

Abendmusiken  
in der Predigerkirche

# Giovanni Valentini

Soprano: Jessica Jans, Julia Kirchner

Alto: Margot Oitzinger

Tenore: Jacob Lawrence, Georg Poplutz

Basso: Markus Flaig, Peter Kooij

Cornetto: Frithjof Smith,

Josué Meléndez Peláez

Trombona: Simen van Mechelen,

Henning Wiegräbe, Sabine Gassner,

Joost Swinkels

Fagotto: Jérémie Papasergio

Violino: Johannes Frisch, Cosimo Stawiarski

Viola: Katharina Bopp

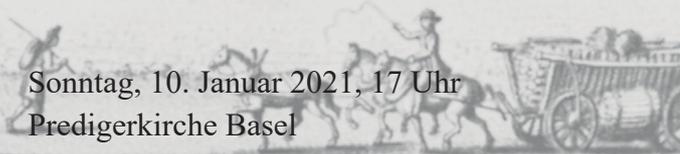
Viola da Gamba: Brian Franklin

Violone: Fred Uhlig

Organo: Jörg-Andreas Bötticher

Sonntag, 10. Januar 2021, 17 Uhr

Predigerkirche Basel



# Giovanni Valentini

\* 1582/83 in Venedig ?

† 30. April 1649 in Wien

Giovanni Valentini wird um **1582/83** vermutlich in Venedig geboren. Über seine Herkunft und Ausbildung ist quasi nichts bekannt, auch der Geburtsort ist unsicher. Das Geburtsjahr lässt sich anhand der Altersangabe *66 Jar* in den Totenprotokollen zurückrechnen.

Die Mutmassung einer Schülerschaft bei Giovanni Gabrieli (1554/57–1612) beruht auf einem Zitat Antimo Liberatis (1617–1692), der Valentini 1685 als *Veneziano, della famosa Schola de' Gabrielli* bezeichnet.

**1604/05** erhält Valentini eine Anstellung als Organist am polnischen Hof von König Zygmunt III. Wasa (1566–1632). Seine Fähigkeiten als Tasteninstrumentalist müssen dementsprechend bereits mit 22 Jahren beachtlich gewesen sein.

Die während dieser Zeit erschienenen und dem König gewidmeten Kompositionen lässt Valentini jedoch in seiner Heimat Venedig drucken.

Valentini und seiner Frau Barbara werden in Warschau zwei Kinder geboren: Francesco Domenico und Katarzyna.

**1614** übersiedelt Valentini nach Graz an den Hof Erzherzog Ferdinands von Innerösterreich, dem späteren Kaiser

Ferdinand II. (1578–1637). Valentini steht in der besonderen Gunst des Erzherzogs und wird zum Musik- und Kompositionslehrer des Thronfolgers und späteren Kaisers Ferdinand III. (1608–1657) ernannt. Fünf weitere Drucke Valentinis erscheinen während seiner Zeit in Graz, sowohl mit weltlicher als auch mit geistlicher Musik.

Ferdinand II. nimmt nach seiner Kaiserkrönung im Jahr **1619** seine gesamte Grazer Hofkapelle mit nach Wien. Bis 1626 bringt Valentini hier fünf weitere Musikdrucke heraus, darunter die *Sacri concerti* (1625).

Am **25. Juni 1626** wird Valentini offiziell zum Nachfolger des krankheitsbedingt aus dem Amt scheidenden Hofkapellmeisters Giovanni Priuli (1575–1626) ernannt und trägt nun den Titel *Maestro di capella della Maesta Cesarea*. **1626** übernimmt Valentini zusätzlich das Amt des Organisten an der Michaelerkirche in Wien, im selben Jahr erhebt Ferdinand II. ihn in den Adelsstand. **1630** ernennt der Kaiser ihn zum kaiserlichen Rat.

Anfang **Juni 1627** verstirbt Ehefrau Barbara, im **September** heiratet er

### ► Michaelerkirche Wien

1219–1221 unter Herzog Leopold VI. errichtet und im 13. Jahrhundert neben St. Stephan und dem Schottenstift zur Wiener Pfarrkirche erhoben. Bis 1784 wurde St. Michael zudem als Hofpfarrkirche geführt.

Foto: Wikimedia



Caterina Giovanelli. Aus den beiden Ehen gehen mindestens 16 Kinder hervor, von denen allerdings wenigstens sechs in frühem Alter sterben.

Valentini ist auch auf literarischem Gebiet tätig und verfasst zahlreiche Gedichte. Obwohl seine Dichtungen weiterhin im Druck erscheinen, veröffentlicht er ab 1626 keine weiteren Kompositionen mehr. Ein Grund dafür ist nicht bekannt.

Nach dem Tod Ferdinands II. bestätigt Ferdinand III. seinen Kompositionslehrer **1637** im Amt des Kapellmeisters und lässt ihm wie sein Vater be-

deutende Gnadengaben zukommen; Valentini kommt zu beachtlichem Wohlstand. Der komponierende Kaiser schätzt Valentinis Unterstützung und Kritik an seinen eigenen Werken.

In den **1640er** Jahren wird der spätere Domorganist Johann Caspar von Kerll (1627–1693) Schüler Valentinis.

Am 12. Dezember 1648 setzt Valentini sein Testament auf, in welchem er alle seine musikalischen Handschriften und Drucke dem Kaiser vermacht. Am **30. April 1649** verstirbt Valentini; er wird am 1. Mai in der Michaelerkirche beigesetzt.



▲ **Matthäus Merian (1593–1650): VENETIA (Ausschnitt)**  
ca. 1650. Kupferstich. 30 x 71 cm.

▼ **Matthäus Merian: *Statt Breßlau im Prospect***  
In: *Topographia Bohemiae, Moraviae Et Silesiae*. Frankfurt 1650. Kupferstich







▲ **Martin Kober** (1550–1598): König Sigismund III. (1566–1632) von Polen, Kniestück.  
um 1590. Öl auf Leinwand. 124 x 92 cm.  
Kunsthistorisches Museum Wien.



▲ **Jan van den Hoecke** (1611–1651): Kaiser Ferdinand III. (1608–1657) HRR, Brustbild um 1643. Öl auf Leinwand. 74.5 x 61 cm. Kunsthistorisches Museum Wien.

## Giovanni Valentini - Ein Venezianer am Kaiserhof

Giovanni Valentini, fast ein Vierteljahrhundert lang Hofkapellmeister zweier Kaiser am Wiener Hof und damit an der Spitze einer der größten und bedeutendsten Hofkapellen seiner Zeit, gehörte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu den weithin geschätzten Komponistenpersönlichkeiten, dessen gedruckte und handschriftliche Werke weite Verbreitung fanden. In der Musikforschung galt er lange – allerdings in fast vollständiger Unkenntnis seiner erhaltenen Kompositionen – als eine Art Nachfolger Palestrinas und als Repräsentant einer angeblich weitgehend konservativen Musikpraxis am Kaiserhof, vor allem weil dieser selbst als einer der wichtigsten Akteure der lange nur als restaurativ geltenden Gegenreformation wahrgenommen wurde. Erst in den letzten Jahrzehnten hat eine Erforschung von Valentinis Leben und Werk eingesetzt, die dieses Bild grundlegend verändert hat und ihn nun als einen vielseitigen und in hohem Maße experimentierfreudigen Neuerer in vielen Bereichen der zeitgenössischen Musikkultur ansieht, auch wenn er keine Opern geschrieben, keine einstimmigen weltlichen Lieder in Druck gegeben hat und von seinen oratorischen Werken, mit denen er die Wiener Tradition der sogenannten *Sepolchri* begründete, nur die von ihm selbst gedichteten Textbücher erhalten sind. Dennoch zählt einiges in seiner weltlichen Vokalmusik, seiner instrumentalen Ensemblesmusik und nicht zuletzt auch in seiner geistlichen Musik zum Originellsten, was in dieser Zeit entstanden ist.

Einen Rückschluss auf das Geburtsdatum von Giovanni Valentini lassen bislang allein die Totenprotokolle des Stadtarchivs Wien zu, wo sich unter dem Datum 30. April 1649 die Angabe zu dem soeben verstorbenen Kapellmeister Giovanni Valentini findet, er sei „66 Jar“ alt gewesen. Demnach wäre Valentini wohl 1582/83 geboren. Bislang ist nichts bekannt über seine familiäre Herkunft, den Geburtsort und seine musikalische Ausbildung. Einzig der Theoretiker Antimo Liberati, der Anfang der 1640er Jahre in Wien wohl in direktem Kontakt mit Valentini stand, bezeichnete ihn Jahrzehnte später 1685 als „Veneziano, della famosa Schola de' Gabrielli“. Giovanni Rovetta verwies 1626 im Vorwort zu seinen *Salmi concertati* darauf, dass Valentini zunächst Instrumentalist gewesen sei, bevor er sich dem Komponieren zugewandt habe. Gesichert ist, dass Valentini wohl mit etwa 22 Jahren 1604 oder Anfang 1605 eine Anstellung als Organist am polnischen Königshof erhielt, was umfassende spielerische Fähigkeiten auf Tasteninstrumenten voraussetzt. König Zygmunt III. Wasa hatte seit 1596 zahlreiche italienische Musiker für seine Hofkapelle angeworben, eine namentliche Liste vom 18. März 1602 belegt, dass zu diesem Zeitpunkt von den 38 Kapellmitgliedern 27 Italiener waren. Über die Zeit Valentinis in Polen ist nur wenig bekannt. 1609 erschien in Venedig eine dem König gewidmete Sammlung mit *Canzoni*, zwei Jahre später ein Band mit *Motecta* für 4-6 Stimmen, von denen jeweils nur ein Stimmbuch überliefert ist, während zwei weitere noch während der Jahre in Polen veröffentlichte Sammlungen mit Instrumentalmusik ebenso gänzlich verloren

sind wie auch ein erster Band mit Madrigalen, so dass seine frühen Kompositionen heute weitgehend unbekannt sind. Im Frühjahr 1614 wechselte Valentini dann auf eine Stelle als Organist am Hofe von Erzherzog Ferdinand von Innerösterreich in Graz, dem späteren Kaiser Ferdinand II. Zwischen den Habsburgern und dem polnischen Hof bestanden nicht nur enge dynastische Verbindungen (der polnische König war nacheinander mit zwei Schwestern Ferdinands verheiratet), sondern auf Grund der gemeinsamen katholischen Religion ähnliche gegenreformatorische und auch kulturpolitische Bestrebungen. Ähnlich wie in Warschau bestand auch die Grazer Kapelle überwiegend aus italienischen Musikern, der seit 1614 amtierende Kapellmeister Giovanni Priuli war zuvor an San Marco in Venedig tätig gewesen. Die moderne musikalische Praxis in der Grazer Hofmusik wird u.a. deutlich an dem umfangreichen Sammeldruck *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* von 1615. Dieser enthält geringstimmige Motetten u.a. von wenigstens neun zu dieser Zeit in Graz wirkenden Musikern, darunter je fünf Stücke von Priuli und Valentini, die in ihrer Konzentration auf nur wenige, vielfältig transformierte Motivbausteine zu den fortschrittlichsten der Sammlung gehören. Valentini scheint die besondere Wertschätzung des Erzherzogs genossen zu haben, wie mehrere hohe Gnadengaben an ihn belegen, nicht zuletzt wurde er zum Musiklehrer des 1608 geborenen späteren Kaisers Ferdinand III. ernannt, der selbst als Komponist hervortreten sollte. In den etwas mehr als fünf Jahren in Graz veröffentlichte Valentini fünf weitere Sammlungen, darunter zwei mit

konzertierender weltlicher Vokalmusik, einen Druck mit siebenchörigen Festkompositionen für die Krönung Ferdinands zum König von Ungarn, einen mit vier Messen sowie im Jahre 1618 eine umfangreiche Sammlung mit *Salmi, hinni, Magnificat, antifone, falsi bordonni, et motetti concertati* für 1-4 Stimmen. Nach der Wahl und Kaiserkrönung Ferdinands II. im Jahr 1619 folgte Valentini mit der gesamten Grazer Hofkapelle dem neuen Kaiser nach Wien. In einem dort am 10. Dezember 1619 datierten Hofstaatsverzeichnis werden für die Hofkapelle 18 Sänger sowie 12 Kapellknaben, 3 Organisten, 24 weitere Instrumentalisten und Trompeter sowie Kapellmeister Priuli aufgeführt. Trotz des bereits ausgebrochenen 30jährigen Krieges scheint sich in den folgenden Jahren am Wiener Hof ein blühendes Musikleben entfaltet zu haben, davon kündeten u.a. fünf weitere Musikdrucke Valentinis, die sämtlich noch vor seiner Übernahme des Kapellmeisteramtes Mitte 1626 erschienen sind und zugleich seine letzten musikalischen Publikationen darstellen, darunter neben weltlichen Sammlungen und einem weiteren Band mit Messen auch die *Sacri concerti* für 2-5 Stimmen von 1625. Nachdem Priuli sich krankheitsbedingt von seinen Pflichten hatte entbinden lassen, wurde Valentini am 25. Juni 1626 zu dessen Nachfolger als „Maestro di capella della Maestà Cesarea“ ernannt. Bereits zuvor hatten wiederholte ungewöhnlich hohe kaiserliche Gnadengaben ihm 1625 den Ankauf eines dreistöckigen Hauses in unmittelbarer Nähe der Hofburg ermöglicht, in dem er bis an sein Lebensende wohnen sollte. Im Juli 1627 erhob Ferdinand II. ihn in den Adelsstand

und ernannte ihn 1630 zum kaiserlichen Rat. 1637 wurde Valentini nach dem Tod Ferdinands II. auch von dessen Nachfolger Ferdinand III. im Amt bestätigt, den er bei dessen eigenen Kompositionen kritisch unterstützte und der ihm in der Folgezeit eine Reihe weiterer bedeutender Gnadengaben zukommen ließ – so brachte es Valentini während seiner Wiener Jahre zu beachtlichem Wohlstand. Obwohl er während seiner fast 23 Jahre währenden Zeit als Kapellmeister zweier Kaiser vielfältige Kompositionen für Kirche und Kammer angefertigt hat – hiervon legen vor allem zahlreiche Manuskripte mit geistlicher Musik und wohl auch die handschriftlich überlieferten Instrumentalwerke Zeugnis ab – gab er aus unbekanntem Gründen keine weiteren musikalischen Sammlungen mehr in Druck. Das am 12. Dezember 1648 in Wien unterzeichnete Testament, in dem er alle musikalischen Handschriften und Drucke Ferdinand III. hinterließ, vermochte er bereits nicht mehr eigenhändig aufsetzen. Valentini starb am 30. April 1649 und wurde einen Tag später in der Gruft der Pfarrkirche St. Michael beigesetzt.

Die Kompositionen des heutigen Konzerts dürften alle während Valentinis Wiener Jahren entstanden sein. Nur zwei davon sind durch die Drucklegung in den *Sacri concerti* von 1625 eindeutig datiert, die anderen Stücke finden sich in unterschiedlichen, z.T. erst Jahre nach Valentinis Tod angefertigten Handschriften, die in Bibliotheken über ganz Europa verstreut sind und überwiegend keine genaue Datierung zulassen. Valentinis instrumentale Sonaten für En-

sembles mit unterschiedlichen Besetzungen könnten auf Grund ihrer Fünfstimmigkeit zunächst einmal weniger modern erscheinen als etwa geringstimmigere Solo- und Triosonaten jener Jahre, doch ist die musikalische Faktur alles andere als traditionell und folgt keinerlei konventionellem Formschema. Die in mehreren Quellen überlieferte **Sonata à 5 vel à 6** für Streicher besteht aus insgesamt neun kürzeren Abschnitten, die jeweils repetiert werden, wobei der letzte Abschnitt zusätzlich da-capo-artig noch einmal den siebten wiederholt. Zwar ist der musikalische Satz durchgehend blockhaft homophon, doch betreibt Valentini hier ein unerwartetes rhythmisches wie auch harmonisches Vexierspiel. In den ersten beiden Abschnitten etwa ist ein 4/4-Takt vorgeschrieben, doch im ersten weisen die Phrasen eine Länge von drei Vierteln, im zweiten eine Länge von fünf Vierteln auf und erweisen sich damit als metrisch ganz unabhängig vom Taktschema. Die Klangfortschreitungen wechseln dabei durch Vorzeichnung zusätzlicher Alterationszeichen beständig zwischen Dur- und Mollklängen, wobei in der ersten Violine in den ersten drei Takten melodisch immer wieder verminderte Septim- und Quintfälle auftreten. Im raschen dritten Abschnitt alternieren Phrasen aus drei und fünf bzw. drei und sieben Vierteln, wobei durch Chromatik in der Oberstimme im Achtelabstand erneut Dur- und Mollklänge nebeneinanderstehen, was am Ende durch Adagio-Vorschrift noch stärker in den Vordergrund tritt. Von den drei Abschnitten im 3/2-Takt ist nur der siebte mit viertaktigen Phrasen ganz regelmäßig gebaut, die mit Presto über- schriebenen Abschnitten vier und fünf

beginnen dagegen mit Vier- bzw. Zweitakttern, doch ist die letzte Phrase jeweils asymmetrisch um einen Takt ausgeweitet. Der geradtaktige achte Abschnitt ist mit melodischen Bausteinen von fünf Vierteln dem zweiten verwandt, doch mit Sechszehnteltonrepetitionen beschleunigt und ohne *tremolo*-Vorschrift.

Ganz anders ist Valentinis **Sonata à 5** für zwei Violinen, zwei Zinken, Posaune und Bc. gestaltet, die in einer Abschrift des Frankfurter Kapellmeisters Johann Andreas Herbst von etwa 1650 erhalten ist. Sie besteht aus vier Formteilen, in denen nicht das fünfstimmige Ensemble im Vordergrund steht, sondern Einzelstimmen und Stimmpaare, die vielfältig miteinander abwechseln und kombiniert werden. Bemerkenswert ist dabei, dass die Motivik fast durchweg nur aus kurzen eintaktigen Bausteinen besteht, wie etwa den Dreiklangsbrechungen in Viertelbewegung gleich zu Beginn, die nacheinander zunächst einstimmig in verschiedenen Stimmen und damit auch wechselnden Klangfarben aneinandergereiht werden, jedoch auch in einer in Sechzehnteln umspielten Variante auftreten und in beiden Formen im Terzabstand parallel geführt werden. Im zweiten Abschnitt werden halbtaktige Achtelgruppen, die nur aus einem Halb- bzw. Ganztonschritt abwärts bestehen – sie erscheinen anders rhythmisiert noch einmal in einer mittleren Passage des nächsten Teils – mit raschen Quintgängen abwärts kombiniert, die in sukzessiver Reihung, aber auch in Parallelführung eingesetzt werden. Die Motivik des dritten Abschnitts im Dreiertakt greift in variiertem Form auf den Anfang zurück und wird für sechs Takte zunächst in einer Kantilene der Posaune weiterent-

wickelt, bevor auch deren Motivik aufgespalten und kombinatorisch durch alle Stimmen geführt wird, am Ende dieses Teils erscheint diese Passage in der ersten Violine in Umkehrung. Der geradtaktige abschließende vierte Abschnitt resümiert noch einmal in veränderter Form einige der vorherigen Motive.

Eine noch weitergehende Vereinheitlichung der Motivik prägt die **Sonata à 5** für zwei Violinen, zwei Viole di braccio, Fagott und Bc., denn hier ist abgesehen von der Continuostimme, welche fast durchgängig in Viertelbewegung voranschreitet, die gesamte Motivik aus einem einzigen, gleich zu Beginn vorgestellten Soggetto abgeleitet. Es besteht zunächst aus einem auftaktigen Terzgang aufwärts mit anschließendem Quintfall in Viertelbewegung, anschließend wird der Quartraum darüber in einem in Sechzehnteln umspielten Gang aufwärts stufenweise ausgefüllt. Beide Motivbausteine werden in immer wieder transformierter Form verwendet, der erste etwa mit verkürzten Notenwerten und Quintlauf abwärts statt Quintfall sowie in Umkehrung, der zweite insbesondere in Form von Tonrepetitionen in Sechzehnteln, doch werden auch einzelne Elemente abgespalten und neu montiert oder sequenziert. Valentini nimmt in dieser Sonata im Grunde schon eine konstruktive Technik vorweg, die man weit später dann als motivisch-thematische Arbeit bezeichnen sollte. Schon in seinen Grazer Jahren hatte Valentini mit vergleichbarer motivischer Vereinheitlichung in seinen Madrigalen und gelegentlich auch in geringstimmigen geistlichen Kompositionen experimentiert, besonders wenn spitzfindige Wortspiele oder Motivtransformationen

schon im Text eine Rolle spielten. Doch zeigt sich insgesamt auch in seiner Vokalmusik eine große Bandbreite kompositorischer Strategien. Im dreistimmigen **Salve Regina** aus den *Sacri concerti* von 1625 parodiert er eine eigene, im gleichen Jahr veröffentlichte weltliche Komposition mit dem Anfangsvers *Queste selve vicine* auf einen Text aus Giambattista Marinos Dichtung *La ninfa avara*. Doch ist das konzertierende Madrigal nur fragmentarisch überliefert, so dass die genaue Art der Bearbeitung wie auch die Motive dafür unklar bleiben. Das *Salve Regina* stellt eine an Techniken des zeitgenössischen konzertierenden Madrigals orientierte Reihung kontrastierender und gelegentlich auch lautmalerischer Soggetti in den Mittelpunkt. Am Anfang singen nacheinander die beiden Sopranstimmen einstimmig die gleichen, gemessen deklamierten acht Takte mit expressiver Hervorhebung des Wortes „Regina“ durch einen Septimvorhalt, während danach die Tenorstimme den zweiten Textabschnitt beschleunigt in punktierten Achtelgruppen und ersten kurzen Melismen vorträgt. Erst mit dem Wechsel zum Dreiertakt bei „Ad te clamamus“ wird der Satz erstmals mehrstimmig, wobei durch die Aneinanderreihung von vier fallenden Terzen in allen drei Stimmen ein melodisch ungewöhnlicher Nonenambitus gewählt ist. Echowirkungen bei „ad te suspiramus“ und gegenläufige Wellenbewegung bei „flentes“ und nochmals bei „valle“ sind ebenso wortausdeutend wie die chromatischen Wendungen bei „lacrymarum“. Auch in der zweiten Hälfte des Stückes wechseln anfängliche Solopassagen mit vollstimmigen Abschnitten, in denen immer wieder einzelne kurze Melismen

systematisch durch alle Stimmen geführt werden.

In **O vos omnes**, dem einzigen fünfstimmigen Stück am Ende der *Sacri concerti* von 1625, wird dem liturgischen Text des Responsoriums für den Karsamstag aus den Klagen des Jeremiah eine zweite Textschicht mit den Worten „O dulcis amor Jesu, o caelestis amor, o grandis amor“ gegenübergestellt, die das Leiden Christi als Zeichen seiner Liebe zu den Menschen deutet – diesen zweiten Text hatte Valentini schon einmal in dreistimmiger Vertonung im *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* von 1615 veröffentlicht. In der jüngeren Vertonung trägt eine Altstimme, die als einstimmiger Chor räumlich entfernt von den je zwei Sopran- und Tenorstimmen platziert werden soll, diese Worte als eine Art Refrain zunächst mehrfach im Wechsel mit den anderen Stimmen vor. Diese bilden gleichsam zwei weitere Chöre, die den Text des Responsoriums in zunehmend gesteigerter Form zunächst im Tenor II und im Sopran I einstimmig, dann im Alternieren der beiden Stimmpaare und schließlich in allen vier Außenstimmen vortragen, im vollstimmigen Schlussabschnitt übernimmt die Altstimme mit ihrem zweiten Text dann die Rolle eines Cantus firmus. Der *gravitas* der Situation entsprechend verzichtet die gesamte Vertonung selbst auf kleinere Melismen. Je vielstimmiger der Satz wird, umso deutlicher treten immer neue dissonante Vorhaltbildungen in den Vordergrund, bemerkenswert sind nicht zuletzt auch zwei Passagen, in denen die vier Außenstimmen in Sextakkordketten abwärtsgeführt werden. Das nur handschriftlich überlieferte **In te Domine speravi** stellt einen Sonderfall

im zeitgenössischen geistlichen Repertoire dar. Es handelt sich um eine Solomotette für eine hochvirtuose Bassstimme, der gleichberechtigt eine fast noch virtuosere sogenannte Viola bastarda-Stimme als Dialogpartner gegenübergestellt wird. Ausgeführt wird diese ebenfalls im Bassschlüssel notierte Instrumentalstimme von einer Bassgambe, die ihren gesamten Ambitus von der Bassbis zur Diskantlage verwendet. Große Sprünge und ausgedehnte rasche Melismen stehen im Vordergrund, die oft sequenzierend aneinandergereiht und dann im letzten Abschnitt bei „accelera“ ganz wortausdeutend zur 32stel-Bewegung beschleunigt werden. In dem aus Psalm 30 stammenden Text wird Gott in einer Situation großer Bedrängnis um Beistand angerufen, was durchaus ganz konkret auf die äußere Situation des 30-jährigen Krieges bezogen werden kann. Valentini hat neben solchen geringstimmig besetzten, eher kammermusikalischen Stücken auch eine Reihe von mehrchörigen Concerti mit umfangreichen vokal-instrumentalen Mischbesetzungen für den Kaiserhof komponiert, die belegen, dass auch während der Kriegsjahre bei festlichen Anlässen aufwendige Aufführungen stattgefunden haben. Die für Vespere bestimmte Psalmvertonung **Dixit Dominus** zu 14 Stimmen ist im Benediktiner-Stift Kremsmünster überliefert und gruppiert die acht Sänger und sechs Instrumente in vier Chöre mit sehr unterschiedlichen Klangfarben, abgesehen vom dritten Chor mit einer Altstimme und drei Posaunen weisen die drei anderen Chöre jeweils eine andere Variante einer modernen Triobesetzung für zwei gleiche Oberstimmen und eine Bassstim-

me auf. Den vier Gruppen werden nacheinander die ersten vier Abschnitte anvertraut, denen die ersten drei Verse entsprechen, Ähnliches geschieht noch einmal in gleicher Reihenfolge ab Vers 6, wobei dem vierten Chor aus zwei Tenören und Bc. dann bereits der erste Teil der Doxologie zugewiesen ist. Nur in den beiden mittleren Versen und am Ende werden alle Gruppen zur Vollstimmigkeit bzw. zu rasch wechselnden Dialogabschnitten zusammengeführt. Zu den herausgehobenen Momenten zählen etwa die raschen Läufe von Chor I mit Cornettino, Violine und Bass im ersten wie auch beim „Dominus a dextris“ im sechsten Doppelvers sowie die enggeführten Einsätze aller Stimmen im abschließenden „Amen“.

Dieselbe Handschrift in Kremsmünster enthält auch ein **Magnificat** für je acht Instrumental- und Vokalstimmen (auch wenn die Überschrift a 14 lautet), die jedoch im Unterschied zum *Dixit Dominus* nicht in definierte feste Klanggruppen bzw. Chöre unterteilt sind. Den Instrumenten ist eingangs eine *Symphonia* und zwischen den Versen und der Doxologie noch einmal eine *Sonata* zugewiesen, dadurch entstehen zwei große Formteile, was zusätzlich durch den Wechsel zum Dreiertakt für den Schlussteil unterstrichen wird. Die Doppelverse und gelegentlich auch Halbverse werden von unterschiedlichen, oft geringstimmig besetzten Klanggruppen vorgetragen, wobei immer wieder wechselnde Paare von zwei gleichen Vokalstimmen im Vordergrund stehen. Groß besetzt Abschnitte wie etwa bei „et exultavit“, „omnes generationis“ und „deposuit potentes“ sehen alle Stimmen und Instrumente ohne die beiden Cornetti vor, Vollstimmigkeit

wird einzig im abschließenden „Amen“ erreicht. Die Sonderrolle der beiden Cornetti wird bereits in der einleitenden *Symphonia* deutlich, wo diese halbtaktig in durch 32stel-Noten ausgeschrieben Trillern jeweils forte und noch einmal leise als Echo über Haltetönen im Bass spielen, die Trillerfiguren mit Echo werden dabei in Terzen aufwärts sequenziert. Wortausdeutend ist dann eine vergleichbar anspruchsvolle Passage im „Fecit potentiam“, hier tragen die Cornetti im Wechsel mit zwei Violen da braccio herabstürzende 32stel-Kaskaden vor, welche die Zerstreung bzw. den Sturz der „superbos“ sinnfällig nachzeichnen. In den Vokalstimmen sind nur einmal den beiden Tenören im „Sicut locutus est“ ähnlich virtuose Passagen zugewiesen. Die Vertonung ist in ihren vielfältigen Klangwirkungen und Kontrasten als eindrucksvoller Höhepunkt für eine festliche Vesper konzipiert.

Textgrundlage für das **Benedicam Dominum in omni tempore à 14** zu Beginn des Konzerts bilden die Verse 2-4 und 9 von Psalm 33, die ersten beiden Verse davon hatte Valentini bereits früher in einer Vertonung nur für eine solistische Bassstimme mit Bc. im *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* von 1615 veröffentlicht. Die handschriftliche, großbesetzte Version aus der Sammlung Bohn ist das einzige Stück im Programm, das über einen Instrumentalchor mit insgesamt acht Instrumenten, in dem alternierend oder gemeinsam zwei Violinen und zwei kleine Cornetti die Oberstimmen bilden, sowie ein vierstimmiges Solistenensemble hinaus auch einen vierstimmigen Ripieno-Kapellchor aufweist. Trotz der großen Besetzung ist auch hier die

Komposition über weite Strecken nicht blockhaft, sondern arbeitet vielfach mit geringstimmigen Gruppen. Am Anfang alternieren zwei Violinen bzw. Cornetti sowie eine Posaune aus Chor I gleichberechtigt mit den beiden Sopran- sowie dem Basssolisten aus Chor II. Erst beim Beginn des Folgeverses erklingt für einen kurzen Moment die volle dreichörige Besetzung, bevor ein kurzgliedriges Dialogisieren zwischen den verschiedenen Gruppen mit mehreren kurzzeitigen Taktwechseln anhebt. Für die Umsetzung des ersten Halbverses im dritten Teil werden zunächst jene Instrumente und Stimmen der beiden solistischen Chöre miteinander kombiniert, die im Anfangsteil nicht zu hören waren, also drei Posaunen sowie Alt- und Tenorsolo, im zweiten Halbvers ab „et exaltemus“ treten dann nach erneutem Wechsel zu einem Dreiertakt allmählich der dritte Chor und die anderen fehlenden Stimmen hinzu. Der letzte Teil erhält durch den zweimaligen, jedoch musikalisch abgewandelten Vortrag von Psalmvers 9 besonderes Gewicht – hier formen verschiedene Teilchöre wie auch nun blockhaft die drei vollstimmigen Chöre einen überwiegend homophonen, rasch alternierenden Dialog mit ganz syllabischem Textvortrag, der wirkungsvoll zu einer vollstimmigen Schlusspassage gesteigert wird.

Das in einer Handschrift in Uppsala überlieferte **Cantate gentes in conspectu Regis Domini** weist wiederum 14 Stimmen auf, die aber hier in einen allerdings über weite Strecken zweigeteilten siebenstimmigen Instrumentalchor und einen ebenfalls siebenstimmigen Vokalchor unterteilt sind. Anlass für die Komposition war nach einem Zeugnis von Samuel

Capricornus offenbar 1647 der Landtag in Pressburg (heute Bratislava), bei dem Ferdinand IV., ein Enkel von Ferdinand II. zum König von Ungarn gekrönt wurde. Der Text, in dem nicht nur die Völker, sondern insbesondere auch die Könige aufgefordert werden, Gott als dem König der Könige und Herrn der Herren ein Loblied zu singen, ist eine spezifische Textkompilation mit Elementen aus Psalm 95 wie auch insbesondere aus der Offenbarung des Johannes Kapitel 17, Vers 14. Valentinis Vertonung weist eine klare Architektur in vier größeren Teilen auf, von denen die ersten drei jeweils mit einem rein instrumentalen Abschnitt der Bläsergruppe aus Cornetti und Posaunen eingeleitet werden, die bereits die Motivik der von zwei Gamben begleiteten Vokalstimmen vorwegnehmen und in den vokalen Abschnitten schweigen. Zu Beginn des vierten Teils steht dagegen ein Trio von – ähnlich wie im *Magnificat* – raschen virtuosen Diminutionsgruppen mit Echo in den Cornetti. Der erste Abschnitt verknüpft nur zwei kurze Motivbausteine, einen aufsteigenden für „Cantate gentes“ und einen abwärts sequenzierten für „in conspectu regis Domini“. Dieser zweite Baustein wird mit gleichem Text im dritten Abschnitt und nochmals zu Beginn des vierten Abschnitts wieder aufgegriffen, und auch die Motivik des gesamten zweiten Abschnitts, der ebenfalls den gleichen Text verwendet, scheint daraus abgeleitet zu sein. Erstmals lässt Valentini im vierten Teil bei „quoniam“ das gesamte Ensemble für vier Takte vollstimmig erklingen, bevor ein längerer Schlussabschnitt anhebt, der ähnlich wie in Teil I von zwei knappen Motivbausteinen geprägt wird,

die allerdings hier nicht nur nacheinander, sondern miteinander verschränkt auftreten. Dabei werden nach anfänglichem Dialog einzelner Stimmpaare allmählich alle Stimmen und Instrumente einbezogen und markieren in einem vielstimmigen Concerto den Höhepunkt der Komposition.

Giovanni Valentini erweist sich in den instrumentalen und geistlichen Stücken dieses Programms als ein Komponist, der gleichermaßen intimere, hochexpressive geringstimmige Kompositionen mit überraschender Harmonik oder einem konstruktiven Spiel weniger einfacher Bausteine beherrscht wie auch die Handhabung großer vokal-instrumentaler Besetzungen, die er für komplexe großformale Dispositionen mit vielfältigen kontrastierenden Klangwirkungen zu nutzen versteht, die bei wichtigen Anlässen in der öffentlichen Repräsentationskultur des Kaiserhauses eingesetzt wurden.

Joachim Steinheuer  
Akademischer Direktor  
Universität Heidelberg

# Benedicam Dominum

*in omni tempore à 14. Voc: 6 Instrument: 4 Voc: è 4 Capella:*

Quelle: D-B (Bohn 204)

Text: Psalm 33, 2-4 und 9

Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung:

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

Cornetto I/II, Trombone I-IV, Violino I/II, Viola, Viola da Gamba, Fagotto, Violone, Organo

Benedicam Dominum in omni tempore  
semper laus eius in ore meo

Ich will den HERRN loben alle zeit /  
Sein lob sol imer dar in meinem munde  
sein.

in Domino laudabitur anima mea  
audiant mansueti et laetentur

Meine seele sol sich rhümen des HERRN  
/ Das die elenden hören und sich frewen.

magnificate Dominum mecum et  
exaltemus nomen eius in id ipsum

Preiset mit mir den HERRN / Und lasst  
vns mit einander seinen namen erhöhen.

gustate et videte quoniam suavis est  
Dominus beatus vir qui sperat in eo.

Schmeckt vnd sehet / wie freundlich der  
HERR ist / Wol dem / der auff in trawet.

## Sonata. a. 5

*2 Violini: | 3 Violae | A: Dnus Valentinus: | 1670*

Quelle: CR-KRa, A 535/IV.89

Besetzung: Violino I/II, Viola I/II, Fagotto, Organo

# Dixit Dominus

à 14 voci concertatae

Quelle: A-KR L13, 24-29

Sparrierungen von Roland Wilson mit freundlicher  
Genehmigung

Text: Ps 190 / Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung:

Coro I: Basso, Cornettino, Violino

Coro II: Canto I/II, Basso

Coro III: Alto, Trombone I-III

Coro IV: Tenore I/II

Continuo

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

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

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

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

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

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

De torrente in via bibet: propterea  
exaltabit caput.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.  
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,  
et in saecula saeculorum.

Amen.

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

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

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

Der HERR hat geschworen vnd wird  
in nicht gewen / Du bist ein Priester  
ewiglich / nach der weise Melkizedeck.  
Der HERR zu deiner rechten / wird  
zeschmeissen die Könige / zur zeit seines  
zorns.

Er wird richten vnter den Heiden / er  
wird grosse schlacht thun / Er wird  
zeschmeissen das heubt vber grosse  
lande. Er wird trincken vom bach auff  
dem wege / Darumb wird er das heubt  
empor heben.

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

Amen.

# Sonata à 5

Aus: Partiturbuch Ludwig

Quelle: D-W Cod. Guelf. 34.7 Aug. 2-95

Besetzung: *Violino I/II, Viola di Braccio I/II,*  
Fagotto, Basso continuo

Ar. 2. Viol. Brac. e Fag. 203. V. Continuo.

92

Sonata.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '92' in the top right corner. At the top, there is a title in red ink: 'Ar. 2. Viol. Brac. e Fag. 203. V. Continuo.' Below this, the word 'Sonata.' is written in red ink. The score consists of ten staves of music, each with a clef and a key signature of one flat. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

# In te Domine speravi

Quelle: D-KI 2°Mus.ms.51°

Text: Ps 30, 2-3

Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung: Basso, Viola da Gamba, Continuo

In te Domine speravi  
non confundar in aeternum  
in iustitia tua libera me  
inclina ad me aurem tuam  
adclera ut eruas me.

HERR auff dich traw ich / las mich nimer  
mehr zu schanden werden /  
Errette mich durch deine gerechtigkeit.  
Neige deine ohren zu mir / eilend hilff  
mir.

## Sonata â 5 Voci:

*doi Violini | doi Cornetti | é Trombone |  
Con Basso Continuo | Di | Giov: Valentini.*

Quelle: D-Bsb, Depos. Breslau, 204e

Schreiber: Johann Andreas Herbst



# O vos omnes

Aus: *Sacri Concerti*. 1625

Text: Klagelieder Jeremias 1, 12 & freie Dichtung  
Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung:

Canto I/II, Tenore I/II, *Alto lontano da l'altre voci*,  
Continuo

O vos omnes  
qui transitis per viam  
adtendite et videte  
si est dolor sicut dolor meus.

*O dulcis amor Jesu,  
O caelestis amor,  
O grandis amor.*

Euch sage ich / allen /  
die ir fur vber gehet /  
Schawet doch vnd sehet /  
ob irgent ein Schmerz sey / wie mein  
Schmerzen.

*O Jesu, süsser Liebe,  
O himmlische Liebe,  
O grosse Liebe.*

# Magnificat

a 14 Voc

Quelle: A-KR L13, 77-88

Spartierungen von Roland Wilson mit freundlicher Genehmigung

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

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

Cornetti I/II, Trombone I-IV, Viole da braccio I-IV, Fagotto, Continuo: Organo e Violone

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

Meyne seel erhebt den Herrn  
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 seynem 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  
seynem diener Israel auff geholffen /

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

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

Gloria Patri...  
Amen.

Ehre sei dem Vater ...  
Amen.

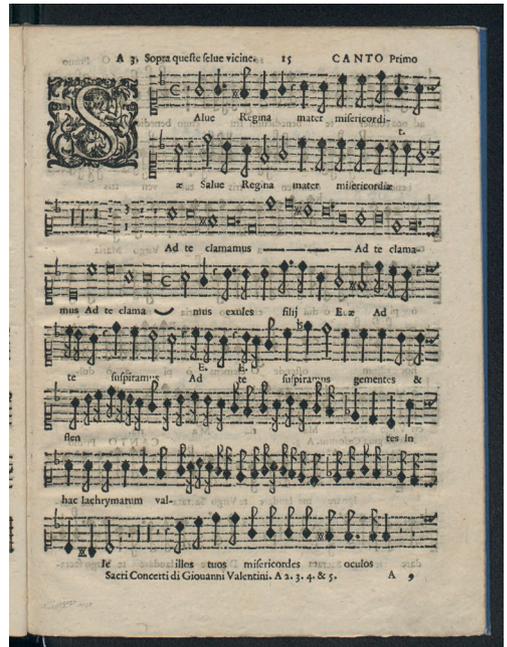
# Salve Regina

sopra *Questa selve vicine*

Aus: *Sacri Concerti*. 1625

Text: Marianische Antiphon

Besetzung: Canto I/II, Tenore, Continuo



Salve, Regina,  
Mater misericordiae,  
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.

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

Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos  
misericordes oculos ad nos converte;

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

O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.

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

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

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

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

O gütige, O milde, O süsse Jungfrau  
Maria.

# Cantate gentes

Quelle: S-Uu Caps. 66,15

Spartierungen von Roland Wilson mit freundlicher  
Genehmigung

Text: Freie Dichtung auf Grundlage von Ps 95 und  
Offb 17, 14

Besetzung: *Canto I/II, Alto, Tenore I/II, Basso I/II, Violetta, Alto Trombone o Violetta seconda, Cornetto primo, Cornetto secondo, Piffaro o Cornetto terzo, Viola o Trombone secondo, Basso Trombone, Organo.*

Basso Solo.

Soprano. Cantate gentes in conspectu  
die Re - gis Domini in illa

te Principes in conspectu  
Jubilate Reges, jubilate Reges  
in conspectu Re - gis Domini, jubilate Re - gis  
in conspectu Regis Domini. Ameniam. ep. rex regum ep. rex  
Regum & Dominus Domi nantium. ep. rex regum & Dominus Domi nantium.  
um. ep. rex regum & Dominus Dominantium, ep. rex  
Regum & Dominus Domi nantium

Cantate gentes in conspectu Regis  
Domini.

Singt, ihr Menschen, beim Anblick des  
Königs, des Herrn.

Exultate Principes in conspectu Regis  
Domini.

Freut euch, ihr Fürsten, beim Anblick des  
Königs, des Herrn.

Jubilate Reges in conspectu Regis  
Domini.

Jubelt, ihr Könige, beim Anblick des  
Königs, des Herrn.

Quoniam est Rex Regum et Dominus  
Dominantium.

Denn er ist der König der Könige und  
Herr der Herren.

Aufgrund der aktuellen Corona-Massnahmen des Bundes und des Kantons BS dürfen im Moment keine öffentlichen Konzerte mehr stattfinden.

Die Abendmusik vom 10. 1. 2021 werden wir aber als Livestream ohne Publikum zur geplanten Zeit um 17 Uhr durchführen, frei zugänglich auf

**[www.abendmusiken-basel.ch](http://www.abendmusiken-basel.ch)**

Bitte informieren Sie sich über allfällige Änderungen auf unserer Webseite. Wir hoffen Sie bald wieder persönlich in der Predigerkirche bei den Konzerten begrüssen zu dürfen!

### **Organisation**

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

Die *Christkatholische Kirchengemeinde Basel* stellt den inspirierenden Raum zur Verfügung. Grosszügige Unterstützung bieten *private Gönner, Bernhard Fleig Orgelbau, die Sulger-Stiftung, die Scheidegger-Thommen-Stiftung, die Willy A. und Hedwig Bachofen-Henn-Stiftung, die Schweizerische Interpretenstiftung* 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.

## **Nächstes Konzert:**

# **Orazio Tarditi**

Konzert: So, 14. Februar 2021, 17 Uhr  
Predigerkirche Basel

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

Programm **Giovanni Valentini**: Frithjof Smith  
Einführungstext: Joachim Steinheuer  
Dokumentation, Gestaltung: E-M Hamberger  
Musikalische Leitung: Jörg-Andreas Bötticher