

*An den Heiligen Stephan*

Herbei, ihr Gläubigen, ihr starken  
Gottliebenden. Singet lobend, und  
lobet singend den Sieg des großen  
Märtyrers.

Der Himmel sieht zu, und man  
bewundert die Beständigkeit Stefans.

Christus sieht zu, und man freut sich  
und bereitet sich vor, ihn gebührend  
zu ehren.

Wie wild bewaffnen sich die Hände.  
Es werden harte Steine aufgehoben.  
Ein steinerner Regen fällt.  
Der Himmel öffnet sich, und beseitigt  
schon das Geschoss aus Steinen,  
Stefan ist des Himmels würdig.

Den Glauben dieses Mannes soll man  
bewundern, den kein Fleck berührt,  
und den die Steine nicht bewogen.

Er hält fest an Gott, betet, selbst wenn  
er von der Menschenmenge verurteilt  
wird.

Heiliger Märtyrer, ich komme.

# Ad cunas Jesuli

Aus: *Ver sacrum seu flores musici*, Salzburg 1677

Text: Unbekannt

Übersetzung: Clément Gester

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

An allen Enden dieses außergewöhnlichen Stückes hat Hofer Symbole des Dualismus‘ eingebaut, was gleichzeitig auch für eine kontrastreiche Motette sorgt. Zunächst ist die einleitende Sonate zweiteilig, mit einer schnellen und einer langsamen Sektion. Aber auch im späteren Verlauf des Stückes erlaubt er sich viele Tempowechsel, mit denen er sonst spärlich umgeht. Nach einer langen Strecke im Dreiertakt geht er auch für den letzten Satz zu einem dramatischen Zweiertakt über, um sich an die Sünder zu wenden. Der Refrain sorgt außerdem gleichzeitig für Einheit über das ganze Stück und für mehr Kontraste zwischen den Abschnitten.

All diese Entscheidungen, die als Symbole für die Idee des Dualismus‘ begriffen werden können, rühren mit Sicherheit vom Inhalt des Stückes her. Darin wird nämlich ein Topos der Barockmalerei in Musik dargestellt: Es wird Christus, dieses kleine Kind, gefeiert, der die Menschen retten soll, aber zeitgleich erkennt man schon, dass er dafür leiden und sterben wird.

„*Pro Fest: Circumcisionis*“

Ad cunas Jesuli devoto pectore  
de longe populi venite.

Proni procumbite et sponsum  
sanguinum adorate.

Adsunt o animæ cæli deliciae.

Puellus provocat vagitu pectora.

Adest o gaudia promissus Abrahæ  
natus ex virginie.

Octo tenellulus dies infantulus in  
cunis vagiens dum consumaverat.

*Für das Beschneidungsfest*

Kommt zur Krippe des kleinen Jesuleins, ihr Völker, kommt überallher mit ergebenen Herzen.

Verbeugt euch und fallt zu Boden und betet den Blutbräutigam an.

Ihr lieben Seelen, die himmlischen Freuden sind da.

Mit seinen Schreien ruft das kleine Kind die Herzen hervor.

O Freude, der Neugeborene der Jungfrau ist da, wie es Abraham versprochen wurde. Acht Tage lang liegt das zarte Kindlein in der Krippe schreiend, bis es so weit ist.

O dolor!  
Jam paret legibus et fundit  
sanguinem.

Cruore purpurat sic innocentiam,  
mortali specie cælat potentiam.

Fac homo sentiat tuam clementiam.

Peccatores ad cruores corda date et  
lavate delictorum maculas.

Properate et mundate mentes vestras  
in agni sanguine.

O Schmerz!  
Schon gehorcht es den Gesetzen und  
vergießt das Blut!

So rötet er die Unschuld mit seinem  
Blut, verbirgt seine Macht im  
sterblichen Geschlecht.

Lasse den Menschen deine  
Barmherzigkeit spüren.

Sünder, gebt eure Herzen in das Blut  
und wascht darin die Flecken eurer  
Fehler.

Eilt, reinigt eure Geister im Blut des  
Lammes.



▲ **Gerhard von Honthorst** (1592–1656): Anbetung der Hirten.  
Öl auf Leinwand. ca.1622  
Pommersches Landesmuseum Greifswald. Signatur AV001374

# Magnificat à 17

Quelle: Kremsier, A 430

Text: Lk 1:46-55 / Übersetzung: Martin Luther 1552

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

Dieses Magnificat kann als Zelebrierung der Mehrhörigkeit verstanden werden. Zusätzlich zu den prächtigen Tutti-Abschnitten, die die wichtigen Textstellen unterstreichen, wendet Hofer eindeutig eine Unterteilung des Ensembles in kleine Blöcke an. Das betrifft zunächst in der Eröffnungs-Sonata die Bläser und Streicher, die sich gegenseitig zuspielden. Später aber bemüht sich der Komponist offenbar, alle möglichen Paare aus gleichen Stimmen bzw. Instrumenten mindestens einmal solistisch spielen zu lassen: das betrifft also nicht nur die beiden Bässe, Tenöre usw., sondern auch die Violinen und die Zinken, die sich dadurch von ihrem ursprünglichen Block befreien. So können sie sich auch virtuosere Ornamente und Läufe erlauben. Dabei imitieren die Instrumente die Stimmen im Laufe des Stückes systematisch, außer in der Sonate. Da wird ein sehr kurzer Instrumentalsatz anhand von zwei *soggetti* (Themen) komponiert, die sich ineinander verschränken und verflechten. Sowohl das, als auch die Anwendung dieser Klangpalette aus verschiedenen Blöcken lässt den Stil seines Nachfolgers Bibers schon erahnen.



▲ Frans Francken d.J. (1581–1642): Maria besucht ihre Tante Elisabeth.  
Öl auf Leinwand. ca.1617. St. Pauluskirche, Belgien

Magnificat anima mea Dominum.

Meyne seel erhebt den Herrn

Et exultavit spiritus meus  
in Deo salutari meo.

vñ meyn geyst frewet sich ynn Gott  
meynem Heyland.

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

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

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

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

Et misericordia eius a progenie in  
progenies timentibus eum.

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

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

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

Deposuit potentes de sede,  
et exaltavit humiles.

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

Esurientes implevit bonis:  
et divites dimisit inanes.

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

Suscepit Israel puerum suum,  
recordatus misericordiae suae.

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

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

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

Gloria Patri...  
Amen.

Ehre sei dem Vater...  
Amen.

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

Wir danken der *Christkatholischen Kirchgemeinde Basel*, *Bernhard Fleig Orgelbau*, dem *Swisslos-Fonds Basel-Stadt*, der *Sulger-Stiftung*, der *Sophie und Karl Binding Stiftung*, der *Karl und Luise Nicolai-Stiftung*, der *GGG Basel*, der *Schweizerischen Interpretenstiftung* und unseren treuen privaten Gönnern für ihre wertvolle Unterstützung.

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



### Impressum:

Programm **Andreas Hofer**: Frithjof Smith  
Einführungstext: Clément Gester  
Dokumentation, Gestaltung: Eva-Maria Hamberger  
Musikalische Leitung: Jörg-Andreas Bötticher

## Nächstes Konzert: **Borlasca**

Konzert: So, 14. Januar 2024, 17 Uhr  
Predigerkirche Basel

### 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](http://www.abendmusiken-basel.ch)  
[info@abendmusiken-basel.ch](mailto:info@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.



SULGER-STIFTUNG



Sophie und Karl  
BINDING STIFTUNG

