

GMTH Proceedings 2014

herausgegeben von | édité par
Florian Edler und Immanuel Ott

Das Andere in der Musiktheorie. Adjustierung und Kontingenz

—

Altérité et ouverture. L'Autre dans la théorie musicale

14. Jahreskongress | 14^e congrès annuel
Gesellschaft für Musiktheorie
Genève 2014

herausgegeben von | édité par
Antoine Schneider



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Torsten Mario Augenstein

Aneignung, Vermischung und Transformation

›Via di mezzo‹ – ›Der Mittelweg‹ des Salomone dei Rossi Hebreo in seinen Kompositionen für den jüdischen Gottesdienst

1622/23 publizierte Salomone Rossi (ca. 1570–ca. 1630, האדומים מן שלמה oder רוסי סלומונה), Musiker am Hofe der Gonzaga in Mantua, 33 Gesänge für den Gebrauch zu unterschiedlichen Gelegenheiten im synagogalen Gottesdienst und für andere religiös konnotierte Gelegenheiten unter dem Titel *Hashirim asher lishlomo* (לשלמה אשר השירים). Er kombiniert hierin liturgische Gesänge in hebräischer Sprache mit zeitgenössischer italienischer Musik um 1600, die er selbst bei Hofe und durch eigene Publikationen weltlicher Musik auf bedeutsame Art und Weise als Komponist mit beeinflusste. Seine Fusion verschiedener Traditionen – der eigenen jüdischen und jener seines christlichen Umfeldes – bedurfte allerdings der Rechtfertigung vonseiten jüdischer Autoritäten. Der berühmte Rabbi [Jehuda] Leone da Modena (1571–1648, ממודנה אריה יהודה, Theologe und ebenfalls Musiker) erlaubte hierauf polyphone Musik in der Synagoge durch rabbinisches Dekret (אֶסְכְּמָה). Rossi selbst betrat damit Neuland und entwickelte einen neuen Stil jüdischer Sakralmusik, wofür er sich erkennbar von der christlichen sogenannten ›Prima pratica‹ distanzieren musste. Um zu ergründen, wie Rossi vorging, um diesen eigenen ›neuen Stil‹ zu entwickeln, der seinerseits eine extreme Nähe zur Kirchenmusik vermied, ohne jedoch schlicht Elemente der zwar aktuellen, aber weltlich konnotierten ›Seconda pratica‹ aufzugreifen, werden im Anschluss an die Entwicklungsgeschichte der 33 Gesänge für den norditalienisch-jüdischen Ritus ausgesuchte Beispiele analytisch besprochen. Salomone Rossis religiöser Musikstil ist, wie sich zeigen wird, ein einzigartiges Beispiel der Fusion und Transformation unterschiedlicher religiöser und kultureller Musikeinflüsse zu einer adäquaten neuen Musiksprache.

En 1622/23, Salomone Rossi (vers 1570–vers 1630, האדומים מן שלמה ou רוסי סלומונה), musicien à la cour des Gonzague à Mantoue, publie 33 chants à utiliser en différentes occasions dans le culte synagogaal et dans d'autres occasions à connotation religieuse sous le titre *Hashirim asher lishlomo* (לשלמה אשר השירים). Il y combine des chants liturgiques en hébreu avec la musique italienne contemporaine du début du XVII^e siècle, qu'il a lui-même contribué à influencer de manière significative non seulement en tant que compositeur à la cour mais également par ses propres publications de musique profane. Sa fusion de différentes traditions – sa propre tradition juive et celle de son environnement chrétien – nécessitait toutefois une légitimation de la part des autorités juives. Le célèbre rabbin [Jehuda] Leone da Modena (1571–1648, ממודנה אריה יהודה, théologien et également musicien) autorisa alors la musique polyphonique dans la synagogue par décret rabbinique (אֶסְכְּמָה). Rossi lui-même s'aventure ainsi en terre inconnue et développe un nouveau style de musique sacrée juive, pour lequel il se distança suffisamment de la soi-disant ›prima pratica‹. Nous tenterons de comprendre comment Rossi a procédé

pour développer son propre nouveau style, qui évitait à son tour d'être trop proche de la musique d'église sans pour autant reprendre purement et simplement des éléments de la « seconda pratica », certes actuelle, mais à connotation profane. Après avoir retracé l'histoire du développement des 33 chants pour le rite juif d'Italie du Nord, nous en sélectionnerons quelques-uns que nous analyserons. Le style musical religieux de Salomone Rossi est, comme nous le verrons, un exemple unique de fusion et de transformation de différentes influences musicales religieuses et culturelles en un nouveau langage musical.

In 1622/23 Salomone Rossi (ca. 1570–ca. 1630, הגמולס יסור, oder המלש נמ מימודאה), musician at the court of the Gonzaga in Mantua, published 33 chants for use on various occasions in synagogue services and other religiously connoted occasions under the title *Hashirim asher lishlomo* (מירישה רשא המלשל). In it, he combines liturgical chants in Hebrew with contemporary Italian music from around 1600, which he himself influenced in a significant way as a composer at court and through his own publications of secular music. However, his fusion of different traditions – his own Jewish tradition and that of his Christian environment – required justification from Jewish authorities. The famous Rabbi [Jehuda] Leone da Modena (1571–1648, הדוהי הירא הנדוממ, theologian and also musician) then authorised polyphonic music in the synagogue by rabbinical decree (המכטא). Rossi himself thus broke new ground and developed a new style of Jewish sacred music, for which he had to distance himself sufficiently from the Christian so-called ›Prima pratica‹. In order to find out how Rossi proceeded to develop his own ›new style‹, which in turn avoided extreme proximity to church music without simply taking up elements of the ›Seconda pratica‹, which although current, had secular connotations, selected examples will be analysed following the history of the development of the 33 chants for the northern Italian-Jewish rite. Salomone Rossi's religious musical style is, as will be shown, a unique example of the fusion and transformation of different religious and cultural musical influences into an adequate new musical language.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Hashirim asher lishlomo; hébraïque; hebräische Musik; hebrew Music; Identität; identité; identity; Mantoue; Mantua; Psalmen; Psalms; psalms; Salomone Rossi

Einleitung

Im Zentrum der nachfolgenden Betrachtung stehen die geistlichen Kompositionen des in Mantua tätigen jüdischen Musikers und Komponisten Salomone Rossi (ca. 1570–ca. 1630). Die betreffende Musik hat Rossi in der Sammlung *Hashirim 'asher lishlomo*, hebr. השירים אשר לשלמה, (Die Gesänge nach Salomon) 1622/23 herausgegeben.¹ Es handelt sich dabei um Vertonungen von Psalmen und Gebeten für die Synagoge, aber auch Kompositionen geistlicher Gedichte für festliche

1 Fortan *Hashirim* (die Gesänge).

Gelegenheiten.² Die Werke sind in zeitüblichen Stimmbüchern für drei bis acht Stimmen abgedruckt.



Abbildung 1: *Hashirim asher lishlomo*, Titelseite der Canto-Stimme

Gewidmet hat Rossi die *Hashirim* dem wohlhabenden mantuanischen Bankier Mosé Sullam (ben Angelo [Mordechai], Lebensdaten unbekannt), von dem er

2 Der hebräische Titel erinnert an das König Salomon zugeschriebene biblische Hohelied (*Shir hashirim 'asher lishlomo*, שיר השירים אשר לשלמה), Textes daraus sind jedoch nicht vertont, vielmehr ergibt sich eine Anspielung auf die Namensgleichheit Salomon-Salomone.

auch finanziell u.a. bei Publikationen unterstützt wurde. Im von Rabbi Leone da Modena (1571–1648) verfassten Vorwort wird Sullam als Schirmherrn der Publikation bezeichnet. Sullams Sohn Jacob war Ehemann der hochgebildeten Venezianer Poetin Sarra Copia Sullam (ca. 1592–1641), die Salomone Rossi bei Besuchen in Venedig kennengelernt hatte, und die selbst auch als Sängerin in Erscheinung getreten ist.³

Im Vordergrund des Beitrags steht vor allem die besondere musikalische Ästhetik, die Rossi für seine Gesänge in hebräischer Sprache entwickelt hat. Hierbei dienen die im Titel genannten Aspekte »Aneignung, Vermischung und Transformation« als Leitgedanken für die weiteren Überlegungen. Aus den 33 Gesängen der *Hashirim* werden abschließend drei Psalmversionen herangezogen, an denen Rossis werkbezogener Musikstil analytisch erläutert werden kann.

Kurze Anmerkungen zur Biographie Salomone Rossis

Über das Leben des Komponisten sind nur spärliche Hinweise vorhanden, die sich hauptsächlich auf seine Tätigkeit als Musiker und Komponist beziehen. Weder das Geburtsdatum noch das genaue Datum seines Todes lassen sich eindeutig feststellen. Seine musikalische Ausbildung liegt ebenso im Dunkeln. Daher sind wir ab 1589, dem Datum der ersten Publikation (*Canzonette a 3 voci*) mit bereits ausgereiften Kompositionen in gedruckten Madrigalsammlungen, Madrigaletti, Canzonette und Instrumentalwerken konfrontiert. Daneben hat Rossi auch Beiträge zu Bühnenwerken komponiert.

Die datierbaren Publikationen deuten darauf hin, dass er zwischen 1570 und 1630 gelebt hat. Rossi war als Violinist, zusammen mit seiner Schwester, der Sängerin Europa Rossi, am Hofe der Gonzaga angestellt. Von 1590 bis 1612 ist dort auch Claudio Monteverdi (1567–1643), seit 1601 als Kapellmeister tätig gewesen. Zumindest unter der Herrschaft des, den Juden von Mantua wohlgesonnenen Vincenzo I. Gonzaga (1562–1612) besaß Rossi, nicht zuletzt aufgrund seiner Stellung am Hofe einige Sonderrechte. Er war u.a. nicht verpflichtet, ein orangefarbenes Band zu tragen, das Juden als Erkennungszeichen um am Hut befestigt haben mussten. Seine Spur verliert sich in der Zeit des mantuanischen Erbfolgekrieges um 1630.

3 Harrán 1999, 34.

Aktueller Forschungsstand bezüglich der geistlichen Musik Salomone Rossis

Die Rezeptions- und Aufführungsgeschichte der *Hashirim* lässt sich in der Zeit unmittelbar nach der Publikation nicht rekonstruieren. Im 17. Jahrhundert war es bei einer Auflage geblieben. Neben der Originalfassung von 1622/23 gab es allerdings im 19. Jahrhundert eine französische Ausgabe⁴ und einen 1925 in Frankfurt a. M. von Aron Freimann (1871–1948) herausgegebenen Nachdruck des Originals (Faksimile). Daneben existieren einige einzelpublizierte Auszüge aus dem 19. Jahrhundert.⁵

In der 2003 abgeschlossenen Gesamtausgabe der Werke Rossis⁶ bilden die *Hashirim* die beiden letzten Bände 13a (Einführung) und 13b (Musik). Seit den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts beschäftigt sich vor allem der Herausgeber der Gesamtausgabe, Don Harràn, musikwissenschaftlich mit dem Werk Rossis. Judith Haug beschrieb 2007 Rossis Umgang mit der hebräischen Sprache in den *Hashirim*.⁷ Haug stellt dabei einmal mehr die editorische Problematik der Verbindung von hebräischem Text und Musik dar.

Aufgrund der unterschiedlichen Leserichtung muss der Sänger die Wörter in eine, die Musik in eine andere Richtung lesen:

קאנטו
(= Canto)

(Leserichtung Musik →)

על נהרות בבל

(← Leserichtung Wort) (← Leserichtung Wort)

(Originale Leserichtung und Reihenfolge der Wörter: על נהרות בבל)

Abbildung 2: Leserichtung der Musik und des Textes

Die hier nach dem Originaldruck der Canto-Stimme (קאנטו) rekonstruierte Abbildung (Beginn des Ps. 137, 'Al naharot bavel [An den Flüssen Babels]) zeigt, dass das jeweilige Wort (unpunktierte, nichtvokalisierte hebräische Konsonantenschrift) am Ende, des vom Sänger mit den Wortsilben zu unterlegenden Notenabschnitts steht. Der venezianische Druck von 1622/23 hat folgende Gestalt:

4 Naumbourg 1877.

5 Vgl. etwa: Birnbaum ca. 1895.

6 Harràn 2003.

7 Haug 2007.



Abbildung 3: Eine Seite aus dem Canto-Stimmbuch, *Mizmor letoda* (Ps. 100)

Die Problematik geistlicher hebräischer Musik im 17. Jahrhundert

Komponiert wurden die *Hashirim* allem Anschein nach in den Jahren nach 1612.⁸ Zwischen Komposition und Druck liegen demnach mehrere Jahre. Zu jener Zeit wurde unter dem Nachfolger Vincenzo I., Ferdinando Gonzaga (1587–1629) in Mantua das Ghetto eingerichtet, wohin sich die jüdische Gemeinde ab jener Zeit zurückziehen musste. Aufgrund der nun auch örtlichen Trennung von der christlichen Bevölkerung, wurde die jüdische Gemeinde zu einer abgetrennten Gruppe, was letztendlich zu einer religiösen und sozialen Neustrukturierung der Gemein-

⁸ Vgl. hierzu die Einführung von Harrán (2003) in der Gesamtausgabe, Bd.13a, 28.

schaft führte.⁹ Rossis Komposition könnte damit Zusammenhang gestanden haben. Möglicherweise handelt es sich dabei sogar um eine identitätsstiftende Reaktion der jüdischen Oberschicht auf die Ereignisse. Sullam, der eine private Synagoge besaß, mag Rossi zu seinen Kompositionen angeregt und die nötigen Aufführungsmöglichkeiten geboten haben.

Es ist nicht eindeutig zu klären, inwieweit im 16. und 17. Jahrhundert in den jüdischen Gemeinden Norditaliens mehrstimmige Musik überhaupt verbreitet war. In jedem Fall ist generell ein wachsendes Interesse von Teilen der nord- und mittelitalienischen Juden an vokaler und instrumentaler Musik bei religiösen Gelegenheiten und vereinzelt auch beim Gottesdienst in den Synagogen festzustellen. In Ferrara war es um die Wende zum 17. Jahrhundert zu einer Kontroverse zwischen Traditionalisten und liberaleren Mitgliedern der Gemeinde gekommen, da in der Synagoge eine, heute nicht mehr genau definierbare Art mehrstimmiger Musik gesungen worden war. Der bereits erwähnte Freund Rossis, Rabbi Leone da Modena (damals Rabbiner in Modena) verteidigte diese Innovation 1605 in einem ›Responsum‹ (Antwort und Entscheidung, bzw. Approbation nach einer Frage an eine jüdische Autorität).¹⁰ Das Problem wurde, grob zusammengefasst, von den Gegnern so gesehen: Nach der Zerstörung des Tempels von Jerusalem und dem Verschwinden der, als ursprünglich angesehenen Musik im Tempel, sollte in der Diaspora bis zur möglichen Rückkehr und Wiedererrichtung des Tempels bei Gottesdiensten keine Musik gemacht werden, obwohl die hebräische Bibel Vokal- und Instrumentalmusik im Tempel kannte. Ein Verbot gab es nicht.

Traditionell war in Italien einstimmiger Gesang bei der Rezitation der Psalmen und bei Gebeten üblich. Leone da Modenas Responsum belegt, dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Zeit kulturell-theologischer Spannungen zwischen Traditionalisten und liberalen Gruppen angebrochen war, und dies nicht nur in Bezug auf die Frage nach der Einführung mehrstimmiger Kunstmusik in den Synago-

9 Die Einrichtung des Ghettos steht im Zusammenhang mit einem Ereignis im Jahr 1602, als der Franziskaner Fra' Bartolomeo Cambi (Lebensdaten nicht feststellbar) am 7 August in Mantua in einer Predigt gegen die Juden polemisierte. Einige junge Mitglieder der jüdischen Gemeinde führten am Nachmittag des Tages im Hof der Synagoge eine Parodie der Predigt auf. Es kam zu Tumulten gegen die jüdischen Bürger und der Verhaftung und Hinrichtung von neun jungen Männern. Vgl. Artoni 2011, 19.

10 Vgl. Harrán 1999, 203. Responsa dienen der Findung der *Halakha* (הלכה, abschließende rechtliche Entscheidung, die Teil der jüdischen Überlieferung wird).

gen.¹¹ Rossis Publikations-Vorhaben bedurfte daher der Unterstützung bedeutender Geistlicher. Diese fand er bei Modena und weiteren venezianischen Rabbinen.

Modenas Vorwort zu den *Haschirim* verteidigt explizit die mehrstimmige Musik in der Synagoge. Um die *Hashirim* zu legitimieren, verwiesen Rossi und Modena in Dedikation und Vorwort auf die antike Tradition der Musik. Sie erklären, dass die Musik von den Hebräern in Israel begründet, im Tempel gepflegt, von König David an seine Söhne weitergegeben (1. Chronik, 25) worden sei und erst daraufhin von anderen Völkern übernommen worden wäre. Seit der Diaspora sei, so Modena und Rossi, allerdings die Verbindung zur antiken Tradition der Tempelmusik abgebrochen. Leone da Modena trägt daher seiner eigenen Generation auf, die von Salomon Rossi neu entwickelte ›hebräische Musik‹, als damit neu begründete Tradition an die kommenden Generationen weiterzugeben. Zur weiteren Untermauerung der Argumente sind im Anschluss an das Vorwort Modenas Stellungnahmen von fünf weiteren Rabbinen abgedruckt, die die Musik Rossis sanktionieren.¹²

Rossis geistliche Musik

Da Rossi am Hofe der Gonzaga und in der Nähe von Venedig, an einem der bedeutendsten Zentren europäischer Musikgeschichte seiner Zeit tätig war, dürfte die Herausforderung für Rossi immens gewesen sein, einen tatsächlich für den religiösen Zweck adäquaten Stil zu entwickeln. Don Harrán formulierte dies 1999 folgendermaßen:

Rossi had no experience in writing part music to Hebrew texts, nor could he, as far as is known, fall back on previous written examples. He had to resolve the problems of adapting the music to the accentual and syntactical demands of Hebrew prosody. This meant a modification of his working methods for Italian composition, which explains why he 'laboured', for an extended period, over finding the 'proper form' for his 'Songs'.¹³

Die Texte, die Rossi zur Vertonung zur Verfügung standen waren Psalmen, Bibeltex-te und nachbiblische Gebete. Hinzu kamen für den liturgischen Gebrauch be-

11 Konflikte gab es in diesem Zusammenhang im 16. Und 17. Jahrhundert besonders mit den Vertretern der *halakha* (הלכה, das sind strikte tradierte jüdische Ritualregeln), aber auch den *Kabbalisten* (קבלה, eine religiöse Bewegung, nachweisbar seit dem 12. Jahrhundert).

12 Zur Zusammenarbeit Rossi-Modena vgl. bes. Arnold 2012.

13 Harrán 1999, 211.

stimmte Hymnen oder *Piyyutim* (Pyyut, hebr. פיוט [Dichtung]) und ein Hochzeitsgedicht, als dessen Dichter mittlerweile Jacob ben Isaac Segre (Rabbiner in Casale Monferrato, gest. um 1629)¹⁴ identifiziert worden ist.¹⁵ Bestimmt waren die liturgischen Gesänge für den Gebrauch im italienisch-römischen Ritus, der sich von jenem nördlich der Alpen unterscheidet und sich bis heute Besonderheiten bewahrt hat.¹⁶

Die Anordnung der 33 Kompositionen im Originaldruck (siehe die nachfolgende Übersicht) lässt vermuten, dass Rossi offenbar auf jeweilige Gegebenheiten vor Ort Rücksicht nehmen wollte. Er bietet daher auch Stücke mit kleinerer Besetzung. Wie zu Beginn des 17. Jahrhunderts üblich, ist die Gruppe der fünfstimmigen Kompositionen am häufigsten vertreten. Mit den Werken größerer Besetzung, besonders die achttimmigen Chöre legte Rossi auch repräsentative Kompositionen vor:

Titel	Modus	Typus
Drei Stimmen		
<i>Yitgaddal veyitkaddash</i> (vollst. <i>Kaddish</i>)	Tono secundo	Kaddish-Gebet
<i>Shir hamm' alot. 'Ashrei kol yere 'adonai</i>	Tono secundo	Psalm 128
<i>Barekhu</i>	Tono secundo	Nachbibl. Gebet
<i>Mizmor le'asaf. 'Elohim nitsav</i>	Tono secundo	Psalm 82
<i>Lamnatseah, 'al hasheminit</i>	Tono secundo	Psalm 12
<i>'Elle mo'adei 'adonai</i>	Tono secundo	Leviticus 23; 4
Vier Stimmen		
<i>Keter yittenu lakh</i> (Großes <i>Kedusha</i>)	Tono duodecimo	Kaddish-Gebet
<i>'Elohim, hashivenu</i>	Tono secundo	Psalm 80
<i>Lamnatseah, bingiot</i> (für 3 od. 4 St. ad lib.) ¹⁷	Tono primo	Psalm 67
<i>'Al naharot bavel</i>	Tono decimo	Psalm 137
<i>Haleluyah, Haleli, nafshi</i>	Tono primo	Psalm 146
Fünf Stimmen		
<i>Shir hamm' alot. 'Ashrei kol yere 'adonai</i>	Tono octavo	Psalm 128
<i>Lamnatseah, 'al haggittit</i>	Tono secundo	Psalm 8
<i>Mizmor letoda</i>	Tono decimo	Psalm 100

14 Zunz 1865.

15 Vgl. hierzu die Ausführungen in Harrán 2013.

16 Vgl. die aktuelle Sammlung des italienischen Gebetbuches: Bekhor 2005.

17 Tenorstimme ad libitum (hebräisch: אס דבצ).

<i>Hashkivenu</i>	Tono octavo	Nachbibl. Gebet
<i>Yitgaddal veyitkaddash</i> (vollst. <i>Kaddish</i>)	Tono primo u. secundo (mod. instabil)	Kaddish-Gebet
<i>Shir hamm'alot. Beshuv 'adonai</i>	Tono secundo	Psalm 126
<i>Shir hamm'alot. 'Ess 'einai</i>	Tono secundo	Psalm 121
<i>Yesusum midbar vetsiyya</i>	Tono primo	Jes. 35; 1-2, 5-6, 10
Sechs Stimmen		
<i>Shir hamm'alot. 'Ashrei kol yere 'adonai</i>	Tono secundo	Psalm 128
<i>Shir hamm'alot ledavid. Lulei 'adonai</i>	Tono duodecimo	Psalm 124
<i>'Odeha ki 'anitani</i>	Tono secundo	Psalm 118, 21-24
<i>Barukh habba beshem 'adonai</i>	Tono secundo	Psalm 118, 26-29
<i>Mizmor ledavid. Havu ladonai</i>	Tono secundo	Psalm 29
Sieben Stimmen		
<i>'Eftah na sefatai</i> , Text Matteo ben Isaac da Bologna	Tono duodecimo	Piyyut
Acht Stimmen		
<i>'Ein keloheinu</i>	Tono octavo	Piyyut
<i>'Eftah shir bisfatai</i> , Text Mordechai Dato	Tono duodecimo	Piyyut
<i>Yigdal 'elohim hai</i> , Text Daniel ben Judah da Roma	Tono duodecimo	Piyyut
<i>'Adon 'olam</i>	Tono duodecimo	Piyyut
<i>Haleluyah. 'Ashrei 'ish</i>	Tono secundo	Psalm 112
<i>Haleluyah. 'Ode 'adonai</i>	Tono secundo	Psalm 111
<i>Mizmor shir leyom hashabbat</i>	Tono decimo	Psalm 92
<i>Lemi 'ehpots</i> [Text Leone da Modena?], mit Echo-Chor	Tono decimo	Poesie

Tabelle 1: Anordnung der 33 Gesänge nach Anzahl der Stimmen

Grundsätzlich konnten die Gesänge sowohl bei liturgischen Feiern in der Synagoge (Psalmen, Segenssprüche, Gebete, *Pyytim*) aber auch bei paraliturgischen Feiern von Bruderschaften gesungen werden. Einige davon sind beim Aus- und Einheben der Thora und bei feierlichen Anlässen außerhalb des Gottesdienstes (Bar Mitsvah, Hochzeiten) und im privaten Bereich verwendbar. Nr. 33 *Lemi 'ehpots* (Hochzeitgedicht) ist in diesem Zusammenhang ein besonderes Beispiel.¹⁸ Problematisch ist die Frage, ob die Musik Rossis nach ihrer Veröffentlichung tatsächlich liturgisch verwendet wurde. Es gibt nur vereinzelt Hinweise darauf, dass nach 1623 eine von den tradierten Formen abweichende, mehrstimmige Gesangsform in den Synago-

¹⁸ Vgl. hierzu insb. Harrán 2013, 355 ff.

gen Norditaliens an Festtagen üblich geworden war. So geht aus einem Responsum von Rabbi Nathaniel Trabotto [Trabot, Trabotti] (1576–1658) hervor, dass dies in offenbar Senigallia 1642 der Fall gewesen ist.¹⁹

Rossis Druck der *Hashirim* unterscheidet sich hinsichtlich der Modi und der Stimmenanzahl äußerlich nicht vom Großteil gedruckter christlicher Sakralmusik, wie sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts häufig in Venedig erschienen ist; etwa geistliche Musik von Girolamo Lombardo (1509–1590), Orlando di Lasso (1532–1594),²⁰ Orfeo Vecchi (ca. 1551–1603) oder den in Mantua wirkenden Komponisten Benedetto Pallavicino (ca. 1551–1601), Giovanni Giacomo Gastoldi (ca. 1553–1609), und Lodovico Grossi da Viadana (1560–1627).²¹ Rossi dürfte vor allem aber Giaches de Werts (1535–1596) Musik gekannt haben, der Kapellmeister in Mantua war und ebenfalls in Venedig mindestens drei Sammlungen geistlicher Werke drucken ließ.

In der Lagunenstadt hatte Rossi seine weltliche Musik herausgegeben, weshalb er sich immer wieder dort aufhielt und mit Rabbi Modena und wohl auch Jacob Segre zusammentraf. Für seine hebräischen Gesänge wählte er mit Bedacht Pietro und Lorenzo Bragadino, (beide vor 1600 geboren), die als jüdische Drucker der Herausforderung gewachsen waren.

Analyse ausgewählter Psalmvertonungen

Nachdem bisher die äußeren Umstände und die besondere Problematik der geistlichen Musik dargestellt wurden, soll nun die Musik ins Zentrum der Betrachtung rücken. Der bereits oben erwähnte Aron Friedmann schrieb 1908 in seiner Studie *Der synagogale Gesang*:

Gleich seinem berühmten Zeitgenossen, Palestrina, wollte auch Rossi die religiöse Musik seiner Nation wieder aufwecken. Er veröffentlichte 28 [sic!], 4, 6 und 8 stimmige Gesänge, welche sich durch originelle Melodien, elegante Harmonien, kunstgerechte Nachahmungen auszeichnen.²²

19 Vgl. Harrán 1999, 216.

20 Hauptsächlich das nach dessen Tod von Orlandos Sohn Ferdinando (1560–1609) in München herausgegebene Werke Orlando Di Lassos, Di Lasso 1604.

21 Von 1594 bis 1597 und nochmals 1602 in Mantua tätig.

22 Friedmann 1908, 117.

Friedmanns Vergleich mit Palestrina mag der Palestrina-Renaissance des 19. Jahrhunderts geschuldet sein, andererseits war es, wie oben gezeigt wurde, in der Tat Rossis und Modenas Absicht gewesen, eine in der israelitischen Antike vermutete Tradition erneut zum Leben zu erwecken. Anders als Palestrina jedoch, der sich auf die Tradition des gregorianischen Chorals berufen konnte und musste, hatte Rossi keine unmittelbare Tradition jüdischer Sakralmusik auf die er bei seinen Kompositionen hätte zurückgreifen können. Der synagogale Gesang war einstimmig und allenfalls im Falsobordone- oder besser Fauxbourdon-Stil mehrstimmig.²³ Auch wenn die stark diatonisch geprägte italienische Singweise von der melismatischen Tradition des sephardischen oder aschkenasischen synagogalen Gesangs abweicht und die übermäßige Sekunde nicht kennt, die als typisches Charakteristikum der östlichen und aschkenasischen Tradition gilt, waren die italienischen Melodien zumindest in ihren, der Rezitation angepassten Singweisen als Grundlage für die mehrstimmigen Kompositionen Rossis kaum zu gebrauchen.²⁴

Wie lässt sich indes die sakrale Musik Rossis zusammenfassend beschreiben?

1. Auffällig ist die Wahl der seinerzeit etablierten und üblichen Modi für christlich-geistliche Figuralmusik, besonders die Prävalenz des ersten und zweiten Tones (in der üblichen G-Transposition).
2. Mensurwechsel sind selten, kommen aber bisweilen auch innerhalb der einzelnen Vertonungen vor.
3. Vorherrschend ist das ›Tempus imperfectum‹ (die durch Zwei teilbare Mensurierung).
4. Rossi legt überaus größten Wert auf Textverständlichkeit. Sehr häufig sind syllabisch-rezitierende Passagen.

23 1931 beschreibt Elbogen die Entwicklung rudimentärer Mehrstimmigkeit in den Synagogen in Deutschland, Polen und Italien folgendermaßen: »Der synagogale Gesang war im allgemeinen Sologesang, die Gemeinde begleitete zwar häufig den Vorbeter, aber nicht im geschulten Chor, sondern mit willkürlichen Unterbrechungen, die den Vortrag störten. Auch die Responsorien wurden ohne Ordnung und Gleichklang geboten. [...] Eine seltsame Verwirrung war die Einführung von Chorknaben ... in Polen [...]. Zu beiden Seiten des Vorbeters stellte sich je ein Sänger auf, der mit hoher und tiefer Stimme – man nannte sie darum Sänger und Baß – die Gesänge des Vorbeters begleitete, indem er harmonische Intervalle anschlug, oft auch kleine selbständige Passagen ausführte. Diese Ausführung konnte man noch bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts allgemein in den Synagogen hören, (sie war z.B. in Berlin noch bis 1840 üblich) sie steigerte die Unordnung und Geschmacklosigkeit aufs höchste« (1931, 507f).

24 Harran 1999, 222.

5. Die Gesänge der *Hashirim* sind zumeist durchkomponierte Werke, die nur selten auf bereits verwendetes Material innerhalb eines Satzes zurückgreifen. In den Responsorien, bei denen die anwesende Gemeinde antwortet, markiert Rossi diese Unterbrechungen im Druck durch Doppelstrich-Kennzeichnung.
6. Bei Psalmvertonungen wahrt Rossi die Einteilung der Verse und macht den ›Parallelismus membrorum‹ durch musikalische Phrasierung und Kadenzierung hörbar, wie dies auch bei Vertonungen christlicher Komponisten von den theologischen Autoritäten erwartet wird.
7. Verbindungen zu seiner weltlichen Vokalmusik sind gering. Rossi schuf einen dezidiert ›geistlichen Musikstil‹. Im Sinne Giovanni Artusis (ca. 1540–1613) handelt es sich auch hier um eine ›Prima pratica‹.²⁵
8. Wortbezogene musikalische, affektbetonende Rhetorik ist nachweisbar, wird jedoch sehr zurückhaltend angewendet, ähnlich wie dies die Palestrina-Tradition christlicher Prägung kennt. Auch darin wird deutlich, wie sich Rossi von ›weltlicher‹ Musik abgrenzt.

Hinsichtlich der unter 4 genannten Textverständlichkeit lassen sich Parallelen zur Reform der katholischen Kirchenmusik jener Zeit feststellen. Mangelnde Textverständlichkeit und die Verwendung profaner Melodien als Cantus firmus wurden bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von christlichen Theologen und Humanisten scharf kritisiert. In der letzten Phase des Reformkonzils von Trient (1545–1563) sind derartige Einwände in der 22. und 24. Sitzungsperiode im berückichtigten Canon VIII von 1562 thematisiert.²⁶ Das Verhältnis von Wort und Musik im Zusammenhang mit der Verständlichkeit der Texte in geistlicher Musik und die Kritik an als verweltlicht empfundener Musik sind keine rein christlichen Probleme, sondern wurden auch von jüdischen Theologen als Gefahr empfunden.

Die eben zusammengefassten Punkte sollen nun an drei ausgesuchten in Beispielen verdeutlicht werden.

²⁵ Artusi 1600, Artusi 1603.

²⁶ Vgl. Krebs 2012, 196 ff.

Nr. 10: 'Al naharot bavel, vier Stimmen (Psalm 137)

א על נהרות, בכל--שם ישבנו, גם-בכינו: בְּזַכְרֵנוּ, אֶת-צִיּוֹן.
 ב על-ערכים בתוכה-- תְּלִינוּ, כְּנִרוֹתֵינוּ.
 ג כי שם שאֵלֵינוּ שׁוֹבֵינוּ, דְּבַר־שִׁיר-- וְתוֹלְדֵינוּ שְׁמָחָה:
 שִׁירוּ לָנוּ, מִשִּׁיר צִיּוֹן.
 ד אֵיךְ-- נְשִׁיר אֶת-שִׁיר-יְהוָה: עַל, אֲדַמַּת נָכַר.
 ה אִם-אֶשְׁכַּחךְ יְרוּשָׁלַם-- תִּשְׁכַּח יְמִינִי.
 ו תִּדְבַק-לְשׁוֹנִי, לְחֶכְי-- אִם-לֹא אֶזְכְּרֶכִי:
 זכֹר יְהוָה, אֶת-יְרוּשָׁלַם-- עַל, רֹאשׁ שְׁמָחָתִי.
 ח זָכַר יְהוָה, לְבָנֵי אֲדוֹם-- אֶת, יוֹם יְרוּשָׁלַם:
 הָאֲמָרִים, עָרוּ עָרוּ-- עַד, הַיְסוּד בָּהּ.
 ט בַּת-בָּבֶל, הַשְׂדוּדָה:
 אֲשֶׁרִי שִׁשְׁלַם-לְךְ-- אֶת-גְּמוּלְךְ, שְׁגַמְלַת לָנוּ.
 ט אֲשֶׁרִי, שִׂיאִחוּ וְנִפְץ אֶת-עַלְיֶיךְ-- אֶל-הַסֵּלַע.

Hebräischer Text (Transkription):	Übersetzung:
'Al naharot bavel sham yashavnu-gam bakhinu bezokhrene 'et tsiyon.	An den Strömen von Babel, da saßen wir und weinten, wenn wir an Zion dachten.
'Al-'aravim betokhah talinu kinoroteinu.	Wir hängten unsere Harfen an die Weiden in jenem Land.
Ki sham she'elnunu shoveinu divrei	Dort verlangten von uns die Zwingherren Lieder, unsere Peiniger forderten Jubel:
shirvetolaleinu simha shiru lanu mishshir tsiyon.	»Singt uns Lieder vom Zion!«
'Ekh nashir 'et-shir-'adonai 'al 'admat nekhar?	Wie könnten wir singen die Lieder des Herrn, fern, auf fremder Erde?
'Im 'eshkakhekh yerushalayim tishkakh yemini.	Wenn ich dich je vergesse, Jerusalem, dann soll mir die rechte Hand verdorren.
Tidbaq-leshoni lehiki 'im-lo 'ezkerechi 'im-lo 'a'aleh 'et yerushalayim 'al rosh simhati.	Die Zunge soll mir am Gaumen kleben, wenn ich an dich nicht mehr denke, wenn ich Jerusalem nicht zu meiner höchsten Freude erhebe.
Zekhor 'adonai livnei 'edom 'et yom yerushalayim ha'omerim 'aru 'aruad hayesod bah.	Herr, vergiss den Söhnen Edoms nicht den Tag von Jerusalem; sie sagten: »Reißt nieder, bis auf den Grund reißt es nieder!«
Bat bavel hasheduda 'ashreiyeshallemlakh 'et-gemulekh shegamalt lanu.	Tochter Babel, du Zerstörerin! Wohl dem, der dir heimzahlt, was du uns getan hast!
'Ashrei sheyohez wenipets 'et-'olalayikh 'el hasala'.	Wohl dem, der deine Kinder packt und sie am Felsen zerschmettert!

Die Erinnerung an die Babylonische Gefangenschaft wurde seit der Vertreibung nach der Zerstörung des zweiten Tempels und dem Exil eng mit der Situation der Diaspora in Verbindung gebracht. Rituell ist Psalm 137 für den Gedenktag am neunten Tag des Monats Av von Bedeutung. An diesem Tag wird u.a. der Zerstörung des zweiten Tempels gedacht.²⁸

Obwohl Rossis Vertonung des Psalms zunächst den Eindruck syllabischer Rezipitation erweckt, lässt sich an einigen Stellen deutlich musikalischer Textbezug herstellen. So weist die Vertonung der ersten Worte *'Al naharot bavel* (An den Strömen Babylons) eine melismatisch geschwungene Basslinie auf, die im Tenor in Gegenbewegung verläuft:

The image shows a musical score for the beginning of the psalm 'Al naharot bavel. It consists of four staves, each representing a different vocal part: Canto (Soprano), Alto, Tenore (Tenor), and Basso (Bass). The music is written in 4/4 time. The lyrics are: 'Al na-ha - rót, ba - vél, sham ya - sháv - nu gam ba - khá - nu. The Canto part has a long melisma on 'Al na-ha - rót. The Alto part has a chromatic descent from D to D-flat. The Tenore part has a chromatic ascent from H to H-sharp. The Basso part has a long melisma on 'Al na-ha - rót.

Abbildung 4: *'Al naharot bavel*, Anfang

Die Textzeile: »Dort setzten wir uns nieder« (hebr. »*Scham yashavnu*«) wird anschließend durch die deutliche Kadenzierung (G–C) dargestellt (M. 6–7). Eine harmonische Schärfung durch chromatische Terzveränderung im Alt (d zu dis, Klang h zu H) kennzeichnet das »Weinen« des nach Babylon verschleppten Volkes Israel. Rossi verwendet diese rhetorische Minimal-Figur allerdings sehr dezent. Es handelt sich, trotz der exponierten Stellung der Figur beim Übergang zum Kadenzschluss mehr um eine Nuance als um eine Ausdruckssteigerung. Rossi enthält sich bewusst gesteigerter Affektdarstellung, wie sie häufig in der Madrigalkultur jener Zeit begegnet. Selbst bei der Vertonung der letzten Verse, in denen die Rache an Babylon heraufbeschworen wird, beschränkt sich die musikalische Darstellung auf einige Ketten kleinerer Notenwerte, die das Satzgeschehen nur kurzfristig beschleunigen. Somit hält Rossi den geschlossenen Gesamteindruck aufrecht, in dessen Zentrum die Trauer über die Vertreibung als Charakteristikum des Satzes steht.

28 Vgl. Goldberg 2015.

Nr. 13: *Lamnatseah*, 'al haggittit, fünf Stimmen (Psalm 8)

א למנצח על-הגתית, מזמור לדוד.
 ב יהוה אֲדִינֵנוּ-- מֶה-אֲדִיר שְׁמֶךָ, בְּכָל-הָאָרֶץ;
 אֲשֶׁר תִּנְה הוֹדֶךָ, עַל-הַשָּׁמַיִם.
 ג מִפִּי עוֹלָלִים, וַיִּנְקִים-- יִסְדֹּת-עֵז:
 לְמַעַן צוֹרְרֶיךָ; לְהַשְׁבִּית אוֹיְבֵי, וּמִתְנַקֵּם.
 ד כִּי-אֲרָאָה שְׁמֶיךָ, מַעֲשֵׂה אֲצָבָעֶיךָ-- יָרַח וְכוֹכָבִים, אֲשֶׁר כּוֹנְנֹתָה.
 ה מֶה-אֲנוֹשׁ כִּי-תִזְכְּרֵנוּ; וּבֶן-אָדָם, כִּי תִפְקְדֵנוּ.
 ו וַתַּחֲסֶרְהוּ מַעַט, מֵאֱלֹהִים; וְכְבוֹד וְהָדָר תַּעֲטֶרְהוּ.
 ז תִּמְשִׁילֵהוּ, בְּמַעֲשֵׂי יָדֶיךָ; כֹּל, שֶׁתָּה תַחַת-רַגְלֵוּ
 ח צִנֹּה וְאֱלֻפִים כָּלֵם; וְגַם, בְּהִמּוֹת שְׂדֵי.
 ט צַפּוֹר שָׁמַיִם, וּדְגֵי הַיָּם; עֹבֵר, אַרְחֹת יָמִים.
 י יְהוָה אֲדִינֵנוּ: מֶה-אֲדִיר שְׁמֶךָ, בְּכָל-הָאָרֶץ.

Hebräischer Text:	Übersetzung:
Lamnatseah al haggittit: mizmor ledavid:	Für den Chorleiter. Nach dem Kelterlied. Ein Psalm Davids:
'Adonai, 'adoneinu, ma-'addir shimkha bekol ha'arez 'asher tena nodikha al-hashamayim.	Herr, unser Herrscher, wie gewaltig ist dein Name auf der ganzen Erde; über den Himmel breitest du deine Hoheit aus.
Mippi olelim weyonqim yissadta oz lema'an tzoriekha lehashbit 'oyev umitnaqem.	Aus dem Mund der Kinder und Säuglinge schaffst du dir Lob, deinen Gegnern zum Trotz; deine Feinde und Widersacher müssen verstummen.
ki-'er'e shamekha ma'ase 'etzbe'otekha jareah wekhokhavim 'asher konanta.	Seh' ich den Himmel, das Werk deiner Finger, Mond und Sterne, die du befestigt:
Ma-'enosh ki-tizkerenu uven-'adam ki tifqedenu?	Was ist der Mensch, dass du an ihn denkst, des Menschen Kind, dass du dich seiner annimmst?
Watehasserehu me'at me'elohim, wekhavod wehadar te'atterehu.	Du hast ihn nur wenig geringer gemacht als die Engel, hast ihn mit Herrlichkeit und Ehre gekrönt.
Tamshilehu bema'ashei yadekha: Kol shatta tahat-reglaw.	Du hast ihn als Herrscher eingesetzt über das Werk deiner Hände, hast ihm alles zu Füßen gelegt:
Tzone wa'alafim kullam, wegam bahamot shadai.	All die Schafe, Ziegen und Rinder und auch die wilden Tiere,
Tzippor shamayim udgei haiyam; 'over 'orhot yammim.	die Vögel des Himmels und die Fische im Meer, alles, was auf den Pfaden der Meere dahinzieht.
'Adonai, 'adoneinu, ma-'addir shimkha bekol ha'arez!	Herr, unser Herrscher, wie gewaltig ist dein Name auf der ganzen Erde!

In seiner rituellen Funktion wird der Psalm im Morgengebet bei Neumond nach dem vollständigen *Kaddish* und Aushebung der Thora-Rollen gesungen, ebenso am Fest der Thora-Freude (*Simḥat Tora*, שמחת תורה), ein Tag nach dem *Sukkot*-Fest, dem Laubhüttenfest (סוכות).

Rossi vertont Widmung und Autor-Angabe (Nr. 1 bzw. א: »Für den Chorleiter. Nach dem Kelterlied. Ein Psalm Davids«) als geschlossen vorangestelltes Motto:

Canto
Quinta vox
Alto
Tenore
Basso

Lam - na - tsé - aḥ 'al hag - git - tit; miz - mór le - da - vid.
Lam - na - tsé - aḥ 'al hag - git - tit; miz - mór le - da - vid.
Lam - na - tsé - aḥ 'al hag - git - tit; miz - mór le - da - vid.
Lam - na - tsé - aḥ 'al hag - git - tit; miz - mór le - da - vid.

'A - do - nai 'a - do - néi - nu, ma 'ad - dir shim - khá
'A - do - nai 'a - do - néi - nu, ma 'ad - dir shim - khá ma 'ad - dir shim - khá
'A - do - nai 'a - do - néi - nu, ma 'ad - dir shim - khá be - khol ha - 'á[rets]

ma 'ad - dir
shim - khá
be khol

Abbildung 5: *Lamnatseah, 'al haggittit*, Anfang

In der groß angelegten Komposition preist der Beter die Macht Gottes und gibt seinem Staunen über die Schöpfung Ausdruck. Homophon rezitierende Abschnitte, die stark an die Falsobordonetechnik erinnern, stehen auf gebrochenen, imitatorischen Passagen gegenüber und es kommt zu knappen Antizipationen. Der fünfstimmige Satz wird mehrfach durch Reduktion der Stimmen, hauptsächlich in drei-, selten vierstimmigen Passagen auf gebrochen. Aufgrund der textlichen Wiederholung von Vers 2 als Vers 10 greift Rossi auf den zu Beginn erklingenden Vokalsatz in einer Variante zurück und realisiert damit die im Text vorgegebene

formale Rundung. So zeichnet die Komposition in ihrer äußeren und inneren Struktur die Form der zugrundeliegenden Psalmdichtung nach. Durch das fließende Wechselspiel der Stimm-Besetzung und das Pendeln zwischen kontrapunktischer Satztechnik und homophon gestalteten Passagen erhebt Rossi die an sich schlichte Rezitation des Textes auf die Ebene reflektiert-betrachtender Gebetshaltung.

Nr. 8: 'Elohim, hashivenu, vier Stimmen (Ps. 80; 4, 8, 20)

ד אֱלֹהִים הַשִּׁיבֵנוּ; וְהָאֵר פְּנֵיךָ, וְנִשְׁעָה.
 ח אֱלֹהִים צְבָאוֹת הַשִּׁיבֵנוּ; וְהָאֵר פְּנֵיךָ, וְנִשְׁעָה.
 כ יְהוָה אֱלֹהִים צְבָאוֹת הַשִּׁיבֵנוּ; הָאֵר פְּנֵיךָ, וְנִשְׁעָה.

Hebräischer Text:	Übersetzung:
4. 'Elohim, hashivenu weha'er panekha weniwashea.	Gott, richte uns wieder auf! Lass dein Angesicht leuchten, dann ist uns geholfen.
8. 'Elohim tzeva'ot, hashivenu, weha'er panekha weniwashea.	Gott der Heerscharen, richte uns wieder auf! Lass dein Angesicht leuchten, dann ist uns geholfen.
20. 'Adonai 'elohim tzeva'ot, hashivenu, weha'er panekha weniwashea.	Herr, Gott der Heerscharen, richte uns wieder auf! Lass dein Angesicht leuchten, dann ist uns geholfen.

Die vertonten Psalmverse sind in der vorliegenden Auswahl im italienischen Ritus vor allem am Fest *Rosh hashana* (Neujahr) und bei den drei Pilgerfesten (*Pesach*, *Shavuot*, *Sukkot*) vorgesehen.

Dieses letzte ausgewählte Beispiel weist auf einen dritten Aspekt der Kompositionsweise Rossis in den *Hashirim* hin. Die Satzstruktur steigert sich in drei dramaturgisch angeordneten Stufen, die in den Stimmbüchern optisch durch einen Doppelstrich am Ende jeder vertonten Verszeile gekennzeichnet sind.²⁸ Alle drei Verse des Psalms beginnen jeweils mit der Anrufung Gottes. Zwei Mal mit dem Wort »'Elohim« (Gott). Die dritte Anrufung jedoch mit »'Adonai« (אֲדֹנָי) (Herr), die das eigentlich dort geschriebene Tetragramm ersetzt.²⁹ Vers 4 und 8 Satz be-

28 Die Doppelstriche verweisen hier nicht auf Einfügungen der Gemeinde bzw. des Kantors während der Aufführung, wie dies u.a. in Nummer 7 (*Keter yittenu lakakh*) geschieht.

29 Diese Bezeichnung wird anstelle des niemals ausgesprochenen Gottesnamens verwendet. Wörtliche Übersetzung »meine Herren«. Bisweilen auch: »'Adoshem« (Herr des Namens) oder schlicht »Hashem« (der Name). Vgl. die Verwendung im aktuellen ital. *Siyakh Yitzkhàk*.

ginnen jeweils zweistimmig imitatorisch im Unterquart-Kanon, zunächst der Mittelstimmen (Vers 4), im zweiten Abschnitt als Kanon der Oberstimmen:

Alto
'E - - - - - lo - him,
Tenore
'E - - - - - lo - him,
25 Canto
'E - - - - - lo - him
Alto
'E - - - - - lo - him ze[va'òt]

Abbildung 6: 'Elohim, hashivenu, Anfänge der Verse 4 und 8 (Unterquart-Kanon)

Bei der dritten Anrufung des Namens Gottes (Vers 20) lässt Rossi den Chor vollstimmig erklingen:

53 Canto
'A - do - nai è - - - - - lo - him ze - va - - - - 'òt,
Alto
'A - do - nai 'e - - - - - lo - him ze - va - - - - 'òt,
Tenore
'A - do - nai 'e - - - - - lo - him ze - va - - - - 'òt,
Basso
A - do - nai 'e - - - - - lo - him ze - va - - - - 'òt,

Abbildung 7: 'Elohim, hashivenu, Vers 20

Rossi verwendet drei Mal dieselbe, durch die aufsteigende kleine Terz gekennzeichnete musikalische Formel (im dritten Abschnitt in der Oberstimme). Joshua R. Jacobsson bringt dieses Kanon-Motiv in Zusammenhang mit Orlando di Lassos Motette *Cum essem parvulus*:

Prima pars, Sex vocum, [Nr.] CCCLXXXIIX
Cantus

CVm es - sem par - - - uu - lus,

Altus

Orlando di Lasso,
Magnus opus musicum,
München 1604

CVm es - sem par - - - uu - lus,

Abbildung 8: Orlando di Lasso, Anfang der Mottetten *Cum essem parvulus*

Das melodische Material und die Faktur, vor allem in den zweistimmigen imitierenden Passagen, legen diesen Verdacht tatsächlich nahe.³⁰ Wie oben dargelegt, dürfte Rossi die Kompositionen Di Lassos gekannt haben und könnte möglicherweise durch derartige Kompositionen inspiriert worden sein. Allerdings handelt es sich bisher um den einzigen Nachweis eines solchen ›Zitates‹.

Der interessanteste Aspekt dieser Vertonung dürfte jedoch die zuvor genannte dreistufige Steigerung der Anrufungen Gottes sein. Sie vollzieht sich einerseits durch die Zunahme melismatischer Bewegung, denn im weiteren Verlauf des Satzes sind zusätzlich bewegte Passagen, hauptsächlich in den beiden Oberstimmen auffällig, die gegen Ende jedes Abschnitts den Chorsatz zeitweise dem ›Stile concertato‹ der Madrigale annähern. Andererseits steigert Rossi zunehmend die zeitliche Ausdehnung der drei aufeinanderfolgenden Abschnitte. *De facto* handelt es sich damit um eine musikalische Klimax. Rossis Satzanlage ist also im Zusammenhang mit der in der Renaissance geschulten *Ars rhetorica* zu sehen, die in der Wendezeit zum 17. Jahrhundert mehr und mehr Einfluss auf die musikalische Ausdrucksweise in der geistlichen Musik zu nehmen beginnt.

Zusammenfassung

Anhand der ausgewählten Beispiele lassen sich anschaulich einige der unterschiedlichen musikalischen Aspekte der geistlichen Musik Rossis darstellen. Die nachgewiesenen Besonderheiten sind zwar in der Musik des beginnenden 17. Jahrhunderts allesamt keine Neuheiten. Sie helfen uns aber zu verstehen, wie Rossi vorgegangen ist, um einen eigenständigen Kompositionsstil für seine hebräische geistliche Musik zu entwickeln. In der Tat lässt sich seine Vorgehensweise unter dem Begriff ›Adaption‹ subsummieren. Ungleich schwieriger wird es je-

³⁰ Jacobson (1987/88), 57.

doch, wenn man versucht, eine Vermischung unterschiedlicher Traditionen nachzuweisen. Dies würde voraussetzen, dass Rossi sich auch musikalischer Modelle aus der jüdischen Tradition bedient hätte. Da keine musikalischen Dokumente vorliegen, die die synagogale Musik des 16. und 17. Jahrhunderts festgehalten haben, bleibt dies reine Spekulation.³¹

Rossis Umgang mit der Tradition bewegt sich viel mehr auf sprachlicher Ebene, wie dies Don Harrán und Judith Haus anschaulich dargelegt haben.³² Ausgehend von dieser Ebene der Vermischung von bestehender *Ars musica* und hebräischer Sprache, die zuvor nur selten in Kontakt getreten waren, kam es schließlich zu einer Transformation, bei der Neues geschaffen worden ist. Sein Ringen um die Form, die Rossi in der Dedikation erwähnt, und das vermutlich einen Zeitraum von zehn Jahren umfasste, ähnelt den Anstrengungen Heinrich Schütz' bei dessen geistlichen Kompositionen in deutscher Sprache.

Die von verschiedenen Seiten ausgehenden Impulse, die in der Zeit der Entstehung der *Hashirim* Rossis unterfangen beeinflusst haben, seien hier noch einmal zusammengefasst:

1. Eine bewusste Suche nach einem identitätsstiftenden Musikstil für hebräische Texte im liturgischen Gebrauch, die auch von einigen Rabbinen wie Leone da Modena erwogen und befördert wurde.
2. Die im Zuge der christlichen Reformation sich einstellende Neuordnung und Reglementierung sakraler Musik (auf katholischer Seite vor allem durch das Reformkonzil von Trient) und der Einfluss der Werke Palestrinas.³³
3. Die Emanzipation der ›weltlichen Musik‹, die Giovanni Artusi 1600 und 1603 abschätzig als ›*Seconda pratica*‹ bezeichnet und bekämpft hatte. Auch diese Polemik dürfte Rossi bekannt gewesen sein, fand sie doch in seinem unmittelbaren musikalischen Umfeld statt.

Rossi übernimmt jedoch weder schlicht ein Modell christlich-geistlicher Musik, das er mit großer Wahrscheinlichkeit in seinem Umfeld kennengelernt hatte. Eine

31 Jacobsson (1987/88, 54ff) hat versucht, anhand von Aufnahmen mündlich überlieferter italienischer Melodien tradierte Melodieformeln in den *Hashirim* nachzuweisen. Wie Harrán zurecht einwendet, bleiben diese Versuche jedoch spekulativ. Es ist kaum anzunehmen, dass sich in dem langen Zeitraum der oralen Überlieferung die Melodien nicht verändert haben.

32 Wie Harrán (1999, 231) bemerkt, darf hierbei die Mitwirkung des gelehrten Rabbi Leone da Modena vermutet werden.

33 Hier ist jedoch zu beachten, dass im 19. Jahrhundert die Wirkung Palestrinas im Zuge der Palestrina-Renaissance tendenziell überbewertet wurde, was noch in der oben zitierten Einschätzung Aron Friedmanns von Rossis Sakralmusik nachklingt.

solche Aneignung kam weder für ihn, als gläubigen Juden in Frage, noch hätten die Rabbinen in der damaligen Zeit einer ›christlich‹ klingenden Musik zugestimmt. Die schlichte Übernahme weltlicher Modelle verbot sich andererseits von selbst, da sie einer Profanierung gleichgekommen wäre. Die gebildete jüdische Oberschicht war mit der weltlichen Musik vertraut und so hätte die reine Übernahme solcher Stilelemente in geistliche Werke vehemente Gegenreaktionen provoziert.

Rossi wählt indes einen Mittelweg. Er adaptiert die Regeln der *Ars musica*, die er und Modena explizit mit dem italienischen Lehnwort *Musica* (הקיסומ) ³⁴ bezeichnen für seine neue geistliche hebräische Musik, ohne in Verdacht zu geraten christliche Sakralmusik zu kopieren oder die geistlichen Texte zu verweltlichen. Aus bestehenden Modellen entwickelt er einen eigenen, neuen Stil, der die Besonderheiten der hebräischen Sprache, die poetischen Qualitäten der zugrundeliegenden Texte und nicht zuletzt die Regeln der *Ars musica* berücksichtigt.

Abschließend lässt sich nur mit Bedauern feststellen, dass im Zuge der Kompositionen der *Hashirim* nicht weitere Werke entstanden sind, und damit, so wie dies Rossi und Modena beabsichtigt hatten, eine neue Tradition hebräischer geistlicher Musik begründet wurde. Diese Idee wurde erst im Laufe des 19. Jahrhunderts wieder aufgegriffen. Adäquate zeitgenössische Aufführungen und existierende Aufnahmen aus den vergangenen Jahren belegen die außerordentliche Qualität und Einzigartigkeit der geistlichen Kompositionen Rossis, die, wie im Übrigen die gesamte Kultur- und Geistesgeschichte der Juden Europas, als Teil und Erbe der europäischen Geschichte zu betrachten sind. Allein schon unter diesem Gesichtspunkt ist die weitere Erforschung der kulturgeschichtlichen Zusammenhänge dringend erforderlich.

34 Vgl. Rossis Dedikation und Modenas Vorwort in Rossi 1622/23.

Literatur

- Arnold, Rafael (2012), »Leon Modena und Salamone Rossi Hebreo als Akteure kultureller Transformationen«, in: *Zeitschrift der Vereinigung für Jüdische Studien e. V.* 18, 109–124.
- Artoni, Paola (2011), »Rubens tra ortodossia ed ebraismo: ecco la Trinità. Maurizio Bertolotti rilegge le crisi religiose confrontando documenti, dipinti e ipotesi«, in: *La Voce di Mantova*, 18.12.2011, 19.
- Bekhor, Shlomo (Hg.) (2005), *Siyakh Yitzkhàk. Ordine delle preghiere, giorni feriali, Shabbàt e feste: sidur ha-shalem*, Milano: Mamash.
- Birnbaum, Eduard (Hg.) (ca. 1895), *Salamone Rossi, Wenn Gott, der Herr, das Haus nicht bauet*, Königsberg: Hartung.
- Elbogen, Ismar (1995), *Der jüdische Gottesdienst in seiner geschichtlichen Entwicklung* [1913], New York: Olms.
- Friedmann, Aron (1908), *Der synagogale Gesang. Eine Studie*, Berlin: Boas.
- Goldberg, Sylvie Anne (2015), »Tish'a be-Av«, hg. von Dan Diner (= Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, Bd. 6 Ta-Z), Stuttgart: Metzler.
- Harrán, Don (1999), *Salomone Rossi. Jewish musician in late Renaissance Mantua* (= Oxford monographs on music), Oxford: Oxford University Press.
- Harrán, Don (Hg.) (2003), *Salomone Rossi, Complete works, Pt. 3, Sacred vocal works in Hebrew: Hashirim 'asher lishlomo* (= Corpus mensurabilis musicae, Bd. 100), Neuhausen: Hänssler.
- Harrán, Don (2013), »»A New Thing in the Land«: Jacob Segre as a Poet in Salomone Rossi's Songs by Salomon (1623)«, in: *Revue des études juives* 172, 337–369.
- Haug, Judith I. (2007), »Hebräischer Text – Italienische Musik: Sprachbehandlung in Salomone Rossis Psalmvertonungen (1622/23)«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64, Stuttgart: Steiner, 105–135.
- Jacobson, Joshua R. (1987/88), »A Possible Influence of Traditional Chant on a Synagogue Chant of Salamone Rossi«, in: *Musica judaica* 10, 52–58.
- Krebes, Gabriel-David / Daniel Glowitz (2012), »Carlo Borromeo, Vincenzo Ruffino und die Mailänder Reformmesse«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol*, hg. von Andrea Ammendola, Göttingen: V&R Unipress.
- Naumbourg, Samuel (Hg.) (1877), *Hashirim 'asher lishlomo. Cantiques de Salomon Rossi, Psalms, Chants et Hymns à 3, 4, 5, 6, 7, et 8 voix*, Paris: Naumbourg.
- Zunz, Leopold (1865), *Literaturgeschichte der synagogalen Poesie*, Berlin: Gerschel.

Historische Quellen

- Artusi, Giovanni Maria (1600), *L'Artusi, ouero delle imperfettioni della moderna mvsica ragionamenti dui. Ne' quali si ragiona di molte cose vtili, & necessarie alli moderni compositori*, Venedig: Vincenti.
- Artusi, Giovanni Maria (1603), *Seconda parte dell' Artvsi ouero delle imperfettioni : della moderna mvsica, nella quale si tratta de' molti abusi introdotti da i moderni scrittori, & compositori*, Venedig: Vicenti.
- Di Lasso, Ferdinando (Hg.) (1604), *Magnus opus musicum Orlandi de Lasso capellae bavaricae quondam magistri. Complectens omnes cantiones quas motetas vulgo vocant, tam antea editas quam hactenus nondum publicatus II, III, IV, V, VI, VII, IIX, IX, X, XII vocum*, München: Henrici.
- Rossi, Salomone (ca. 1622/23), *Hasirim 'asher lishlomo*, Venedig: Bragadino.

© 2024 Torsten Mario Augenstein (torsten.mario.augenstein@t-online.de, ORCID iD: 0000-0002-2774-1832)

Universität Münster [Université de Münster]

Augenstein, Torsten Mario (2024), »Aneignung, Vermischung und Transformation. ›Via di mezzo‹ – ›Der Mittelweg‹ des Salomone dei Rossi Hebreo in seinen Compositionen für den jüdischen Gottesdienst« [Appropriation, blending and transformation. 'Via di mezzo' – 'The Middle Way' of Salomone dei Rossi Hebreo in his compositions for Jewish service.], in: *Das Andere in der Musiktheorie. Adjustierung und Kontingenz* (GMTH Proceedings 2014), hg. von Antoine Schneider, 51–74. <https://doi.org/10.31751/p.279>

eingereicht / submitted: 03/12/2023

angenommen / accepted: 03/01/2024

veröffentlicht / first published: 09/07/2024

zuletzt geändert / last updated: 15/04/2024