

SCHOTT KAMMERCHOR-REIHE

Giovanni Gabrieli

Deus, qui beatum Marcum

aus „Sacrae Symphoniae I“
(Missale Romanum)

Zwei gemischte Chöre a cappella
Two mixed choirs a cappella
(SATTB/SATTB)
Partitur/Score

SCHOTT

Zur Übertragung

Zu Gabrielis Zeit wurden nur Stimmenbücher ohne Partituren veröffentlicht – ja man kann sogar annehmen, daß der Komponist gar keine Partitur angelegt hatte. Hie und da (jedoch bemerkenswert selten) vorkommende Satzschwächen wie Quint- und Oktavparallelen, die Gabrieli sonst selbst im massivsten vielstimmigen Satz vermeidet, scheinen mir auf eine solche Arbeitsweise hinzudeuten; sie wären einem so raffinierten Satzkünstler wie ihm sicherlich nicht untergeschlüpft, wenn er eine Partitur vor sich gehabt hätte. Die erwähnten kleinen Satzfehler, wie auch gelegentliche falsche Notentypen sind stillschweigend berichtigt worden.

Da die Notwendigkeit, die Chorsänger mit Singpartituren zu versehen, um die Einstudierung zu erleichtern, heute leicht erfüllbar ist, wurden auch in unserer Ausgabe die originalen Einzelstimmen partiturmäßig zusammengefaßt.

Die zweiteiligen Metren sind durchweg mit 4/4 (2/2) Takten (mit gelegentlicher Einschaltung eines 3/2), die dreiteiligen mit 3/4 wiedergegeben. Dafür mußten die Notenwerte auf bekannte Weise reduziert werden: ♯ = ♪ im 4/4 (2/2), und ♯ = ♪ im 3/4.

Von der heute bei Neuausgaben alter Musik üblich gewordenen Anwendung durchbrochener Taktstriche (welche nur zwischen den Notenlinien stehen, diese selbst aber freilassen) habe ich abgesehen. Für eine Musik, welcher der metrische Akzent noch unbekannt ist oder deren kontrapunktische Verflechtung ihn nicht erkennen läßt, ist diese Schreibweise wohl zu empfehlen. Nicht aber für die Gabrielische, die ganz offenbar ein starkes metrisches Gerüst hat. (Daß dieses durch das Überlagern mit dynamischen Akzenten nicht hervorgehoben werden darf, hat sich mittlerweile ja herumgesprochen).

Die in den Originalstimmen häufig fehlenden ♯ oder ♭ bei Leitetönen wurden eingefügt. Ihre Notwendigkeit ergibt sich meist aus dem Zusammenklang mit den anderen Stimmen und sie wurden von den damaligen Sängern und Spielern gewohnheitsmäßig richtig ausgeführt. Bei gelegentlich auftretenden Fällen, wo vor der Tonika statt des unteren Halbtons ebensogut der Ganzton stehen könnte, ist das entsprechende Zeichen über die Note gesetzt.

Die für die Notation sehr praktische, dem heutigen Ausführenden aber ungeläufige Vielfalt der Schlüssel wurde auf wenige Typen verringert: für die Singstimmen C und F ; dazu der abwärts transponierende G-Schlüssel G für Stimmen in Tenorlage. Eine verbindliche Einteilung in Frauen- und Männerstimmen besteht nicht, man kann nach Bedarf und Belieben besetzen. Selbst in ein und derselben Stimme kann gemischt besetzt werden.

Manche der Chorstücke können a cappella gesungen werden; den meisten müssen Instrumente beigegeben werden. Diese können die Singstimmen verstärken oder auch ersetzen – Oberstimmen läßt man möglichst vokal. Die oft recht tief liegenden Baßstimmen sind nur durch Instrumente ausführbar, es sei denn man wolle (was empfehlenswert ist) die Vokalbässe durch oktavierendes Höherpunktieren mitbeteiligen. Solche Punktierungen sind durch kleine Noten in der ursprünglichen Lage angegeben. Durch sie ergeben sich freilich Einklang- und Oktavparallelen mit anderen Mittel- oder Unterstimmen, die im sehr sauberen Satz Gabrielis sonst nicht vorkommen, die aber, da sie nur auf dem Papier wahrnehmbar sind, keinesfalls als Satzschwächen gehört werden

und deshalb unbedenklich gesungen werden können. In klangvollen Tuttistellen ist das Mitgehen eines 16'-Basses (Kontrabaß oder Kontrafagott) möglich, hingegen empfiehlt sich das 4'-Verdoppeln von Chor-Oberstimmen nicht.

Eine Anzahl der Chorstücke mußte hinabtransponiert werden, da bei unserer heutigen hohen Stimmung die Oberstimmen sonst nur noch als ein stimmtötendes Schreien produziert werden könnten. Dadurch trifft auf die nun noch tieferen Baßstimmen erst recht das Vorhergesagte über die Instrumentalunterstützung zu.

In der „Sonata pian e forte“ wird – wie schon der Name sagt – vom Komponisten ausdrücklich mit einem deutlichen Wechsel von Lautstärkegraden gerechnet. Obwohl bei den übrigen Stücken ein solcher Wechsel nicht vermerkt ist, ergibt er sich doch aus der Struktur des Satzes: voll gesetzte Teile klingen naturgemäß stark, dünn gesetzte schwach. Die von mir hinzugefügten dynamischen Zeichen *f* und *p*, sowie ein *mf* für eine gelegentlich empfehlenswerte Mittelstärke wollen diesen Wechsel deutlich machen. Das An- und Abschwollen ist über das natürlicherweise sich ergebende geringe crescendo beim Aufsteigen und das entsprechende gegensätzliche diminuendo hinaus kaum angezeigt. Hie und da, wo eine graduelle Änderung der Klangstärke wohl auch den damaligen Ausführenden richtig erschienen sein mag, ist ein eingeklammertes (*cresc.*) oder (*dim.*) zur Anwendung freigestellt.

Das Haupttempo sowie wichtige Zeitmaßänderungen sind ganz ungefähr in Metronomzahlen angegeben, vorsichtig ergänzt durch Zusätze, die den Vortragscharakter betreffen. Das heute so verbreitete, verabscheuungswürdige Abspielen in metronomischer Regelmäßigkeit darf auf keinen Fall statthaben. Die sehr bestimmt auftretenden Kadenzierungen teilen zwar die Form der Stücke in klar unterscheidbare Einzelstrecken, darüber hinaus bedarf es aber noch deutlicherer Herausarbeitung der Struktur. Dazu sind keine ausgesprochenen *accelerandi* oder *ritardandi* vonnöten, aber ohne ein gut berechnetes ruhiges Ausspielen oder geringes Andrängen von Linien kommt keine lebendige Gestalt zustande. Enden von Hauptteilen und der Schluß eines Stückes bedürfen selbstredend einer Verbreiterung. Zur Verdeutlichung gehört auch das (kaum auffällige) Hervorheben von imitatorischen Stellen, von kleinen Soli oder markanten Figuren. Hervorzuhebende Stimmen sind mit — bezeichnet.

Gabrieli hatte zwischen 30 und 50 Sänger zur Verfügung, dazu wahrscheinlich Verstärkungen für besonders festliche Gelegenheiten. Obwohl der Tonsatz der Chorstücke so ist, daß auch bei sehr viel größeren Chören alles noch deutlich bleibt, entspricht doch ein mittelstarker Chor von 40 – 80 Sängern am besten dem Stil des Werkes. Die mit der Aufteilung in mehrere Chöre beabsichtigte antiphone Wirkung kommt nur dann zur Geltung, wenn die Einzelchöre genügend weit voneinander entfernt aufgestellt werden, am besten auf verschiedenen Podien oder Galerien – wie es in der Markuskirche der Fall war. Bei Instrumentalverstärkung tritt zu jedem Chor die ihm zugehörige Instrumentengruppe.

Paul Hindemith
aus dem Vorwort zu einer praktischen Ausgabe von Werken aus
„Sacrae Symphoniae“
Erstveröffentlichung

Deus, qui beatum Marcum

Motette aus „Sacrae Symphoniae I“ (1597)
(Missale Romanum)

Herausgegeben von / Edited by
Paul Hindemith

Giovanni Gabrieli
1557 - 1613

Fließend, ♩ etwa 108
Primus Chorus

Chor I

Cantus
Sopran *f*
De us, qui be - a - tum Mar - - cum E -

Altus
Alt *f*
De - - - us, qui be - a - tum Mar - cum

Tenor
Tenor I *f*
De - - - us, qui be - a - tum Mar - cum E -

Quintus
Tenor II *f*
De us, qui be - a - tum Mar - - - cum E -

Sextus
Baß *f*
De - - - us, qui be - a - tum Mar - cum E - van -

Secundus Chorus

Chor II

Septimus
Sopran *f*
De - - - us, qui be - a - tum Mar - - - cum E -

Octavus
Alt *f*
De - - - us, qui be - a - tum Mar - - cum E -

Nonus
Tenor I *f*
De - us, qui be - a - tum Mar - cum

Decimus
Tenor II *f*
De - us, qui be - a - - tum Mar - - cum E - van -

Bassus
Baß *f*
De us, qui be - a tum Mar - cum E -

(A)

6 *mf*

- van - ge - li stam tu - um e - van - ge - li - cae prae - di - ca - ti - o - nis, prae - di - ca - ti -

mf

E - van - ge - li - stam tu um e - van - ge - li - cae prae - di - ca - ti - o - nis, prae - di - ca - ti -

mf

- van - ge - li - stam tu - um e - van - ge - li - cae prae - di - ca - ti - o - nis, prae - di - ca - ti -

mf

- van - ge - li - stam tu - - um e - van - ge - li - cae prae - di - ca ti - o - nis, prae - di - ca - ti -

mf

- ge li - stam tu um e - van - ge - li - cae prae - di - ca - ti - o - nis, prae - di - ca - ti -

(A)

6 *mf*

- van - ge - li - stam tu um e - van - ge li - cae

mf

- van - ge - li stam tu - um e - van - ge li - cae prae - di -

mf

E - van - ge - li - stam tu um e - van - ge - li - cae prae - di - ca -

mf

ge - li stam tu um e - van - ge li - cae prae

mf

- van ge - li - stam tu um e - van - ge li - cae prae - di -

13 — (B)

- o nis gra - ti - a sub li - ma - sti: tri - bu-e, quae - su - mus;

- o nis gra ti - a sub li - ma sti: tri - bu-e, quae - su - mus;

- o nis gra ti a sub li - ma sti: tri - bu-e, quae - su - mus;

- o - nis gra ti a sub li - ma - sti: tri - bu-e, quae - su - mus;

- o nis gra ti a sub - li - ma - sti: tri - bu-e, quae - su - mus;

13 (B)

prae-di-ca-ti-o-nis gra ti a sub li - ma sti: tri - bu-e, quae - su -

- ca - ti - o nis gra ti a sub - li - ma sti: tri - bu-e, quae - su -

- ti - o nis gra ti - a sub - li - ma sti: tri - bu-e, quae - su -

- di-ca ti - o-nis gra - ti - a sub li - ma sti: tri - bu-e, quae - su -

- ca - ti - o nis gra - ti a sub li - ma - sti: tri - bu-e, quae - su -

20

mf *f*

e - ius nos sem-per et e - ru - di - ti - o ne pro - fi ce

mf *f*

e - ius nos sem-per et e - ru - di - ti - o ne pro - fi ce -

mf *f*

e - ius nos sem-per et e ru - di - ti - o - ne pro - fi - ce

mf *f*

e - ius nos sem-per et e - ru - di - ti - o - ne pro - fi - ce

mf *f*

e - ius nos sem-per et e ru - di - ti - o - ne pro - fi - ce

20

mf *f*

- mus e - ius nos sem - per, e - ius nos sem - per et e - ru - di - ti - o ne pro - fi - ce -

mf *f*

- mus e - ius nos sem - per, e - ius nos sem - per et e - ru - di - ti - o ne pro - fi ce -

mf *f*

- mus e - ius nos sem - per, e - ius nos sem - per et e ru - di - ti - o ne pro - fi ce -

mf *f*

- mus e - ius nos sem - per, e - ius nos sem - per et e ru - di - ti - o ne pro - fi - ce re,

mf *f*

- mus e - ius nos sem - per, e - ius nos sem - per et e ru - di - ti - o ne pro - fi - ce

25 C

- re, et o - ra-ti-o - ne de-fen-di, et o - ra - ti o - ne

- re, et o - ra-ti-o ne de-fen-di, et o - ra - ti-o - ne

- re, et o - ra-ti-o ne de-fen-di, et o - ra - ti o - ne

- re, et o - ra-ti-o ne de-fen-di, et o - ra - ti - o - ne

- re, et o - ra-ti-o ne de-fen-di, et o - ra - ti o - ne

25 C

- re, et o - ra-ti-o - - ne de-fen-di, et o ra-ti-o

- re, et o ra-ti-o - - ne de-fen-di, et o - ra - ti o

- re, et o - ra ti-o ne de-fen-di, et o - ra - ti o -

et o - ra-ti-o ne de-fen-di, et o - ra - ti - o

- re, et o - ra-ti-o - - ne de-fen-di, et o - ra - ti o

47 *verbreitern* *ritard.*

al-le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

al-le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

al-le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

al-le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

47 *verbreitern* *ritard.*

- ia, al-le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

- ia, al-le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

- ia, al-le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

- ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

- ia, al-le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.