

SCHOTT KAMMERCHOR-REIHE

Giovanni Gabrieli

Iudica me

aus „Sacrae Symphoniae I“
(Psalm 26, 1–5)

Zwei gemischte Chöre a cappella
Two mixed choirs a cappella
(ATTBB/SSAAB)
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 berichtet 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: $\uparrow = \downarrow$ im 4/4 (2/2), und $\equiv = \downarrow$ 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 \sharp oder \natural 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 C 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 Abschwellen 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

Iudica me

Motette aus „Sacrae Symphoniae I“ (1597)
(Psalm 26, 1 - 5)

Herausgegeben von / Edited by
Paul Hindemith

Giovanni Gabrieli
1557 - 1613

Ziemlich langsam, ♩ etwa 69

Chor I

Quintus Primus Chorus *p*

Alt Iu di-ca me, Do - mi-ne, quo ni-am e

Octavus *p*

Tenor I Iu - di-ca me, Do - mi-ne, quo - ni-am e - go in

Nonus *p*

Tenor II Iu di - ca me, Do mi - ne, quo - ni-am

Decimus *p*

Baß I Iu - di - ca me, Do - mi - ne, quo - ni-am e -

Bassus *p*

Baß II Iu di - ca me, Do - mi - ne, quo ni-am e -

Chor II

Cantus Secundus Chorus

Sopran I

Septimus

Sopran II

Altus

Alt I

Tenor

Alt II

Sextus

Baß

5

- go in in-no-cen ti - a me - a in - gres-sus sum, et in
in-no-cen - ti - a me - - a in - gres-sus sum, in - gres-sus sum, et in
e - go in in-no-cen - ti - a me - a in - gres-sus sum, in - gres-sus sum, et in Do - mi-
- go in in-no-cen - ti - a me - a in - gres-sus sum, et in
- go in in-no-cen - ti - a me - a in - gres-sus sum, in - gres-sus sum, et in

Detailed description: This block contains five staves of musical notation for voices. The first staff is a soprano line, the second is an alto line, the third is a tenor line, the fourth is a bass line, and the fifth is a lower bass line. Each staff has a treble clef (except for the fifth which has a bass clef) and a key signature of one flat. The lyrics are Latin and are distributed across the staves. A measure rest is present in the third staff. The number '5' is written above the first staff.

5

Detailed description: This block contains five empty musical staves, corresponding to the five voices from the previous block. Each staff has a treble clef (except for the bottom one which has a bass clef) and a key signature of one flat. The number '5' is written above the first staff.

10 (A)

Do-mi-no spe - rans non in-fir-ma - bor.

Do-mi-no spe - rans non in-fir-ma - bor.

- no spe rans non in-fir-ma - bor.

Do-mi-no spe - rans non in fir-ma - bor.

Do-mi-no spe - rans non in-fir-ma - bor.

10 (A)

p Pro - ba me, Do - mi - ne, pro - ba me, Do - mi -

p Pro - ba me, Do - mi - ne, pro - ba me, Do - mi -

p Pro - ba me, Do - mi - ne, pro - ba me, Do - mi -

p Pro - ba me, Do - mi - ne, pro - ba me, Do - mi -

p Pro - ba me, Do - mi - ne, pro - ba me, Do - mi -

15

Musical score for measures 15-20, showing five staves (three treble clefs and two bass clefs) with rests.

15

Musical score for measures 15-20 with lyrics and dynamics. The score consists of five staves. The first four staves are vocal parts, and the fifth is a bass line. The lyrics are: - ne, et ten - ta me, et ten - ta me, u re re - nes me - os et cor me. Dynamics include *mf* and *mf*. There is a sharp sign (#) above the second measure of the third staff.

- ne, et ten - ta me, et ten - ta me, u re re - nes me - os et cor me

- ne, et ten - ta me, et ten - ta me, u re re - nes me - os et cor me -

- ne, et ten - ta me, et ten - ta me, u re re - nes me - os et cor me

- ne et ten - ta me, et ten - ta me, u re re - nes me - os et cor me

- ne et ten - ta me, et ten - ta me, u re re - nes me - os et cor me -

21 (B)

f Quo - ni - am mi se - ri - cor - di - a tu - a an te o - cu - los *mf*

f Quo ni - am mi - se - ri - cor - di - a tu - a an te o - cu - los *mf*

f Quo - ni - am ... tu a an te o - cu - los *mf* *mf*

f Quo ni am mi - se - ri cor - di - a tu a an te o - cu - los *mf*

f Quo - ni - am mi se - ri - cor - di - a tu - a an - te o - cu - los *mf*

21 (B)

um. Quo ni - am mi se - ri - cor - di - a tu - a *f*

- um. Quo ni - am mi se - ri - cor - di - a tu a *f*

um. Quo ni - am mi - se - ri - cor - di - a tu a *f*

um. Quo ni - am mi se ri - cor - di - a tu - a *f*

um. Quo ni - am mi se - ri - cor - di - a tu a *f*

26 ©

mf

me - os est, et com-pla - cu - i in

mf

me - os est, et com-pla cu - i in ve - ri -

mf

me - os est, et com-pla - cu i in

mf

me - os est, et ___ com-pla - cu - i in ve - ri -

mf

me - os est, et com-pla - cu - i in ve - ri -

26 ©

mf

an - te o - cu-los me - os est, et com-pla - cu - i

mf

an - te o - cu-los me - os, et ___ com - pla - cu - i

mf

an te o - cu-los me - - os est, et com-pla - cu - i

mf

an - te o - cu-los me - - os est, et ___ com-pla - cu - i

mf

an - te o - cu-los me - os est, et com-pla - cu - i

31

ve - ri - ta - te tu - a: non se - di, non se - di cum con-ci - li - o,

- ta - te tu - a: non se - di, non se - di cum con-ci - li - o,

ve - ri - ta - te tu - a: non se di, non se - di cum con-ci - li - o,

- ta - te tu a: non se - di, non se di cum con-ci - li - o,

- ta - te tu a: non se di, non se di cum con-ci - li - o,

31

... non se di, non se - di cum con-ci - li -

... non se - di, non se - di cum con-ci - li -

... non se - di, non se - di cum con-ci - li -

... non se - di, non se - di cum con-ci - li -

... non se - di, non se - di cum con-ci - li -

37 **(D)** *mf*

cum con-ci - li - o va-ni-ta - tis

cum con-ci - li o va-ni-ta - tis et cum in -

cum con-ci - li o va-ni-ta - tis

cum con-ci - li o va-ni-ta - tis et cum in -

cum con-ci - li - o va-ni-ta - tis

37 **(D)** *mf*

- o va-ni-ta - tis, va-ni-ta - tis et cum in - i - qua ge - ren - - ti -

- o va-ni-ta - tis, va-ni-ta - tis et cum in - i qua ge - ren - ti

- o va-ni-ta - tis, va-ni-ta - tis et cum in - i qua ge - ren - ti

- o va-ni-ta - tis, va-ni-ta - tis et cum in - i - qua ge-ren - ti -

- o va-ni-ta - tis, va-ni-ta - tis et cum in - i qua ge - ren - - ti -

(cresc.)

41

et cum in-i - qua ge - ren - - ti - bus non in - tro - i - bo, o - di - vi

- i - qua ge - ren - - ti - bus non in - tro - i - bo, o - di - vi

et cum in-i - qua ge - ren - ti - bus non in - tro - i - bo, o - di - vi, o -

- i qua, et cum in - i - qua ge - ren - ti - bus non in - tro - i bo, o - di - vi

et cum in-i - qua ge - ren ti - bus non in - tro - i - bo, o - di -

(cresc.)

41

- bus non in - tro - i - bo, non in - tro - i - bo, o -

- bus non in - tro - i - bo, non in - tro - i - bo, o di -

- bus non in - tro - i - bo, non in - tro - i - bo,

- bus non in - tro - i - bo, o - di -

- bus non in - tro - i - bo, o -

46 *f* E *mf*

ec - cle - si - am ma li - gnan - ti - um et cum im - pi - is,

f *mf*

ec - cle - si - am ma li - gnan - ti - um et cum im pi - is non .

f *mf*

- di - vi ec - cle - si - am ma - li - gnan - ti - um et cum im - pi - is

f *mf*

— ec - cle - si - am ma - li - gnan - ti - um et cum im - - pi -

f *mf*

- vi ec - cle - si - am ma - li - gnan - ti - um et cum im - pi is,

46 *f* E *mf*

- di - vi ec - cle - si - am ma - li - gnan - ti - um et cum

f

vi ec - cle - si am ma - li - gnan - ti - um

f *mf*

o - di - vi ec - cle - si am ma - li - gnan - ti - um et cum im -

f

- vi ec - cle - si - am ma - li - gnan - ti - um

f *mf*

- di - vi ec - cle - si am ma - li - gnan - ti - um et cum im -

51

et cum im pi-is non se - de - bo, non se - de - bo, et cum
 se - de bo, non se - de - bo, non se - de - bo, et cum
 non se - de - bo, non se - de - bo, et cum im -
 - is non se - de - - bo, non se - de - bo, et cum im - pi - is
 et cum im - pi is non se - de - bo, non se de - bo, et cum im -

51

im - pi - is non se - de - bo, et cum im - pi - is
mf
 et cum im - pi - is non se - de - bo, et cum im - -
 - pi - is non se - de - bo, non se - de - bo, et cum im - pi - is non
mf
 et cum im - pi - is, et cum im - pi - is, cum
 - pi is non se - de - bo, et cum im -

Breiter
 (F) (evtl. dimin. bis *p*)

56

im - pi-is non se - de - bo, non se - de - bo, non _

im pi-is non se - de - bo, se - de - bo, non ___ se - de -

pi - is non se - de - bo, non se - de - bo, non se -

non _ se-de - bo, se - de - bo, non se -

- pi - is non se - de - bo, non se - de - bo, non se -

56

non se - de - bo, non se - de - bo, non se -

- pi is non se - de - bo, non ___ se - de bo, non se -

se - de - bo, non se - de - bo, non se - de bo, non se

im - pi-is non _ se-de - bo, non se de - - bo, non _

- pi - is non se - de - bo, non se - de - bo,

61

se - de - bo, non se - de - bo.

bo, non se - de - bo, se - de - bo.

de - bo, non se - de - bo.

de - bo, non se - de - bo.

de - bo, non se de bo.

61

de - bo, non se - de bo.

de - bo, non se de - bo.

de - bo, non se - de - bo, se - de - bo.

se - de - bo, non se - de bo, non se - de - bo.

non se de - bo, non se - de - bo.

