

Abendmusiken
in der Predigerkirche

Christoph Strauß

Soprano: Miriam Feuersinger,
Julia Kirchner

Alto: Jan Börner, Kai Wessel

Tenore: Raphael Hoehn, David Munderloh

Basso: Roland Faust,
Wolf Matthias Friedrich

Cornetto: Frithjof Smith,
Josué Meléndez Peláez

Trombona: Simen van Mechelen,
Catherine Motuz, Maximilien Brisson

Violino: Leila Schayegh, Regula Keller

Viola: Katharina Bopp

Viola da Gamba: Christoph Prendl

Violone: Armin Bereuter

Tiorba: Daniele Caminiti

Organo: Jörg-Andreas Bötticher

Sonntag, 08. November 2020, 17 Uhr

Predigerkirche Basel

Eintritt frei, Kollekte



Christoph Strauß

* um 1580 in Wien?

† Juni 1631 in Wien

Christoph Strauß wird um 1580 geboren. Seine Familie dient als Musiker bereits seit Generationen den Habsburgern. Zu seiner musikalischen Ausbildung ist nichts überliefert.

Bereits 1594 als Hoforganist angestellt, erhält er 1601 den Titel „*Cammer Organist*“. Zuständig ist Strauß vor allem für die Hofkirche St. Michael.

Ab 1601 steht er in Diensten von Erzherzog Matthias, der bald zum römisch-deutschen Kaiser gekrönt werden wird.

Die Patenschaft Matthias' für Christoph Strauß' 1610 getauftes 2. Kind belegt die enge Beziehung zwischen Kammerorganisten und Dienstherrn.

Nach dem Tod von Hofkapellmeister Lambert de Sayve 1614 übernimmt Strauß gemeinsam mit Erasmus de Sayve als Vizekapellmeister die Aufgaben der vakanten Stelle.

Zudem wird Strauß 1614 mit der Verwaltung des kaiserlichen Guts Kattenburg (dem heutigen Schönbrunn) betraut.

Im Mai 1617 ernennt ihn Kaiser Matthias I. schliesslich zum Hofkapellmeister.

Als Matthias I. bereits 1619 stirbt, verliert Strauß sein Amt an Giovanni Priuli, der von Kaiser Ferdinand II. zum Hofkapellmeister bestellt wird. Grund: der neue Kaiser „importiert“ seine Grazer Hofkapelle, aber auch persönliche Animosität zwischen Ferdinand II. und Strauß

in der Folge neue Anstellung als Kantor und Domkapellmeister an St. Stephan, hat diese Position bis zu seinem Tod inne

Zwei grosse Publikationen sind überliefert:

Nova ac diversimoda sacrarum cantionum compositio seu motetae, 5.6.7.8.9. & 10. tam vocibus quàm Instrumentis varijs (ut ad illas superius ac in Indice annotatum est) maxime accomodatae, Authore Christophoro Straus ... Wien: J. Fidler 1613

Missae Christophori Straus sacrae caesareae maiestatis Ferdinandi II. organistae, et cathedralis ecclesiae viennensis ad D. Stephanum capellae magistri, octo, novem, decem, undecim, duodecim, tredecim et viginti, tam vocibus, quam variis instrumentis, et basso generali ad organum accomodato Wien: M. Formicus 1631

Priuli, Giovanni

* um 1575 in Venedig

† Juli 1626 in oder bei Schottwien am Semmering

Komponist und Organist • illegitimer Sohn einer venezianischen Adelsfamilie • möglicherweise Schüler Giovanni Gabriellis • erstes Madrigalbuch 1604 • ab 1607 Aushilfsorganist an der Markuskirche in Venedig • Ende 1614 oder Anfang 1615 übernimmt Priuli die Leitung der Hofkapelle Erzherzog Ferdinands in Graz. • Übersiedlung Priulis nach Wien 1619 bei der Kaiserkrönung Ferdinands II. • 1622 Reise nach Innsbruck zur zweiten Hochzeit Kaiser Ferdinands II. • 1626 wird er noch zu Lebzeiten von Giovanni Valentini als Hofkapellmeister abgelöst. • Rückreise in seine Heimat geplant und angetreten • Testament datiert auf den 18. Juli 1626 in der Festung Schottwien (Niederösterreich), es wird bereits 8 Tage später in Wien veröffentlicht.

Valentini, Giovanni

* um 1582/83 in Venedig (?)

† 29./30. April 1649 in Wien

Komponist, Organist und Dichter • Herkunft unbekannt, wird als *Veneziano, della famosa Schola de' Gabrielli* bezeichnet • 1604/05 Anstellung als Organist am polnischen Königshof in Warschau • seit Mitte Mai 1614 Organist in Graz bei Erzherzog Ferdinand • übersiedelt mit dem Kaiser 1619 nach Wien • wird am 15. Juni 1626 zum kaiserlichen Kapellmeister ernannt • 1626–1631 zudem Kapellmeister an St. Michael • 1627 in den Adelsstand erhoben • 1630 kaiserlicher Rat • 1637 von Kaiser Ferdinand III. als Kapellmeister bestätigt • in den 1640er Jahren auch vermehrt dichterisch tätig • hinterliess all seine musikalischen Manuskripte und Drucke testamentarisch dem Kaiser • am 1. Mai 1649 in der Michaelergruft beigesetzt

► Michaelergruft, Querschiff

Die Kirche St. Michael wurde 1220 erbaut und 1288 neben der Kirche zu St. Stephan und der Schottenkirche zur Wiener Pfarrkirche erhoben. Bis 1784 wurde St. Michael zudem als Hofpfarrkirche geführt.

Unter der Kirche wurde wohl in der zweiten Hälfte des 16. Jh. gezielt mit dem Ausbau von Einzelgrüften begonnen, die heutige Anlage und Grösse geht auf das 17. Jh. zurück.

Foto: www.michaelerkirche.at/geschichte/gruft/





▲ **Matthäus Merian (1593–1650): VIENNA • AVSTRIÆ**

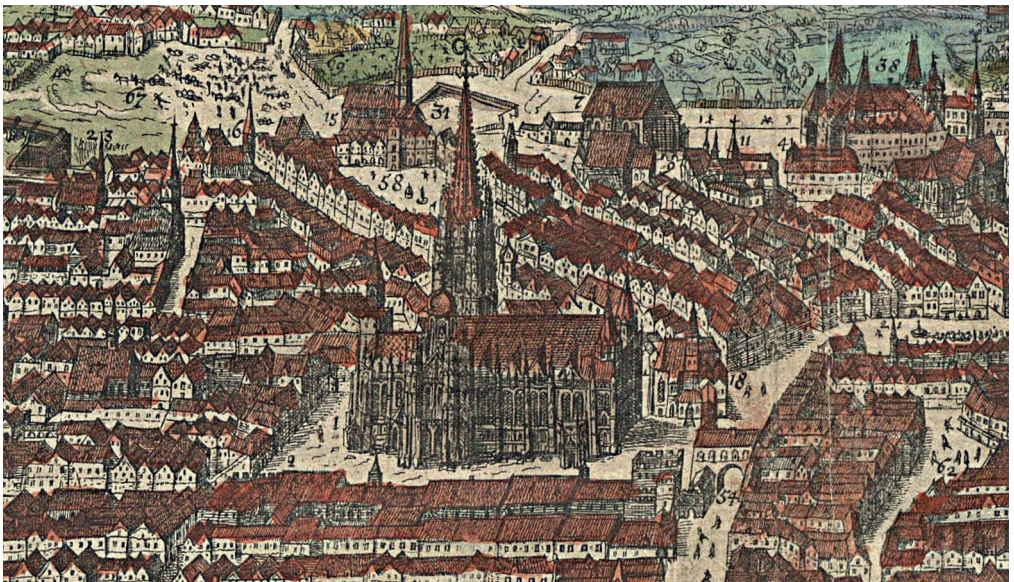
In: *Topographia Provinciarum Austriacarum*. Frankfurt 1679

Kupferstich, ca. 21 x 33 cm

▼ **Jacob Hoefnagel (1575–1630): VIENNA • AVSTRIÆ** Wienn In Oesterreich

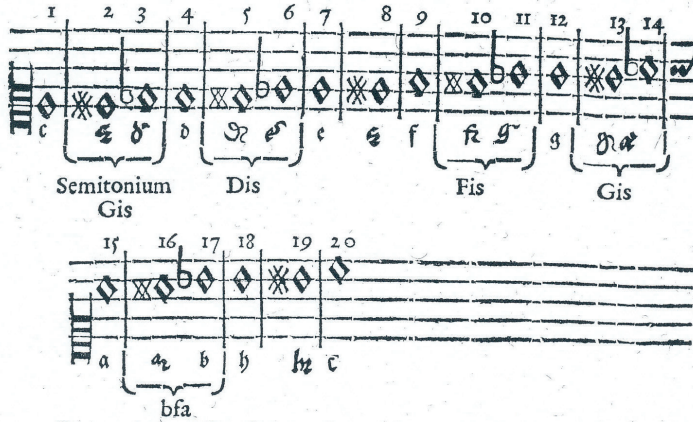
Detail mit dem Stephansdom. *Vogelschau auf Wien von Norden*. 1. Ausgabe 1609, 2. unveränderte Ausgabe 1640
Kupferstich und Radierung, zusammengesetzt aus 3 x 2 Blättern, Originalgröße 79.5 x 159.5 cm.

Foto: Wikimedia; Original: Historisches Museum der Stadt Wien, Inv. Nr. 31043

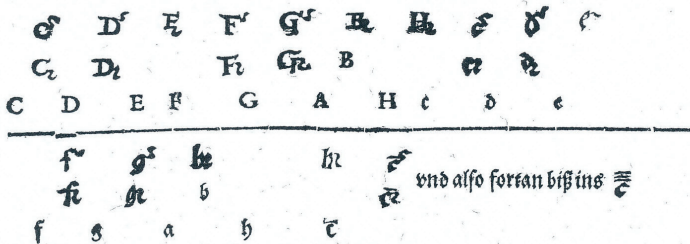


„Ich habe aber zu Prag bey dem Her. Carl Luyton [...] ein Clavicymbel mit aequal Saitten bezogen / [...] gesehen; in welchem nicht allein alle Semitonia als b, cis, dis, fis gis durch und durch duppliret / sondern auch zwischen dem e und f noch ein sonderlich Semi- oder semitonium (wie es ezliche nennen) gewesen / [...] daß es also in den vier Octaven vom C biß ins c“ / in alles 77. Claves gehabt hat.“

Michael Praetorius: *De Organographia*. Wolfenbüttel 1619. S.63f.



▲ Die verfügbaren Töne in einer Oktave des Luython'schen Klavicymbels.
In: Praetorius, Michael: *De Organographia*. Wolfenbüttel 1619, S.65



▲ Die Anordnung der Tasten des Luython'schen Klavicymbels.
In: Praetorius, Michael: *De Organographia*. Wolfenbüttel 1619, S.64

„Es kan aber dasselbige Clavicymbel oder Instrument sieben mal / als nemblich durch das c cis des d es dis biß ins e / und also umb drey volle Tonos fortgerücket werden / daß einem fast kein ander Instrument kann vorkommen / do man nicht mit diesem einstimmen köndte.“

Michael Praetorius: *De Organographia*. Wolfenbüttel 1619. S.65



▲ **Lucas I. van Valckenborch** (1535–1597): Kaiser Matthias I. (1557–1619) als Erzherzog, um 1583
Öl auf Leinwand. 132 x 96 cm
Kunsthistorisches Museum Wien.



▲ **Georg Pachmann** (1600–1652): Kaiser Ferdinand II. (1578–1637) in schwarzem Harnisch, um 1635
Öl auf Leinwand. 195.5 x 130 cm
Kunsthistorisches Museum Wien.

Strauß und Wien – woran denken Sie?

Richtig! Ich bitte gleich vorweg um Entschuldigung, falls Ihnen jetzt schon die Melodie des Donauwalzers oder des Radetzky-Marsches als Ohrwurm durch den Kopf läuft. Hätte ich mich in Wien allerdings gut zwei Jahrhunderte vor der berühmten Familie der Walzerklänge nach Strauß erkundigt, so wäre ich auf Christoph Strauß verwiesen worden, der damals durch seine Tätigkeit als Hofkapellmeister Kaiser Matthias I. und als langjähriger Kantor des Stephansdomes zu den wichtigsten Musikerpersönlichkeiten des Habsburgerreichs zählte. Sein Geburtsjahr und -ort sind unbekannt, ebenso wie sein Ausbildungsumfeld. Einige der wenigen biographischen Informationen über ihn lassen sich indirekt den Widmungstexten seiner beiden Musikdrucke entnehmen, der 1613 erschienenen und Kaiser Matthias I. gewidmeten Motettensammlung *Nova ac diversimoda Sacrarum Cantionum Compositio* sowie der posthum gedruckten Messensammlung *Missae Christophori Straus*, die Kaiser Ferdinand II. zugeeignet ist. In der Widmung der Motettensammlung schreibt Strauß, dass seine Familie bereits seit vielen Jahren in musikalischer Tätigkeit in kaiserlichen Diensten stand.* Diese Bemerkung lässt vermuten, dass er mit dem seit 1564 als Grazer Hoforganist tätigen Abraham Strauß verwandt war. 1572 bittet dieser Erzherzog Karl um

* „... qui non modo ego iam ante sumptam virilem togam, Sacrae tuae Maiestatis Camerae organo inservivi, verum etiam maiores meos, iam pridem et multorum annorum curriculo, continua velut successione, hinc lorentissimae Domui Austriacae, servitium suum in Musica locasse, satis aperte constet.“

seine Entlassung, wohl um nach Wien zu übersiedeln, wo er wenig später die Stelle als Domorganist an St. Stephan antritt und diese bis mindestens 1588 innehat. Christoph Strauß ist hingegen seit 1594 als Organist an der Wiener Michaelerkirche nachweisbar und stand bereits wenig später, ab 1601, als Kammerorganist in den Diensten von Erzherzog Matthias, der nach der Abdankung Rudolph II. zum römisch-deutschen Kaiser gekrönt wurde. In der Widmung seiner Messensammlung, die er 1630 noch selbst für die Drucklegung verfasst hatte, schreibt Strauß, dass er bereits seit etwa 37 Jahren in den Diensten des Kaiserhauses stand.** Er rechnete damit wohl bereits seine Tätigkeit an der Michaelerkirche mit ein, die damals wie die ebenso direkt an der Hofburg gelegene Augustinerkirche und die Dompfarre St. Stephan zu den drei Hofpfarren und damit zu den wichtigsten Zentren der Kirchenmusik in Wien zählte. Diese standen in regem Austausch mit Musikern aus den Kapellen der Habsburger, die häufig in den Gottesdiensten dieser drei Hauptkirchen mitwirkten. Da Kaiser Matthias anders als Rudolph nun in Wien residierte, führte das zu einer bedeutenden Aufwertung der für die Kirchenmusik zur Verfügung stehenden Ressourcen, so dass nun auch in Wien mehrstimmige Werke nach venezianischem Vorbild aufgeführt werden konnten.

In Strauß' Motetten wird dieser venezianische Einfluss deutlich, vor allem in den größer besetzten Stücken. Vielen der Werke fügt Strauß – wie er im Titelblatt ankündigt – unterschiedliche Instrumente

** „[...] ego, qui Augustae Domui septem & triginta annis circiter devotissime inservivi [...]“

hinzu, wobei diese ausschließlich colla parte mit den Vokalstimmen geführt werden. Diese Werke werden im Inhaltsverzeichnis als „Concert“ bezeichnet. Unter der stilistisch breit gefächerten Sammlung sticht das achtstimmige *Anima mea, iam de somno* heraus, das sich an einem Werk gleicher Stimmenzahl des römischen Komponisten Felipe Anerio orientiert. Dessen Motette mit nahezu identischem Text ist in einem in Nürnberg 1588 gedruckten Sammelband enthalten und enthält wie Strauß' Komposition Echoeffekte, die in der Spätrenaissance häufig begegnen. Unklar ist die Bemerkung „ad placitum“ in Strauß' Motette, die unterschiedlich ausgelegt werden kann. Ist sie auf den Echoeffekt bezogen? Lässt man die Echoeffekte des zweiten Chores weg, wird aus dem Stück nämlich eine konventionelle vierstimmige Motette. Oder ist das „ad placitum“ wie im Nürnberger Druck zu verstehen, der unter dieser Überschrift im Inhaltsverzeichnis neben Anerios Werk noch andere aufführt, die nicht an eine bestimmte Verwendung im Kirchenjahr gebunden sind? Es könnte auch sein, dass sich die Anweisung lediglich auf die Option zur Aufführung mit Instrumenten als „Concert“ oder ohne als Motette „a Capella“ bezieht, denn sie ist mehreren der großbesetzten Kompositionen beigelegt.

Viele der Motetten Strauß sind für eine bestimmte liturgische Verwendung vorgesehen, auffällig oft in der Fastenzeit und der Karwoche. So etwa das fünfstimmige *Eripe me, Domine*, eine Vertonung des 139. Psalms, die in der Karfreitagliturgie gesungen wurde. Hier zeigt sich Strauß als meisterlicher Kontrapunktiker des Sti-

le Antico, der selbst tonmalerisch einladende Passagen im Text wie die Schlangenzungen der bösen Menschen („linguas suas sicut serpentes“) nicht durch theatralische Effekte sondern mit der Tonsprache der Renaissance in Musik setzt: Die Querstände, die Strauß hier verwendet, klingen für heutige Ohren sehr zurückhaltend, stellten jedoch im späten 16. Jahrhundert ein häufig verwendetes Mittel zur Textausdeutung dar: Joachim Burmeister führt in seinem Traktat *Musica Poetica* von 1606 derartige Wendungen ausdrücklich als Gestaltungsmittel auf. Im siebenstimmigen *Exaudi Deus, orationem meam*, einem auf Psalm 54 basierendem Offertorium für die Fastenzeit, notiert Strauß jedoch bereits mehrere Diminutionsfiguren, die in direktem Zusammenhang mit dem Text stehen und das veränderte Wort-Ton-Verhältnis des frühen 17. Jahrhunderts erkennen lassen. Das achtstimmige *Deus, laudem meam ne tacueris* lässt nun wirklich den Einfluss der venezianischen Schule erkennen: Hier werden zwei vierstimmige Chöre gegenübergestellt, die den Text der Motette untereinander aufteilen und wechselseitig vortragen. Am Ende der einzelnen Abschnitte vereinigen sie sich in real achtstimmigen Tuttiabschnitten, die sogar imitativ gestaltet sind. Noch einen Schritt weiter geht Strauß in einer der beiden in der Sammlung enthaltenen zehnstimmigen Motetten, der für Christi Himmelfahrt komponierten Antiphon *O Rex gloriae, Domine virtutum*. Hier werden zwei fünfstimmige Chöre einander gegenübergestellt, einer in hoher Lage, der andere in tiefer. In den Tuttiabschnitten wird dadurch ein immens großer Tonraum von fast vier Oktaven ausgefüllt,

was dem Werk einen prächtigen, fast orchestralen Klangcharakter verleiht.

Man gewinnt den Eindruck, dass Strauß mit seiner Sammlung Matthias I. etwas beweisen möchte: Wenn der Kaiser Musik nach der neuesten Mode an seinem Hof haben wollte, musste er nicht nach einem venezianischem Kapellmeister Ausschau halten, sondern konnte auf die Dienste seines langjährigen Kammerorganisten Strauß zurückgreifen, der wohl insgeheim auf die Verbesserung seiner Position am Hof hoffte. Vielleicht war Strauß auch bewusst, dass der altgediente Leiter von Matthias' Kapelle, der Niederländer Lambert de Sayve, seine Aufgaben nicht mehr lange wahrnehmen konnte: Dieser war bei Drucklegung der Motetten bereits über 60 Jahre alt. Ohnehin hatte Strauß ein enges Verhältnis zu seinem Dienstherrn, den er 1610 als Pate zur Taufe seines zweiten Kindes einlud und es entsprechend auf den Namen Matthias taufen ließ. Jedenfalls trugen Strauß Bemühungen Früchte: Als De Sayve Anfang 1614 verstarb, übernahm dessen Verwandter Erasmus de Sayve als Vizekapellmeister dessen Aufgaben. Strauß war mit diesem gut bekannt – Erasmus war der Taufpate eines seiner Kinder – und war ihm seit Anfang 1616 bei der Erfüllung der Aufgaben der vakanten Kapellmeisterstelle behilflich. Als Erasmus schließlich 1617 von seinem Dienst zurücktrat, übernahm Strauß alleine diese Tätigkeit. Er wird in dieser Zeit in den Wiener Hofzahlamtsrechnungen mehrfach sowohl als „Vizekapellmeister“, als „Kapellmeisteramtsverwalter“ sowie als „Capellmeister“ bezeichnet, wohl deshalb, weil er die Kapellmeisterpflichten

de facto bereits vollumfänglich erfüllte. Erst im Mai 1617 scheint er das Amt des Kapellmeisters ganz offiziell erhalten zu haben, hatte diese renommierteste Stelle im Musikleben der Habsburger jedoch nur kurze Zeit inne: Kaiser Matthias starb bereits am 20. März 1619. Sein Nachfolger, Ferdinand der II., brachte seine eigene Kapelle aus Graz mit und Strauß musste sein Amt noch vor der offiziellen Krönung Ferdinands an dessen Kapellmeister, den Venezianer Giovanni Priuli, übergeben. Mit Priuli begann nun die fast ein Jahrhundert andauernde Zeit italienischer Prägung der kaiserlichen Hofmusik: Bis Johann Joseph Fux 1711 das Amt übernahm, waren alle Hofkapellmeister italienischer Herkunft, mit einer sehr kurzen Unterbrechung durch Johann Heinrich Schmelzer, der von 1679 bis zu seinem Tod 1680 diese Position besetzte.

Was Christoph Strauß während seiner kurzen Zeit als Wiener Hofkapellmeister musikalisch unternahm ist nicht überliefert. Die einzigen Aufzeichnungen aus dieser Zeit dokumentieren seinen unermüdlichen Einsatz für die Verbesserung der Bedingungen der Kapellknaben, den Vorgängern der noch heute existierenden Wiener Sängerknaben. Kaiser Matthias muss den ihm viele Jahre treuen Musiker Strauß hoch geschätzt haben, denn er sprach ihm testamentarisch ein Legat von 1000 fl. zu: Eine beträchtliche Summe, bedenkt man das monatliche Kapellmeistergehalt Strauß' von 40 fl. Nach seiner Ablöse durch Priuli wurde Strauß Kantor am Stephansdom, wo er weit weniger verdiente: Die Grundgehälter in der kaiserlichen Kapelle waren etwa siebenmal so hoch wie an der Dompfarre. Man

sollte diese Zahlen allerdings auch nicht überschätzen, da gerade das knausrige Hofzahlamt nur einen Bruchteil dieser Gehälter wirklich auszahlte: Den Rest mussten sich die Musiker bis hin zum Kapellmeister durch zahlreiche Bittgesuche erbetteln, wobei häufig auch größere Beträge gar nie zur Auszahlung kamen oder über Lehen und Pflegen kompensiert wurden. Auch Strauß wurde eine solche Pflege zur Verfügung gestellt, die sich an der Stelle des heutigen Schloß Schönbrunn befand.

Strauß hatte am Stephansdom ausgezeichnete Musiker zur Verfügung und konnte sich daher weiter der Komposition großbesetzter geistlicher Werke widmen.

1630 bereitete er die Publikation seiner Messensammlung vor, die er Kaiser Ferdinand dem II. widmete. Die Druckkosten wurden laut dem Druckprivileg von der Stadt Wien übernommen, wohl ein Zeichen der Wertschätzung, die man dem Domkapellmeister und seinen Kompositionen entgegenbrachte. Ein Rätsel gibt das Titelblatt auf, denn dort wird Strauß neben seiner Funktion als Domkapellmeister auch als Organist Kaiser Ferdinand II. bezeichnet, obwohl er seit seiner Entlassung 1619 nicht mehr in den Dokumenten der Hofkapelle aufscheint. Die Veröffentlichung der Messen erlebt Strauß jedoch nicht mehr: Im Juni 1631 erscheint sein Name in den Sterbeprotokollen von St. Stephan, sein Sohn Matthias bringt den Druck unter dem Titel *Missae Christophori Straus* noch im selben Jahr an die Öffentlichkeit. Die Sammlung schliesst insofern an die erste Veröffentlichung Strauß' an, als sie zwei Parodie-

messen enthält, die auf Motetten von 1613 basieren. Doch auch im Umgang mit der Mehrchörigkeit betritt Strauß hier Neuland: Hatte sich der mehrchörige venezianische Stil zu dieser Zeit bereits als fester Bestandteil der liturgischen Gestaltung an den Hochfesten etabliert, so war nun die konsequente Erweiterung des konzertierenden Gedankens gefragt. In der Tat bezeichnet Strauß vier der Messen als „concertata“, die nicht mehr nur mit der Gegenüberstellung der einzelnen Chöre sondern auch noch mit dem Wechsel zwischen Solo- und Tuttipassagen spielen. So kann etwa die zwölfstimmige und für drei Chöre notierte *Missa Grattiosa* bei räumlich getrennter Aufstellung der Ripienostimmen in der Praxis den Eindruck einer sechschörigen Komposition erwecken! Strauß geht jedoch noch nicht soweit, wirkliche Solopassagen einzelner Stimmen miteinzuschließen – diese Neuerung bleibt den Komponisten der folgenden Generation vorbehalten.

Bei der Besetzung der Kapellmeisterstellen im kaiserlichen Wien fällt zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch etwas anderes auf: Seit Strauß waren es nun Organisten, keine Sänger mehr wie die Generationen von frankoflämischen Musikern davor, die die Leitung der Kapelle übernahmen. Dies hob den Stellenwert der Instrumentalmusik am Hof deutlich, andererseits hatten die Organisten auch einen völlig anderen Blick auf die Struktur ihrer Kompositionen. Gerade am Habsburgerhof scheint die Beschäftigung mit vieltönigen Tasteninstrumenten besondere Bedeutung genossen zu haben. Carl Luython, der Organist Kaiser Rudolph II., besaß etwa ein Cembalo mit

19 Tasten pro Oktave, das er nach seiner Entlassung 1613 an Erzherzog Karl in Neisse verkauft hatte. Dessen Organist, Urbanus Vielhauer, berichtet, dass Giovanni Valentini das Instrument gespielt und bewundert hatte:

„Wie auch Joann Valentini Ihr Maytt.: Ferdinandi 2di cammerorganist, vntd vornehmer virtuos vndt musicus damals ao 1617. mit Ihr Maytt allhier in Neyß gewesen, solchen kunstreichen flügel gesehen, auff dem semithonibus (!) geschlagen, vndt bekennt hat, daß er solchen kunstreichen (der 7 semithon instrument) flügel in gantz Italia nit gesehen hat.“***

Der spanische Universalgelehrte Juan Caramuel y Lobkowitz berichtet sogar, dass Valentini selbst ein ähnliches Instrument besessen hat, das Doppeltasten für die Töne D#/Es, G#/As und A#/B sowie zusätzliche Tasten für E# und H# besessen hatte. In der *Sonata a 5*, die in der Ratsbibliothek Lüneburg in Partitur und in Kassel in einer Stimmenabschrift erhalten ist, verwendet Valentini diese zusätzlichen Töne in einer ganz eigentümlichen Art: Eine einfache diatonische „Cadenza“ wird so transponiert, dass sich die enharmonisch verwechselten Töne gegenüberstehen, wobei der besondere Reiz eben darin liegt, dass diese Töne auf einem solchen vieltönigen Tasteninstrument eben nicht genau dieselbe Tonhöhe aufwiesen. Dadurch entsteht der Eindruck zweier unterschiedlicher Sphären, den Valentini durch den Gebrauch von in dieser Zeit einzigartigen Dynamikbezeichnungen unterstreicht: Sogar ein dreifaches Piano ist hier notiert! Johann Gottfried Walther schreibt dazu etwa ein

*** Albert Smijers, Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543-1619. (III. Teil). In: Studien zur Musikwissenschaft, 1921, 8.H., S. 204.

Jahrhundert später in seinem *Musicalischen Lexicon*:

„*Pianissimo (ital.)*, abbreviiert durch *PPP* oder *ppp* angedeutet, *tres doucement (gall. [franz.])*, ist gleichsam das dritte Echo, welches lässt, als wenn die Stimme oder Instrument-Klang in die Luft zerginge.“

Valentini hatte außerdem eine Vorliebe für Palindrome, Wortspiele und Reim-dichtungen, denen er sich in seinen letzten Lebensjahren ausschließlich widmete, sehr zum Gespött der kaiserlichen Familie:

„gestern habe ich von dem Valentin poesien empfangen, eß seint aber nicht rechte poesien, sonder retro grada, [...], wan [er] Eß nuhr nit trukhen ließ, und in musica sezt, welchß doch gar nit woll lauten muß, Ich scham mich recht, wan solche sachen unter die leid khumen;“ schreibt Erzherzog Leopold Wilhelm am 23. November 1647 an seinen Bruder, Kaiser Ferdinand III. Die Sonata lässt jedoch – ohne Worte – genau diese Leidenschaft des Komponisten für derartige Spielereien auch in der Musik erkennen.

Valentini, der bereits in Graz und dann in Wien unter Ferdinand II. als kaiserlicher Organist tätig war, folgte 1626 Priuli noch zu dessen Lebzeiten als Hofkapellmeister, wobei dieser dieser kurze Zeit später unter mysteriösen Umständen auf einer Gebirgsfestung zwischen Wien und Graz sein Testament aufsetzte und verstarb – seinen gesamten Hausrat inklusive der Musikalien ließ er in Wien zurück. Lange rätselte man, was die Hintergründe dieses Vorfalles waren, bis vor einigen Jahren ein Brief einer böhmischen Adelligen aus der Familie

Lobkowitz an ihren Mann entdeckt wurde, der genau vom Zeitpunkt von Priulis Verschwinden stammt: „Mein König, es wird auch gesagt, dass ein Musiker der vom Kaiser sehr geschätzt wurde, abreiste oder flüchtete aus demselben [Grund] wie Berka [ein wegen Unzucht verurteilter Adelige], und dass er an den Kaiser geschrieben hatte, dass er es gemacht hatte war deshalb, weil er so heißblütig war, dass wenn er es mit Frauen gemacht hätte, es ihm das Augenlicht gekostet hätte. Um es zu behalten, musste er deshalb zu diesem Mittel greifen. Ich habe noch niemals gehört, dass dies gut für das Augenlicht sei!“**** Die Verfasserin spielt darauf an, dass der Musiker – womöglich Priuli – der gleichgeschlechtlichen Unzucht beschuldigt wurde und deshalb die Flucht versuchte, ganz ähnlich wie der Fall Johann Rosenmüllers knapp 30 Jahre später. Giovanni Priuli war wie Rosenmüller jedoch ein ausgezeichnete Musiker, der vor seiner Berufung als Kapellmeister Erzherzog Ferdinands (dem späteren Kaiser Ferdinand II.) nach Graz am Markusdom in Venedig als Assistent Giovanni Gabrielis wirkte. Obwohl er sowohl großbesetzte Messen sowie mehrere Madrigalbücher in Druck gab, ist er heute vor allem für seine beiden Bände mit geistlichen Konzerten bekannt, die auch Instrumentalsonaten enthalten. Darunter befindet sich die achtstimmige

Sonata Prima, die von ihrer musikalischen Textur und Form her nichts anders ist als eine textlose Motette. Sie markiert dadurch einen wichtigen Schritt in der Emanzipation der venezianischen Instrumentalmusik von ihren vokalen Vorlagen.

Christoph Prendl

**** Svědectví o ztrátě starého světa. Manželská korespondence Zdeňka Vojtěcha Popela z Lokovic a Polyxeny Lobkovické z Pernštejna. Hg. von Pavel Marek, České Budějovice 2005, S. 465–467. Übersetzt aus dem Spanischen vom Autor.

Siehe auch: Herbert Seifert: Die Brüder Ferdinand III. und Leopold Wilhelm, ihre Stellung zu ihrem Lehrer Giovanni Valentini, zur Dichtung und zur Musik, in: *Musicologica Brunensia* 53 (2018), S. 10.

Missa Gratiosa 12 Voce

cum Symphonia 6. Instr: duobus Choris plenis, & uno ad submissiora instrumenta, cum Voce sola accomodato

Aus: *Missae Christophori Straus.*

Wien: Matthaeus Formicus 1631

Edition: Charles Toet 2020

Besetzung:

Cantus - Voce & Violino o Cornetto

Quintus - [Voce &] Cornetto o Violino

Sextus - [Voce &] Cornetto o Violino

Tenor - Voce sola

Septimus - Voce sola: in pulchri modulatione

Octavus - Viol.

Nonus - Viol.

Bassus - Voce & Viol.

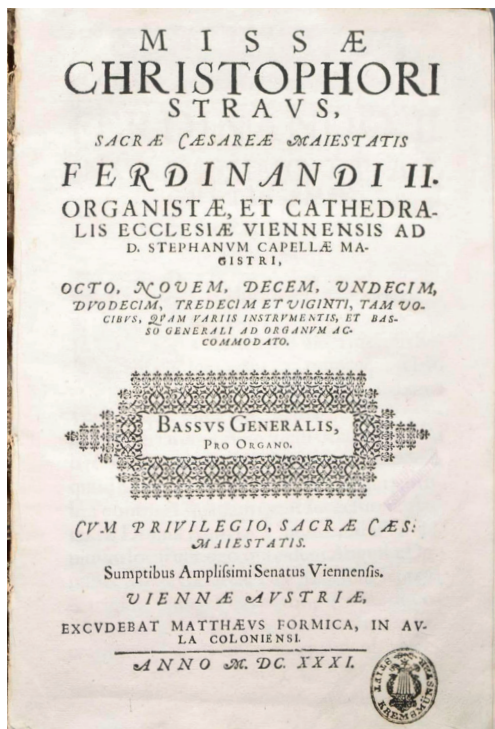
Altus - Voce sola

Decimus - Voce & Trombone

Undecimus - Voce & Trombone

Duodecimus - Trombon groß o Voce

Bassus generalis pro Organo & Violon



Kyrie

Aus: *Missae Christophori Straus.* Wien 1631

Text: *Ordinarium Missae*

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Herr, erbarme dich.

Christus, erbarme dich.

Herr, erbarme dich.

Gloria

Aus: *Missae Christophori Straus*. Wien 1631

Text: *Ordinarium Missae*

Gloria in excelsis Deo

et in terra pax hominibus bonae
voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te,
gratias agimus tibi propter magnam
gloriam tuam,

Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,

Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris,

qui tollis peccata mundi,
miserere nobis;
qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus, Jesu Christe,

cum Sancto Spiritu:
in gloria Dei Patris.

Amen.

Ehre sei Gott in der Höhe

und Friede auf Erden den Menschen
guten Willens.

Wir loben dich, wir preisen dich,
wir beten dich an, wir rühmen dich,
wir danken dir, denn gross ist deine
Herrlichkeit.
Herr und Gott, König des Himmels,
Gott und Vater, Herrscher über das All.
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.

Herr und Gott, Lamm Gottes,
Sohn des Vaters,

du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
erbarme dich unser;
du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
nimm an unser Gebet;

du sitzt zur Rechten des Vaters:
erbarme dich unser.
Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Herr,
du allein der Höchste: Jesus Christus

mit dem Heiligen Geist,
zur Ehre Gottes des Vaters.

Amen.

Giovanni Valentini (ca.1582–1649)

Sonata à 5

Quelle: 2° Ms. Mus. 60d Kassel

Edition: Charles Toet 2020

Besetzung: Violino I/II, Viola I/II, Continuo

Eripe me à 5

Aus: *Nova ac diversimoda Sacrarum Cantionum*. Wien 1613

Edition: Charles Toet 2015

Text: Psalm 139, 2-4

Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung: Cantus, Quinta vox, Altus, Tenor, Bassus, Continuo

Quinque Vocum. 4. QUINTA VOX.
Eripe me Domine, Do- mine, ab ho-
mine ma- lo, à viro ini- que. ripe
me, e- ripe me qui cogi- tauerunt ini- quitates in corde qui cogita-
uerunt ini- quita- res in cor- de, tota die. e constitue-
bant pre- lia ac- uerunt linguas suas, sicut ser-
pentes, venenum aspidum sub labijs eo- rum, sub labi- is eorum, sub labijs e-
orum sub labi- is eo- rum, sub labi- is e-orum, sub labi- is e- o- rum.

Eripe me, Domine, ab homine malo,
a viro iniquo, eripe me,

qui cogitaverunt iniquitates in corde,
tota die constituebant praelia,

acuerunt linguas suas sicut serpentes,
venenum aspidum, sub labiis eorum.

Errette mich HERR von den bösen
menschen / Behüte mich fur den freueln
leuten.

Die böses gedencken inn irem hertzen /
Und teglich krieg erregen.

Sie scherffen ire zunge / wie eine
schlange / Ottern gift ist vnter iren
lippen.

Deus laudem meam à 8

Concert à 3. Trombon, 3 Cornett: & 2 Voce,
Altus, Tenor.

Aus: *Nova ac diversimoda Sacrarum
Cantionum.* Wien 1613

Edition: Charles Toet 2014

Text: Psalm 108, 2-5.26

Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung:

Cantus *Cornetto* Sec. Chor.

Sexta vox *Cornetto* Sec. Chor.

Octava vox *Cornetto mut.* Sec. Chor.

Tenor *Voce* Sec. Chor.

Altus *Voce* Pri. Chor

Quinta vox *Trombon.* Pri. Chor.

Septima vox *Trombon.* Pri. Chor.

Bassus *Trombon gran.* Pri. Chor.

[Continuo]

Transcrip. gran. Ocho Voc. Pri. Chor. 16. Bassus.

Deus laudem meam ne tacue- ris laudē meam, ne tacue- ris, qui-

a os peccatoris & os dolosi super me apertum est, super me apertum est, super me apertum est, & sermonibus odii, circumdederunt me, circumdederunt me apertum est, me, & expugnaverunt me gratis, & expugnaverunt me gratis, & proposu- erunt, aduersum me, aduersum me ma- la pro bonis. mala pro bonis & odium

ad iuua me, ad iuua me, ad iuua me, ad iuua me Deus meus, saluum me fac, misericordiam tuam, misericordiam tuam, misericordiam tu- am.

Deus laudem meam ne tacueris,
quia os peccatoris, et os dolosi
super me apertum est,

Locuti sunt adversum me lingua dolosa
et sermonibus odii circumdederunt me,
et expugnaverunt me gratis,
pro eo ut me dilegerent detrahebant mihi.
ego autem orabam,

et proposuerunt adversum me mala pro
bonis, et odium pro dilectione mea,

adjuva me, Deus meus,
saluum me fac propter misericordiam
tuam.

Gott mein rhum / Schweige nicht.
Denn sie haben ir Gottloses vnd falsches
maul wider mich auffgethan / Und reden
wider mich mit falscher zungen.
Und sie reden gifttig wider mich
allenthalben / Und streitten wider mich
on vrsach.
Dafür das ich sie liebe / sind sie wider
mich / Ich aber bete.

Sie beweisen mir böses vmb guts Und
hass vmb liebe.

Stehe mir bey HERR mein Got / Hilf mir
nach deiner gnade.

Credo

Aus: *Missae Christophori Straus*, Wien 1631

Text: *Ordinarium Missae*

Credo in unum Deum,

Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum Iesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex patre natum, ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine.
Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum,
consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines et propter
nostram salutem descendit de coelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine:
Et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis,
sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est.

Et resurrexit tertia die, secundum
Scripturas.
Et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
iudicare vivos et mortuos:
cuius regni non erit finis.

Ich glaube an Gott,

den Vater, den Allmächtigen,
den Schöpfer des Himmels und der Erde,
aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.

Und an den einen Herrn, Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn,
aus dem Vater geboren vor aller Zeit:
Gott von Gott, Licht vom Licht:
wahrer Gott vom wahren Gott,
gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater;
durch den alles geschaffen ist.
Für uns Menschen und zu unserem Heil
ist er vom Himmel gekommen.

Hat Fleisch angenommen durch den
Heiligen Geist von der Jungfrau Maria
und ist Mensch geworden.

Er wurde auch für uns gekreuzigt,
hat unter Pontius Pilatus
gelitten und ist begraben worden.

Und ist am dritten Tage auferstanden
nach der Schrift,
und aufgefahren in den Himmel.
Er sitzt zur Rechten des Vaters
und wird wiederkommen in Herrlichkeit,
zu richten die Lebenden und Toten;
seiner Herrschaft wird kein Ende sein.

Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,
Qui ex Patre Filioque procedit,

Qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur;
qui locutus est per Prophetas:

Et in unam sanctam catholicam et
apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi.

Amen.

Wir glauben an den Heiligen Geist,
den Herrn und Lebensspender,
der aus dem Vater und dem Sohn
hervorgeht,
der mit dem Vater und dem Sohn
zugleich angebetet und verherrlicht wird,
der gesprochen hat durch die Propheten.

Und an die eine, heilige, katholische und
apostolische Kirche.
Ich bekenne eine Taufe
zur Vergebung der Sünden.
Ich erwarte die Auferstehung der Toten
und das Leben der kommenden Welt.

Amen.

68.
Missa Gratiosa, 12. Voc. cum duobus Choris plenis, & uno ad submissiora
Instrumenta, cum Voce sola accommodato. Chor. I.

Vi tol lis pec ca ta mun di, mi se re re no bis,
su ci pe de pre ca ti o nē nos trā, qui se des ad dex te ram
Pa tris, mi se re re no bis, Ie su Chri ste, Ie su Chri ste, cum san cto
spi ri tu in glo ri a, in glo ri a De i Pa tris A men,
in glo ri a, in glo ri a De i Pa tris A mē, in glo ri a, in glo ri
a De i Pa tris A men.

à 4.
Ratrem omnipotentem factorem cœli & ter
re vi si bi li um om nium, & in vi si bi li um,
& in unum Do mi nū Ie su m Chri stū fi li um De i u ni ge ni
tum, & ex pa tre na tum, an te om ni a, om ni a se cu la,

69.
Missa Gratiosa, 12. Voc. cum duobus Choris plenis, & uno ad submissiora
Instrumenta, cum Voce sola accommodato. Chor. I.

De um de De o, lu men de lu mi ne, De um ve rum de De o ve ro,
ge nitum nō factū, con subs tan ti a lem Pa tri, per quē om ni a
fa cta sunt, qui ppter nos ho mines, & pro pter
nos trā sa lu tem de scendit :// de scendit de cœ lis, de scendit, de scen
dit de scendit de cœ lis.
Et incarnatus. & Crucifixus tacent.

E
à 2. T in Spi ri tum san c tum Do mi nū & vi vi fi can tem, qui ex Pa
tre fi li o q; pro ce dit, qui cū Pa tre & fi li o, & fi li o si mul ad o
ra tur & con glo ri fi ca tur, :// q; lo cu tus est p Pro phe tas,
con fi te or unum Bap ti sma, in remi sionem ://
K K

Exaudi Deus à 7

Concert: 5. Violin. & 2 Voce Tenor

Aus: *Nova ac diversimoda Sacrarum
Cantionum.* Wien. 1613

Edition: Charles Toet 2020

Text: Psalm 54, 2-4

Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung:

Cantus *Violin.*

Sexta vox *Violin.*

Altus *Violin.*

Tenor *Violin.*

Quinta vox *Violin.*

Septima vox *Voce*

Bassus *Voce*

[Continuo]

The image shows a page of a musical score titled 'Exaudi Deus' by Giovanni Priuli. The score is for seven voices and continuo, as indicated by the title 'Septem Vocum.' and the part names 'CANTUS', 'TENOR', and 'BASSUS'. The music is written on ten staves. The lyrics are in Latin and German. The Latin text is: 'Exaudi Deus, orationem meam, et ne despexeris deprecationem meam, intende mihi et exaudi me, contristatus sum in exercitatione mea, inimici et a tribulatione peccatorum, quoniam declinaverunt in me iniquitates, et in ira molesti erant mihi.' The German text is: 'Gott höre mein gebet / vnd verbirge dich nicht für meinem flehen. Mercke auff mich vnd erhöre mich / Wie ich so kleglich zage vnd heule. Das der feind so schreiet / vnd der Gottlose drenget / Denn sie wöllen mir einen tuck beweisen / vnd sind mir hefftig gram.'

Exaudi Deus, orationem meam,
et ne despexeris deprecationem meam,
intende mihi et exaudi me,
contristatus sum in exercitatione mea,
inimici et a tribulatione peccatorum,
quoniam declinaverunt in me iniquitates,
et in ira molesti erant mihi.

Gott höre mein gebet / vnd verbirge dich
nicht für meinem flehen.
Mercke auff mich vnd erhöre mich /
Wie ich so kleglich zage vnd heule.
Das der feind so schreiet / vnd der
Gottlose drenget / Denn sie wöllen mir
einen tuck beweisen / vnd sind mir
hefftig gram.

Giovanni Priuli (ca.1575–1626)

Sonata Prima à 8

Aus: *Sacrarum concentuum... prima pars,* Venedig 1618

Edition: Charles Toet 2017

Besetzung: *Canto, Alto, Tenor, Basso, Quinto, Sesto, Settimo, Ottavo, Basso ad Organum*

Anima mea à 8

Echo Spiritualis, ad placitum

Aus: *Nova ac diversimoda Sacrarum Cantionum*. Wien. 1613

Edition: Charles Toet 2020

Besetzung:

Cantus *Echo spiritualis*: Pri. Chor.

Altus *Echo spiritualis*: Pri. Chor.

Tenor *Echo spiritualis*: Pri. Chor.

Bassus *Echo spiritualis*: Pri. Chor.

Sexta vox *Echo spiritualis*: Sec. Chor.

Octava vox *Echo spiritualis*: Sec. Chor.

Septima vox *Echo spiritualis*: Sec. Chor.

Quinta vox *Echo spiritualis*: Sec. Chor.

[Continuo]

The image shows a page of a musical score for a choral setting of 'Anima mea'. The title at the top is 'Anima mea à 8' and the subtitle is 'Echo Spiritualis, ad placitum'. The score is for eight voices: four principal voices (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) and four secondary voices (Sexta, Octava, Septima, Quinta). The music is in a 2/7 time signature and is labeled 'CANTUS'. The lyrics are in Latin and German. The score includes a large decorated initial 'A' at the beginning. The lyrics in German are: 'Meine Seele, du bist bereits im Schlaf erstarrt, in welchen du Elende zuletzt gefallen bist. Wache auf! Meine Seele, erhebe dich über die Sünde, flehe deinen Gott an, rufe zu deinem Herrn und Gott, damit er den Geist der Reue ausgiesse, welcher dich gnädig reinigt. Und ach! schon ist es an der Zeit, meine Seele, steh auf, rufe, jammere: Sende deinen Geist aus, Gott, dass er die Erde neu mache. Sieh mich an, Gott, erhöre mich, denn siehe, deinen Beistand erflöhe ich. Zu dir kehre ich zurück, rufend, weinend, bei dir ist mein süsser Trost.'

Anima mea, jam de somno in quo tam diu misera torpuisti tandem

evigila,
anima mea exsurge de peccato,
Deum tuum implora,
ad Dominum Deum tuum exclama,
ut Spiritu paenitudinis infundat,
qui te clementer expurget

e heu, jam tempus est anima mea,
surge, clama, plora,

Spiritum tuum Deus emitte,
ut faciem terrae renoves,
intende mihi, Deus, exaudi me,
ecce enim auxilium tuum imploro,

ad te recurro, clamans, ploro,
ad te meum dulce solamen.

Meine Seele, du bist bereits im Schlaf
erstarrt, in welchen du Elende zuletzt
gefallen bist.

Wache auf!

Meine Seele, erhebe dich über die Sünde,
flehe deinen Gott an,
rufe zu deinem Herrn und Gott,
damit er den Geist der Reue ausgiesse,
welcher dich gnädig reinigt.

Und ach! schon ist es an der Zeit, meine
Seele, steh auf, rufe, jammere:

Sende deinen Geist aus, Gott,
dass er die Erde neu mache.
Sieh mich an, Gott, erhöre mich,
denn siehe, deinen Beistand erflöhe ich.

Zu dir kehre ich zurück, rufend, weinend,
bei dir ist mein süsser Trost.

Sanctus

Aus: *Missae Christophori Straus*, Wien 1631

Text: *Ordinarium Missae*

Sanctus, sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

Heilig, heilig, heilig
bist du, Herr, Gott Sabaoth.
Himmel und Erde sind deiner
Herrlichkeit voll.

Osanna in excelsis.

Hosanna in der Höhe.

Benedictus qui venit
in nomine Domini.

Hochgelobt sei, der da kommt
im Namen des Herrn.

Osanna in excelsis.

Hosanna in der Höhe.

Agnus Dei

Aus: *Missae Christophori Straus*, Wien 1631

Text: *Ordinarium Missae*

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Lamm Gottes,
das hinwegnimmt die Sünden der Welt,
erbarme dich unser.

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Lamm Gottes,
das hinwegnimmt die Sünden der Welt,
gib uns deinen Frieden.

O Rex gloriae à 10.

Aus: *Nova ac diversimoda Sacrarum Cantionum...* Wien 1613

Edition: Charles Toet 2020

Besetzung:

Cantus *Cornetto* Pri. Chor.

Quinta vox *Cornetto* Pri. Chor.

Nona vox *Cornetto* Pri. Chor.

Octava vox *Cornetto* Pri. Chor.

Tenor *Voce* Pri. Chor.

Sexta vox *Voce* Sec. Chor.

Altus *Cornetto*: *mut*: Sec. Chor.

Decima vox *Trombon* Sec. Chor.

Septima vox *Trombon* Sec. Chor.

Bassus *Faggot-gran* Sec. Chor.

[Continuo]

The image shows a page from a 1613 musical manuscript. At the top, it is titled 'Decem Voc. Sec. Chor.' and 'SEXTA VOX'. The music is written on ten staves, each with a different clef and time signature. The lyrics are in Latin and are printed below the staves. The lyrics include: 'Rex gloriae Domine virtutum, O Rex gloriae, Domine virtutum, qui triumphator hodie super omnes caelos ascendisti, ne derelinquas nos orphanos, ne derelinquas nos orphanos, sed mitte promissum Patris in nos, sed mitte promissum Patris in nos, Spiritum veritatis: sed mitte promissum Patris in nos, Spiritum veritatis: Spiritum veritatis, Spiritum veritatis, Spiritum veritatis.' The score is decorated with a large, ornate initial 'V' at the beginning of the first staff.

O Rex gloriae, Domine virtutum,
qui triumphator hodie super omnes
caelos ascendisti,
ne derelinquas nos orphanos,
sed mitte promissum Patris in nos
Spiritus veritatis.

Alleluja.

O König des Ruhms, Herr der Tugenden,
der du heute als Triumphator über alle
Himmel aufgestiegen bist,
lasse uns nicht verwaist zurück,
sondern sende uns den Geist der
Wahrheit, wie vom Vater versprochen.

Halleluja.



Coronabedingt steht momentan im Hauptschiff nur eine begrenzte Anzahl Sitzplätze zur Verfügung. Trotz gewisser Unsicherheiten gehen wir aber davon aus, dass die geplanten Konzerte in den kommenden Monaten stattfinden können.

Generalprobe: Samstag 17:00
Konzert: Sonntag 17:00

Bitte melden Sie sich jeweils unbedingt per Mail an:
anmeldung@abendmusiken-basel.ch

Oder per Post / Telefon:
Katharina Bopp / Albert Jan Becking
Spalendorweg 39, 4051 Basel
078 791 89 36

Wir reservieren Ihnen gerne einen Platz und bestätigen per Mail.
Sie können gemütlich zur Kirche kommen, wir werden Sie zu Ihrem Platz begleiten.

Leider können wir keine Plätze ohne Registrierung vergeben.
Die Plätze werden in der Reihenfolge der Anmeldungen reserviert, bis die maximale Besucherzahl erreicht ist.
Es gilt Maskenpflicht.

Nächstes Konzert:

M.-A. Charpentier

Generalprobe: Sa, 12. Dez. 2020, 17 Uhr
Konzert: So, 13. Dez. 2020, 17 Uhr
Predigerkirche Basel

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

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

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

Bankverbindung

Abendmusiken in der Predigerkirche
Bündnerstrasse 51, 4055 Basel
IBAN: CH 28 0077 0253 3098 9200 1
Basler Kantonalbank
Spenden an die *Abendmusiken in der Predigerkirche* sind von der Steuer absetzbar.

Organisation

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

Programm **Christoph Strauß**: Charles Toet
Einführungstext: Christoph Prendl
Dokumentation, Gestaltung: E-M Hamberger
Musikalische Leitung: Jörg-Andreas Bötticher