

Geistliche Musik für Solostimmen zwischen Italien und Deutschland

»Salve mi Jesu, adoro te« von Johann Rosenmüller oder Christoph Bernhard?*

Korbinian Slavik

Einleitung

Johann Rosenmüller alias *Zusanne Rossemiller* alias *Giovanni Rosenmiller* (1619–1684) war um die Mitte des 17. Jahrhunderts einer der bekanntesten Musiker Europas, was am heutigen Kanon der Musik dieser Zeit kaum mehr abzulesen ist.¹ Seine Kompositionen waren so beliebt, dass sie, selbst nach den Vorwürfen der Päderastie² und der darauffolgenden Flucht Rosenmüllers von Leipzig nach Venedig, aus dem mitteldeutschen Raum nie ganz verschwanden. Auch nach seiner Flucht komponierte er von etwa 1655 bis 1682 in Italien unter dem Einfluss seiner venezianischen Kollegen zahlreiche Stücke, die trotz seines geschädigten Rufes weiterhin den Weg nach Deutschland fanden. Rosenmüller wurde so zu einem einzigartigen »Agent[en] beim Im- und Export kulturgeschichtlicher Impulse zwischen verschiedenen Regionen und Nationen«. ³ Seine Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit, die sich besonders an seinem Kompositionsstil erkennen lässt, machten ihn so erfolgreich und brachten ihm in Venedig vermutlich die Stellen als Posaunist an San Marco und als *maestro di choro* am Ospedale della Pietà ein.⁴ Seine Kompositionen dieser Zeit sind damit sowohl das Ergebnis seiner deutschen Prägung als auch des neuen katholischen – aber auch protestantischen – Umfelds⁵ und der Oper in Venedig.⁶

Im Kern geht es in der Folge um Rosenmüllers Komposition *Salve mi Jesu, adoro te* nach einer Abschrift aus der Sammlung Bokemeyer und deren Vergleich mit einer Teil-Abschrift bzw. Teil-Vorlage des Komponisten und Musiktheoretikers Christoph Bernhard (1628–1692). Bisher galt die Handschrift in der Sammlung Bokemeyer als Unikat.⁷

Untersucht und beschrieben wird *Salve mi Jesu, adoro te* bisher nur in den einschlägigen Katalogen, dazu in einigen kleineren Beiträgen der Sekundärliteratur. Neben diesen ersten Anhaltspunkten liefert Kerala Snyder mit ihrer Dissertation⁸ wesentliche Ideen und Erklärungen zu Rosenmüllers Stilmerkmalen und den verwendeten Texten in seinen Kompositionen für Solostimme. Weiterhin stützt sich diese Untersuchung hauptsächlich auf Schriften und Ausführungen von Holger Eichhorn, Lorenz Welker, Saskia Woyke und einen von Uwe Israel und Michael Matheus herausgegebenen Sammelband zu Protestanten in der frühen Neuzeit.

Diskutiert werden sodann auch Narrative, wie Rosenmüllers *Italianità* und Fragen nach konfessioneller Gebundenheit.⁹ Dies geschieht unter Berücksichtigung der vermuteten Entstehung des Werks im heutigen Italien. Abschließend werden die beiden

Fassungen von *Salve mi Jesu, adoro te* miteinander verglichen, um wesentliche Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten der beiden Versionen von Rosenmüller und Bernhard aufzuzeigen.

Quellenbeschreibung und -bewertung

Untersuchungsgegenstand ist eine handschriftliche Quelle aus der Sammlung Bokemeyer mit der Signatur Mus. ms. 18882 (10), die sich in der Staatsbibliothek zu Berlin befindet¹⁰ und in einem Band mit einigen anderen Musikalien von Rosenmüller auf den paginierten Seiten 209 bis 218 (von insgesamt 296 Seiten)¹¹ zu finden ist. Überschriften ist das Werk mit »Rosenmüller«,¹² und es sind alte Signaturen »N. 421« und »45« in Röteln zu erkennen. Einige Blätter sind stärker an den Rändern ausgefranst. Besonders auf den Seiten 209 und 210 verschwinden dadurch einige Schlüssel, Akzidenzien, Taktstriche und Custoden.

Der heterogene Sammelband trägt den Titel »19 Geistliche Gesänge«¹³ von Johann Rosenmüller. Als Entstehungsjahr gibt die Staatsbibliothek zu Berlin das Jahr 1700 an. Dies dürfte sich jedoch auf die Entstehungszeit des Bandes insgesamt beziehen und nicht auf die genaue Entstehungszeit der jeweiligen Abschriften.¹⁴ Auf dem Titelblatt, das von späterer Hand verfasst wurde, wird das hier interessierende Stück neben den anderen Titeln aufgeführt als »[...] Salve mi Jesu, adoro te 2 voc. c. Instr.«.¹⁵

Die Abschrift konnte während der Anfertigung dieses Artikels nicht im Original gesichtet werden, wird aber von der Staatsbibliothek zu Berlin als Digitalisat zur Verfügung gestellt,¹⁶ ist in RISM erfasst¹⁷ und wird in mehreren Abhandlungen als Quelle beschrieben.¹⁸ Als besonders wertvoll erwies sich der Katalog zur Sammlung Bokemeyer von Harald Kümmerling. Dieser beschreibt systematisch die Sammlung, in der das Stück enthalten ist, was etwa weitergehende Rückschlüsse, beispielsweise auf eine ungefähre Datierung oder auf die Kopisten¹⁹ zulässt.

Signaturen und Entstehungszeit der Abschrift

Die Signatur »N. 421« auf der ersten Seite der zu untersuchenden Handschrift verweist nach Schloss Gottorf und stammt von Georg Österreichs Hand.²⁰ Ab Nummer 900 dieses Signaturensystems ist es möglich, die hinzukommenden nummerierten Werke als später entstandene bzw. abgeschriebene Stücke zu identifizieren, da etliche Stücke datiert werden können.²¹ Kümmerling notiert, dass die Nummern vor 900 sehr unterschiedliche Papiere aufweisen und von Kopisten geschrieben wurden, die »ausdrücklich erst nach 1692 nachweisbar sind«. ²² Er ist der Meinung, dass diese Stücke in Gottorf schon vorhanden waren, aber »erst nach 1692 in Partitur gebracht worden«²³ sind. Die Entstehungszeit unserer Abschrift ist somit in dem Zeitraum von 1692 bis 1700 anzusetzen.²⁴

Die Rötelsignatur »45« ist systematischer Natur und kann »nur von Bokemeyer, Winter oder Forkel gegeben worden sein«. ²⁵ Da die Rötelsignaturen ohne Lücken erhalten sind und die Gottorfer Signaturen nicht, ist davon auszugehen, dass die Bibliothek zu

irgendeinem Zeitpunkt geteilt wurde und durch die Lücken in der Signatur ein neues Verzeichnis nötig wurde. Kümmerling vermerkt zu dieser Signatur den Namen »Fedeli«. ²⁶ Für die weitere Untersuchung dieses Stückes ist diese Nummer aber nicht bedeutsam.

Kopisten

Der Schriftduktus der Quelle wurde von Kümmerling dem Schreiber »2a« einerseits, sowie Georg Österreich andererseits zugewiesen. ²⁷ Schreiber »2« ist ein Kopist, der leider nicht näher identifiziert werden konnte, dem aber in der Sammlung Bokemeyer noch weitere Stücke zuzuordnen sind; »a« ist die Variante, in der er unser Stück kopiert. Österreich hat vermutlich nur ein paar Anmerkungen und eventuell Korrekturen vorgenommen, während »2a« den größeren Teil kopiert und womöglich auch spartiert hat. ²⁸ Hinter dem stilistisch oft abweichenden Text der Basstimme dürfte eine nicht sonderlich sorgfältige und später geschriebene Form von »2« zu vermuten sein.

Text

Der Text von *Salve mi Jesu adoro te* ist eine Zusammenstellung bekannter Devotionaltexte, die über einen großen Zeitraum hinweg, vom 9. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, entstanden sind. Er wird im Folgenden unter mehreren Aspekten untersucht, um daraus Schlüsse zu seiner Herkunft und Verwendung ziehen zu können.

Feststellung von Eigenarten und Normalisierung

Beim Prozess der Normalisierung fallen einige Diakritika ins Auge, die an manchen Stellen unsystematisch verwendet werden und schwer nachvollziehbar sind. Das ist beispielsweise der Fall, wenn exemplarisch die unterschiedlich geschriebenen Wörter »vulneratúm« oder »ergò« betrachtet werden. Bei »ó«, »ò« oder »ô« ist aber eine Systematik erkennbar. So gibt es kein alleinstehendes »O« oder »o«, ohne einen Akut, Gravis oder Circumflex.

Diakritika sind nicht Bestandteil der lateinischen Sprache. Sinnvoll sind sie bei gesprochener und gesungener Sprache, um bei Betonungen oder bei der Aussprache zu helfen. Ein deutscher Sänger, beispielsweise aus der Gottorfer Hofkapelle, ²⁹ war sicherlich in der Lage, den phonologischen /o/-Laut auf seine Weise auszusprechen, und hätte ein weiteres Zeichen nicht benötigt. Sinn ergibt diese Markierung, wenn die Sänger daran erinnert werden sollten, das /o/ nicht als [o], sondern eher als [ɔ] auszusprechen. Es ist daher davon auszugehen, dass diese Ergänzungen nicht vom Komponisten stammen, sondern von ausführenden (deutschen) Musikern ergänzt wurden. Daraus lässt sich schließen, dass es zwischen der Abschrift in der Sammlung Bokemeyer und dem Autograph mindestens eine weitere Abschrift (in Stimmen) gegeben hat. Die hier untersuchte Abschrift war, wie oben erwähnt, vermutlich als Studienpartitur angelegt. ³⁰

Zum anderen fällt auf, dass einige Wörter anders dargestellt sind als im »klassischen« Latein. So wurde aus »me« → »mi« und aus »care« → »chare«. ³¹ Hinter diesen

Varianten sind diachrone Lautwandelprozesse zu vermuten, wie sie für bestimmte Regionen oder soziale Gruppen typisch sind. Dies könnte demnach ein Indikator dafür sein, woher der Text bzw. Teile des Textes stammen. So könnte das »mi« auf den italienischen Sprachraum verweisen.³² Allerdings stehen hier nur wenige Wörter als Untersuchungsgegenstand zur Verfügung, was einem klaren Nachweis im Wege steht.

Auch wenn es zu den Thesen in dieser selektiven Untersuchung keine Beweise gibt, besteht die Möglichkeit, Evidenz durch die Überprüfung größerer Korpora³³ zu erlangen, bei denen diese Informationen nicht ohne kritische Hinterfragung wegnormalisiert wurden. Ohne Frage ist eine Textnormalisierung ein wichtiger Bestandteil einer Edition, da auch mit vielen »Fehlern« und Ungereimtheiten gerechnet werden muss. Damit soll angedeutet werden, dass eine blinde Normalisierung Aspekte verdecken kann, die von Bedeutung sein können.

Im Folgenden wird in Tabelle 1 der Text auf der linken Seite in eine einheitliche Form gebracht. Interpunktion, Kommata sowie Groß- und Kleinschreibung wurden ergänzt. Zusammengeschriebene Wörter, die nicht zueinander gehörten, wie getrennt (z. B. wurde »cöegittam«³⁴ zu »coegit tam«). Es wird darauf geachtet, möglichst nahe an der Textquelle zu bleiben:

Normalisierter lateinischer Text

Salve mi Jesu, adoro te,
in cruce pendentem, vulneratum,
et languentem. Obsecro Domine
quis te coegit tam impia pati, o piissime Jesu?
mea vita, mea spes, dulcis amor, mea vita,
meus amor, mea spes, dulcedo.

O grandis amor, [o fortis spes,
o grandis amor,] o fortis amor, tibi dirus,
mihi pius, tibi crudelis, mihi vitalis.

Ita, itane ergo percuti,
coronari, crucifigi dignatus es,
o splendor gloriae, o majestas infinita,
ita triumphat amor.

Ego sum tui causa doloris,
tui causa amaritudinis, quia peccavi
nimis [quia peccavi tibi] in vita mea,
ignosce domine et misere.

Eja ergo, [o] bone Jesu, vulnera me,
chare Jesu, dulcis Jesu, laetifica me.

Quia tu solus es salus mea,
quia tu solus gaudium meum,
tu solus meum solamen. Amen.

Übersetzung

Sei begrüßt, mein Jesus, ich bete dich an,
der du am Kreuz hängst, verletzt wurdest
und matt wirst. Ich flehe dich an, Herr, wer zwang
dich so Frevelhaftes zu ertragen, oh frommster Jesus?
Mein Leben, meine Hoffnung, süße Liebe,
mein Leben, meine Liebe, meine Hoffnung, Wonne.

O große Liebe, o starke Hoffnung, o große Liebe,
o starke Liebe, für dich schrecklich, für mich gütig,
für dich grausam, für mich lebensspendend.

So hast du dich also wirklich entschlossen
durchstoßen, bekränzt und gekreuzigt zu werden,
o Glanz des Ruhms, o unermessliche Erhabenheit,
so triumphiert die Liebe.

Ich bin der Grund deines Schmerzes,
ich bin der Grund deiner Bitterkeit, weil ich in
meinem Leben [an dir] allzu sehr gesündigt habe.
Habe Nachsicht, Herr, und Mitleid.

Also los, guter Jesus, verwunde mich,
teurer Jesus, liebevoller Jesus, erfreue mich.

Weil du allein meine Rettung bist,
weil du allein meine Freude bist,
bist du allein mein Trost. Amen.

Inhalt und konfessionelle Gebundenheit

Der Text des *Salve mi Jesu, adoro te* ist ein devotionaler Gebetstext. Er ist durch eine spezifische Dialektik geprägt. Auf der einen Seite werden das Leiden und baldige Sterben Jesu am Kreuz dargestellt. Auf der anderen Seite stehen Hoffnung und Liebe. Bindeglied zwischen den beiden Themen ist das Angebot des Mitleidens aus Liebe; dieses Angebot kommt von einem Christen, der sich im Gebet an den Sohn Gottes wendet. Durch die direkte Ansprache wird der Text emotional geladen und eignet sich dadurch gut für die Vermittlung von Affekten. Der betende Christ beteuert, dass er bereit ist, selbst verwundet zu werden, da er durch sein sündiges Handeln das Leiden von Gottes Sohn erst verursacht hat. Er ist sich aber auch der »Liebe«, »Süße« und damit auch der Güte des Erlösers bewusst und bittet deshalb um Erbarmen. Der immer wiederkehrende Vers »O grandis amor, o fortis amor, tibi dirus, mihi pius, tibi crudelis, mihi vitalis« formuliert dabei aus christlicher Sicht die Kernaussage des Stückes: Der Kreuzestod ist einerseits grausam für Jesus, andererseits lebenspendend und -erhaltend für den gläubigen Christen.

Entstehung der unterschiedlichen »Salve mi«-Texte

Der Text von *Salve mi Jesu, adoro te* ist nicht an eine bestimmte Konfession gebunden. Vielmehr kann dieser freie Gebetstext sowohl in der evangelischen als auch in der katholischen Kirche verwendet werden.³⁵ Das Leiden und Sterben am Kreuz und die Liebe Jesu sind die zentralen Themen des Christentums. Die unmittelbare Adaption eines katholisch-marianischen Texts, wie bei anderen Vertonungen von »Salve mi Jesu« bei Rosenmüller, ist deshalb nicht unbedingt naheliegend. Wie der folgenden Tabelle zu entnehmen ist, gibt es aber dennoch Elemente, die sich offensichtlich auf eine Kontrafaktur der marianischen Antiphon *Salve regina* beziehen.

Salve regina, mater misericordiae, **vita dulcedo** et **spes** nostra, salve.

Ad te clamamus, exules filii Evæ, ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Eja 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.

Salve mi Jesu, Pater misericordiae, **vita dulcedo** et **spes** nostra, salve.

Ad te clamamus, exules filii Evæ, ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Eja ergo advocate noster, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui (sic!), nobis post hoc exilium ostende. O clemens, o pie, o dulcis Jesu, Salvator.

Salve mi Jesu, [...] mea **vita**, mea **spes**, dulcis amor, mea **vita**, meus amor, mea **spes dulcedo**.

[...]

Eja ergo, bone Jesu, vulnere me, chare Jesu, dulcis Jesu, laetifica me. Quia tu solus es salus mea, quia tu solus gaudium meum, tu solus meum solamen. Amen.

Tabelle 2: Gegenüberstellung von Texten, die als Ursprung für das *Salve mi Jesu, adoro te* in Betracht kommen. Die fettgedruckten Wörter zeigen die Gemeinsamkeiten der Texte *Salve regina*, mater misericordiae (links), *Salve mi Jesu*, Pater misericordiae (Mitte) und *Salve mi Jesu, adoro te* (rechts) auf

Aus dieser Gegenüberstellung lässt sich schließen, dass es sich um eine erweiterte Adaption des an die marianische Antiphon angepassten Textes »Salve mi Jesu, Pater misericordiae« handelt. Da es bei diesem Text keine Anzeichen einer nachträglichen Kontrafaktur gibt, ist es wahrscheinlich, dass Rosenmüller bereits mit dieser Umtextierung vertraut war und dass er die textlich adaptierten Stücke³⁶ von vornherein für beide Varianten konzipiert hat. Dies ist als möglicher Beleg für den Vermerk Snyders zu werten: »It is also possible, although not as likely in view of the mistake,³⁷ that Rosenmüller composed the pieces for use in Italy and then changed the texts himself for later use in Wolfenbüttel.«³⁸ Dem hinzuzufügen ist, dass Rosenmüller auch für die zu dieser Zeit schon existente evangelische Gemeinde in Venedig komponiert haben könnte, die durch einflussreiche Kaufleute getragen wurde.³⁹ Rosenmüller scheint dem evangelischen Glauben trotz seiner Dienste in katholischen Institutionen sehr verbunden gewesen zu sein, da er seiner Konfession – möglicher Nachteile zum Trotz – treu blieb.⁴⁰ Dagegenzuhalten ist aber auch, dass ein Wechsel der Konfession besonders in Venedig zu dieser Zeit nicht sehr üblich war.⁴¹ Es ist davon auszugehen, dass sich sein musikalisches Talent unter den evangelischen Gläubigen⁴² herumsprach. Außerdem könnte er so mit verhältnismäßig geringem Aufwand gewiss willkommene Zusatzeinkünfte generiert haben.⁴³ Den Nachweis hierfür könnte die Sichtung der Unterlagen evangelischer Gebetsräume, auch der Nachlässe evangelischer Kaufleute in Venedig erbringen,⁴⁴ die in diesem Rahmen aber nicht zu leisten ist.

Herkunft des »Salve mi Jesu, adoro te«-Textes

Eine Provenienz für den kompletten Text konnte trotz einer ausführlichen Recherche nicht ermittelt werden. Verwendet wurden für die Nachforschungen vor allem Snyders Anmerkungen zu möglichen Textquellen, die sie oft als (pseudo-)augustinische bezeichnet,⁴⁵ zudem Datenbanken mit lateinischen Texten, wie das *Corpus Corporum* der Universität Zürich. Es wird deutlich, dass es sich bei *Salve mi Jesu, adoro te* um einen Komposittext aus vielen mehr oder weniger bekannten Schriften handelt, der, wie oben gezeigt, eine erweiternde Paraphrase der marianischen Antiphon darstellt. Gleichwohl sind noch andere Kompositionen mit Teilvertonungen dieses Textes identifizierbar: Laut Kommentar zur Edition im »Erbe deutscher Musik« ist hinter dem Text »ein barockes Leselied (mit Anklängen an das *Stabat mater*)« zu vermuten.⁴⁶ Die Thematik des Leidens und der Liebe stellt zwar eine Verbindung zwischen dem *Stabat mater* und dem *Salve mi Jesu* her. Jedoch sind wörtliche Zusammenhänge im Text nach einem ersten Abgleich nicht zu erkennen. Mary Frandsen⁴⁷ sieht hingegen ein Gebet des Heiligen Gregor als Ursprung des Textes an, das nach der einleitenden Anrufung von Jesus zitiert wird.

Titles such as *Salve Rex Christe, pater misericordiae* easily betray their Marian origins. Others, such as *Salve mi Jesu*, are not quite as unambiguous, but given that a number of the surviving works open with this same text, many of these lost works were likely also originally settings of the *Salve Regina*. Some were

not, however; sacred concertos attributed to Christoph Bernhard and Johann Rosenmüller, for example, open with the phrase ›Salve mi Jesu‹, but then continue with a text borrowed from the Prayer of St. Gregory, ›adoro te in cruce pendentem‹.

Das hier zitierte »adoro te in cruce pendentem« ist, wie Gunhild Roth herausgefunden hat, der offensichtlichste Teil des Textes, der mit dem »klassischen« Gregoriusgebet⁴⁸ in Verbindung steht. »O grandis amor, o fortis amor« im *Salve mi Jesu* Rosenmüllers kehrt zwar ähnlich dem »Amen pater noster ave maria« im Gregoriusgebet als Kehrvers immer wieder, doch hat der Gregoriotext in seinen zahlreichen Bittversen darüber hinaus nur wenige Gemeinsamkeiten mit der mystischen Beschwörung der hingebungsvollen Liebe zu Jesu Christi aufzuweisen. In einer schriftlichen Stellungnahme vom 11. Mai 2016 erläuterte Gunhild Roth, dass es einige Texte gibt, die mit einem Zitat aus dem Gregoriusgebet beginnen, dann aber anders fortfahren. Weitere Übereinstimmungen konnten bisher nicht gefunden werden.

Viele weitere Textstellen lassen sich in unterschiedlichen Bibelversionen und anderen Heiligentexten vermuten. »Obsecro Domine« findet sich beispielsweise in manchen lateinischen Versionen von Ps 117, 25, wie er beispielsweise von Martin Luther zitiert wird.⁴⁹ Wesentlich ergiebiger sind in diesem Zusammenhang zahlreiche mystisch geprägte Texte des Mittelalters; protestantische Autoren haben nicht selten an diese altkatholischen Texte angeknüpft. Das ist beispielhaft an einer mittelalterlichen Oratio zu erkennen, die hier in ihren relevanten inhaltlichen Ausschnitten wiedergegeben sei:

Salve crux sancta, salus et vita mea. [...] Tu es enim spes mea, tu refugium meum, tu misericordia mea. Miserere igitur, miserere mei, et doce me quomodo adorare te debeam, et quomodo te diligere valeam. [...] Obsecro te, vere piis exaudibilis Iesu, per omnem dilectionem quam habes in homine, dum pendes in ligno, ut hoc bonum specialiter facias cum servo tuo, ne stare in conspectu tuo et ante crucem tuam me aliquando taedeat aut pigeat, sed potius delectet et placeat. [...] Delectet animam meam in conspectu tuo fideliter assistere; et placeat oculis Divinitatis tuae misericorditer in me respicere. [...] Sed quid bone Iesu, quid, dulcissime Domine, respondisti latroni te oranti in cruce?⁵⁰

Weitere relevante Textquellen finden sich im Kontext italienischen Lauda sowie bei evangelischen Dichtern und Theologen wie Andreas Musculus. Von einigen italienischen Komponisten dieser Zeit existieren Vertonungen eines (»O) Bone Jesu«-Textes, der Überschneidungen in Text und Melodie aufweist.⁵¹ Der Text, in seiner Provenienz unbekannt, ist hier allerdings sehr kurz und hilft deshalb nicht weiter. Einige Übereinstimmungen sind auch in einem Stück von Dieterich Buxtehude, *Salve Jesu Patris gnate*, BuxWV 94,⁵² zu finden, beispielsweise die markante Wendung »o grandis amor, o fortis amor«. Weitere Vergleiche mit Stücken von Giovanni Felice Sances (ca. 1600–1679)⁵³ könnten lohnenswert sein.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Quellen für diese Textsorte zahlreich sind. Eine systematische Untersuchung ist in den letzten Jahren leichter geworden, da deutlich mehr Texte erschlossen und mitunter in Datenbanken bequem zugänglich sind, als es beispielsweise noch zu Zeiten von Snyders Dissertation der Fall war.

Kontext

Kontextuelle Einflüsse auf mehreren Ebenen geben Aufschluss über Entstehungszeit, Entstehungsort und Aufführungspraxis des *Salve mi Jesu, adoro te*.

Entstehungszeiträume und Aufführungsort

Für eine Entstehung der Komposition in Italien spricht hauptsächlich der Satzmodus mit vielen affektbetonten Stellen und harmoniefremden Tönen,⁵⁴ die dort zu dieser Zeit gebräuchlich wurden. Weitere Indizien kann der Text aus der oben besprochenen orthographisch-phonetischer Sicht liefern, denn bei der Sichtung der Texte finden sich viele Ähnlichkeiten auch mit »italienischen« Textquellen.⁵⁵ Aufgrund der Indizien- und Quellenlage ist die Entstehung des Stückes ab etwa 1658 (oder etwas früher) in Italien zu vermuten.⁵⁶ Überdies ist davon auszugehen, dass das Stück aufgrund von Christoph Bernhards frei interpretierter Abschrift⁵⁷ vor 1671⁵⁸ entstanden sein muss.

Zwischen dem ehemaligen Aufbewahrungsort der Abschrift Bernhards, der Abschrift in der Sammlung Bokemeyer und dem postulierten »Original« in Venedig liegen mehrere hundert Kilometer. Doch dieser Weg kann hypothetisch nachgezeichnet werden. So weilte Bernhard 1656 und 1657 selbst ein Dreivierteljahr in Rom und Venedig.⁵⁹ Interessanterweise fällt dieser Aufenthalt auch in den Zeitraum, in dem einige seiner musiktheoretischen Schriften entstanden sein dürften.⁶⁰ Diese Traktate für eine Analyse der Abschrift Bernhards mit zu Rate zu ziehen, könnte sich als sinnvoll und aufschlussreich herausstellen. Angenommen, Bernhard brachte von dieser Reise eine Abschrift von Rosenmüllers Stück mit, so würde diese Komposition in jene Jahre Rosenmüllers fallen, für die Aufenthaltsort und Tätigkeit unbekannt sind.⁶¹ Dies würde die These Lehmanns stützen, der bemerkt: »Wenn Rosenmüller ca. 30 Jahre lang die Italiener studiert hat, muss er bereits 1654/55, kurz nach seiner Flucht aus Leipzig, nach Italien gereist sein [...]«. ⁶²

Da Rosenmüller seinerzeit in ganz Norddeutschland sehr bekannt war, sind indes auch andere Wege denkbar. Für Fürsten und vermögende Musikinteressente war angesichts des regen Austauschs mit Italien eine Beschaffung von Musikalien ohne Probleme möglich.⁶³ Johann Phillip Krieger hingegen, ein Schüler Rosenmüllers und Überlieferer zahlreicher Werke, bekam erst ab 1673 Unterricht in Venedig⁶⁴ und kommt daher nur als sekundärer Überlieferer einer Abschrift in Frage. Möglich wäre aber beispielsweise eine Überlieferung des Stückes im Jahr 1660 durch einen »Emissär des Weimarer Hofes«. ⁶⁵

Besetzung und Aufführungspraxis

Rosenmüller vertonte *Salve mi Jesu* für zwei Instrumente, vermutlich Violinen, notiert jeweils im Violinschlüssel, sowie für ein Instrument im Bassschlüssel, das an die beiden hohen Instrumente im Satz gekoppelt ist. Hamel vermutet hinter dem tiefen Streichinstrument einen Violone,⁶⁶ Kümmerling ein Fagott,⁶⁷ die Arbeitsgruppe hinter RISM eine Viola [da gamba].⁶⁸ Durch die Koppelung der Streicher entsteht eine Triostruktur. Diesem Trio stehen zwei alternierende Singstimmen gegenüber, eine im c1-Schlüssel und eine andere im f4-Schlüssel. Es handelt sich um eine Cantus- und eine Bassus-Stimme. Ein bezifferter Basso continuo begleitet das gesamte Stück. Ohne eindeutige Besetzungshinweise sind indes auch gänzlich andere Instrumentalbesetzungen denkbar.⁶⁹

Die begründete Vermutung, dass das Stück während Rosenmüllers Zeit in Venedig entstanden sein könnte, führt zu aufführungspraktischen Hypothesen. So kommt für diese Zeit theoretisch die Besetzung des Soprans mit einer Frauenstimme, einem Kastraten oder einem Falsettisten⁷⁰ in Frage. Da Rosenmüller in Venedig lange Zeit am *Ospedale della Pietà*, einem Waisenhaus für Mädchen, als *maestro di choro* angestellt war,⁷¹ stellt sich insbesondere bei der Besetzung der Bässe die Frage nach möglichen Ausführenden. Eine Lösung könnten externe Musiker sein, die zu Hochfesten, wie dem Palmsonntag,⁷² hinzugezogen wurden. Konkret könnte für *Salve mi Jesu, adoro te* Giacomo Filipo Spada, der Basssänger an San Marco war, diese Rolle übernommen haben. Für diese Theorie spricht, dass die Gebrüder Spada kurzzeitig 1677 und nach dem Juli 1682 die Nachfolger von Rosenmüller wurden.⁷³ Ohne eine Verbindung zum Waisenhaus wären sie sicher nicht so lange in dieser Funktion gehandelt worden. An dieser Stelle könnten Bestallungslisten und Rechnungen weitere Informationen und Evidenzen liefern. Snyder meint, dass die Bassstimme aus Mangel an qualifizierten Stimmen vielleicht mit Instrumenten verstärkt oder sogar komplett hätte übernommen werden können.⁷⁴

Als Aufführungsort für *Salve mi Jesu* ist ein privater Rahmen denkbar. Im katholisch-liturgischen Rahmen wäre dieses Stück beispielsweise während der Austeilung der Kommunion innerhalb der Karwoche zu verwenden gewesen. Aufgrund der Länge und Qualität des Stückes,⁷⁵ die der herkömmlichen Gebrauchsmusik recht fern zu stehen scheint, wäre es denkbar, dass diese Musik für den Palmsonntag vorgesehen war, an dem der Doge traditionell die *Pietà* besuchte.⁷⁶ Dies wäre auch deshalb passend, da an Palmsonntag die erste Lesung des Leidensweges Christi stattfindet. Im Text spiegelt sich dies unter anderem im Wort »languentem« wider.

Bei der Besetzung des Stückes mit einem Sopran und einem Bass handelt es sich um ein gängiges Modell. Auch andere Komponisten der Zeit kombinierten hohe Frauen-/Knaben- und tiefe Männerstimmen. Besonders rückt dabei Heinrich Schütz in den Blick, der ebenfalls mit derartigen Besetzungen experimentierte und dessen Verbindungen zu Rosenmüller vielschichtig waren, wie die Ausführungen von Peter Wollny zeigen.⁷⁷ Außerdem ist von Kontakten Rosenmüllers zu italienischen Komponisten auszugehen, die vergleichbare Besetzungen, musikalische Formen und Affekte bedienten.⁷⁸

Analyse

Die grobe Untergliederung des Stückes dokumentiert die Verwendung verschiedener Satztechniken und Formmerkmale. In einer detaillierten Analyse der Teilstücke werden Eigenarten dieser Musik beleuchtet, wobei dem Zusammenhang zwischen Musik und Text in einem eigenen Abschnitt nachgegangen wird. Als Leitmotive dienen die Begriffe *Varietas*, *Artifzialität* und *Irregolarità*.

Grobstruktur

Die Wechsel zwischen zwei- und dreizeitigen Metren grenzen die unterschiedlichen Teile des Stückes voneinander ab. Die zweizeitigen Abschnitte sind aufgrund des Passions-Textes und Satzes eher den *Canti gravi*, also den ernsten, in dieser Komposition bisweilen auch drängenden und fragenden Gesängen zuzuordnen; thematisiert wird das Leiden Christi. Die Teile im Dreiertakt weisen einen eher unbeschwerten, mitunter fast schon tänzerischen Charakter auf und bilden häufig das textliche Gegenstück zur ernsten Thematik in den anderen Versen.⁷⁹ Im Laufe des Stückes werden aber die beschriebenen Grenzen immer weiter aufgeweicht: Vor der *Ciaccona* am Ende des Stückes sind sie ganz verschwunden.

Gegen diese Tendenz einer klaren Kategorisierung in »unbeschwerte« Dreiertakte und »beschwerte« Vierertakte richtet sich allerdings die analytisch geifbare Idee Rosenmüllers, einzelne Sätze miteinander zu verschmelzen und zu verdichten. Auch das bis auf die Spitze getriebene Prinzip der *Varietas* arbeitet gegen klar abgegrenzte Formteile. Eichhorn sieht in den zweizeitigen Teilen »occurrences of one might call ›disguised recitative«, insofar as the continuo and upper voice form after a fashion a *secco* recitative with *accompagnato* elements, if there were not two of the latter and obligato instruments thrown in for good measure [...].⁸⁰ Diese Einschätzung ist vor allem im unten behandelten Beginn des zweiten Teils gut nachzuvollziehen. Wie Eichhorn von »quasi-recitatives«⁸¹ zu sprechen, verbietet aber allein schon die Vermischung von Satzmerkmalen. Im Folgenden wird das Verhältnis der einzelnen Teile quantitativ dargestellt:

$$10 \text{ [sic]} + 27 + \mathbf{44} + 12 + \mathbf{41} + 17 + \mathbf{4} + 12 + \mathbf{43} = 210 \text{ [Takte]}$$

Es fällt auf, dass die fettgedruckten dreizeitigen Abschnitte mit einer Ausnahme in etwa die gleiche Länge aufweisen. Diese Auffälligkeit (zusammen mit dem einzigen viertaktigen Abschnitt) ist in mehrfacher Hinsicht interessant, bezeichnend für die beschriebene Tendenz zur Verdichtung des Satzes und ein bedeutender Indikator für eine mögliche Abschrift von Bernhard.⁸² Auch die zweizeitigen Abschnitte weisen mit Ausnahme der präludierenden Sinfonia (PS) mit zehn Takten sowie des ersten Teils mit 27 Takten etwa die gleiche Länge auf.

In der nachstehenden schematischen Darstellung wird klar, dass es parallel zur Länge auch formale Entsprechungen gibt; der ostinate Bass ist konstitutiv für die dreizeitigen Abschnitte (für die Erläuterung der Buchstaben siehe nachfolgend):

Für die Teile mit ostinatem Bass liegen die Gattungsideen der *Passacaglia* und der *Ciacconna* zu Grunde, sie werden im Folgenden als Ritornelle (R) bezeichnet. Den Unterschied zwischen den beiden Gattungen demonstriert Rosenmüller durch die Reduzierung auf grundsätzliche Satzprinzipien mustergültig. Das Ostinato der *Passacaglia* ändert sich immer wieder, die *Ciacconna* hat eine gleichbleibende Basslinie, die mehrmals wiederholt wird.⁸³ Wichtige Merkmale, die in der Detailanalyse sichtbar werden, sind für die dreizeitigen Teile die Verdichtung und die motivisch-thematische Konzentration durch Kürzung von melodischen Phrasen sowie die dynamische Differenzierung. In den zweizeitigen Teilen zeigt sich fast noch mehr als in den dreizeitigen ein besonders deutlicher Bezug zwischen Text und Musik, Rhythmen sind sehr differenziert ausgearbeitet und gegeneinandergesetzt. Die Vermischung von Motiven und den sich daraus entwickelten Themen tritt in allen Passagen deutlich zu Tage.

Detailanalyse der musikalischen Struktur

Anhand der einzelnen Bereiche, die sich aus der oben beschriebenen Grobstruktur ergeben, sollen hier markante musikalische Satzmerkmale und Verknüpfungen der Teile untereinander aufgezeigt werden.

Die präludierende Sinfonia (PS)

Eine konkrete Benennung des Vorspiels liefert die Quelle nicht. In Rosenmüllers anderen Stücken dieser Art ist häufig von einer Sinfonia⁸⁴ die Rede. Durch die Verschränkung der Begriffe Sinfonia und Präludium soll der Beschaffenheit des Vorspiels Rechnung getragen werden, in dem sowohl eine klanglich-melodische Entwicklung stattfindet, als auch motivisches und rhythmisches Material vorgestellt wird.

Zu Beginn werden motivische und thematische Leitgedanken von den Instrumentalstimmen eingeführt. Das rhythmisch-melodische Motiv der Violinen (*a' – a' – h' – cis'' – cis''*) findet man im gesamten Stück mehrmals verändert und unverändert wieder, wie Abbildung 1 zu entnehmen ist. So wird dieses Kantilenen-Motiv innerhalb der Sinfonia rhythmisch leicht modifiziert, in seinen Notenwerten verkleinert und kantabel weiterentwickelt. Daraus resultiert thematisches Material, das in den beiden Violinen dann als Begleitmaterial des Soprans in Teil A wiederzufinden ist. Der Sopran gibt dieses Material ebenfalls in seiner ersten großen solistischen Vorstellung in Teil A wieder. Auch das Dreiermetrum, das später in den Ritornellen wichtig wird, ist im Präludium durch einen kurzen Abschnitt mit jambischem Rhythmus im Verbund aus Vierteln und Achteln erkennbar, wodurch der präludierende Charakter der PS betont wird:



Abbildung 1: Rosenmüllers Kantilenen-Motiv in unterschiedlicher Ausprägung⁸⁵

Kantilene und Rhythmus im ersten Teil (A)

Charakteristisch für die folgende Faktur ist das Alternieren von Sopran und Bass. Imitationen finden zwischen den Stimmen nur mit leicht verändertem Material statt. Demgegenüber steht das instrumentale Trio, das monophon bündig versetzt sein melodisch-thematisches Material den Singstimmen gegenüberstellt. Das hier beschriebene Satzgefüge ist konstitutiv für den weiteren Verlauf des gesamten Stücks.

Der erste Abschnitt von A vertont die ersten zwei Verse des Textes, denen jeweils unterschiedliche musikalische Ideen zu Grunde liegen. Prägend ist für den ersten Vers⁸⁶ der kantilenenhafte, tragende Charakter, in dem Sopran und Bass sich umspielen und immer wieder im Gleichklang zusammenfinden. Prägende Notenwerte sind Viertel, Halbe und Achtel. Im Verlauf dieses Teils wird das Tempo für Vers zwei durch die auskomponierten Achtel und Sechzehntel in etwa verdoppelt. Dadurch wird der Weg frei für zwei separierte virtuose Auftritte der Solostimmen, zuerst im Bass, dann im Sopran.

Am Beginn des zweiten Abschnitts von A verweilt Rosenmüller sechs Takte lang auf A-Dur.⁸⁷ Dadurch festigt er die Grundtonart. Des Weiteren unterstreicht er durch den Orgelpunkt⁸⁸ im Bc und durch das Ausreizen der gesamten A-Tonleiter den ruhigen und sanglichen Charakter. Dann gesellt sich E-Dur zu A-Dur als kleines tonales Zentrum, ehe D-Dur, h-moll, H-Dur und Septakkorde die harmonische Entwicklung beschleunigen. Die harmonischen Wechsel ereignen sich nun in der Regel zweimal pro Takt, wenigstens jedoch von Takt zu Takt. Zwar wird die andächtige Anlage beibehalten, die beschleunigte harmonische Entwicklung bestimmt aber den weiteren Fluss des Stücks.

Die Passacaglia im ersten Ritornell (R)

Es folgt ein innovativ gestaltetes, auf eine sehr eigene und virtuose Art angelegtes Ritornell, in dem sich nicht einfach identische, mit Instrumenten besetzte Zwischenspiele finden. Zwischen den einzelnen Ritornellen und innerhalb derselben gibt es eindeutige Bezugnahmen aufeinander, und doch gibt es nur wenige Stellen, bei denen dasselbe

musikalische Gefüge zweimal vorkommt. So ist das Ritornell im Dreiertakt durch verwandte, (quasi-)ostinate und aneinandergereihte Abschnitte geprägt, wobei das Prinzip des *Basso ostinato* konstitutiv für alle Ritornelle der Komposition ist. Diese Ostinatoform lässt sich als *Passacaglia* identifizieren, gut zu sehen ist dies in der Basslinie des Bc. Die anderen Stimmen sind in aller Regel von der Idee der *Variatio* durchdrungen, wodurch der Satz an Dichte gewinnt und kompositorisch-handwerkliche Fähigkeiten auffällig zu Tage treten. Harmonisch spielt Rosenmüller in diesem Teil permanent mit der Spannung zwischen Dominante und Tonika, die als charakteristisch für die *Passacaglia* schlechthin gilt.⁸⁹ Die Kombination der *Ostinati* mit unterschiedlichen Variationen, Wiederholungen, Nachklängen und Echos charakterisiert diese *Passacaglia* und wird im Zusammenhang mit dem Text unten noch genauer beschrieben.

Synthese im zweiten Teil (B)

An gekommen im Vierertakt begegnet man wieder dem Kantilenenmotiv, wie es schon in der Sinfonia und im ersten Teil auftaucht. Sopran und Bass imitieren einander wie im ersten Abschnitt des ersten Teils und verharren wiederum einige Takte auf der Grundtonart A-Dur. Das lange Pausieren der Streicher lässt diesen Anfang fast schon statisch und hier durchaus quasi rezitativisch wirken. Als Notenwerte erscheinen Achtel und Sechzehntel, wie im zweiten Abschnitt des ersten Teils. Auch die Pausen in den imitierenden Singstimmen sind zu Beginn des zweiten Teils im Vergleich mit dem ersten Abschnitt des ersten Teils reduziert. So erweist sich dieser Abschnitt als Synthese und Verdichtung zentraler Charakteristika des bisher Gewesenen. Der ruhige Charakter wird mit dem Einsatz der Streicher im Auftakt durchbrochen. Der Rhythmus erfährt einen Impuls durch den integrierten Auftakt der kommenden Abschnitte und wandelt sich so vom Daktylus zum dominierenden Anapäst. Der dadurch entstehende tänzerische Charakter, die Ausreizung der Spannung zwischen A- und E-Dur, schließlich auch das Spiel mit Echoeffekten verweisen klar auf die Idee der hier vorhandenen Ritornellform. Mit dieser Gegenüberstellung wird die Bezeichnung des innovativen und eigentlich ungewöhnlichen Ritornells im R-Teil klarer.

Die *Passacaglia* im zweiten Ritornell (R')

Am Beginn des zweiten Ritornells wird deutlich, dass der Anapäst eigentlich im Gegensatz zum Daktylus der *Passacaglia* steht, obwohl Ähnlichkeiten des Satzes klar vorhanden sind. Eine *Variatio* ergibt sich durch die direkte Gegenüberstellung rhythmischer Motive. Am auffälligsten wirkt in diesem Teil die Verdichtung des musikalischen Satzes. Diese wird einerseits durch die oben beschriebene *Variatio* von Einzelstimmen erreicht, andererseits durch eine Kürzung von Passagen, die im ersten Ritornell noch wiederholt werden. Trotz der größeren musikalischen Dichte ist auch hier von einer *Passacaglia* zu sprechen. Die *Variatio* findet also nicht nur innerhalb dieses Teils statt, sondern auch je zwischen den *Passacaglia*.

Harmonische Extreme im dritten Teil (C)

Neu ist in Teil C, dass plötzlich die etablierte Satzform von einem monophonen Streichertrio durchbrochen wird, die beiden Violinen bilden mit den Singstimmen ein imitatorisches Satzgefüge. Dies dürfte, wie nachfolgend beschrieben wird, auch textlich motiviert sein. Die rhythmisch-melodischen Motive und daraus entwickelten Themen werden weiter variiert, der harmonische Verlauf wird ins Extreme getrieben: Vom prägenden A-Dur entwickelt sich der Satz über E-Dur nach H-Dur, von dort nach fis-moll, zurück nach H-Dur und über Cis-Dur nach Fis-Dur. Dann moduliert er zurück nach E-Dur, um in das dritte Ritornell zu münden. Erklärt wird diese außergewöhnliche harmonische Entwicklung unten mit dem Prinzip der *Irregolarità*.

Drittes Ritornell (R'')

Das kurze dritte Ritornell kann einzig als »gemeines« Ritornell interpretiert werden. Es handelt sich nicht um eine »klassische« Passacaglia, sondern allenfalls um ein beispielhaft reduziertes Prinzip der Passacaglia auf die Vorstellung eines *Ostinato*. Nach der Verdichtung und Konzentration im zweiten Ritornell erfolgt die totale Reduktion auf das Kernthema, das schon aus dem ersten Ritornell als erstes Ostinato bekannt ist.

Mischteil (M)

Wenn man den Inhalt des Textes in diesem Abschnitt betrachtet, halten sich »beschwerte« und »unbeschwerte« Themenfelder die Waage. In der Musik kulminieren analog zum Text die Satzprinzipien aus den zwei- und dreizeitigen Abschnitten. Der Bc bringt eine pseudo-ostinate Linie mit der bekannten Spannung zwischen Tonika und Dominante. Es sind aber auch Ausflüge in entferntere Tonarten und Akkorde zu beobachten, wie sie schon aus dem vierten Teil bekannt sind. Der dominante Anapäst treibt wie im zweiten Teil die rhythmische Entwicklung voran.

Die Ciaccona mit ritornellen Anklängen (R*)

Die *Ciaccona* am Ende des Stücks ist die logische Konsequenz aus dem letzten »Ritornell«. Die Reduktion auf ein zentrales Ostinato ist auch hier programmatisch. Dass das Ostinato wiederum aus bekannten Motiven neu konstruiert wird, erscheint konsequent. Doch bleibt es nicht bei der Vorstellung der variierten Basslinie, sondern dieselbe wird permanent wiederholt. Unterbrochen wird der Satz nur durch einige Echowirkungen und *Repetitiones*. Freilich handelt es sich um ein öfter verwendetes und sehr bekanntes *Ciaccona*-Motiv, auf das Rosenmüller hier zurückgreift:⁹⁰ Monteverdi verwendet dasselbe in *Zefiro torna* in einem synkopierenden Rhythmus, und Heinrich Schütz zitierte dieses dann in seiner *Ciaccona* von *Es steh Gott auf*.⁹¹ Rosenmüller bringt das Motiv in geradem Rhythmus.

Zusammenhang mit anderen Kompositionen

Neben dem *Ciaccona*-Motiv gibt es noch andere Verbindungen zu den eben genannten Stücken. So beschreibt Drebes beispielsweise den Hang zum Extremen und die »Formulierung eines fundamentalen Kontrastprinzips«⁹² in *Zefiro torna* und *Es steh Gott auf*: »Extrem sind [...] bei Schütz die Ausdehnung des anfänglichen Orgelpunkts, der »Modulationen« und der Quintschrittsequenzen des Mittelteils sowie die Affektgrade seiner [...] Ciaccona«. ⁹³ Diesen Satz kann man im Wesentlichen auf Rosenmüllers Stück übertragen. So findet man eine deutliche Ausdehnung des anfänglichen Orgelpunktes⁹⁴ mehrfach im Stück, die »Modulationen« streifen bei Rosenmüller die Tonarten Fis- und Cis-Dur, Sequenzmodelle werden an einigen Stellen sehr häufig wiederholt. Die mannigfaltigen Affektgrade nicht nur in seiner *Ciaccona* werden unten bezüglich des Zusammenhangs zwischen Musik und Text besprochen.

Die für Rosenmüller auch relevante Bezeichnung *Stile concitato* geht auf den im 8. Madrigalbuch Monteverdis definierten *Genere concitato* zurück.⁹⁵ Dieser Begriff kann auf die unten beschriebenen Aspekte des zweiten Abschnitts im dritten Teil oder auf Abschnitte des vierten Teils bei Rosenmüller angewendet werden. Der »erregte« Stil zeigt sich ebenso in den beiden Stücken von Monteverdi und Schütz.⁹⁶ Weitere Zusammenhänge mit Werken und Konzepten zeitgenössischer italienischer Komponisten, wie Legrenzi, Ziani oder Bassani, sind sehr wahrscheinlich und können im Folgenden konkret anhand des verwendeten Vokabulars gezeigt werden, das die »Norm der italienischen Oper der 1660er und 1670er-Jahre«⁹⁷ prägt.

Der Zusammenhang zwischen Musik und Text

Varietas, *Artifizialität* und *Irregolarità* wurden am Anfang des Kapitels als wichtige Merkmale der geistlichen Musik Rosenmüllers genannt. *Varietas* zeigt sich bei Rosenmüller oft durch zahlreiche Varianten von Motiven und in Gegenüberstellung von Satzprinzipien. Das Wort kann mit »Mannigfaltigkeit« übersetzt werden. *Artifizialität* ist ein Neologismus und bedeutet nach Woyke »Kunstfertigkeit«, »Geschicklichkeit«, aber auch »Künstlichkeit«. ⁹⁸ *Irregolarità* ist »als Unregelmäßigkeit, als Nicht-Vorhersehbares«⁹⁹ zu verstehen.

Die Inanspruchnahme dieser Konzepte ist mehrfach begründbar. So wurde schon auf die Annahme verwiesen, dass die Musik der Oper in dieser Zeit eng mit dem Stil Rosenmüllers verknüpft ist.¹⁰⁰ Diese drei Merkmale, die vor allem mit den *dramme per musica* des Pietro Andrea Ziani ab 1654 bis 1684 in Verbindung gebracht werden,¹⁰¹ offenbaren sich auch in Rosenmüllers geistlicher Musik. Auch Eichhorn kommt zur Erkenntnis, »wie übertagbar (oder gar austauschbar) eine spezifische Aussage über den einen [Ziani] getroffen werden kann, die für den anderen [Rosenmüller] präzis genauso (oder noch viel mehr) zutrifft«. ¹⁰² Er bezieht sich dabei ebenfalls auf die genannten Charakteristika *Varietas*, *Artifizialität* und *Irregolarità*.

Dem Stück sind zwei Kreuze vorgezeichnet. Fast durchgängig wird im Notentext das zusätzliche Vorzeichen *gis* verwendet. Zudem beginnt und endet das Stück in A-Dur, modale Anklänge sind kaum auszumachen, so dass A-Dur als Haupttonart gelten kann. Die Entstehung des Werks fällt in das Ende einer längeren Übergangszeit, in der die Dur-moll-Harmonik immer mehr an Bedeutung gewann und die Relevanz der Kirchen-tonarten weiter nachließ.¹⁰³ Rosenmüller schreibt in einem Brief an Martin Heinrich Fuhrmann: »Ionicus und Doricus sind meine beyden Modi [...] und gehen beyde durch alle Tonos und Semitonia; die übrigen sind in diesen 2 enthalten / wie viel Feuer-Funcken im Stahl und Stein«. ¹⁰⁴

Es ist davon auszugehen, dass Rosenmüller Tonarten wie A-, E-, H-Dur bis zu Fis- oder Cis-Dur und die damit einhergehenden Kreuzvorzeichen verwendet, um der Thematik von »Jesu Christi Leiden am Kreuz« gerecht zu werden: Anhand eines Beispiels kann diese Hypothese verifiziert werden. Deutlich wird dies besonders im dritten Teil. Hier häufen sich Bilder des Leidens und Schmerzes, die durch den betenden Christen¹⁰⁵ überhaupt erst verschuldet wurden. Die Dramatik des Textes findet in der Vertonung ihren Höhepunkt, indem die Harmonik, wie oben beschrieben, von A- über H- nach Cis- und Fis-Dur fortschreitet. Der »harmonische Höhepunkt« findet sich im Sopran bei »quia peccavi nimis« und im Bass bei »quia peccavi tibi«. ¹⁰⁶

Ausdruck von Einsamkeit und alleinigem Verschulden

Der Text in diesem Abschnitt wird noch weiter ausgedeutet. Bei »Ego, ego sum« setzen die Stimmen und Violinen sämtlich imitierend ein. Der charakteristische homophone Block der Streicher wird durch das Wort »ego« durchbrochen. Auch im ersten Teil des Stücks findet sich ein solcher Satzbruch, bei »in cruce pendentem«. Dieser Bruch kann als Kennzeichnung des einsamen Sterbens am Kreuz gedeutet werden. Denkbar ist auch die Akzentuierung der Trinität, da immer zwei Stimmen – jeweils eine hohe und eine tiefe – aneinandergesekoppelt und somit drei imitierende Einsätze zu identifizieren sind. So hängt sinnbildlich Gott in seinen drei Personalitäten¹⁰⁷ und seinen zwei Naturen¹⁰⁸ am Kreuz und beginnt zu ermatten. Das Motiv im Sopran und in der 2. Violine mit den Tönen *h' – e'' – gis' – h'* lässt sich als Kreuzmotiv identifizieren, in dem die sichtbare Erhöhung am Kreuz durch die Quarte aufwärts und die totale Erniedrigung »des Gotteslästerers und von Gott Verfluchtem«¹⁰⁹ durch die kleine Sexte abwärts deutlich werden.

Struktur durch »Varietas« und »Repetitio«

Neben der Vertonung von einzelnen Schlüsselwörtern und Aussagen scheint der Zusammenhang zwischen Musik und Text hauptsächlich durch Sinneinheiten konzipiert zu sein. Oben wurde beschrieben, wie innerhalb der einzelnen Teile weitere kompositorische Abschnitte erkennbar sind. Diese Abschnitte werden wesentlich vom Text getragen.

So unterstreichen die Kantilenen und der ruhige Rhythmus am Beginn von Teil A die *Gravità* des Textes.

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch im B-Teil erkennen. Durch das lange Verweilen auf der Grundtonart kommt die aus dem Kantilenenmotiv entwickelte Textur fast zum Stillstand (*Gravità*). Der streckenweise sehr kleine Ambitus unterstützt den Eindruck eines quasi-rezitativen Abschnitts. Im Gegensatz zu diesem erzählenden, ruhigen Teil kommt dann im Abschnitt mit den Worten »ita, ita triumphat amor« auftaktig ein galoppierender Rhythmus daher, der von den einsetzenden Geigen zusätzlich vorangetrieben wird.¹¹⁰ Auch hier ist die *Varietas* ein tragendes Prinzip.

Die dreizeitigen Abschnitte mit dem Text »O grandis amor, o fortis amor« sind dagegen vom Erlösungsgedanken geprägt, ohne freilich das Leiden Christi in den Hintergrund zu rücken: »tibi dirus [...] tibi crudelis«. Die vermutlich bereits vom Komponisten vorgeschriebene Dynamik unterstreicht diese zwei Seiten der Medaille.¹¹¹ Wie in Abbildung 2 zu sehen, folgt auf »tibi dirus« eine im Piano ausgeschriebene melodische Repetition »mihi pius«, ähnliches passiert bei »tibi crudelis« und »mihi vitalis« sowie den jeweiligen Parallelstellen im zweiten Ritornell.

ti - bi - di - rus, mi - hi - pi - us,
ti - bi - di - rus,
6 G# # (6)

Abbildung 2: Beispiel einer *Repetitio* mit Piano-Zeichen

Noch größere *Artificialität* zeigt sich bei den *Repetitiones* der *Ciaccona* im Schlussteil. Hier spielt Rosenmüller, ähnlich wie Monteverdi in seinem *Audi coelum* oder wie aus Madrigalen bekannt, mit der Echowirkung ähnlich auslautender Worte. Die gewählte Form und Dichte des Satzes lassen keine größeren Diminutionen zu, weshalb allerdings kein Echo gespielt wird, sondern ein anderer Überbau über dieselbe Dominant-Tonika-Bewegung konstruiert wird, der nur noch in einer Stimme den Rhythmus des Soprans imitiert. Zu sehen ist dies an jenen Stellen, an denen das Wort »solamen« als »Amen« nachklingt.

Ein Echo taucht ebenfalls in den dreizeitigen Abschnitten auf, dies aber zumeist nicht in Reinform, sondern durch die Hinzunahme von Instrumenten, allerdings auch immer ausdrücklich im Piano; der Vorsänger schweigt. Zu sehen ist dies bei den bereits genannten Stellen im Sopran, bei »mihi pius«, wo »pius« nochmals als Echo auftaucht, und bei »mihi vitalis«, wo »vitalis« ebenfalls von den anderen Stimmen nachhallend wiederholt wird. Eine solche Art der Wiederholung ließe sich auch mit dem rhetorischen

Begriff der *Emphasis* beschreiben.¹¹² Ein gemeinsames Echo, das auskomponiert beinahe verklingt, findet sich beispielsweise in den letzten drei Takten des Stückes.

Irregolarità

Dissonanzen, in Form von Septakkorden und verminderten Akkorden, finden sich zahlreich und treten an bestimmten Stellen besonders deutlich hervor, so beispielsweise ein D-Dur-Akkord mit großer Septim in der ersten Violine. Ausgedrückt wird durch diese eingestreute Dissonanz der mit dem Kreuz »cruce« assoziierte Schmerz. Ein weiterer Affekt des Schmerzes wird durch chromatische Linien erzeugt.¹¹³ Beispielsweise findet sich eine chromatische Aufwärtsbewegung im Bc von *cis* nach *e* das erste Mal bei dem Text »tibi crudelis«. Die Tatsache, dass das Bassmodell als *Repetitio* mit anderem Text gespielt und gesungen wird, belegt die oben beschriebene Tendenz zur Vermischung von Gegensätzen. Jedoch werden hier durch den Satz bei den Stellen mit »schmerzhafter« Textunterlegung noch weitere Dissonanzen gebracht.

Die Melodieführung bei »tibi dirus« und »tibi crudelis« im Sopran weist zusätzliche Beispiele für *Irregolarità* mit einer Reihe von (Durchgangs-)Dissonanzen auf. Bei diesen, die in einem italienischen Traktat dieser Zeit auch als *Note scambiate* bezeichnet werden,¹¹⁴ ist nur bedingt von einem Affekt zu sprechen. Es geht hier vielmehr um einen kompositorisch konzipierten reizvollen Übergang von einer Konsonanz zur nächsten.

Besonders ausgeprägt wirkt *Irregolarità* in Takt 162, zu sehen in Abbildung 3. Dort folgt auf eine eingestreute Dissonanz in dieser Kadenz die nächste. Der harmonische Verlauf mündet nach der »Corelli-Kadenz« in A-Dur. Konventionell wird eine solche Dissonanzbehandlung mit einer Textstelle verknüpft, die den Affekt des Schmerzes artikuliert. Doch stattdessen geschieht hier mit »laetifica me« im Grunde das »freudige« Gegenteil. So wird deutlich, dass der Affekt »laetifica me« mit dem vorherigen »vulnera me« verknüpft werden soll. Freude durch Schmerz, eingefordert durch den Sohn Gottes, ist mit dem Begriff der *Bizzaria* zu umschreiben,¹¹⁵ der dem der *Irregolarità* sehr nahesteht.

Schlüssig ist die affektbetonte Verknüpfung von »laetifica« und »vulnera« auch deshalb, weil sie in dieser Zeit (ab 1654) als wesentliches inhaltliches Programm im Opernschaffen Pietro Andrea Zianis begegnet.¹¹⁶ Diese *Irregolarità* und die extreme Harmonik dürften die wohl deutlichsten Hinweise auf eine Entstehung des Stückes in Venedig ein.

Gegenüberstellung mit Christoph Bernhards »Salve mi Jesu, adoro te«

Sowohl Johann Rosenmüller als auch Christoph Bernhard haben den Text *Salve mi Jesu, adoro te* vertont. Interessant ist, dass beiden Kompositionen dieselben melodischen und textlichen Materialien zu Grunde liegen. Es ist wahrscheinlich, dass sich ein Komponist bei dem anderen bedient hat, um seine eigene *Salve mi Jesu*-Fassung zu kreieren. Frandsen bemerkt zu dem Verhältnis der beiden Kompositionen: »these are actually two different versions of the same composition«.¹¹⁷

162

VI. 1

VI. 2

Vla.

S.

B.

B. c.

me,

Je - su, lae - ti - fi - ca me,

(♯) 5 (♯) 6

Abbildung 3: »Corelli-Kadenz« und vermehrte Dissonanzen in T. 162

»Das Aufgreifen oder Zitieren von Werken anderer Komponisten (oder Ausschnitten daraus) galt nicht als geistiger Raub, sondern war Zeichen höchster Verehrung dem Komponisten gegenüber.«¹¹⁸ So ist zu zeigen, dass Bernhards Vertonung mit sehr großer Wahrscheinlichkeit eine mehr oder weniger frei interpretierte Paraphrase von Rosenmüllers *Salve mi Jesu, adoro te* darstellt. Doch auch der umgekehrte Weg, dass Bernhard eine Vorlage für Rosenmüller geliefert haben könnte, wird in Erwägung gezogen.

Das Verhältnis der einzelnen Teile bei Bernhard ist vermutlich ein Resultat aus der Kontraktion der Musik Rosenmüllers und wurde von Bernhard nicht selbst konzipiert wurde. Eine Ausnahme stellt jener Teil mit 28 Takten dar. Hier wurden weitestgehend Melodien aus dem ersten dreizeitigen Abschnitt übernommen. Die möglichen Gründe dafür werden unten dargelegt. Die fettgedruckten Zahlen im folgenden Schema stellen erneut die Teile im Dreiertakt dar.

$$12 + 6 + \mathbf{31} + 8 + \mathbf{28} + 17 + \mathbf{3} + 6 + \mathbf{29} = 140 \text{ (Takte)}$$

Im Folgenden werden zunächst Unterschiede der beiden Texte nachgewiesen und gedeutet, ehe die Stücke mit Blick auf ihre musikalischen Elemente verglichen und Hinweise auf eine mögliche Teilabschrift durch Bernhard formuliert werden.

Text

Aus der Gegenüberstellung in Tabelle 3 wird ersichtlich, dass die Texte weitgehend identisch sind. Interessant sind Abweichungen und die daraus resultierende Frage, worin diese Unterschiede begründet sein könnten. Ergänzungen und weitere Divergenzen im Text sind zur Orientierung fettgedruckt:

Text bei Johann Rosenmüller

Salve mi Jesu, adoro te, in cruce pendentem, vulneratum, **et** languentem. Obsecro Domine quis te **coegit tam** impia **pati**, **o** piissime Jesu? mea vita, mea spes, dulcis amor, mea vita, **meus** amor, mea spes **dulcedo**.

O grandis amor, [o fortis spes, o grandis amor,] o fortis amor, tibi **dirus**, mihi pius, tibi crudelis, mihi vitalis.

Ita, itane ergo percuti coronari, crucifigi dignatus es, **o** splendor gloriae, o majestas infinita, ita triumphat amor.

Ego sum tui causa doloris, **tuae** causa amaritudinis, quia peccavi nimis [quia peccavi **tibi**] in vita mea, **ignosce** domine et miserere.

Eja ergo, [**o**] bone Jesu, vulnera me, **chare** Jesu, dulcis Jesu, laetifica me.

Quia tu solus es salus mea, quia tu solus gaudium meum, tu solus meum solamen. Amen.

Text bei Christoph Bernhard

Salve mi Jesu, adoro te, in cruce pendentem, vulneratum, languentem. Obsecro Domine quis te **coegitum** impia **ratio**, piissime Jesu, mea vita, mea spes, dulcis amor, mea vita, **carus** amor, mea spes **et vita**.

O grandis amor, o fortis amor, tibi **divus**, mihi pius, tibi crudelis, mihi vitalis, o grandis amor, o fortis amor.

Ita **te** ergo **virgis** percuti coronari, crucifigi dignatus es **ingens** splendor gloriae, o majestas infinita, ita triumphat amor.

Ego sum tui causa doloris, ego sum **tui** causa amaritudinis, quia peccavi nimis in vita mea, **agnosce** Domine et miserere.

Eia ergo bone Jesu vulnera me, **care** Jesu, dulcis Jesu, laetifica me.

Quia tu solus es salus mea, quia tu solus gaudium meum, tu solus meum solamen, amen.

Tabelle 3: Gegenüberstellung der vertonten Texte bei Rosenmüller und Bernhard. Unterschiede sind zur leichteren Orientierung fettgedruckt

Unmittelbar zu Beginn des Textes finden sich einige Wörter, die abweichen: »et« (Rosenmüller) ist für das Verständnis des Textes nicht relevant und könnte beim Abschreiben übersehen worden sein. »coegitum« und »ratio« bei Bernhard sind Fehler des Editors. Zu übertragen sind an diesen Stellen, genau wie bei Rosenmüller, »coegit tam« und »pati o«. »carus« oder eher »charus« bei Bernhard ist schlecht identifizierbar und müsste im Original eingesehen werden; »carus amor« kommt bei Rosenmüller nicht vor. »dulcedo« wurde von Bernhard weggelassen und durch »et vita« ersetzt. Bei den abweichenden Wörtern »carus« und »dulcedo« wäre eine angestrebte *Variatio* des Textes denkbar, doch auch eine unleserliche Vermittlungs-Handschrift kann zu solchen Abweichungen führen.

»divus« im zweiten Textabschnitt ist als Übertragungsfehler Bernhards oder anderer Kopisten zu werten, da »dirus« im Kontext deutlich sinnvoller ist. Der Unterschied zwischen »Ita, itane« und »Ita, ita te« ist für das Verständnis unwesentlich. Die Ergänzung »virgis« ist eine Erfindung des Editors von Bernhards Komposition.¹¹⁹ Das Wort »ingens« bei Bernhard ist wahrscheinlich eine Ergänzung des denkenden und kreativen Kopisten. Hier ist eine intendierte *Variatio* des Textes denkbar.

Bei Bernhard heißt es in einer Phrase sowohl in der Edition als auch in der Tabulatur »ego sum tui causa amaritudinis«. Da das Wort »amaritudo« feminin ist, muss »tui« in diesem Abschnitt als grammatischer Fehler bzw. als Abschreibfehler gewertet werden. Bei Rosenmüller steht die Version »tuae«, die grammatikalisch richtig ist und, wie oben

beschrieben, übersetzt werden sollte. »quia peccavi tibi« findet sich bei Rosenmüller nur im Bass und könnte auf eine fehlerhafte Übertragung des Kopisten in der Bokemeyersammlung zurückgehen, weshalb es nicht verwunderlich ist, dass Bernhard diese Textstelle nicht aufgreift. »agnosce« in der Edition bei Bernhard ist eigentlich »ignosce« und wurde falsch übertragen. »chare« ist in beiden Quellen vorhanden und wurde vom bernhardschen Editor zu »care« normalisiert.

Es ist insgesamt davon auszugehen, dass der Text von ein und derselben Quelle abstammt. Alle Abweichungen können erklärt werden. Die wirklichen Textänderungen sind auf *Variationes* eines denkenden Kopisten zurückzuführen. Größere Auslassungen sind das Ergebnis einer selektiven Abschrift. Kleinere Abweichungen sind Übertragungsfehler oder spielen für das Verständnis des Textes keine Rolle.

Musik

Wenn man die beiden Sopranstimmen miteinander vergleicht, zeigt sich, dass diese bei Bernhard und Rosenmüller nahezu identisch ist. Unterschiede finden sich an entscheidenden Stellen, die Aufschluss über die Reihenfolge der Entstehung – erst Rosenmüller und dann Bernhard (?) – geben können.

Der erste Typus von Abweichung bezieht sich auf punktierte bzw. übergebundene Noten. Der Herausgeber von Bernhards *Salve mi* hat hier statt einer Verlängerung der Note eine Pause gesetzt. Angesichts des Textes scheint das nicht immer vernünftig. Die Tabulatur kann dies aber nicht ausdrücken, weshalb eine solche Übertragung nachvollziehbar ist. Mit der Partitur aus der Sammlung Bokemeyer ist jedoch eine intendierte Verlängerung der Noten nachzuweisen.

Eine weitere Art der Abweichung ist den von Bernhard intendierten Affekten zuzuschreiben. Auf vertikaler Ebene ist Bernhard aufgrund der Besetzung mit Sopran und Bc begrenzt. Das vollstimmige Spiel mit harmoniefremden Tönen wird zwar in Italien gerade Usus, ist aber in Mittel- und Norddeutschland zu dieser Zeit nicht üblich. Das führt dazu, dass Bernhard textlich motivierte Dissonanzen wesentlich häufiger in der Melodiestimme anführt und durch die Kontraktion des Stücks diese häufig aus der horizontalen Linie heraus entwickelt, also nicht vertikal bringt. Zum Beispiel wandelt Bernhard den Oktavsprung abwärts bei »vulneratum« in eine kleine Sexte abwärts um, wie Abbildung 4 zu entnehmen ist. Der Ausdruck *Saltus duriusculus* in seiner Ausprägung als *Saltus hexachordi minoris* beschreibt den passend.¹²⁰

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'S.' (Soprano) and the bottom staff is labeled 'Bernhard'. Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'den - tem, vul - ne - ra - tum,'. The Soprano part has a dotted quarter note on 'vul' and a half note on 'ne'. The Bernhard part has a quarter note on 'vul' and a half note on 'ne'. The interval between the notes on 'vul' and 'ne' is smaller in Bernhard's version, illustrating the 'Saltus hexachordi minoris'.

Abbildung 4: »Saltus hexachordi minoris« bei Bernhard im Vergleich zum Sopran bei Rosenmüller oben

Etwas später bringt Bernhard einen *Diabolus in Musica* bei »ratio«. Dieser *Saltus* ergibt wesentlich mehr Sinn, wenn der Text »pati o« lautet. Dass dies in der Quelle eigentlich auch der Fall ist, nur vom Editor falsch übertragen wurde, wird in Tabelle 3 oben ersichtlich.

Ein erheblicher Teil der Sopranstimme scheint melodisch völlig von der Vorgabe abzuweichen; es geht dabei um das zweite Ritornell. Bernhard bedient sich hier schlichtweg des ersten Ritornells Rosenmüllers und schafft somit Ordnung auf großer Strukturebene. Neben dieser Tendenz zum Ordnen gibt es auch einen weiteren praktischen Grund, warum Bernhard von der Vorlage abgewichen sein könnte. Der Text »o fortis amor« fehlt im Sopran und wird erst im Bass als Ergänzung nachgeliefert. Da sich Bernhard im Wesentlichen an der Sopranstimme orientiert, ist diese Abweichung aus pragmatischen Gründen nicht verwunderlich.

Es gibt aber auch Stellen, an denen Bernhard von der Bass-Stimme abschreibt. Diese legen die Vermutung nahe, dass das vielstimmige Stück von Rosenmüller zuerst vorhanden war. Besonders deutlich ist dies in den Takten 38 bis 41, dargestellt in Abbildung 5, sowie in den Takten¹²¹ 94 bis 97 und 168 bis 175¹²² zu sehen. An diesen Stellen ist zu beobachten, dass die Linien im Bc, die an diesen Stellen mit dem Bass weitgehend identisch sind, eins zu eins übernommen wurden.

B. *O gran-dis a-mor, o for-tis spes, (a-mor)*

B. c. # (6) 6 6 6 5 4 3#

Abbildung 5: Bass und Bc bei Rosenmüller. Dieser melodische Verlauf ist so auch bei Bernhard zu finden

Bei »O grandis amor, o fortis amor« wäre es sehr ungewöhnlich, neues thematisches Material nur im Generalbass zu bringen, es sei denn, das Material in der Ausgangsquelle liegt zu tief für einen Sopran. Die Basslinie am Beginn der *Ciacconna* ist sowohl von den Notenwerten als auch von der Diastematik identisch mit der Linie im Bass bei Rosenmüller. Erklären lässt sich dies schlüssig dadurch, dass Bernhard von Rosenmüller abgeschrieben beziehungsweise gezielt für eine kleinere Besetzung umgeschrieben hat. Wollte man an dieser Stelle argumentieren, dass Bernhard als Vorlage für Rosenmüller gedient hat, so müsste man sehr viel konstruieren und zumindest nachweisen, dass Bernhard in seinen Stücken häufiger melodisch-thematisches Material im Bc vorstellt, dann aber in der Solostimme nicht direkt aufgreift.

Deutlich ist der Prozess des Kopierens auch an Passagen zu erkennen, in denen der Sopran ohne längere Unterbrechung bei Rosenmüller agiert und Bernhard diese Stellen ohne große Mühe kopieren kann. Hier übernimmt Bernhard in der Regel auch ohne Umschweife den Generalbass.

Zusammenfassung und Fazit

Vorstehend wurde das *Salve mi Jesu, adoro te* anhand einer Abschrift aus der Sammlung Bokemeyer vorgestellt. Dies geschah zuerst anhand einer Quellenbeschreibung und Bewertung, die die Entstehungsgeschichte der Abschrift erläutern sollen. Des Weiteren wurde ein Entstehungszeitraum des Stückes von etwa 1655 bis 1671 dargelegt. In der musikalischen Analyse wurde gezeigt, dass etliche Affekte vorhanden sind, die während der angenommenen Entstehungszeit in Italien und speziell in der venezianischen Oper beliebt waren, in Deutschland so aber nicht nachzuweisen sind. Stilmerkmale Rosenmüllers und der strukturelle Aufbau wurden besprochen auf Ähnlichkeiten mit Stücken von Monteverdi und Schütz wurde hingewiesen. In einem Vergleich mit der Vertonung des *Salve mi Jesu* von Christoph Bernhard für Sopran und Bc konnte eine Abschrift der Vorlage Rosenmüllers durch Bernhard als sehr wahrscheinlich dargestellt werden.

Daraus ergeben sich mehrere Erkenntnisse für die Forschung, die bisher nicht herausgearbeitet wurden. Zahlreiche Hinweise machen eine direkte Auseinandersetzung Bernhards mit der Musik Rosenmüllers wahrscheinlich. Eine Konsequenz daraus kann, wie oben angedeutet, die Untersuchung der Musik Rosenmüllers im Hinblick auf die musiktheoretischen Schriften Bernhards sein. Zudem wurde gezeigt, dass es sich bei den Kompositionen Rosenmüllers und Bernhards nicht um Unikate im gemeinen Sinne handelt.

In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Holger Eichhorn ein Stück Rosenmüllers mit der Nummer E162 als »Vacat« angegeben hat und einen Bezug zu dem hier beschriebenen Stück vermutet.¹²³ Ohne weitere Informationen zu dieser Angabe könnte die Idee erwachsen, dass schon Rosenmüller dieses Stück für Sopran komponiert und Bernhard dieses dann einfach komplett abgeschrieben hat. Die Stilistik wirkt in »Bernhards« Version allerdings eher konservativ, Dissonanzen werden mit Bedacht und auf andere Art und Weise eingesetzt, als es bei dem Stück aus der Sammlung Bokemeyer der Fall ist. Außerdem ist davon auszugehen, dass Bernhard an Gustav Düben den Namen »Rosenmüller« und nicht seinen Eigenen überliefert hätte. Entgegen zu halten wäre diesen Argumenten die Strafverfolgung Rosenmüllers in Norddeutschland, die eine Nennung seines Namens eventuell nicht geraten sein ließ. Zudem kann es sein, dass der Schreiber in der Sammlung Düben den Namen Bernhards versehentlich übertragen hat. Solche Probleme der Verortung in klassischen Kategorien deuten aber auch grundsätzliche Prinzipien und Praktiken in Europa um 1650 exemplarisch an: Die Austauschbarkeit, Anpassungsfähigkeit und Flexibilität von Namen, Texten, Besetzungen und schließlich auch der Musik selbst.