

Sehnal, Jiří

**Amor divinus – amor maternus : Salve Regina-Vertonungen im 17. Jahrhundert**

*Musicologica Brunensia*. 2023, vol. 58, iss. 1, pp. 111-123

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2023-1-7>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78850>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20231121

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# Amor divinus – amor maternus: Salve Regina-Vertonungen im 17. Jahrhundert

## Amor divinus – amor maternus: Salve Regina Settings in the 17<sup>th</sup> Century

Jiří Sehnal / [jiri.sehnal@email.cz](mailto:jiri.sehnal@email.cz)

Private researcher, Brno, CZ

### Abstract

The antiphon Salve Regina was the most frequently set of the Marian antiphons. The text is attributed to the Benedictine Hermannus Contractus, who lived in the Reichenau monastery on Bodensee Lake Constance in the 11th century. There are two chorale settings: one of medieval Benedictine origin, and the other, most commonly used today, attributed to the French organist Henri Du Mont (1610–1684). In Moravia in the 17th century only the medieval melody was known, which was officially published in the *Novae Agendae Olomucensis Directorium Chori* (Brno 1695). The article deals with 16 (of originally 60) surviving settings of the Salve Regina from the second half of the 17th century, which are preserved in the music collection of bishop Karl Liechtenstein-Castelcorno in Kroměříž. Its composers included some names such as Bertali, Biber, Bulovský, Dolar, Mazák, Michna, Rittler, Schmelzer, Schober, Vejvanovský (originally 15 works), Vismari and Zacher. Only a few settings were influenced by the medieval chorale melody. Most of the compositions are independent of the chorale melody. Their goal was above all to have the text polyphonic in the musical style of the time without any special reference to narrate its content. However, there are also works that make the text emotional with the help of the then popular musical-rhetorical figures.

### Key words

Salve Regina, Kroměříž, Karl Lichtenstein-Castelcorno, medieval chorale, musical-rhetorical figures

Die Marienverehrung stellt einen wesentlichen Bestandteil der *religiositas catholica*, nicht nur der sog. *pietas austriaca* dar. Maria wurde nicht nur als Mutter Jesu, sondern als Mutter eines jeden Menschen verehrt und geliebt. Jeder Mann weiß, was für ihn seine Mutter bedeutet. Diese Rolle hat der sterbende Jesu am Kreuz seiner Mutter übertragen, als er zu ihr und Johannes sprach: *Siehe, dein Sohn, siehe, deine Mutter* (Joh. 19, 26). Mit diesen Worten hat Jesus laut der Tradition seine Mutter zur Mutter aller Menschen erklärt. Deshalb wird Marienverehrung in besonderer Weise mit der Liebe zu Gott verbunden.

Eine unzählige Menge von Kirchen sind der Mutter Gottes geweiht, insbesondere jene, in welchen ein marianisches Gnadenbild aufbewahrt wird. Für Mähren sind Dub nad Moravou, Frýdek, Svatý Kopeček, Svatý Hostýn, Staré Brno, Tuřany und Vranov zu nennen, die mit historischen oder bloß legendarischen Ereignissen verbunden sind. Es gibt unzählige geistliche poetische Texte und Gebete über Maria. Neben dem Lobgesang Mariens, dem Magnificat, wurden besonders 4 marianischen Antiphonen, mit dem Salve Regina an erster Stelle, am häufigsten vertont.

Der Text von *Salve Regina* wird des Öfteren dem Benediktiner Mönch Hermann dem Lahmen (Hermannus contractus, 1013–1054) zugeschrieben. Hermann war Theologe, Astronom, Mathematiker, Geschichtsschreiber, Dichter und Musiker im Benediktinerkloster auf der Insel Reichenau am Bodensee. Der Text des Salve Regina entwickelte sich bis in das 16. Jahrhundert, in dem er die heute übliche Form erhielt. Es handelt sich um einen Text in Prosa nicht um ein Gedicht in Versform. Die Antiphone beginnt mit dem Gruß *Salve* und schließt weder mit der Doxologie (*Gloria Patri...*) noch mit *Amen*, sondern nur mit dem holden, liebevollen Ausruf *O dulcis virgo Maria*. Der eigentliche Text ist nicht feierlich, sondern von Trauer und Schmerz überschattet und mündet auf die Fürsprache Mariens in die Bitte, nach dem Fortgehen aus dem Jammertal dieser Welt (*lacrimarum valle*) Jesus zu erlangen. Wir können fragen: war die Betrübnis des Gebetes Ausdruck des Lebensgefühls des gelähmten Autors oder der ganzen Menschheit?

Das Salve Regina wird nicht nur als Antiphone in der Vesper, sondern auch als geläufiges Gebet gebraucht. Es gibt kaum einen Kirchenkomponisten, der das Salve Regina nicht vertont hätte. Der Kapellmeister der bischöflichen Musikkapelle Pavel Vejvanovský selbst komponierte an die 15 Versionen. Die Augustiner in Brünn, die in ihrer Kirche das von Karl IV. geschenkte Bild der „schwarzen“ Madonna aufbewahrten, besaßen im Jahr 1771 insgesamt 134 Vertonungen des Textes.<sup>1</sup>

Das Salve Regina wurde in Mähren auf die alte gregorianische Melodie gesungen. Die Olmützer Agenda vom Jahr 1695<sup>2</sup> hat es als Schlußgesang nach der Rückkehr des Trauerzugs von dem Grab in die Kirche offiziell empfohlen.

1 SEHNAL, Jiří. Hudba u brněnských augustiniánů v 18. století. *Hudební věda*, 1983, roč. 20, č. 3, s. 229.

2 *Novae agendae Olomucensis directorium chori*. Brunae 1695, s. 286–288.

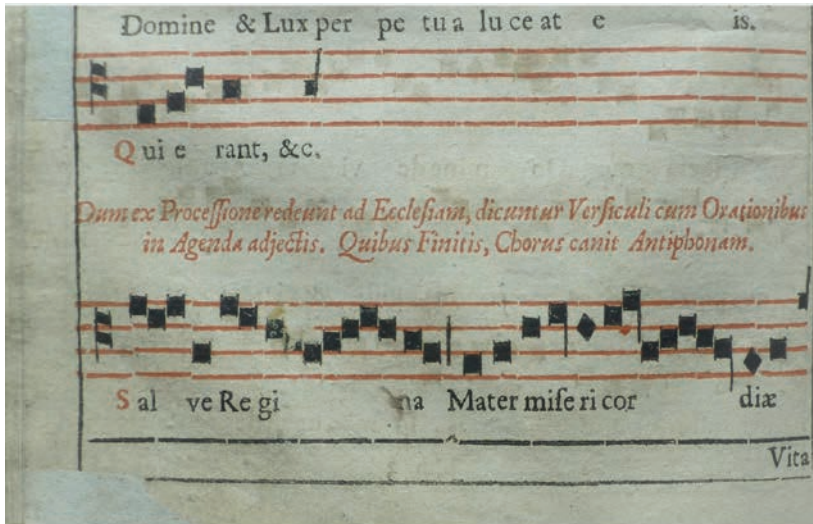


Abbildung 1

Die heute meist gebrauchte Melodie von Henri Du Mont (1610–1684) war im 17. Jahrhundert in Mähren noch nicht bekannt. Die gregorianische Melodie zeichnet sich am Anfang durch einen charakteristischen Sprung in die Unterquint aus. Dieses Motiv kommt in der gregorianischen Salve insgesamt dreimal vor: mit den Worten *Salve*, *Vita* und *O dulcissima virgo Maria*. Dem Sprung in die Unterquint begegnen wir auch in einigen figuralen Vertonungen. Eine Anspielung auf dieses Motiv bringt das anonyme Salve für Alto solo mit Begleitung von 2 Violinen und Altviola, das Pavel Vejvanovský im Jahre 1659 als Student am Jesuitengymnasium in Troppau kopierte.<sup>3</sup>



Abbildung 2

Bei der Verarbeitung der geistlichen Texte stehen dem Komponisten zwei unterschiedliche Arten von Vertonung zur Verfügung: die objektive, in der nur die Musik im Vordergrund steht, oder die subjektive, die danach strebt, den Textinhalt mit musikalischen Mitteln auszudrücken. Beide Arten können gut oder schlecht sein. Die erste Art wurde erfüllt, wenn der Komponist den Text in der kirchlichen Terminologie *figuraliter*, das heißt mehrstimmig nach dem im Stil der jeweiligen Zeit vertonte. Die andere Art, die

<sup>3</sup> CZ-KRa, Sign. A 699. RISM ID no.: 550265329. Wir führen nur die mit der Buchstabe A beginnenden Signaturen, unter welchen die Werke am einfachsten zu finden sind. Das Stück wurde den 8. 12. 1955 in der Universitätsbibliothek in Olmütz neu aufgeführt.

wir mit dem Wort subjektiv bezeichnet haben, erfreute sich im Zusammenhang mit den Tendenzen des Frühbarocks im 17. Jahrhundert eines gesteigerten Interesses. Die Musik hat schon damals Mittel gefunden, die starken, insbesondere die traurigen und dramatischen Emotionen auszudrücken. Diese Mittel wurden bereits im 16. Jahrhundert nach den Emotionen schematisiert, mit etlichen musikalischen Mitteln identifiziert und in Anlehnung an die Redekunst / Rhetorik „rhetorische Figuren“ benannt. Inwieweit die rhetorischen Figuren den einzelnen Komponisten bekannt waren, hing meist von deren Ausbildung ab. Mit Sicherheit können wir eine solide Kenntnis bei den an den jesuitischen Schulen ausgebildeten Komponisten voraussetzen. Die Verwendung rhetorischer Figuren ist so allgemein geworden, dass sie noch von den Komponisten des 19. Jahrhunderts in den häufig vertonten Texten wie z. B. in den Messen unbewusst bzw. ganz selbstverständlich gebraucht wurden.

Wir haben die Salve Regina-Vertonungen aus der berühmten Musiksammlung des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorno (1664–1695) untersucht. Die Sammlung enthielt ursprünglich über 60 Stücke, wovon nur etwa 16 Stücke aus den Jahren 1636–1687 erhalten sind. Sie stammen von folgenden Autoren: Anonymus, Antonio Bertali, Heinrich Ignaz Biber,<sup>4</sup> Bartoloměj Bulovský, Claudio Cocchi, Janez Krstnik Dolar, Alberik Mazák, Adam Václav Michna, Philipp Jakob Rittler, Johann Heinrich Schmelzer, Matthias Schober, Pavel Josef Vejvanovský, Filippo Vismari und Andreas Zacher. Wegen der ernsten, eher intimen Stimmung des Textes sind die meisten Vertonungen nur für eine Solostimme (Sopran, Alt, Bass) mit unterschiedlicher Streicher- und Orgelbegleitung ohne Blasinstrumente besetzt. Unter den drei Werken für 12 Stimmen gibt es nur eines (Anonymus, A 698)<sup>5</sup>, in dem auch 2 Cornetti und 3 Posaunen vorgeschrieben sind.

Beide oben charakterisierten Arten der Vertonung sind vertreten. Zu den objektiven gehören z. B. Anonymus A 177 (1680p)<sup>6</sup> und A 698 (1666),<sup>7</sup> Rittler A 701 (1685)<sup>8</sup> und sechs Vertonungen von Vejvanovský: A 689 (1665),<sup>9</sup> A 690 (1666),<sup>10</sup> A 696 (1671),<sup>11</sup> A 692 (1681),<sup>12</sup> 703 (1687),<sup>13</sup> A 4816 (1670c).<sup>14</sup> Es überrascht, dass der Jesuiten-Zögling Pavel Vejvanovský die rhetorischen Figuren nicht kannte oder kein Interesse für den Ausdruck der Emotionen hatte – vielleicht lernte er die musikalischen Ausdrucksformeln erst durch das Kopieren der Werke seiner Kollegen kennen.<sup>15</sup>

4 *Salve Regina* von Heinrich Biber, A 693, stellt das älteste, leider unvollständig erhaltene Werk des Meisters dar. SEHNAL, Jiří. Kroměřížský kryptogramista 17. století. *Hudební věda*, 1989, Jg. 26, Nr. 1, S. 29–30.

5 CZ-KRa, Sign. A 698. RISM ID no.: 550265330.

6 CZ-KRa, Sign. A 177. RISM ID no.: 550264359.

7 CZ-KRa, Sign. A 698. RISM ID no.: 550265330.

8 CZ-KRa, Sign. A 701. RISM ID no.: 550264409.

9 CZ-KRa, Sign. A 689. RISM ID no.: 550264938.

10 CZ-KRa, Sign. A 690. RISM ID no.: 550264868.

11 CZ-KRa, Sign. A 696. RISM ID no.: 550264939.

12 CZ-KRa, Sign. A 692. RISM ID no.: 550264940.

13 CZ-KRa, Sign. A 703. RISM ID no.: 550264867.

14 CZ-KRa, Sign. A 4816. RISM ID no.: 550264865.

15 SEHNAL, Jiří. Die Entstehung der Musiksammlung des Bischofs Karl von Lichtenstein-Castelcorno. In

Zu der ersten Art gehören merkwürdigerweise die drei Salve Regina von Alberik Mazák (*Cultus harmonicus*, Wien 1649).<sup>16</sup> Diese sind interessant, doch verzichten sie auf rhetorische Figuren. Mazák unterscheidet sich auffällig von seinen Zeitgenossen durch die Schlichtheit der Kompositionsmittel aus, seine Kompositionen hatte trotzdem selbst Kaiser Ferdinand III. im Jahre 1639 bewundert. Die erste Vertonung (Nr. 7) ist für Tenore solo mit continuo geschrieben und zeichnet sich durch zwei- bis dreifache Wiederholung kurzer Phrasen aus. Das zweite (Nr. 50) für Tenore solo und 2 Violinen beruht auf der Kompositionsmethode des frühen Barocks, die wir Nachhallsmethode nennen können. Unter diesem Begriff verstehen wir eine Kompositionstechnik, in der Instrumente die von der Gesangstimme vorgetragene Phrasen in Form eines Nachhalls wörtlich wiederholen oder imitieren. Dieser Kompositionsmethode begegnen wir bei mehreren Komponisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, aber für Mazák war sie fast charakteristisch.<sup>17</sup>

[50] Salve Regina

The image shows a musical score for 'Salve Regina' (Nr. 50) by Alberik Mazák. It is a setting for Tenor solo and two violins. The score is in G minor, 3/4 time. The lyrics are: 'Sal - ve Re - gi - na, Ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae, vi - ta dul - ce - do et spes no - stra sal -'. The score includes staves for Violino I, Violino II, Tenore, and Bassus generalis. The figured bass notation is: 6 5 4 3 2 1, 6 4 3, 4 3.

**Abbildung 3**

Die dritte Version von Salve Regina (Nr. 74) stellt einen ernsten, würdevollen homophonen Satz für 4 Vokalstimmen dar, in dem sich 4 Solostimmen mit vierstimmigem Chor abwechseln.

Man kann die Stücke der ersten Art nicht für minderwertig halten, doch ist zuzugeben, dass sie manchmal grau wirken. Das gilt leider besonders für Salve Regina von

FAJTLOVÁ, Kateřina (ed.). *Musikarchiv Kremsier I. Die Musiksammlung des Bischofs Karl von Lichtenstein-Castelcornio*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2018, S. 19.

<sup>16</sup> CZ-KRa, Sign. A 1194.

<sup>17</sup> SEHNAL, Jiří. Zapomenutí mistři starší české hudby: Alberik Mazák. *Harmonie*, 2009, Nr. 12, S. 35.

Vejvanovský. Als bischöflicher Trompeter und Kapellmeister komponierte er das Werk im Oktober 1666 (A 711).<sup>18</sup> Der junge Komponist scheute nicht davor zurück, die Begrüßung Salve aus dem Motiv des Kyrie eleison der Messe *Quod speramus* von Melcelius<sup>19</sup> wörtlich zu übernehmen. Die Messe *Quod speramus* hat Vejvanovský selbst im Jänner des Jahres 1666 kopiert.<sup>20</sup> Da das 17. Jahrhundert keine Autorrechte kannte, können wir Vejvanovský seine Tat nicht übel nehmen. Dieses Salve Regina gehört zu jenen Vertonungen, die mit dem feierlichen Gruß das Salve eröffnen.

Der andere Typ legt das Hauptgewicht auf den emotionalen Inhalt des Textes. Er ist deshalb subjektiver und vom künstlerischen Standpunkt interessanter. Der Text des Salve Regina bietet mehrere Anlässe zur emotionalen Verarbeitung, die typisiert sind, jene des Credos des Messeordinariums. In der Messe handelt es sich insbesondere um Worte, die das Leben Jesus betreffen: *Et incarnatus, Crucifixus, Et resurrexit*. In Salve Regina stellen diese Rolle diese Worte dar:

- 1) Begrüßung *Salve* (Regina), die sich auch in dem objektiven Typ der Vertonung durch eine Koloratur in der Solostimme auszeichnet.
- 2) Seufzen der aus dem Paradies vertriebenen Söhne *suspiramus gementes et flentes*
- 3) aus dem Jammertal dieser Welt (*in hac lacrimarum valle*) um durch Fürbitte Mariens Jesus zu erlangen. Dabei wird Maria mit positiven Eigenschaften als Mutter der Barmherzigkeit, des Lebens, der Wonne und der Hoffnung genannt.
- 4) Zu Ende wandelt sich die Trauer in freudige, liebevolle Ansprache (*O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria*). Der emotionale Umschwung wird häufig durch den Wechsel des geraden Metrums in das ungerade und durch die liebevolle, mehrmals wiederholte Ansprache angedeutet.

Als Beispiele möchten wir an einigen Proben der subjektiven Vertonung unterschiedliche Züge im Rhythmus, Melodie und Harmonie zeigen. Das schönste Salve Regina dieser Art für einen Bass solo, Violine und Continuo stellt ein anonymes Stück aus den Jahren nach 1680 dar.<sup>21</sup> Es beginnt mit der feierlichen, effektvollen Begrüßung *Salve Regina*.

18 CZ-KRa, Sign. A 711. RISM ID no.: 550265294.

19 CZ-KRa, Sign. A 50.

20 SEHNAL, Jiří. K otázce českých skladatelů v kroměřížské kapele biskupa Karla Liechtensteina-Castelcora. In PETRŮ, Jaroslav (ed.). *Umění a svět: uměleckohistorický sborník*. Gottwaldov: Krajské museum v Gottwaldově, 1956, S. 38–39. Auch das *Salve regina*, CZ-KRa, Sign. A 711, von Vejvanovský wurde erstmals den 8. 12. 1955 erstmals aufgeführt.

21 CZ-KRa, Sign. A 694. Das Stück habe ich zum ersten Mal den 8. 12. 1955 in der Universitätsbibliothek in Olmütz aufgeführt.





Abbildung 4

Ihre Schönheit beruht in der breiten, majestätischen Koloraturmelodie mit der phrygisch formulierten Kadenz. Die Begrüßung wird in der Unterquart wiederholt. In *Ad te clamamus* wechselt die Mensur in *proportio sesquialtera* mit überlanger Koloratur auf der Silbe *ma* geziert, die auf der anderen Seite noch fortsetzt. Das Wort *exules* ist mit der kühnen verminderten Quarte unterstrichen und Worte *gementes et flentes* modulieren mittels kleiner Sekunde in eine neue Tonart.

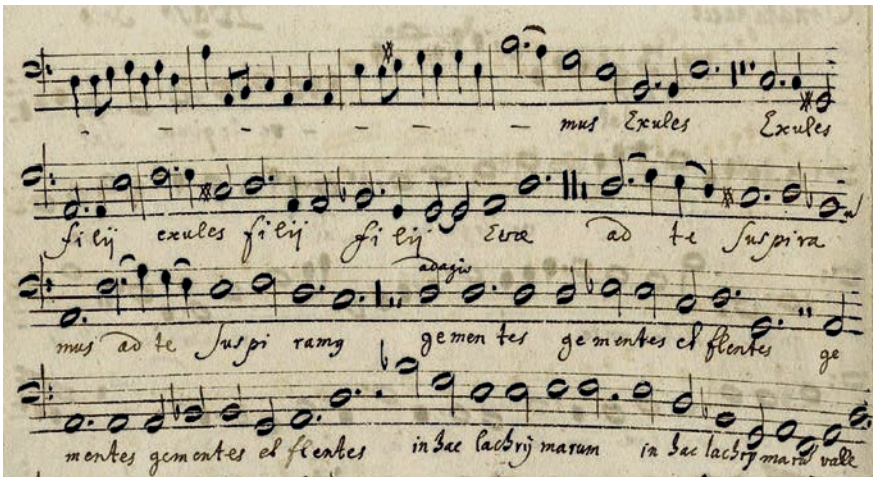


Abbildung 5

Das Werk schließt mit frischem sechsviertel Takt, in dem die Schlussphrase *O clemens o pia* zwölfmal wiederholt wird. Diese Beschreibung ist vielleicht ein wenig trocken, wird jedoch hoffentlich durch die Musikbeispiele 4 und 5 in Bezug auf die Tonmalerei anschaulich genügend illustrieren.



Die tonmalerische Vertonung des Salve Regina mit Hilfe rhetorischer Figuren finden wir bereits im ersten Viertel des 17. Jahrhundert im Schaffen der in Mähren tätigen italienischen Komponisten, die einen feinen Sinn für die Chromatik und überraschende Harmoniewendungen hatten. Diese Eigenschaften machten sich in der Vertonung der Worte *gementes et flentes* auffällig geltend. Ein anderer Musiker in den Diensten Kardinals Franz von Dietrichstein in Nikolsburg, der Minorit Claudio Cocchi, hat in seiner Sammlung *Armonici concertus* (Venetiae 1626)<sup>22</sup> auch ein *in stile antico* komponiertes Salve Regina aufgenommen, in dem die Worte *gementes et flentes* mit einer chromatischen Melodie und mit der oben erwähnten *relatio non harmonica* in der Harmonie wirksam ausgedrückt sind.

Cocchi 1626

Abbildung 6

In der modernen Musiktheorie besteht die *relatio non harmonica* in der Verbindung zweier terzverwandter Dur-Akkorde, z. B. D-dur – F-dur. Nach Wolfgang Caspar Printz war dieses Mittel erlaubt, sofern nur die Querschritte durch die Konsonanzen gedeckt wurden. Nach seiner Ansicht waren sie besonders in den klein besetzten Stücken zur *Ausdruck- oder Gemüths-Regung* geeignet.<sup>23</sup> In diesem Sinne begegnen wir der *relatio non harmonica* am öftesten.

Den Jammer an Worten *gementes et flentes* konnte man nicht nur mit der bereits erwähnten Chromatik, sondern auch mit unterschiedlich formulierten Melodiewendungen andeuten. Als Beispiel dient eine Probe aus dem Salve Regina von Janez Krstnik Dolar.<sup>24</sup>

22 TOMAŠTÍK, Eduard. Eine Sonde ins Repertoire des Musikarchivs in Kremsier vom Standpunkt eines Dirigenten. In *Musikarchiv Kremsier I. Die Musiksammlung des Bischofs Karl von Lichtenstein-Castelcornio*. Kateřina Fajtllová (ed.). Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2018, S. 62–63.

23 PRINTZ, Wolfgang Caspar. *Phrynus Mtilenaevs oder Satyrischer Komponist*. 2. Ausg. 3. Teil. Dresden: 1696, S. 89. Bibl. des erzbisch. Schlosses in Kremsier, Sign. C/e X/e 37.

24 CZ-KRa, Sign. A 695. RISM ID no. 550264134. Vgl. auch DOLAR, Janez Krstnik – FAGANEL, Tomaž (ed.). *Psalmi*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1997, S. 298. Monumenta artes musicae Sloveniae 23.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and organ/viola. The vocal parts are labeled C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The organ/viola part is labeled 'Org e Vine'. The lyrics are: 'vae. Ad te sus-pi-ra - mus, ge-men - - tes, ge -'. The score includes dynamic markings like 'pian[o]' and 'piano'. The organ/viola part has a bass line with some notes marked with '6' and 'b'.

Abbildung 7

Einen besonderen rhythmischen Effekt stellte der Schluchzer beim Wort *gementes* dar. Adam Michna hat ihn in *Salve Regina* seiner Sammlung *Officium vespertinum* (Praga 1648) bewertet.<sup>25</sup> Er hat dazu die bewährte rhetorische Figur *tnesis* gebraucht.<sup>26</sup> Michna war damit nicht der erste. Diese Figur war bereits zu Ende des 16. Jahrhunderts bekannt und gebräuchlich.<sup>27</sup> Wir finden sie zum Beispiel in *Modulationes sacrae* (Praha 1591) von Johannes Nucius, in *Corona stellarum* von Giovanni Battista Alouisi (Venetiis 1637) eines anderen Komponisten im Dienst des Kardinals Dietrichstein. Das Stocken in *Salve Regina* war bei den Komponisten so beliebt, dass wir sie vollends nach dem Jahr (1700) bei Johann Caspar Ferdinand Fischer finden.<sup>28</sup> In Michnas *Salve Regina* begegnen wir zugleich dem typischen überlangen *ma* in *clamamus*, in der chromatischen Linie und in der *relatio non harmonica* in den Worten *gementes et flentes*. Michna war zu seiner Zeit einer der besten Kenner der rhetorischen Figuren in der Kirchenmusik.

25 MICHNA Z OTRADOVIC, Adam – BĚLSKÝ, Vratislav – SEHNAL, Jiří (eds.). *Officium vespertinum. Compositiones ad honorem B. M. V. Falsi burdoni*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2004, S. 28. Adam Michna z Otradovic compositiones.

26 BARTEL, Dietrich. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. 4. Ausg. Laaber: Laaber-Verlag, 2004, S. 262.

27 SEHNAL, Jiří. *Adam Michna of Otradovice – composer: perspectives on seventeenth-century sacred music in Czech lands*. Olomouc: Palacký University Olomouc, 2016, S. 112–113.

28 Siehe CD *Laudate pueri Dominum: Music of Piarists in Baroque Bohemia*. [CD-ROM]. Praha: Supraphon, 2008, SU 3946-2, Nr. 25.



Abbildung 8

Zu Ende möchte ich noch auf ein merkwürdiges Salve Regina aufmerksam machen, das sich von den anderen meist homophonen Vertonungen durch eine raffinierte Kontrapunktik unterscheidet. Das Stück trägt den Namen *Salve Regina chorale*, sein Autor ist leider unbekannt.<sup>29</sup> Die Abschrift lässt sich kurz nach 1680 datieren. Der Titel des Stückes kommt daher, dass die in gleichen ganzen Noten geschriebene Bassmelodie mit der gregorianischen Melodie übereinstimmt und den Grund (*cantus firmus*) der Komposition bildet.

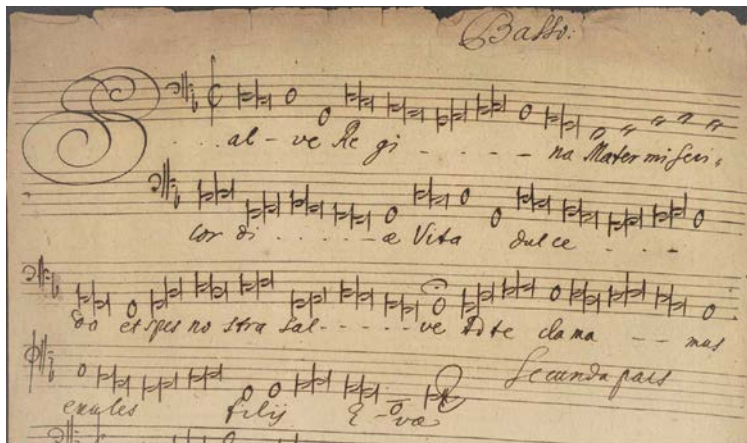


Abbildung 9

<sup>29</sup> Ähnlich hat A. Mazák *Christ ist erstanden* (*Cultus harmonicus*, 1649, Nr. 56) bearbeitet, in dem zwei Diskanten kontrapunktische Imitationen über dem choralen Cantus firmus im Bass durchführen. Trotzdem halten wir *Salve Regina A 697* nicht für ein Werk von Mazák, da es sich hier um einen ganz anderen Kontrapunkt handelt.

## Amor divinus – amor maternus: Salve Regina-Vertonungen im 17. Jahrhundert

Die gleiche Melodie wird auch vom bezifferten Bass der Orgelstimme in den üblichen Notenwerten übernommen. Die übrigen Vokalstimmen Canto, Alto und Tenore führen über diesem Grund kontrapunktische Imitationen auf. Mit dem neuen Text fangen Imitationen eines neuen Themas an. Neue Themen kommen bei den Worten: *Salve, mater, vita, Ad te clamamus, ad te suspiramus, Eia, Et Jesum, fructum, O Clemens*. Es handelt sich also um ein durchkomponiertes, kontrapunktisches Stück über dem choralen *cantus firmus*. Obwohl die ganze Komposition in *stile antico* steht, bedient sie sich in den Worten *gementes et flentes* der oben beschriebenen tonmalerischen Figuren.

Anonymus Salve Regina chorale 1686?

Abbildung 10

Die Antiphone Salve Regina ist kein feierlicher Lobgesang, es überwiegen hingegen die traurigen Emotionen. Nur die Schlussworte an Maria als Fürsprecherin bei Gott bringen Trost und Hoffnung. Ich versuchte zu zeigen, mit wieviel Achtung und Ehrfurcht die Komponisten des 17. Jahrhunderts an die Vertonung des Salve Regina traten.<sup>30</sup> Es überrascht deshalb nicht, dass sie manchmal das ernste Thema der Antiphone subjektiv behandelten, wobei sie sich der zeitüblichen rhetorischen Figuren bedienten.

<sup>30</sup> Diesem intimen Zutritt begegnen wir im 18. Jahrhundert selten. Eine Sonderstellung unter den Vertonungen des Salve Regina im 18. Jahrhundert nimmt das großartige Salve Regina g-moll des jungen Johann Haydn mit *Organo concertato* (Hob. XXIII b 2) ein.

## Beilage

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

Sei begrüßt, o Königin, Mutter der Barmherzigkeit, unser Leben, unsre Wonne und unsre Hoffnung sei begrüßt.

Ad te clamamus, exsules filii Evae.

Zu dir rufen wir verbannte Kinder Evas,

Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.

Zu dir seufzen wir trauend und weinend in diesem Tal der Tränen.

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

Wohl-an denn, unsre Fürsprecherin, wende deine barmherzigen Augen zu uns zu.

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

Und nach diesem Elend zeige uns Jesus, die benedeite Frucht deines Leibes.

O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria.

O gütige, o milde, o süße Jungfrau Maria.

## Bibliography

### Sources

CZ-KRa, Sign. A 177. RISM ID no.: 550264359.

CZ-KRa, Sign. A 689. RISM ID no.: 550264938.

CZ-KRa, Sign. A 690. RISM ID no.: 550264868.

CZ-KRa, Sign. A 692. RISM ID no.: 550264940.

CZ-KRa, Sign. A 695. RISM ID no.: 550264134.

CZ-KRa, Sign. A 696. RISM ID no.: 550264939.

CZ-KRa, Sign. A 698. RISM ID no.: 550265330.

CZ-KRa, Sign. A 701. RISM ID no.: 550264409.

CZ-KRa, Sign. A 703. RISM ID no.: 550264867.

CZ-KRa, Sign. A 1076.

CZ-KRa, Sign. A 1077.

CZ-KRa, Sign. A 1194.

CZ-KRa, Sign. A 1197.

CZ-KRa, Sign. A 4816. RISM ID no.: 550264865.

CZ-KRa, Sign. A 711. RISM ID no.: 550265294.

### Literature

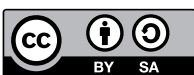
BARTEL, Dietrich. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. 4. Ausg. Laaber: Laaber-Verlag, 2004.

DOLAR, Janez Krstnik – FAGANEL, Tomaž (ed). *Psalmi*. Monumenta artes musicae Sloveniae 23.

Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1997.

*Laudate pueri Dominum: Music of Piarists in Baroque Bohemia*. [CD-ROM]. Praha: Supraphon, 2008, SU 3946-2.

- MICHNA Z OTRADOVIC, Adam – BĚLSKÝ, Vratislav – SEHNAL, Jiří (eds.). *Officium vespertinum. Compositiones ad honorem B. M. V. Falsi burdoni*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2004.
- Novae agenda Olomucensis directorium chori*. Brunae 1695.
- PRINTZ, Wolfgang Caspar. *Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Komponist*. 2. Ausg. 3. Teil. Dresden: 1696. Bibl. des erzbisch. Schlosses in Kremsier, Sign. C/e X/e 37.
- SEHNAL, Jiří. Adam Michna of Otradovice – composer: perspectives on seventeenth-century sacred music in Czech lands. *Olomouc: Palacký University Olomouc, 2016*.
- SEHNAL, Jiří. Die Entstehung der Musiksammlung des Bischofs Karl von Lichtenstein-Castelcornò. In *Musikarchiv Kremsier I. Die Musiksammlung des Bischofs Karl von Lichtenstein-Castelcornò*. Kateřina Fajtllová (ed.). Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2018, S. 14–25.
- SEHNAL, Jiří. Hudba u brněnských augustiniánů v 18. století. *Hudební věda*, 1983, Jg. 20, Nr. 3, S. 227–241.
- SEHNAL, Jiří. *Kroměřížský kryptogramista 17. století*. *Hudební věda*, 1989, Jg. 26, Nr. 1, S. 28–31.
- SEHNAL, Jiří. K otázce českých skladatelů v kroměřížské kapele biskupa Karla Liechtensteina-Castelcornò. In PETRŮ, Jaroslav (ed.). *Umění a svět: uměleckohistorický sborník*. Gottwaldov: Krajské museum v Gottwaldově, 1956, S. 30–45.
- SEHNAL, Jiří. Zapomenutí mistři starší české hudby: Alberik Mazák. *Harmonie*, 2009, Nr. 12, S. 33–35.
- TOMAŠTÍK, Eduard. Eine Sonde ins Repertoire des Musikarchivs in Kremsier vom Standpunkt eines Dirigenten. In FAJTLOVÁ, Kateřina (ed.). *Musikarchiv Kremsier I. Die Musiksammlung des Bischofs Karl von Lichtenstein-Castelcornò*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2018, S. 54–63.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as image or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.



