

Thomas Schmidt

›Nationale‹ Charakteristika in der Überlieferung von Messen um 1500

Die Frage nach ›nationalen‹ Charakteristika in der Musik der Renaissance ist oft gestellt worden, aus unterschiedlichen Perspektiven und zumindest in jüngerer Zeit mit wachsend klarer Erkenntnis, dass die Kriterien für die Fixierung solcher Charakteristika andere sind, als sie uns aus den philosophischen und politischen Diskursen seit dem späten 18. Jahrhundert geläufig sind, deren Konsequenzen gleichwohl bis heute nachhallen. Die Anfänge der Historiografie der Renaissance-musik im 19. Jahrhundert – als dem Jahrhundert, das weithin (wiewohl mittlerweile auch nicht mehr unumstritten) als die Epoche der musikalischen Nationalismen gilt – ist naheliegenderweise vom Denken in nationalen Kriterien geprägt, mit den sprichwörtlichen »Niederländern« spätestens seit der 1826 durch Raphael Georg Kiesewetter und François-Joseph Fétis beantworteten Preisfrage »Welke verdiensten hebben zich de Nederlanders voraal in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der toonkunst verworven?« (publiziert Amsterdam 1829) als paradigmatischer Leitnation,¹ Die üblich gewordene Titulierung derselben Akteure als »Frankoflamen«,² obgleich historisch korrekter und politisch weniger verfänglich, kann auch nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Hang zu einer wie auch immer verbrämten nationalen Verortung auch der Renaissance-Polyphonie bis heute mit uns ist, gewollt oder ungewollt.

Scheinbar quer zu dieser nationalen Verortung steht allerdings (stellvertretend für eine Reihe ähnlich lautender Äußerungen) Ludwig Finschers Postulat vom »übernationalen musikalischen Idiom

des Zeitalters«.³ Während für die volkssprachlichen Gattungen der Epoche nicht nur linguistisch, sondern auch zumindest partiell musikalisch regionalspezifische Stile dingfest zu machen sind, scheint dies allemal für die geistliche Musik zu gelten – erneut Finscher: »Der Stil der Kirchen und Höfe ist und bleibt bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ein internationaler Stil«.⁴ Und von allen geistlichen Gattungen wird man dies mehr als für alle anderen für das Ordinarium Missae in Anspruch nehmen wollen, als universeller und gesamt-europäischer Bestandteil nicht nur der katholischen, sondern postreformatorisch auch der lutherischen und anglikanischen Liturgie, selbst dort zumindest partiell nach wie vor in lateinischer Sprache. Die viel diskutierte Mobilität sowohl der Sänger als auch des Repertoires innerhalb der eng vernetzten europäischen Höfe und Kathedralen tut ein Übriges.

Vielleicht infolgedessen ist die Frage nach nationalen – oder vorerst vorsichtiger formuliert, nach regionalspezifischen – Kriterien auch für einen weiteren Aspekt der mehrstimmigen Messe der Epoche bisher noch selten, und wenn überhaupt nur vereinzelt untersucht worden: für die materielle Überlieferung, d. h. die Objekte, in denen Messen aufgezeichnet und überliefert wurden. Dennoch sei zumindest die Ausgangshypothese erlaubt, dass sich regionalspezifische Gegebenheiten – sei es hinsichtlich von Aufführungskontexten, liturgischem Usus, repertorialen Gepflogenheiten, Traditionen der Buchproduktion oder schlichtem Materialpragmatismus – auch in

1 Vgl. Jozef Robijns: *Niederländische Musik*, in: *MGG1*, Bd. 9, Kassel [u. a.] 1961, Sp. 1461–1507.

2 Vgl. Klaus Hortschansky: *Frankoflämische Musik*, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 3, Kassel [u. a.] 1995, Sp. 673–688; auch Ignace Bossuyt: *Die Kunst der Polyphonie. Die flämische Musik von Guillaume Dufay bis Orlando di Lasso*, Zürich [u. a.] 1997 (Originaltitel: *De Vlaamse polyfonie*, Leuven 1994).

3 Ludwig Finscher: *Die nationalen Komponenten in der Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Bericht über den Neunten Internationalen Kongress Salzburg 1964*, Bd. 1, hg. von Franz Giegling, Kassel [u. a.] 1964, S. 37–45, hier S. 39.

4 Ludwig Finscher: *Die Entstehung nationaler Stile in der europäischen Musikgeschichte*, in: *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik* (= Forum Musicologicum 4), Winterthur 1984, S. 33–56, hier S. 41.

Daniele V. Filippi

Hearing the Mass in the Early Modern Era

Three Variations

In musicological studies dedicated to the early modern era, to speak of »the Mass« usually means to discuss and analyze polyphonic settings of the *ordinarium Missae*. In some cases the *proprium* in plain-chant and other musical items occurring during the celebration—such as instrumental pieces, offertories, or motets—are also taken into consideration. Recently, other repertoires or techniques as well—such as *canto fratto* and semi-improvised polyphony—have attracted some attention in this connection. This reflects a traditional (and of course legitimate) scholarly agenda, mainly focused, to put it (over)simply, on musical style, the agency of composers, and the perspective of religious and lay élites¹.

It is beyond dispute that the musical ingredients of the Mass were often more easily perceivable and therefore more »accessible« to the faithful than the rest of the celebration. As Andrew Kirkman pointed out, »if sound, in its various gradations, was a conduit through which the various stages of ritual could be signaled to attentive observers, an outward, public commentary on inward, priestly action, it was also, at least in design, a means of drawing them in, directing their thoughts and prayers to the key moments of the Mass that, verbally, were beyond their reach«². Clearly, in sung Masses, the musical items worked as fundamental points of reference, marking the unraveling of the celebration: Xavier Bisaro has spoken of »une signalétique sonore du culte divin«³. In certain contexts, the »aural experience of High Mass [...] seems likely in many cases

to have been chiefly a musical one«⁴. A 17th century French author, Nicolas Le Tourneux (of whom we will speak again later), wrote, for instance, that in the second half of the Mass, the most important, the attention of the people risked to be paradoxically lower precisely because there were fewer sung items⁵.

All in all, however, the experience of Mass as a whole, and especially as perceived by ordinary, non-privileged participants, has received far less attention in scholarship. During my research on the soundscape of early modern Catholicism, over the past decade, I have tried to investigate some broader aspects of attending Mass in the early modern era. Two elements have emerged as particularly significant, in my view, in order to understand certain musical and non-musical behaviors of the time: on the one hand, the fact that the uniform and centrally focused attention that today's liturgists, pastors, and faithful take virtually for granted was not necessarily the standard in early modern liturgy; on the other hand, the distinction between high and low Mass, which configured a whole range of sonic options and mirrored (or favoured) different approaches to individual and collective participation⁶. In a nutshell, the sonic

1 Cf. Andrew Kirkman: *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass: Medieval Context to Modern Revival*, Cambridge [et al.] 2010, chapter 1, pp. 3–25.

2 Ibid., p. 188.

3 Xavier Bisaro: *Chanter toujours: plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVI–XIX^e siècle)*, Rennes 2010, p. 19.

4 Kirkman, *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass*, p. 186.

5 Nicolas Le Tourneux: *De la meilleure manière d'entendre la sainte Messe*, Paris 1681, p. 95. Le Tourneux refers here to high Masses; during low Masses, he adds, the congregation hears hardly anything in this phase, because the priest recites in a low voice.

6 Cf. Daniele V. Filippi: *Reconstructing the sonic cultures of early modern Europe: Working notes*, unpublished paper presented at the First International Conference of the European Sound Studies Association, »Functional Sounds«, Humboldt-Universität, Berlin 4–6 October 2013; id.: »Audire missam non est verba missae intelligere ...«: *The Low Mass and the Motetti missales in Sforza Milan*, in *Journal of the Alamire Foundation* 9 (2017), No. 1, pp. 11–32; and id., *Where Devotion and Liturgy Meet: Re-assessing the Milanese Roots of the »Motetti missales«*, in *Motet Cycles between*

Owen Rees

Convention and Beyond:

Aspects of Mass Composition in the Iberian Peninsula c. 1540–1650

The accepted view of the Iberian polyphonic Mass repertory of the 15th to 17th centuries has clearly established elements. Among these are: that the Iberian Peninsula ›discovered‹ the cyclic Mass unusually late; that the genre survived with unusual vigour long into the 17th century, i.e. that it enjoyed an unusually ›late flowering‹; that the Peninsula was an unusually fertile site for the composition of Requiem Masses; and that this Iberian Requiem repertory displays unique characteristics (such as prominent and unadorned presentation of the chant, and stylistic sobriety) firmly distinguishing it from equivalent repertories produced elsewhere in Europe. All of these elements of the view serve to highlight the separateness of Iberian musical culture. The first two—the origin-story and late-flourishing story—also accord with commonplace narratives of conservatism or backwardness in Iberian culture. The convictions concerning the Iberian Requiem connect both with elements of scholarly nationalism and with long-entrenched notions of Spain's particular religiosity and religious orthodoxy, notions which are also manifest in some writing about the Iberian Mass more generally.

Several aspects of this view are ripe for renewed scrutiny within attempts to identify the extent to which ›national‹ elements may be distinguished in the Iberian early-modern Mass. In a study of the current scope one has, however, to be highly selective, and I shall not, e.g., revisit here the ›origin story‹ of the Mass in Spain, seen as culminating in the Masses of Peñalosa: while there is doubtless room to extend our understanding of how Mass composition in the Peninsula during the late 15th and early 16th centuries related to practices beyond the Pyrenees, significant issues within that field have been explored energetically in recent years by Kenneth Kreitner and others¹. Instead, I shall focus

on the repertory of Masses by composers born between 1500 and 1600 who worked in Spain and Portugal: the survey thus encompasses (e.g.) the Masses of Morales, Guerrero, Victoria, Vivanco, Alonso Lobo, Esquivel, Garro, and Bruceña, of the *capilla real* composers Rogier, Romero, and Patiño, and (among the Portuguese) of Duarte Lobo, Cardoso, and Magalhães. As test subjects for investigating the presence or otherwise of ›national‹ (i.e. Peninsular, in this case) elements and tendencies in this repertory, I shall consider, firstly, the treatment of the Agnus Dei in Mass Ordinary settings; secondly, the choice of models in the imitation / parody Mass repertory; and, finally, the Requiem Mass. In seeking thus to contribute—albeit very selectively—to the broader project of identifying ›national‹ elements within the early modern Mass, one should be aware of the risks of building upon or even contributing further to the problematically exceptionalist approaches to Iberian musical culture which have constituted an enduring and widespread part of narratives about that culture since the 19th century, and which have been subjected to robust criticism in recent times. But we need to strike a balance: our vantage point of hyper-alertness to what we perceive as past historiographical failings should not of course discourage the quest to identify—and refine our understanding of—compositional practices within the polyphonic Mass and its significant sub-genres which were distinct to the Peninsula or to particular regions within it, while simultaneously acknowledging complicating factors such as the international nature of the careers of both Morales and Victoria which render the pinpointing of geographical style-boundaries more difficult.

Before proceeding further, it is worth sounding a note of caution regarding specifically the picture

1 Kenneth Kreitner: *Spain Discovers the Mass*, in *Journal of the Royal Musical Association* 139 (2014), pp. 261–302. Cf. also

Tess Knighton and Kenneth Kreitner: *The Music of Juan de Anchieta*, London 2019.

Margret Scharrer

Henry Du Monts *Cinq messes en plain-chant*: ein »Königsweg« der Messvertonung?

O bgleich in der kirchenmusikalischen Praxis der französischen Konvente und Pfarrkirchen des 17. Jahrhunderts gesungene Messen ein entscheidendes Medium innerhalb der Liturgie darstellten, bringt die musikwissenschaftliche Forschung Messvertonungen tendenziell weniger Aufmerksamkeit entgegen als anderen musikalischen Gattungen des Grand siècle. Dies hat verschiedene Gründe, einer davon ist mit Sicherheit in der Fokussierung auf den französischen Königshof zu suchen, bei dem Messen generell nicht das repräsentative und innovative kompositorische Betätigungsfeld bildeten. Allerdings ist nicht zu übersehen, dass der Pflege des gregorianischen Chorals während der Regierungszeit Ludwigs XIV. einige Aufmerksamkeit gewidmet wurde.¹ Wie kaum anders zu erwarten, lassen sich, wie für die französische Musikgeschichte typisch, auch in Bezug auf Messen eigene Vertonungswege und -praktiken ausmachen. Während des 17. Jahrhunderts waren in Frankreich vor allem Messen im polyphonen, franko-flämischen Stil und Choralmissen verbreitet. Bei letzteren ist zwischen dem bestehenden Repertoire des gregorianischen Chorals, das in unterschiedlichsten Schattierungen existierte, und den im Zuge der Choralreform entstandenen Neuvertonungen zu unterscheiden. Konzertante Messen bildeten einen randständigen Vertonungstyp, der erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts aufkam und keine weitere Verbreitung in Frankreich fand.²

Im Blickpunkt des vorliegenden Beitrages stehen mit den *Cinq messes en plain-chant* von Henry Du Mont monodische Kompositionen im Stil der Choralreform. Nach einer Kontextualisierung der Messen wird die Vertonung der Messen thematisiert. Anschließend soll danach gefragt werden, inwiefern die fünf Messen als eine typische Ausdrucksform einer monarchischen »Kulturpolitik« Ludwigs XIV. zu verstehen sind und als ein Baustein in dessen »angestrebte[r] Neuordnung des monde français«, als »Mustervorgabe« des Königs als »renovator musicae sacrae« verstanden werden können, wie Josef Johannes Schmid es formuliert.³

I – Messkompositionen für Hof und Stadt

Blickt man auf die Werklisten der im Dienst der Chapelle royale tätigen Komponisten, zeigt sich, dass Messvertonungen wohl nicht zu deren vorrangigen kompositorischen Betätigungsfeldern gehörten. So sind aus der Feder Du Monts, der nach dem Ableben von Jean Veillot im Jahr 1662 neben Pierre Robert, Thomas Gobert und Gabriel Expilly als einer der Sous-mâtres der königlichen Kapelle fungierte, lediglich fünf Messen in Choralform überliefert. Neben diesen schuf Du Mont noch eine mehrstimmige Messe, die nicht

1 Cécile Davy-Rigaux: *Plain-chant et liturgie à la chapelle royale de Versailles (1682–1703)*, in: *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle*, hg. von Jean Duron, Langres 1997, S. 217–236, hier S. 217.

2 Vgl. dazu im Überblick: James R. Anthony: Art. *messe*, in: *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, hg. von Marcelle Benoît, Paris 1992, S. 453–458; Cécile Davy-Rigaux: *Réception du Concile de Trente et pratiques musicale en France au XVII^e siècle*, in: *Analyse musicale* 43 (2008), S. 97–108, bes. S. 102–106; Jean Paul Montagnier: *Catholic church music in France*, in: *The Cambridge history of eighteenth-century music*, hg. von

Simon P. Keefe, Cambridge 2009, S. 113–126; Herbert Schneider: Art. *Frankreich, 17. und 18. Jahrhundert, Kirchenmusik*, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel [u. a.] 2016ff., www.mgg-online.com, letzter Zugriff am 29. Oktober 2021.

3 Josef Johannes Schmid: *Die Messes Royales von Henri Du Mont – Kulturpolitik, Choralform und Kirchenmusik in Frankreich vom Grand Siècle bis ins 20. Jahrhundert*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 91 (2007), S. 63–82, bes. S. 69 und 72f. Zur Argumentation vgl. auch S. 65, 70–73 und 76 sowie dens: »*Une messe pour le roy*«. *Kirchenmusik und Monarchie im Grand Siècle*, in: *Francia* 35 (2008), S. 565–578, bes. S. 566f. und 570–572.

Tobias C. Weißmann

Identitätsbildung und Selbstdarstellung der »natio gallicana« in San Luigi dei Francesi in Rom

Baugeschichte und künstlerische Ausstattung, Musik und Liturgie

Die Kirche San Luigi dei Francesi war der zentrale Ort des religiösen, sozialen und kulturellen Lebens der französischsprachigen Fremdengemeinschaft im Rom der Frühen Neuzeit. In unmittelbarer Konkurrenz mit der spanischen und der deutschen Gemeinde hatte eine französische Bruderschaft im Jahr 1518 den Bau dieses prächtigen Sakralraums beschlossen. Schließlich verfügte die spanische Gemeinde bereits seit 1478 mit San Giacomo degli Spagnoli über eine prestigeträchtige Nationalkirche, die deutsche hatte im Heiligen Jahr 1500 ebenfalls einen Neubau in Angriff genommen: Santa Maria dell'Anima.¹

Seit dem frühen Mittelalter organisierten sich in Rom ausländische Einwanderer, die sich aufgrund ihrer geografischen Herkunft, gemeinsamer Sprache, Kleidung und Bräuche verbunden fühlten, in Bruderschaften, die sich neben der Versorgung von Pilgern und in Armut geratenen Landsleuten der Pflege religiöser Riten verschrieben hatten.² Hierfür betrieben sie eigene Hospitäler und gründeten seit dem 14. Jahrhundert Nationalkirchen, von denen sich im Rom des 17. Jahrhunderts rund fünfzig nachweisen lassen.³ Etwa ein Drittel

machten die Kirchen italienischer Gemeinden wie die der Venezianer, Lombarden, Bologneser oder Florentiner aus, rund zwei Drittel entfielen auf europäische nationes.⁴ Besonders zahlreich waren die Immigranten aus dem französischen, dem spanischen und dem deutschen Kulturraum. Jedoch bildeten die von den Zeitgenossen meist summarisch als *die Franzosen*, *die Spanier* und *die Deutschen* bezeichneten Gruppen keine homogene Einheit, sondern waren in eine Reihe regionaler Subgruppierungen untergliedert, die wiederum teils über eigene, kleinere Nationalkirchen verfügten.⁵ So gab es etwa für die französischsprachige Bevölkerung neben San Luigi dei Francesi einige weitere Gemeinden, darunter Sant'Ivo dei Bretoni, San Nicola dei Lorenesi und Santi Claudio e Andrea dei Borgognoni.⁶ Die Kirche Santissima

Roma. Dalla Scandinavia ai Balcani. Secoli XV–XVIII, Rom 2017; Michela Berti und Émilie Corswarem (Hgg.): *Music and the Identity Process. The National Churches in Rome and Their Network in the Early Modern Period*, Turnhout 2019.

- 1 Vgl. Sebastiano Roberto: *San Luigi dei Francesi. La fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Rom 2005; Alessandra Anselmi: *Le chiese spagnole nella Roma del Seicento e del Settecento*, Rom 2013; Michael Matheus (Hg.): *S. Maria dell'Anima. Zur Geschichte einer deutschen Stiftung in Rom*, Berlin 2010.
- 2 Vgl. Luigi Salerno: *Roma communis patria*, Bologna 1968; Irene Fosi: *Roma patria comune. Foreigners in Early Modern Rome*, in: *Art and Identity in Early Modern Rome*, hgg. von Jill Burke und Michael Bury, Burlington 2008, S. 27–44; Sarah Cabibbo und Alessandro Serra (Hgg.): *Venire a Roma, restare a Roma. Forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento*, Rom 2017.
- 3 Vgl. Carlo Sabatini (Hg.): *Le chiese nazionali a Roma*, Rom 1979; Alexander Koller und Susanne Kubersky-Piredda (Hgg.): *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma 1450–1650*, Rom 2015; Antal Molnár, Giovanni Pizzorusso und Matteo Sanfilippo (Hgg.): *Chiese e nationes a*

- 4 Für das bis in die Antike zurückreichende Verständnis von *natio* und neuere Ansätze zur nationalen Gemeinschaftsbildung in der Frühen Neuzeit vgl. u. a. Benedict Anderson: *Imagined Communities*, New York [u. a.] 1991; Anthony D. Smith: *The Cultural Foundations of Nations. Hierarchy, Covenant and Republic*, Malden [u. a.] 2008; Caspar Hirschi: *The Origins of Nationalism. An Alternative History from Ancient Rome to Early Modern Germany*, Cambridge 2012.
- 5 Vgl. Académie de France à Rome (Hg.): *Les fondations nationales dans la Rome pontificale* (= Collection de l'École française de Rome 52), Rom 1981; Clifford William Maas: *The German Community in Renaissance Rome 1378–1523*, Rom [u. a.] 1981; Thomas Dandele: *Spanish Rome 1500–1700*, New Haven 2002.
- 6 Vgl. Académie de France à Rome (Hg.): *Les fondations nationales* (wie Anm. 5); Galliano Ciliberti: »*Qu'une plus belle nuit ne pouvoit précéder le beau iours*«. *Musica e cerimonia nelle istituzioni religiose francesi a Roma nel Seicento* (= Studi 12), Passignano sul Trasimeno 2016.

Michael Chizzali

Im Spannungsfeld von Sprache und Kirchenlied:

Zur deutschen Messe im protestantischen Raum des 17. und 18. Jahrhunderts

Ist die Messe als auskomponierter Zyklus von Gesängen des Ordinariums in den reformatorischen Liturgien ohnehin von vergleichsweise untergeordneter Bedeutung, so gilt dies noch mehr für die vertonten Messsätze in deutscher Sprache. Zwar sollen die eklatanten Quellenverluste, die zwischen 1600 und 1800 in der vor allem handschriftlich notierten liturgischen Musik stattgefunden haben,¹ keinesfalls außer Acht gelassen werden, aber der marginale Befund an deutschen Vertonungen des Ordinariums im Vergleich zu den lateinischen, den die in der Studie von Maik Richter² umfangreich dokumentierte Überlieferungssituation erkennen lässt, weist überdeutlich darauf hin. Im folgenden Beitrag sollen nun zunächst die Voraussetzungen der deutschen Messe, die als Gattungsbegriff nicht nur in der Liturgie, sondern auch in kompositionsgeschichtlicher Hinsicht im protestantischen Raum Verwendung fand, betrachtet werden. Hierbei stehen zum einen Praktiken und Sanktionierungen im Zusammenhang mit der Sprache im Gottesdienst, wie sie in den Mess- und Kirchenordnungen seit Anbeginn der Reformation überliefert sind, sowie zum anderen die Entstehung und Rezeption der entsprechenden Texte im Vordergrund. In einem zweiten Schritt ist eine ausgewählte Anzahl

an Messkompositionen mitteldeutscher Komponisten (Michael Praetorius, Heinrich Schütz, Gottfried Heinrich Stölzel und Wilhelm Friedemann Bach) zu befragen, ob und inwieweit sich die Substanz des liturgischen Textes auf den musikalischen auswirkt und welche Wirkkräfte hierfür auszumachen sind. Bereits jetzt muss vorausgeschickt werden, dass die nachfolgenden Ausführungen allein im Hinblick auf die differenzierte Entwicklung eines deutschen Messformulars bis Luther, die unübersichtliche Fülle an Kirchenagenden und Gesangbüchern, die seit damals publiziert wurden, sowie in Bezug auf das reiche Repertoire an Kirchenliedern, welche die Gesänge des Ordinariums ersetzen konnten, in hohem Maße fragmentarisch bleiben müssen.

I – Deutsch und Latein im Messdienst

Bei den ältesten deutschen Messordnungen, die 1522 mit der *Evangelischen Messe* von Kaspar Kantz einsetzen,³ überwiegen in sprachlicher Hinsicht eindeutig lateinisch-deutsche Mischkonzepte, wobei im Detail eine variantenreiche Verschiedenheit vorherrscht (was für spätere Messordnungen ebenso gilt).⁴ Luthers *Deutsche Messe* stellt in dieser Hinsicht das rezeptionell folgenreichste Dokument dar, weshalb nachfolgend auf sie rekurriert wird. Luther äußert sich in der Vorrede zur Verwendung der deutschen und lateinischen Sprache. Hierbei wird zum einen die Prägung des gelehrt-universitären Umfeldes, das wesentlich das Selbstverständnis Luthers

1 Als Beispiel sei das (heute verschollene) Werkverzeichnis des Gothaer Hofkapellmeisters Wolfgang Michael Mylius (1636–1712/1713) genannt, das u. a. »ein theil Messen und Magnificat, wie Sie in dem Fürstenthumb Gotha zu musizieren gewöhnlich, von 8. 9. 10. biß 13. Stimmen« auflistet. Kein Werk hiervon hat sich erhalten. Das Werkverzeichnis ist ediert bei Armin Fett: *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von d. Anfängen bis zum Tode Gottfried Heinrich Stölzels 1749*, Diss., Freiburg i. Br. 1951, S. 212f.

2 In Richters Katalog sind vier gedruckte Ordinariumsgesänge (zwei Credo, ein Gloria, ein Kyrie) sowie – im handschriftlichen Bereich – acht Messen, vier Kyrie und zwei Sanctus aufgeführt. Vgl. Maik Richter: *Lateinische Ordinariumsvertonungen im lutherischen Gottesdienst in Mitteleuropa zwischen 1640 und 1770* (= Forum Mitteleuropäische Barockmusik 8), Beeskow 2017, S. 161f. sowie 233–241.

3 Vgl. hierzu grundlegend Julius Smend: *Die evangelischen deutschen Messen bis zu Luthers Deutscher Messe*, Göttingen 1896.

4 Zur Frage der Sprache in der lutherischen Messe vgl. Richter, *Lateinische Ordinariumsvertonungen* (wie Anm. 2), S. 135–140.

Karl Bellenberg

»Ich habe dich gewählt ...«

Lutz-Werner Hesses Sinfonisches Gedicht op. 82 –
Hommage an die Dichterin Else Lasker-Schüler

Das Jubiläumsjahr zum 150. Geburtstag der Dichterin Else Lasker-Schüler endete im Februar 2020 mit vielen Kulturveranstaltungen, in deren Zug am 15. und 16. Dezember 2019 ein abendfüllendes Werk in Wuppertal zur Uraufführung kam: Lutz-Werner Hesses Sinfonisches Gedicht *Ich habe dich gewählt ...* op. 82 für Sprecher, Mezzosopran, Chor und großes Orchester. Wenige Vertonungen zu Texten Else Lasker-Schülers waren bisher bekannt. Heute weiß man um über 450 Komponisten und über 2.000 Werke und ist erstaunt. Der Hochschul-lehrer und Komponist Lutz-Werner Hesse ist in Fachkreisen kein Unbekannter. Er wurde 1955 in Bonn-Bad Godesberg geboren und studierte Schulmusik und Komposition an der Hochschule für Musik und Tanz Köln (HfMT) sowie Musikwissenschaft, Lateinische Philologie und Alte Geschichte an der Universität zu Köln. Dort wurde er 1983 promoviert. Hesse war seit 1984 Dozent der HfMT Köln und seit 2009 bis Januar 2021 ihr Geschäftsführender Direktor in Wuppertal. Seit 2004 ist er Vorsitzender der Konzertgesellschaft Wuppertal, Förderverein des Sinfonieorchesters. Hesse ist in seiner musikalischen Arbeit traditionsbewusst. Seine Genres umfassen Streichquartette, Sinfonien, ein Violin- und ein Hornkonzert. Zu häufigen Aufführungen kam die *Vita di San Francesco*. Hesses Werk op. 82 erschien im November 2020 auf CD.

Das Sinfonische Gedicht *Ich habe dich gewählt ...* gehört als zeitgenössische Musik zur Postavantgarde, welche von freier Atonalität, Dodekaphonie und seriellen Konstrukten zurück in die Beziehung von Intervallen, Klängen, Klangfarben und Formen führt, die die Errungenschaften vergangener Jahrhunderte einschließt. So stehen reine Dur- und Mollakkorde neben komplexen Tonschichtungen, verlaufen Melodien

in alten Kirchentönen. Das fast 50-minütige Werk vertont sieben Lasker-Schüler-Gedichte und hat die große Besetzung einer Mahler-Sinfonie: im Bläserapparat jedes Instrument dreifach, drei Schlagzeuggruppen u. a. mit allen Idiophonen, voller Streicherapparat sowie Harfe und Orgel. Hinzu treten solistisch ein Mezzosopran, ein großer Chor und für die Rezitationen ein Sprecher. Zudem ist die Idee der Präsentation aller Sparten von Oper, Schauspiel (Sprecher) und Philharmonie der Auftrag gebenden Wuppertaler Bühnen zu erkennen.

Auswahl und Anordnung der sieben Gedichte folgen einer eigenen Musikdramaturgie und nicht etwa der Chronologie der Gedichtveröffentlichungen. Der Spannungsbogen beginnt mit dem Gedicht *Die Verscheuchte* (1934) und setzt so eines der wichtigsten Themen der Lasker-Schüler, das Exil, in Szene. Das zweite Gedicht *Das Lied meines Lebens* (1907) steigert mit seiner Thematik vom Menschen an seinem Lebensende diese Dramatik. Mit *Vollmond* (1905) erhält sie eine Wendung ins Mystische und zu einer ›traumhaften Weltdurchdringung‹. *Ich liebe dich* (1943) bildet sodann das Zentrum des Lasker-Schüler'schen Denkens und auch des Sinfonischen Gedichts. Das Gedicht an die letzte große Liebe der Lasker-Schüler endet: »Nur wir, der goldene Staub – [...] Sind!« Dieser zentrale Gedanke wird im darauffolgenden Gedicht *Heimlich zur Nacht* (1907) fortgesponnen. Jenem Liebesgedicht voller romantischer Bilder folgt kontrastreich sodann das ungestüme *Mein Tanzlied* (1902). Diesem dramaturgischen Höhepunkt mit Beginn des zweiten Drittels des Werkes folgt piano das große, innige *Gebet* als Schlussvertonung. Als Reminiszenz erklingt in Mitte und Schluss des Epilogs nochmals der eindringliche Vers »Sieh in mein (verwandertes) Gesicht«.