

Victoria Zimmerl-Panagl

Prudentius in musica – eine Spurensuche

Folgender Beitrag möchte komplementär zur Beschäftigung mit dem Themenkreis ‚Text und Bild‘ einen Ausflug in das weite (Spannungs-)Feld zwischen ‚Text und Musik‘ wagen und sich im Speziellen dem zentralen Autor dieses Sammelbandes, nämlich Prudentius, widmen. Musik vermag Texte zu interpretieren, mit ihrer Tonsprache in mancherlei Hinsicht Textinhalte auszudrücken, zu verdeutlichen oder gar zu visualisieren, wofür wiederum Bildhaftes in den Texten leitend sein kann. Im Folgenden soll versucht werden, einen Einblick in Rezeption und Verarbeitung der Dichtungen des Prudentius im Lauf der Musikgeschichte zu geben – einen Einblick, der von liturgischen Feiern über den humanistischen Unterricht bis zu Prudentius’ indirekter Verbindung zu amerikanischen Präsidenten führen wird. Dieser Beitrag kann dabei allerdings keinen lückenlosen Überblick über das gesamte Œuvre der Prudentius-Vertonungen vermitteln, sondern stellt vielmehr einen Versuch dar, die musikhistorische Stellung des spätantiken Dichters zu skizzieren und damit Beispiele seiner Rezeptionsgeschichte vorzustellen. Eine Sammlung (und v. a. Auswertung) aller entsprechenden Musikstücke wäre durchaus wünschenswert, erfordert allerdings weit längerfristige Recherchen in Archiven und Bibliotheken, als sie mir bislang möglich waren.¹ Was nämlich für antike lateinische (und griechische) Autoren versucht wurde, nämlich eine systematische Suche

¹ Hinweise auf das nicht immer einfach aufzufindende Material lieferten u. a.: Lexika (allen voran *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [= MGG], ed. F. Blume, 17 Bände, Kassel u. a. 1951–1986, und deren zweite neu bearbeitete Auflage, ed. L. Finscher, Sachteil in 9 Bänden [= MGG S], Personenteil in 17 Bänden [= MGG P], Kassel u. a. 1994–2008, sowie *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. St. Sadie, 29 Bände, New York ²2001), Datenbanken (allen voran RISM [Répertoire International des Sources Musicales], das internationale Quellenlexikon für Musik), Bibliothekskataloge, Werkverzeichnisse einzelner Komponisten und CD-Kataloge. Da Prudentius nicht immer als Textautor genannt wird, kann sich eine Suche nicht allein auf seinen Namen beschränken, sondern stützt sich v. a. auf die Incipit seiner Gedichte (bzw. der liturgischen Hymnen, siehe unten). Zu guter Letzt muss zugegeben werden, dass einige Funde bei derartigen Recherchen stets auch dem Zufall zu verdanken sind.

nach Vertonungen ihrer Texte im Lauf der Musikgeschichte,² steht für die spätantiken christlichen Autoren noch weitgehend aus;³ dies ist vielleicht auch damit zu begründen, dass deren Texte aufgrund ihrer liturgischen Verwendung und Verbreitung in umfangreicherem (und komplexerem) Ausmaß gewirkt haben als die antik-heidnischen Dichtungen. Anhand ausgewählter Beispiele soll ansatzweise vorgeführt werden, in welcher vielfältiger Weise Prudentius bzw. sein literarisches Werk gewirkt hat und rezipiert wurde. Kurze analytische Bemerkungen zur musikalischen Umsetzung versuchen zu zeigen, wie sich in den verschiedenen musikalischen Epochen das Wechselverhältnis von Text und Musik gestaltet bzw. von einzelnen Komponisten konkret empfunden wurde.⁴

Dass Prudentius-Texte im Laufe der Jahrhunderte immer wieder vertont wurden, überrascht wenig, weil ja Abschnitte aus seinen Werken *Cathemerinon* und *Peristephanon* schon im Mittelalter als Hymnen bzw. Hymnen-Centonen Eingang in die Liturgie, v. a. ins Stundengebet, gefunden haben, speziell in die mozarabische Liturgie (dort wurden 26 Hymnen aus dem *Cathemerinon* und 11

² Verviesen sei speziell auf J. Draheim, *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart* (mit einer Bibliographie der Vertonungen für den Zeitraum von 1700 bis 1978), Amsterdam 1981, sowie auf die von Draheim aufgelistete Literatur. Mit der musikalischen Nachwirkung antiker und spätantiker Autoren beschäftigen sich auch Günter Wille: *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967, sowie Werner Schubert in zahlreichen Aufsätzen sowie seiner Monographie: *Die Antike in der neueren Musik. Dialog der Epochen, Künste, Sprachen und Gattungen*, Frankfurt/Main-Bern u. a. 2005 (Quellen u. Stud. z. Musikgesch. v. d. Antike bis in die Gegenwart, 42). – Dem Spezialgebiet neummerter mittelalterlicher Handschriften klassischer Autoren widmet sich Gundela Bobeth in ihrer in Vorbereitung befindlichen Monographie: *Antike Verse in mittelalterlicher Vertonung. Neumerierungen in Vergil-, Statius-, Lucan- und Terenz-Handschriften*.

³ Genannt sei Wille, der in seinem Buch *Musica Romana* (wie o. Anm. 2), 288–305 einen Überblick über die Wirkung der Hymnen bzw. Gedichte des Hilarius, Ambrosius, Prudentius, Paulinus Nolanus, Sedulius, Martianus Capella, Sidonius, Gelasius, Ennodius, Boethius, Venantius Fortunatus und einiger anonymer Texte gibt, wobei er sich aber auf Hinweise auf mittelalterliche Melodien bzw. die mittelalterliche liturgische Verwendung sowie die Renaissance (v. a. ‚Humanistenoden‘) konzentriert. – Zu Venantius Fortunatus vgl. auch M. Huglo, *Art. Fortunatus*, in: *MGG P 6* (2001), 1523–1525.

⁴ Bei den meisten in diesem Beitrag kurz vorgestellten Werken handelt es sich um jene, die im Rahmen des Symposiums „Text und Bild“ von einem Ensemble des Konservatoriums für Kirchenmusik der Diözese St. Pölten aufgeführt wurden. Die Beispiele wurden zu diesem Zweck nicht aufgrund spezifischer kompositorischer Eigenheiten oder Besonderheiten ausgewählt, sondern als Repräsentanten verschiedener Stilepochen. Tonaufnahmen dazu sind geplant im Rahmen eines Artikels in den Wiener humanistischen Blättern, Heft 51 (2009; erscheint 2011).

aus dem Peristephanon gebildet).⁵ In Appendix 1 ist diesem Beitrag eine Liste beigegeben, in der die Incipit der im Mittelalter liturgisch nachweislich verwendeten Hymnen-Centonen des Prudentius angeführt werden. Noch heute finden sich im Stundengebet der lateinischen Liturgia horarum zehn Hymnen, die auf Prudentius-Versen fußen.⁶ Folgende Tabelle listet die im lateinischen Stundengebet gebräuchlichen Hymnen auf, geordnet nach Prudentius-Gedichten; gegenübergestellt ist die frühere Form im Breviarium Romanum, das bis zur Liturgiereform Mitte des 20. Jahrhunderts mit gewissen Modifizierungen in Verwendung war (die Hymnen unterscheiden sich mitunter textlich und/oder in ihrer Verwendung, einige waren im Breviarium nicht aufgenommen):

Hymnus, Liturgia Horarum	Zuordnung	Hymnus, Breviar. Rom.
<i>Ales diei nuntius:</i> cath. 1, 1–8. 21–24. 81–84. 97–100	ad Officium lectionis, feria V hebdomadae 2 & 4	Verse 21–24 fehlen; Laudes am Dienstag
<i>Nox et tenebrae et nubila:</i> cath. 2, 1–12. 48f. 51f. 57–60	ad Laudes, feria IV hebdomadae 1 & 3	Versauswahl: cath. 2, 1–8. 48f. 52. 57. 59f. 68
<i>Sol ecce surgit igneus:</i> cath. 2, 25–28. 93–108	ad Laudes, feria V hebdomadae 1 & 3	<i>Lux ecce surgit aurea,</i> cath. 2, 25. 93f. 96–108

⁵ Vgl. dazu J. Rist, Die Hymnen des Prudentius. Altkirchliches Traditionsgut in der Tagzeitenliturgie der Westkirche, ALW 40 (1998), 17–41; außerdem: *Analecta hymnica medii aevi*, edd. C. Blume - G. M. Dreves, Bd. 50, Leipzig 1907, 22–46; zum mozarabischen Bereich speziell Bd. 27, Leipzig 1897, 35–41. – In weiteren mittelalterlichen Hymnen finden sich jedoch auch Entlehnungen aus Prudentius, vgl. etwa *Anal. hymn. med. aev.* Bd. 20, Leipzig 1895, 229 (aus cath. 3), und Bd. 19, Leipzig 1895, 272f. (aus perist. 5); siehe auch J. Szövérfy, Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch, 2 Bde., Bd. 1: Die lateinischen Hymnen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts, Berlin 1964, 78–94; A. S. Walpole, *Early Latin Hymns*, Hildesheim 1966, 115–148; J. Mearns, *Early Latin Hymnaries. An Index of Hymns in Hymnaries before 1100 with an Appendix from Later Sources*, Cambridge 1913; H. Gneuss, *Hymnar und Hymnen im englischen Mittelalter. Studien zur Überlieferung, Glossierung und Übersetzung lateinischer Hymnen in England, mit einer Textausgabe der lateinisch-altenglischen Expositio Hymnorum*, Tübingen 1968; ders., Zur Geschichte des Hymnars, in: Haug - März - Welker (wie u. Anm. 11), 72–86. An älterer Literatur vgl. P. Wagner, *Einführung in die Gregorianischen Melodien: Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*, Leipzig ³1911; C. Blume, *Der Cursus S. Benedicti Nursini und die liturgischen Hymnen des 6.–9. Jahrhunderts in ihrer Beziehung zu den Sonntags- und Feriahymnen unseres Breviers*, Leipzig 1908 (wenn auch in vielem überholt bzw. zu revidieren, vgl. dazu Gneuss, *Zur Geschichte des Hymnars* [wie oben]).

⁶ Rist (wie o. Anm. 5), 28–35. Alle lateinischen Hymnen der Liturgia horarum sind gesammelt in: A. Lentini (cur.), *Te decet Hymnus. L'innario della "Liturgia Horarum"*, Città del Vaticano 1984. Die nationalsprachlichen Ausgaben des Stundenbuchs übernahmen nicht alle Hymnentexte der lateinischen Fassung; umgekehrt findet man etwa einen Vesper-Hymnus in deutscher Sprache, dessen Text-Grundlage Prud. cath. 5, 1ff. ist (*Inventor rutili*, deutsches Incipit: „Guter König und Herr“); vgl. dazu v. a. Rist (wie oben), 35–40; allgemein: F. Dörr, *Das Hymnar des Stundenbuches*, LJ 29 (1979), 24–50.

<i>Corde natus ex parentis:</i> cath. 9, 10–12. 16–21. 25–27	ad I et II Vesperas sollemn. s. Dei Genetricis Mariae (1. Jänner)	nicht vorhanden
<i>Iam caeca vis mortalium:</i> cath. 11, 33–52. 57–60	ad Officium lectionis in Annuntiatione Domini (25. März)	nicht vorhanden
<i>Quicumque Christum quaeritis:</i> cath. 12, 1–8. 25–28. 33–44	ad Laudes + ad I Vesperas in Epiphania (6. Jänner)	zur ersten Vesper des Fests der Transfiguratio Domini (6. August), Verse: cath. 12, 1–4. 37–44. 85–88
<i>Magi videntes parvulum:</i> cath. 12, 61–72. 77–80. 85–92	ad Officium lectionis in Epiphania (6. Jänner)	<i>O sola magnarum urbium,</i> cath. 12, 77–80. 5–8. 61– 64. 69–72
<i>Audit tyrannus anxius:</i> cath. 12, 93–100. 133–136. 125–132	ad Laudes ss. Inno- centium (28. Dezember)	zwei Hymnen: <i>Audit tyran- nus anxius</i> (cath. 12, 93– 100. 133–136) und <i>Salvete flores martyrum</i> (cath. 12, 125–132); Matutin und Laudes am 28. Dezember
<i>In martyris Laurentii:</i> perist. 2, 15–18. 37–40. 501–504. 549f. 565f. 553–556	ad Laudes s. Laurentii (10. August)	nicht vorhanden
<i>Beate martyr prospera:</i> perist. 5, 1–12. 545. 558– 560. 565–568	ad Officium lectionis pro uno martyre	nicht vorhanden

Prudentius' Texte wurden in zweierlei Hinsicht in der Musikgeschichte rezipiert: zum einen als literarische Texte im engeren Sinn, bei denen die Komponisten Prudentius unmittelbar als Textautor wahrnahmen und die Textgrundlagen direkt aus dem literarischen Gesamtwerk des spätantiken Autors auswählten, zum andern als liturgische (Gebrauchs-)Texte, bei denen Prudentius für die Komponisten als Textautor nicht zwingend präsent sein musste. Es gilt zu beachten, dass die lange Traditionslinie der ‚liturgischen Rezeption‘ in sich nicht immer geradlinig verläuft, weil sich die Textformen der Hymnen (bzw. Hymnen-Centonen) – wie zu sehen war – bisweilen unterscheiden:⁷ Da wir es

⁷ So können sich die Texte in der Liturgia horarum von jenen im Breviarium Romanum und von jenen der mittelalterlichen Hymnen, wie sie in den *Analecta hymnica* zu finden sind, unterscheiden. Im Rahmen der Reformen der Liturgia horarum wurden zudem manche Abweichungen vom Prudentius-Text gegenüber dem Breviarium korrigiert; ein deutliches Beispiel ist etwa der Hymnus des Breviariums *Lux ecce surgit aurea*, dessen Incipit zu *Sol ecce surgit igneus* (so auch bei Prudentius) verbessert wurde. Einzelne Worte weichen allerdings auch in der Liturgia horarum bisweilen vom originalen Prudentius-Text ab, ebenso das Incipit *Magi videntes parvulum*, was allerdings daraus zu erklären ist, dass dieser Hymnus mit einem aus seinem Zusammenhang gerissenen

in nahezu allen Fällen mit bewusster Auswahl und Zusammenstellung einzelner Verse der ursprünglich langen Gedichte zu tun haben, müssen wir also bedenken, dass Text – salopp gesprochen – nicht gleich Text ist.

Um die Wirkung des Prudentius in der Musikgeschichte vollständig zu dokumentieren, müssten freilich auch vertonte Übersetzungen seiner Texte in moderne Fremdsprachen untersucht werden, was das für die Recherche offene Feld zu einem noch größeren werden lässt. An dieser Stelle seien als Beispiele Vertonungen von cath. 6 (bzw. ausgewählter Passagen daraus, nämlich 9–20 und 149–152) genannt: einerseits Jenő Takács' (1902–2005) „Abend-Gesang“ (op. 80/b), uraufgeführt 1991 an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, dem eine deutsche Übersetzung des Prudentius-Textes durch Takács zugrunde liegt,⁸ andererseits „Before sleep“ von Gustav Holst (1874–1934) aus „Six Choruses“ (op. 53, „Before Sleep“ ist Nr. 6), komponiert 1931/1932, dessen Textfundament eine englische Übersetzung ebendieser Verse durch die irische Schriftstellerin und Übersetzerin Helen Waddell (1889–1965) bildet.⁹ Genannt sei in diesem Zusammenhang eine weitere Komposition, die

und daher schwer verständlichen Vers beginnen würde (nämlich cath. 12, 61: *Videre quod postquam magi*). Ebenso wurden die Anfangsworte der Hymnen *Iam caeca vis mortalium* (bei Prudentius eigentlich: *nam caeca vis mortalium*) oder *In martyris Laurentii* (bei Prudentius eigentlich: *sed martyris Laurentii*) aus syntaktischen Gründen geändert. Zu Textkorrekturen vgl. Rist (wie o. Anm. 5), 25–27; zur Hymnenreform der frühen Neuzeit vgl. u. a. Szövérfy (wie o. Anm. 5), Bd. 2, 444–454.

⁸ Der Text lautet: „Vorbei die Müh' des Tages, die Stille kehret ein. In tiefem Schlummer ruhen die Menschen daheim. Von Qual und Schmerz geplaget, die Seele voller Gram, die Quelle des Vergessens befreit von aller Pein. Wie stille Wasser, sie fließen durch die Venen, und lassen es vergessen das Leid, das sie geplagt. Oh, lass die müden Glieder versinken tief in Ruh! Das Herz wird nicht vergessen Christus in seinem Schlaf.“ – Vgl. auch Jenő Takács, Hymnus (op. 80/3) Aurelii Prudentii Clementis Hymnus ad completorium (1978; Text: *Cultor dei memento*, cath. 6, 125–134. 137–141. 145f. 149–152; die Komposition ist dem Kammerchor des Wiener Musikgymnasiums und seinem damaligen Leiter Friedrich Lessky gewidmet).

⁹ Der Text, der Waddells Gedicht-Sammlung *Mediaeval Latin Lyrics* aus dem Jahr 1929 (von mir eingesehen: repr. 1947 der Edition ⁴1933) entnommen ist, lautet: „The toil of day is ebbing, / The quiet comes again, / In slumber deep relaxing / The limbs of tired men. / And minds with anguish shaken, / And spirits racked with grief, / The cup of all forgetting / Have drunk and found relief. / The still Lethean waters / Now steal through every vein, / And men no more remember / The meaning of their pain. / Let, let the weary body / Lie sunk in slumber deep. / The heart shall still remember / Christ in its very sleep.“ – Die anderen Texte der „Six Choruses“ sind ebenfalls englische Übersetzungen von Helen Waddell, deren Originale von Petrus Abaelardus (Nr. 1: „Good Friday“, basierend auf: *Solus ad victimam procedis, Domine*; Nr. 3: „How mighty are the Sabbaths“, basierend auf: *Quanta qualia sunt illa sabbata*), Sedulius Scotus (Nr. 2: „Intercession“, basierend auf *carm. 46: Libera plebem tibi servientem*) und aus den

auf einer englischen poetischen Prudentius-Übersetzung von Helen Waddell fußt: Der englische Komponist Herbert Howells (1892–1983) setzte den Text „Take him earth for cherishing“ in Musik – der Text beruht auf Passagen aus cath. 10.¹⁰ Außergewöhnlich und daher erwähnenswert erscheint der Anlass, für den Prudentius (hier in englischer Übersetzung) seine Verse beisteuern durfte: Die Komposition ist dem Andenken einer bedeutenden Persönlichkeit gewidmet, nämlich des 1963 ermordeten amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy.

Ein Überblick über Prudentius' Rolle in der Musikgeschichte könnte von zwei Seiten versucht werden: Entweder anhand einer nach den einzelnen Gedichten oder Hymnen-Centonen geordneten Auflistung der Vertonungen oder chronologisch nach musikhistorischen Epochen. Da eine nach Gedichten geordnete Präsentation jedoch zum derzeitigen Zeitpunkt wohl ein recht unbefriedigendes Bild vermitteln würde (eine derartige Präsentation wäre dann sinnvoll, wenn man von einer nahezu lückenlosen Aufarbeitung und Sichtung der Werke ausgehen könnte), soll im Folgenden ein grober chronologischer Überblick gegeben werden.

* * *

Dass Prudentius-Texte im Mittelalter gesungen wurden, steht außer Zweifel (siehe speziell oben Anm. 5 und unten Appendix 1), und schon Günter Wille hat in seinem Buch über das römische Musikleben in dem Prudentius gewidmeten Abschnitt zu den Gedichten des Cathemerinon und zu einzelnen des Peristephanon vermerkt, ob bzw. nach welchen mittelalterlichen Melodien sie

Carmina Burana stammen (Nr. 4: „A Love Song“, basierend auf CB 166: *Nobilis mei, miserere precor*; Nr. 5: „Drinking Song“, basierend auf CB 179: *Potatores exquisiti*).

¹⁰ Der vertonte Text lautet: „Take him, earth, for cherishing / To thy tender breast receive him. / Body of a man I bring thee, / Noble even in its ruin. / Once was this a spirit's dwelling, / By the breath of God created. / High the heart that here was beating, / Christ the prince of all its living. / Guard him well, the dead I give thee, / Not unmindful of His creature / Shall He ask it: He who made it / Symbol of His mystery. / Comes the hour God hath appointed / To fulfil the hope of men, / Then must thou, in very fashion, / What I give, return again. / Not though ancient time decaying / Wear away these bones to sand, / Ashes that a man might measure / In the hollow of his hand: / Not though wandering winds and idle, / Drifting through the empty sky, / Scatter dust to nerve and sinew, / Is it given man to die. / Once again the shining road / Leads to ample Paradise; / Open are the woods again, / That the Serpent lost for men. / Take, O take him, mighty Leader, / Take again thy servant's soul. / Grave his name, and pour the fragrant / Balm upon the icy stone. / By the breath of God created. / Christ the prince of all its living. / Take him earth, for cherishing.“

gesungen wurden.¹¹ Allerdings wurden Prudentius-Werke im Mittelalter wohl nicht nur zur liturgischen Verwendung mit Neumen versehen und gesungen, was man etwa aus der Neumierung der Praefatio, die wohl keinen liturgischen Zweck erfüllte, in einigen Codices schließen kann.¹²

Ein interessantes und textlich sehr untypisches Beispiel aus dem Mittelalter ist ein wahrscheinlich vor dem Jahr 1000 entstandener Tropus (Tropen¹³ sind bekanntlich Zusätze oder Erweiterungen bestehender sakraler Gesänge der Gregorianik). Mehrere Aspekte dieses Tropus, mit dem sich Gunilla Björkvall und Andreas Haug in einem Aufsatz intensiv auseinandergesetzt haben und deren Ergebnisse hier kurz zusammengefasst werden sollen,¹⁴ sind bemerkenswert: Seine Textgrundlage stammt nicht aus den ‚üblichen‘ Werken, die für liturgische Zwecke herangezogen wurden, nämlich Cathemerinon oder Peristephanon, sondern aus den Tituli des Prudentius, und seine liturgische Funktion als Tropus ist eine andere als die der Hymnen. Die Wahl des Textes, in diesem Fall Titulus 44 über den Märtyrer Stephanus, ist also außergewöhnlich und – soweit dies zum gegenwärtigen Zeitpunkt überblickt werden kann – einzigartig. Dieser Tropus ist auch deshalb erwähnenswert, weil nicht ganz klar ist, weshalb gerade dieser Text ausgewählt wurde. Außerdem soll an ihm kurz gezeigt werden, wie in dieser musikgeschichtlich frühen Zeit das Wechselverhältnis von Text und Musik charakterisiert werden kann.

Der Tropentext setzt sich aus den vier Versen von tit. 44 und einem Zusatzvers zusammen, wobei besonders die Hinzufügung eines fünften Verses auffällig ist: *Sed vice nos eius dominum pulsando canamus.*¹⁵ Aller Wahrschein-

¹¹ Vgl. Wille (wie o. Anm. 2), 291–298. – Zu den Hymnen-Melodien vgl. B. Stäblein, Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes, Kassel-Basel 1956 (Mon. Monod. med. aev. 1: Hymnen). Einige der Hymnen sind auch erwähnt in den einzelnen Beiträgen des Sammelbandes von A. Haug - Ch. März - L. Welker (edd.), Der lateinische Hymnus im Mittelalter. Überlieferung – Ästhetik – Ausstrahlung, Kassel u. a. 2004 (Mon. Monod. med. aev. Subs. 4).

¹² Vgl. *Analecta hymnica* (wie o. Anm. 5), Bd. 50, 23, und Wille (wie o. Anm. 2), 292, der diesbezüglich auf Codex Reginensis 321 aufmerksam macht.

¹³ Vgl. allgemein A. Haug (B. Stäblein) - D. Hiley, Art. Tropus, in: MGG S 9 (1998), 897–921.

¹⁴ G. Björkvall - A. Haug, *Primus init Stephanus*. Eine Sankt Galler Prudentius-Vertonung aus dem zehnten Jahrhundert, *AfMw* 49 (1992), 57–78. – Dieser Hymnus findet sich auch in den *Analecta hymnica medii aevi* (wie o. Anm. 5), Bd. 49, 42; vgl. außerdem W. von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, 2 Bände, Band 2, 152–154 und 191.

¹⁵ Er lautet also: *Primus init Stephanus mercedem sanguinis imbre / afflictus lapidum; Christum tamen ille cruentus / inter saxa rogat ne sit lapidatio fraudi / hostibus. O primae pietas miseranda coronae! / Sed vice nos eius dominum pulsando canamus.* – Der Tropus ist in einer Reihe von St. Galler Handschriften überliefert, die ältesten aus dem

lichkeit nach existierte ursprünglich nur der Einzelvers *In vice nos Stephani dominum pulsando canamus* als Tropentext zum Stephanus-Fest, dem dann in St. Gallen der Prudentius-Text vorangestellt wurde; dass dieser Tropus in St. Gallen entstanden ist, legt – so ebenfalls Björkvall und Haug – die Textvariante *miseranda* statt *miranda* in Vers 4 nahe, die sich auch in St. Gallener Texthandschriften findet und in den modernen Texteditionen als Variante vermerkt ist. Tit. 44 und der Einzelvers wurden syntaktisch verbunden (*sed* statt *in* und *eius* statt der nochmaligen namentlichen Nennung *Stephani*); dies könnte erklären, weshalb gerade Hexameter, also tit. 44, ausgewählt wurden (und nicht Verse des Hymnenstrophentyps), weil ja auch der Einzelvers ein Hexameter war. Auffällig erscheint Haug und Björkvall die Wahl von tit. 44 nicht zuletzt deshalb, weil die Tropen im Normalfall den theologischen Gehalt des Festes zusammenfassen und in irgendeiner Form auf die feiernde Kommunität verweisen, dem tit. 44 allein nicht gerecht wird. So konnte also wiederum der Text für sich genommen nicht als vollwertiger Tropus gelten und wurde um die fünfte Zeile erweitert.¹⁶ So viel in aller Kürze zu diesem gewissermaßen ‚auffälligen‘ liturgischen Prudentius-Text und der möglichen Erklärung, wie es zur Auswahl desselben kam.

Abschließend kurz zur Charakterisierung der Wechselwirkung von Text und Musik in diesem Beispiel: Das Mittelalter verfügt noch nicht über jene Möglichkeiten der musikalischen Rhetorik, wie sie sich später in bzw. ab der Renaissance entwickeln, und natürlich nicht über jene, die erst in mehrstimmiger Musik zutage treten können. Dennoch öffnet sich ein Problemfeld, das das Spannungsverhältnis Text und Musik in sich birgt: Wie und in welchem Ausmaß bestimmt der Text die musikalische Struktur und die melodische Ausgestaltung?¹⁷ Da in unserem Text Versgrenzen und Sinneinheiten nicht übereinstimmen, steht die Melodie quasi vor der Wahl, ob sie durch ihren Verlauf die metrische Struktur oder die Sinneinheiten verdeutlichen möchte. Interessant ist, dass sich die Melodie in diesem Beispiel stärker nach dem Metrum gliedert: Am Ende jeder Verszeile erreicht sie nämlich ihren Finalton (sozusagen den Grundton), und die melodischen Einschnitte (Beruhigung des Melodieverlaufs)

10. Jh.: Codex 484, f. 21, und Codex 381, f. 207, beide s. X; außerdem in Codex 376, f. 41, Codex 378, f. 47, Codex 380, f. 30, und Codex 382, f. 22, alle s. XI; diese und weitere Handschriften aufgelistet bei: Björkvall - Haug (wie o. Anm. 14), 58.

¹⁶ In den frühen St. Gallener Handschriften steht außerdem nach Vers fünf der Vermerk *Vel En vice nos Stephani dominum pulsando canamus*. Das wird derart gedeutet, dass entweder alle fünf Verse oder nur dieser Einzelvers zu singen sind bzw. ist (so interpretieren dies schon die *Analecta hymnica*, Bd. 49, oder von den Steinen [beide wie o. Anm. 14]).

¹⁷ Auch für das Folgende vgl. Björkvall - Haug (wie o. Anm. 14).

orientieren sich weitgehend an den metrischen Zäsuren (die allerdings mitunter auch mit Sinneinheitsgrenzen zusammenfallen). Björkvall und Haug verweisen u. a. auf das Ende der zweiten Zeile, an dem ein sehr deutlicher Einschnitt zu verzeichnen ist:¹⁸ Auf dem Wort *cruentus* findet sich eine stark schlussbildende melodische Wendung, und die Tonwiederholung beruhigt zusätzlich den Melodieverlauf. Damit ist die syntaktisch bestehende Verbindung zum folgenden Vers metrisch wie musikalisch unterbrochen – die Sinneinheit lautet ja: *Christum tamen ille cruentus / inter saxa rogat* etc. Die Musik zeichnet also in diesem frühen Beispiel gewisse textlich-metrische Strukturen nach, lässt aber beim Hörer kein direktes Stimmungsbild der geschilderten Situation entstehen, was jedoch damals nicht ihre primäre Aufgabe war.

* * *

In der Renaissance kam Prudentius in einer anderen Musikgattung ein nicht zu unterschätzender Stellenwert zu, nämlich bei den sog. Humanistenoden:¹⁹ Zur Zeit des Humanismus suchte man nämlich nach einer Möglichkeit, die (antike) Verbindung von Text und Musik zu verwirklichen und glaubte sie gefunden zu haben, indem man die Musik bzw. den Rhythmus der Musik völlig dem Metrum der Verse unterordnete – die Musik ist hier also nicht selbständige Ausdruckskunst.²⁰ So entstanden im Umkreis von Konrad Celtis und Petrus Tritonius kurze vierstimmige, homophon und starr gesetzte Kompositionen (alle Stimmen mussten denselben Rhythmus aufweisen), die zugleich den pädagogischen Zweck erfüllen sollten, Schüler die verschiedenen Versmaße zu lehren. Für den ersten Musikdruck dieser Art, die *Melopoiae ... per Petrum Tritonium* aus dem Jahr 1507,²¹ wurden die Oden des Horaz herangezogen. Bereits darin findet sich aber als Anhang eine Reihe (liturgischer) Hymnen angefügt (allerdings ohne eigene Vertonungen), von denen zwei auf Prudentius zurückgehen (nämlich *Corde natus ex parentis*, cath. 9, 10ff., und

¹⁸ Björkvall - Haug (wie o. Anm. 14), 70.

¹⁹ Vgl. dazu Th. Schmidt-Beste (K.-G. Hartmann), Art. Ode, II. Die humanistische Ode, in: MGG S 7 (1997), 562–567 (mit weiterführender Literatur: 573). – Auch Wille (wie o. Anm. 2) hat einige Beispiele solcher Humanistenoden zu den bei ihm genannten Prudentius-Werken vermerkt (291–298).

²⁰ So vermerkt etwa K. G. Hartmann, Die humanistische Odenkomposition in Deutschland, Erlangen 1976, 182: „Die von Celtes angeregte metrische Kompositionsart erschien hier als der einzig mögliche Versuch, über die damals schon fast 2000jährige Entwicklung der Musik zur selbständigen Ausdruckskunst zurück zu unmittelbarem musikalischen [sic!] Wortausdruck zu gelangen.“

²¹ Der Titel lautet: *Melopoiae sive Harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum Heroicorum Elegiacorum Lyricorum et Ecclesiasticorum hymnorum per Petrum Tritonium et alios doctos ... musicos ... compositae et regulatae ductu Chunradi Celtis*, Augsburg 1507.

Inventor rutili, cath. 5, 1ff.; über die exakte Textgestalt kann keine Aussage getroffen werden, weil nur die Incipit genannt sind). Einige Zeit später jedoch finden sich immerhin eigene Vertonungen dreier Prudentius-Hymnen (Prudentius ist namentlich genannt), und zwar in den 1539 in Nürnberg erschienenen *Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri*.²² Während Prudentius allerdings hier ‚nur‘ als ‚Anhang‘ zu Horaz empfunden wird, tritt er anderswo direkt an die Stelle von Horaz: Bereits 1515 erschien nämlich ein Musikdruck von mehrstimmigen Prudentius-Vertonungen des Wolfgang Grefinger;²³ dieser Druck ist allerdings verloren und uns nur aus einer Aktennotiz im städtischen Archiv zu Augsburg bekannt.²⁴ Aus dem Jahr 1533 hingegen ist ein Musikdruck mit Humanistenoden erhalten mit dem Titel: *Melodiae Prudentianae et in Virgilium*.²⁵ Darin findet man alle zwölf Gedichte des Cathemerinon vertont – inklusive Praefatio und Epilog, was klar zeigt, dass hier nicht rein liturgische Texte, sondern das literarische Werk des Dichters als solches in Musik gesetzt wurde (angeregt möglicherweise durch den Universitätsprofessor Caspar Borner in Leipzig); die Musik stammt von Sebastian Forster und Lukas Hordisch.²⁶ Außerdem sind zwei Vertonungen von Texten aus dem Peristephanon angefügt (nämlich perist. 2 und 5), ebenso Vertonungen von Sedulius und Ver-

²² Zu finden sind Vertonungen von cath. 6, 11 und 12 (Reihenfolge im Musikdruck: 11, 12, 6); außerdem noch eine Vertonung von cath. 6 durch Ludwig Senfl.

²³ *Aurelii Prudentii Cathemerinon hoc est Diurnarum rerum opus varium, et cum linguae elegantia, tum scientiarum gravitate, frequenti lectione dignissimum, cuius singulis Odis singulas harmonias quatuor vocum, nusquam antea impressas, Hieronymus Vietor calio-graphus singulari diligentia emendatas in studiosorum communem utilitatem adjecit, componente aliquando eas Domino Wolfgango Graefinger Pannone, Sacerdote Musices peritissimo, cum Rudolphi Agricolae Rheti ad reverendum dominum Sebastianum Sperantium, Decretorem Doctorem et Praepositum Brixiensem Caesareaeque Maiestatis atque Reverendissimi Domini Cardinalis Gurcensis a Secretis, Praefatione*, Wien 1515. – Zitiert nach Schletterer (wie u. Anm. 24).

²⁴ Vgl. dazu: (H. M. Schletterer.) Aktenmaterial aus dem städtischen Archiv zu Augsburg, MonMg 25 (1893), 1–14, hier: 2 (mit dem Vermerk, dass auch schon früher eine Ausgabe ohne Jahreszahl erschienen sei).

²⁵ *Melodiae Prudentianae et in Virgilium magna ex parte nuper natae et per Nicolaum Fabrum typographum expressae*, Leipzig 1533.

²⁶ O. Clemen, *Melodiae Prudentianae*, Leipzig 1533, ZfMw 10 (1927), 106–108, erklärt die Verbindung zwischen Borner und Hordisch bzw. Forster folgendermaßen: Borner war zwischen 1523 und 1539 Rektor der Thomasschule, an der Hordisch lehrte, und dessen Kollege höchstwahrscheinlich Forster war. Der Musikdruck war, so Clemen, offensichtlich – vermutlich gemeinsam mit einer literarischen Textausgabe – für den Schulunterricht bestimmt. – Krause (wie u. Anm. 27), 517, vermerkt, die *Melodiae Prudentianae* enthielten einen Hymnenzyklus, der seine Herkunft aus dem Offizium zu erkennen gäbe; dabei scheint er aber zu übersehen, dass die Abfolge der Vertonungen sich mit der Reihenfolge innerhalb des Cathemerinon deckt.

gil, gefolgt vom Hymnus *Immense caeli conditor*.²⁷ War also die Humanistenode ursprünglich eher eine weltliche Gattung, so trat allgemein im Lauf des 16. Jahrhunderts immer mehr christliche Dichtung an die Stelle von Horaz und anderen heidnischen Autoren. Speziell ab der Mitte des 16. Jahrhunderts übernahmen hauptsächlich die protestantischen Schulen die Führung in der Pflege dieses Gesanges (v. a. in Leipzig, Magdeburg, Zwickau und in den sächsischen Fürstenschulen Pforta, Grimma und Meißen); es entstanden Sammelwerke, die Odensätze (oft verschiedener Komponisten) beinhalteten, in denen unterschiedliche Ordnungsprinzipien Verwendung fanden – etwa nach Kirchen-tonarten oder Metren, bevorzugt aber nach Inhalten – und die regelmäßig im Unterricht gesungen wurden,²⁸ selbstverständlich sind in Sammelwerken auch Prudentius-Vertonungen zu finden.²⁹

²⁷ Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf einen vor 1594 entstandenen, heute leider verschollenen Musikdruck des Wolfgang Figulus; es wurde vermutet, dass dessen Titel folgendermaßen gelautet hatte: *Melodiae in Prudentium et alios poetas pios*, was auf mehrere Prudentius-Vertonungen schließen lassen könnte. P. Krause, Die Hymni sacri et scholastici des Wolfgang Figulus, Wissenschaftliche Zeitschrift Halle-Wittenberg, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 9 (1960), 517–528, legt allerdings dar (518f.), dass dieser Titel wohl nur aufgrund einer Erwähnung bei Georg Fabricius (*In poetarum veterum Ecclesiasticorum Christiana opera*, Basel 1564) in die Literatur Eingang gefunden hat; Fabricius nennt nämlich Musiker, die *melodias ediderunt in Prudentium et alios poetas pios* (und zwar: *Ludovicus Senflius, Martinus Agricola, Joannes Mopsus, Joannes Reuschius, Lucas Hordisius, Sebastianus Forsterus, Wolfgangus Figulus*). Krause wendet daher zu Recht ein, dass daraus nicht geschlossen werden darf, Figulus' Sammlung habe hauptsächlich Prudentius-Vertonungen enthalten, was durch ein weiteres Argument gestützt werden kann: Eine erweiterte Auflage des Figulus-Druckes bestellte dessen Schüler und Schwiegersohn Friedrich Birk unter dem Titel: *Wolfgangi Figuli Numburgani hymni sacri et scholastici*, die offenbar 1594 und 1604 ediert wurde. Darin sind lediglich zwei Prudentius-Vertonungen beinhaltet, nämlich mit den Incipit *Corde natus* und *Da puer plectrum* (beide aus cath. 9), was wenig Grund zu der Annahme gibt, die ursprüngliche Sammlung sei primär Prudentius gewidmet gewesen. In dieser erweiterten Sammlung sind übrigens Oden anderer Komponisten (ohne dezidierte namentliche Nennung) übernommen, so etwa *A solis ortus cardine* aus der oben erwähnten Sammlung *Melodiae Prudentianae ... 1533* von Forster und Hordisch (vgl. Krause, 522).

²⁸ Krause (wie o. Anm. 27), 517f. und 521.

²⁹ Z. B. Vertonungen von Ludwig Senfl in: *Geminae undeviginti odorum Horatii melodiae quatuor vocibus probe adornatae cum selectiſſimis carminum partim sacrorum, partim prophanorum concentibus; additis circa finem aliis item cantionibus matutinis, meridianis et serotinis Paedagogiis recte institutis ac scholis quibuslibet pro exercenda iuventute literaria accomodatissimis*, Frankfurt 1551: Nr. 48 = cath. 6; 49 = cath. 1; 50 = cath. 2; 52 = cath. 3; diese wurden zuvor schon abgedruckt in Senfls Druck: *Varia carminum genera quibus tum (sic!) Horatius tum alii egregii poetae, Graeci et Latini, veteres et recentiores, sacri et prophani usi sunt, suavissimis harmoniis composita*, Nürnberg 1534 (Nr. 26 = cath. 1; 27 = cath. 2; 28 = cath. 6; 30 = cath. 3; ein Satz zu cath. 6 – *Ades*

Die Wechselwirkung von Text und Musik innerhalb dieser Gattung erklärt sich allein schon aus deren Genese, nämlich dass die Musik sich als Dienerin oder bloße Trägerin des Wortes versteht, und die Vertonungen beispielsweise auf eine künstlerisch ausgestaltete Melodie verzichten.³⁰ Während die Rhythmuskomponente klar vorgegeben war (starre Befolgung des Metrums; vgl. Notenbeispiel 1 [zu einer geplanten Realisation auf CD vgl. o. Anm. 4]), hatten die Komponisten aber bei der Wahl der Harmonien keine ‚technischen‘ Vorgaben und setzten diese nach eigenem Empfinden; vielleicht geben diese einen Hinweis, ob die Komponisten einen Text als eher fröhlich oder eher düster o. Ä. verstanden wissen wollten, doch sollte man vorsichtig sein mit der Anwendung moderner Beurteilungskriterien auf diese frühere Zeit. Einzelne Abschnitte oder Worte des Textes werden aber nicht verdeutlicht.

Einige Humanistenoden bzw. deren Melodien hielten (mit deutschen Texten) in das lutherische Gesangbuch Einzug,³¹ z. B. *Ades pater supreme* (cath. 6) oder *Corde natus ex parentis* (cath. 9, 10ff.);³² in Luthers Druckwerk „Christliche Geseng Lateinisch und Deutsch, zum Begrebnis, Wittenberg 1542“, wurde auch *Iam maesta quiesce querella* aufgenommen (aus cath. 10),

pater supreme – von Senfl findet sich auch in den oben erwähnten *Harmoniae poeticae Pauli Hofhaimer*, 1539 [vgl. o. Anm. 22]). – Hingewiesen sei auch auf den Druck *Melodiae scholasticae sub horarum intervallis decantandae in quibus Musica Martino Agricolae, hymni suis autoribus, distributio cum aliis nonnullis Godescalco Praetorio debentur, in usum scholae Magdeburgensis*, Wittenberg 1557, das laut A. Prüfer, Untersuchungen über den ausserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1890, drei Prudentius-Vertonungen enthielt: cath. 2, 6 und 1 (Prüfer zitiert ein Exemplar aus dem Jahr 1578; Notenteil S. 17, 19 und 24); ebenso *Melodiae scholasticae sub horarum intervallis decantandae cum cantionibus Gregorianis auctore Bartolomaeo Gesio*, Frankfurt/Oder 1609 (vermehrte Auflage gegenüber 1597), worin sich ebenfalls eine Vertonung von cath. 6 findet mit dem Vermerk: *Die Jovis hora 3* (Notenteil S. 103). – Vgl. auch die Angaben bei Wille (wie o. Anm. 2), 292–297, aber auch einige Angaben bei Krause (wie o. Anm. 27). Zur Rolle solcher Musikdrucke bzw. der Oden im Schulunterricht vgl. etwa E. F. Livingston, *The Place of Music in German Education around 1600*, JRME 19/2 (1971), 144–167 (146–152).

³⁰ Krause (wie o. Anm. 27), 524, bemerkt: „... zum anderen wollte der Odenstil auch gar nicht im Sinn von Motette und Lied Musik sein.“

³¹ Die folgenden Angaben stützen sich für den protestantischen Bereich auf: J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bände, Gütersloh 1889–1893, für den katholischen Bereich auf: W. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, 4 Bände, Freiburg im Breisgau 1886–1911.

³² Die Melodie von Senfls Komposition zu *Ades pater supreme* wurde übernommen aus dem oben (Anm. 29) genannten Musikdruck *Geminae undeviginti odarum Horatii*, vgl. Zahn (wie o. Anm. 31), Nr. 155; nicht verständlich ist mir die Angabe bei Zahn zu dieser Melodie *Melodiae Prudentianae 1533*, weil diese Melodie nicht mit der verzeichneten übereinstimmt. – Zu *Corde natus ex parentis* vgl. Zahn, Nr. 4887–4891.

das über die Jahrhunderte zu Begräbnissen gesungen und dessen Schönheit, was Text und Melodie anbelangt, immer wieder hervorgehoben wurde.³³ Auch Johann Leisentritt, der als direkte Reaktion auf die Popularität des Gemeindegesanges in der evangelischen Kirche sein katholisches Gesangbuch veröffentlichte,³⁴ übernahm Prudentius-Lieder bzw. deren Melodien: neben der Melodie zum erwähnten lateinischen Begräbnislied *Iam maesta quiesce querella* auch noch (mit deutschen Texten) etwa: *Corde natus ex parentis*, *Salvete flores martyrum*, *Inventor rutili* und *En martyris Laurentii*.³⁵ Bis in die Gegenwart hielt sich allerdings – zumindest was den deutschen Sprachraum anbelangt – keines dieser Stücke.³⁶ Die heute noch gesungenen Lieder des (in Österreich gebräuchlichen) Evangelischen Gesangbuchs „Nun legen wir den Leib ins Grab“ (Evang. Gesangbuch 520) und „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ (EG 67) sind nicht, wie lange Zeit behauptet wurde, Umdichtungen von Prudentius-Texten.³⁷ Einzig unter Nummer 499 findet sich im Evangelischen Gesangbuch ein modernes Lied, das als auf Prudentius’ *Corde natus ex parentis* zurückgehend ausgewiesen ist, nämlich: „Erd und Himmel sollen singen“.³⁸

Das erwähnte Begräbnislied *Iam maesta quiesce querella* ist jener Gesang, der wahrscheinlich am längsten mit seinem lateinischen Text gesungen wurde. Stellvertretend für andere mehrstimmige Sätze zu dieser Melodie soll hier kurz ein nur anonym überlieferter vierstimmiger Satz vorgestellt werden, der sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in einer Musikhandschrift (Mus. Hs. 15452) findet, die gegen Mitte oder Ende des 19. Jahr-

³³ Bei Zahn (wie o. Anm. 31), Nr. 1454a, findet sich vermerkt, das Lied sei mit lateinischem Text bis ins 18. Jahrhundert hin üblich gewesen, in Übersetzungen noch darüber hinaus, und im 19. Jahrhundert wieder mehr in Erinnerung gebracht worden. – Vgl. auch Walpole (wie o. Anm. 5), 145–148.

³⁴ Geistliche Lieder und Psalmen ... durch Johann Leisentritt, 1567 (3. erweiterte Auflage 1584).

³⁵ Vgl. Bäumker (wie o. Anm. 31), Bd. 1, Nr. 35, 96 und 241; Bd. 2, Nr. 131 und 339.

³⁶ Anders ist dies beispielsweise in Ungarn, wo eine Fassung von *Iam maesta quiesce querella* (mit ungarischem Text) in Gebrauch ist. Für diese freundliche Mitteilung danke ich Balázs Déri sehr herzlich.

³⁷ Die Angabe, der Text von Michael Weiße „Nun lasst uns den Leib begraben“ gehe zurück auf *Iam maesta quiesce querella*, findet sich etwa bei W. Lueken, Lebensbilder der Liederdichter und Melodisten, Bd. 2, 1, Göttingen 1951. Laut U. Süß - M. Fischer, Art. 520 Nun legen wir den Leib ins Grab, in: G. Hahn - J. Henkys (edd.), Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch, Heft 9, Göttingen 2004 (Handbuch zum Evang. Gesangbuch, Bd. 3), 79–84, ist als Textvorlage vielmehr ein Hymnus des Lukas von Prag anzusehen; vgl. auch den Artikel von Ch. Reich zu „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“, ebenda, Heft 2, Göttingen 2001, 48–54.

³⁸ Der Text stammt von Paul Ernst Ruppel, lediglich die ersten beiden Strophen sind als Anlehnung an Prudentius deklariert.

hunderts geschrieben wurde (im Anhang zu diesem Beitrag Notenbeispiel 2 [zu einer geplanten Realisation auf CD vgl. o. Anm. 4]). Auf Blatt 11 liest man: „Trauerhymnus aus dem 4. Jh. v. Aurelius Prudentius“; weder Komponist noch Datum der Komposition sind genannt, aber immerhin Prudentius als Textautor. Komponiert wurde das Stück wahrscheinlich vor dem 19. Jahrhundert, jedoch wohl – was die Tonsprache nahe legt – nach der Renaissance-Zeit. Die Melodie entspricht jener, die in Luthers Begräbnisgesängen von 1542 verzeichnet ist und die später (1584) auch in Leisentritts katholisches Gesangbuch übernommen wurde. Wann die Zusammenstellung der Verse *Iam maesta quiesce querella* vorgenommen wurde, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden; vor der Renaissance-Zeit konnte ich in den Quellen keinen Hinweis darauf finden. Die Melodie folgt in den evangelischen Gesangbüchern ursprünglich wie die Humanistenoden ganz klar dem Versmaß, was allerdings für den hier vorzustellenden vierstimmigen Satz nicht mehr streng zutrifft.

Kurz zur musikalischen Analyse und Wirkung der Komposition: Vom melodischen Verlauf hebt sich im Gegensatz zum Vorhergehenden speziell die Vertonung von Vers 4 (*mors haec reparatio vitae est*) ab: Nachdem die Melodie bei *plangat* zu ihrem tiefsten Ton (vielleicht ein Ausdruck der Trauer?) hinabgestiegen ist, hebt sie bei den Worten *mors haec* eine Oktave höher an – auch melodisch triumphiert gewissermaßen die mit diesen Worten vermittelte Botschaft über die vorhergehende stille Trauer. Da der anonyme Komponist einer bestehenden Melodie (mit bestehendem Rhythmus?) folgte, beschränkt sich seine eigene Interpretation in erster Linie auf die Harmonieabfolge. Dabei sind v. a. die Vorhalte auf den Worten *quiesce*, *querella* und *plangat* bemerkenswert: Die harmonische Folge von Dissonanz und nachfolgender Konsonanz, also harmonischer Spannung und Entspannung, verleiht den Worten seufzenden, schwermütigen Charakter; gleichzeitig sind die Worte *quiesce querella* durch diese musikalische Umsetzung betont und damit auch der tröstende Charakter des Textes unterstrichen: die Klagen sollen aufhören. Außerdem werden die mit Sicherheit zentralen Worte *reparatio vitae* gegen Ende der ersten Strophe abermals durch harmonisch prominent gestaltete Wendungen betont. Insgesamt scheint es die Intention des Komponisten gewesen zu sein, bei allem Schmerz, den die Dissonanzen in sich bergen, den Trost und die zuversichtliche Hoffnung, die der Text transportiert, mit musikalischen Mitteln seinen Zuhörern vor Augen bzw. vor Ohren zu führen und den Affekt der Zuhörer anzusprechen.³⁹

³⁹ Ein harmonisch abschnittsweise recht ähnlicher Satz findet sich in: Johann Hermann Schein, Cantional oder Gesangbuch Augsburger Konfession 1627/1645, Teil 2, hrsg. v. A. Adrio, Kassel u. a. 1967 (Schein, Neue Ausgabe sämtlicher Werke 2, 2).

Nach dem kurzen Überblick über die Gattung der Humanistenoden sowie das Weiterwirken der Prudentius-Texte im evangelischen und katholischen Kirchenlied noch ein schneller Blick auf die liturgische Rezeption der Prudentius-Texte in bzw. ab der Renaissance-Zeit: Die liturgischen Hymnen des Prudentius wurden kunstvoll von namhaften Komponisten mehrstimmig vertont. Unter diesen Komponisten finden sich keine Geringeren als etwa Orlando di Lasso (1532–1594), Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1515–1594) oder Thomas Luis de Victoria (um 1548–1611), von denen Vertonungen von *Quicumque Christum quaeritis* sowie *Salvete flores martyrum* (beide Texte aus cath. 12) bekannt sind.⁴⁰ Aber auch die Komponisten späterer Zeiten, also des Barock, der Klassik und der Romantik, vertonten Hymnen-Centonen, und zwar ebenfalls in erster Linie *Salvete flores martyrum* und *Quicumque Christum quaeritis*. Zwar sind beide Hymnen heute in der Liturgia horarum (wie oben, S. 335, bereits dargelegt) mit dem Weihnachtsfestkreis verbunden (Fest der Unschuldigen Kinder bzw. Epiphanie),⁴¹ jedoch war der Hymnus *Quicumque Christum quaeritis* ursprünglich für den Festtag der Transfiguratio Christi (6. August) gedacht.⁴² Die musikalische Umsetzung beschränkt sich dem Zeitgeschmack entsprechend ab der Barockzeit selbstverständlich nicht mehr nur auf (meist) vierstimmige rein vokale Vertonungen der Texte, sondern es treten einerseits verschiedene Instrumente begleitend hinzu, andererseits werden die Singstimmen in unterschiedlicher Weise kombiniert oder solistisch eingesetzt.⁴³ Die Komponisten, unter ihnen etwa die für Österreich bedeutenden

⁴⁰ Laut Angaben von RISM A/II: Music Manuscripts after 1600 verwahrt die Universitätsbibliothek von Uppsala eine Lautentabulatur des 16. Jahrhunderts (Signatur: Vok. mus. i hs. 76c), worin sich ein Stück mit dem Titel *Pastis viscer cibosque* (sic!) findet, das möglicherweise auf eine Vertonung von cath. 4 (*Pastis visceribus ciboque sumpto*) zurückgehen könnte.

⁴¹ Es sei nochmals darauf verwiesen, dass die Hymnen *Salvete flores martyrum* und *Audit tyrannus anxius*, beide im Breviarium Romanum für den Festtag der Unschuldigen Kinder (28. Dezember) verzeichnet, heute zu einem einzigen Hymnus verbunden sind, nämlich *Audit tyrannus anxius* (vgl. o. S. 336).

⁴² Zur Entwicklung der Hymnarien und der liturgischen Gesangbücher vgl. M. Huglo (übers.: Ch. Tetens), Art. Liturgische Gesangbücher, in: MGG S 5 (1996), 1412–1437; außerdem E. Pöhlmann - Ch. Hannick - K. Schlager - T. R. Ward - D. Webster, Art. Hymnus, in: MGG S 4 (1996), 464–508.

⁴³ So vermerkt etwa auch W. Bretschneider, Art. Hymnus, in: LThK 5 (2006), 361–369 (369), dass gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Hymnenkompositionen unter den Einfluss von Motette, Madrigal und Konzert geraten. – Da nicht einfach zu entscheiden ist, in welcher Form die Komponisten bzw. Kompositionen, auf die ich bei meinen Recherchen gestoßen bin, in geeigneter Form vorgestellt werden können, sollen die Kompositionen, nach Werken geordnet, jeweils mit Angaben zu Komponist und Besetzung ver-

Barockmeister Johann Stadlmayr und Georg Christoph Wagenseil sowie zur Zeit der Klassik etwa Johann Michael Haydn, vertonten die Hymnen-Centonen als liturgische Texte mit ihrem Sitz innerhalb der liturgischen Feiern (oftmals in ‚konzertantem‘, prächtigem Stil).

Seltener (und wohl schwieriger) lassen sich eindeutig ‚literarische‘ Prudentius-Vertonungen finden; erwähnt sei ein – leider nicht mehr vollständiger – interessanter Musikdruck der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek (Signatur: MS 80229). Auf dem Titelblatt findet sich als spärliche Komponistenangabe und Widmung lediglich: „*Genitrici dilectae primogenitus*“, in römischen Zahlen das Jahr 1819, als Motto: *Juvabit ore personasse Christum* (der Schlussvers des Prudentius-Epilogs). Das Werk ist ein hymnischer Preis Christi in 12 Teilen, für den Textpassagen aus Werken zweier spätantiker lateinischer Dichter, nämlich Prudentius und Sedulius, ausgewählt, passend zusammengestellt und gemeinsam mit einer deutschen Übersetzung abgedruckt wurden. Bedauerlicherweise bleiben Anlass, Grund für die Textauswahl und v. a. der tatsächliche Klang des Werkes, von dem uns nur Cantus (Nr. XII fehlt), Altus und Tenor erhalten sind, im Dunkeln.⁴⁴

* * *

Abschließend ein musikalischer Blick ins 20. und 21. Jahrhundert, der durch Zitate eines zeitgenössischen Komponisten eingeleitet werden soll. Auf meine an ihn gerichtete Frage, weshalb er Prudentius vertonte, konkret den Hymnus *Nox et tenebrae et nubila* (dieses eindrucksvolle 12-stimmige Chorwerk wurde 1980 im Rahmen der 30. Berliner Festwochen uraufgeführt), antwortete der deutsche Komponist Roland Willmann (geb. 1956):⁴⁵ „Die Dichtungen des Aurelius Prudentius haben mich gleich beim ersten Lesen beeindruckt, ja überrascht. Denn sie erschienen mir als überaus farbenreiche, ausdrucksstarke Gebilde, die mich – gerade aufgrund ihrer gleichsam musikalischen Qualitäten – unmittelbar ansprachen. Besonders faszinierte mich die atmosphärische Dichte von *Nox et tenebrae et nubila*, weshalb ich mich für die kompositorische Gestaltung dieses Hymnus entschied.“ Willmanns Aussagen über seine Herangehensweise an den Text und über seine kompositorische Umsetzung desselben vermitteln aus erster Hand grundlegende und wohl auch

sehen, am Ende dieses Beitrags in Appendix 2 genannt werden (wobei diese Liste keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erheben will).

⁴⁴ Im Katalog der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek findet sich in Klammer zu diesem Werk der Vermerk „Doblhoff-Dier?“.

⁴⁵ Aus einer schriftlichen Mitteilung vom 26. März 2009. – Willmanns genannte Komposition (verlegt bei Schott) entstand im Frühjahr 1979, das exakte Datum der Uraufführung war der 19. September 1980, es sang der RIAS-Kammerchor unter der Leitung von Uwe Gronostay.

für das Verständnis anderer (zeitgenössischer) Kompositionen gültige Informationen. Zur Wechselwirkung von Text und Musik meinte Willmann: „Dieses Verhältnis ist ... durchaus spannungsreich. So war es mein Bestreben, weder am Text nur entlang zu komponieren, noch die Dichtung als bloßes Material einer sozusagen autonomen Komposition zu verwenden. Leitend für meinen Versuch musikalischer Gestaltung waren insbesondere die elementare Bildkraft und der dynamisch-prozessuale Charakter des Hymnus, dramatisch anmutende Details ebenso wie Zart-Expressives, das quasi selbst schon nach Musik verlangt (z. B. die Stelle *flendo et canendo*). Grundsätzlicher noch erscheint es mir im Rückblick bedeutsam, wenn Prudentius in seinem Gedicht Vorstellungen eines weiten Raumes evoziert. Das nämlich trifft sich mit Bestrebungen neuer Musik, Klangräume zu stiften und zu entfalten. ... Gerade das Lateinische bildet ein bevorzugtes Medium moderner Komponisten (man denke etwa an Penderecki oder Ligeti), indem es sich mit der Idee des zeitlich Fernen, ja des Zeitenthobenen zu verknüpfen vermag und zugleich eine gewisse Objektivität ausstrahlt. Vor diesem Hintergrund dürfte das Faszinierende an Aurelius Prudentius für mich auch darin bestanden haben, dass seiner Dichtung gleichwohl eine subjektiv geprägte, unmittelbar packende Ausdruckskraft innezuwohnen scheint: Es entsteht ein Spannungsverhältnis, das musikalisch produktiv werden kann. Wenn auch die Ausdeutung einzelner Worte oder die Verwandlung bestimmter Sprachbilder in Musik in meiner Konzeption eine Rolle gespielt haben mag, so ist es doch primär die spezifische Atmosphäre des Gedichts, die meine kompositorischen Vorstellungen angeregt haben dürfte. Dieses Atmosphärische – die Aura des Geheimnisvollen – lässt sich sprachlich vielleicht nur umkreisen; damit wird der Musik gewissermaßen ein Raum eröffnet.“

Wenn auch diese Überlegungen zu einem konkreten Stück formuliert sind, zeigen sie doch Allgemeingültiges auf, das für die im Lauf der Jahrhunderte immer wieder als sehr eng erachtete Verbindung von Text und Musik charakteristisch ist. Die Aussagen Willmanns führen aber in jedem Fall deutlich vor Augen, wie sich Komponisten vom Text leiten lassen (können) und – speziell in moderner Musik – mit den Mitteln der Tonsprache versuchen, Textinhalte umzusetzen oder auszudrücken, bzw. die Musik als Trägerin oder Interpretin dessen ansehen, was sprachlich nicht ausgedrückt werden kann, also des „Atmosphärischen“ (wie es Willmann nennt).

Von modernen Komponisten habe ich außer Roland Willmann bereits Gustav Holst, Herbert Howells und Jenő Takács erwähnt. Die Suche nach weiteren Vertonungen brachte ein buntes Bouquet liturgischer, aber auch literarischer Vertonungen zum Vorschein, das Zeugnis gibt von der Beschäftigung mit lateinischen Texten im 20. (und 21.) Jahrhundert in verschiedensten musikalischen Formen. Genannt seien etwa: „Hymnus ad Galli cantum“, Kantate

(1955/1956) von Julián Orbón (1925–1991), für Sopran, Flöte, Oboe, Klarinette, Harfe, 2 Violinen, Viola, Violoncello (Text: *Ales diei nuntius*, cath. 1, 1–4. 13–16. 49–52. 97–100); *Fluxit labor diei*,⁴⁶ in: *Ab estatis foribus* (1979), für gemischten Chor, des australischen Komponisten Ross Edwards (geb. 1943); *Magi videntes parvulum*, Dreikönigs-Legende op. 181 für Trompete, Horn und Orgel von Bernhard Krol (geb. 1920); *Salvete flores marytrum* des polnischen Komponisten Pawel Lukaszewski (geb. 1968), der 2004 den Text für die außergewöhnliche Besetzung von 2 Frauenchören, 2 Klavieren und Percussions-Instrumenten vertonte; „Hymnus sepulcralis“ des finnischen Komponisten Einar Englund (1916–1999). Das letztgenannte, groß angelegte Chorwerk bzw. dessen Klangwirkung soll kurz näher vorgestellt werden. Der Text besteht aus Versen von cath. 10 (1–16a. 113–120. 157–160. 137–140). Die Komposition beginnt quasi aus dem Nichts, den Anfang kennzeichnen schwebende Klänge. Auffallend ist später das Intervall der Quart, das einen (bewusst) altertümlichen Klangeffekt erzielt. Im weiteren Verlauf verliert sich der Eindruck der Ruhe massiv. So brechen etwa bei den Worten *quid turba superstes inepta / clangens ululamina miscet* und vor allem beim Wort *amens* auch in der Musik unbändige Klage und Schmerz durch, die sich v. a. im Wort *amens* ausdrücken: Alle acht Stimmen setzen in unregelmäßigen Abständen (nahezu willkürlich) hintereinander zu einem großen Cluster aus acht verschiedenen Tönen ein, der nur aus Ganz- und Halbtonschritten besteht (cis, d, e, f, g, as, b, h in der Reihenfolge: cis, d, b, h, g, as, e, f), die bewusst einen mehr als grässlichen Klang erzeugen – eben *amens*.

Hervorgehoben sei noch der Schluss: Vor der letzten Strophe baut sich ein untextierter Cluster auf, der in einen mystischen Klang mündet. Die abschließenden, auf die Auferstehung verweisenden Verse *veniant modo tempora iusta* usw. werden nicht mehr gesungen, sondern lediglich gesprochen, was die mystische Wirkung dieser ‚Prophezeiung‘ steigert: Die Botschaft dieser Worte kann sozusagen nicht in eine konkret fassbare Melodie gezwängt werden. Die interessante Komposition, die ihrerseits ähnlich wie Willmanns Komposition ebenfalls das Atmosphärische, das nicht in Worte Fassbare des Textes ‚ausdrücken‘ oder ‚wiederzugeben‘ versucht, endet mit zwei abschließenden musikalischen Seufzern auf dem Wort *deus* im nahezu schwebenden, unbestimmbaren Raum.

* * *

Dieser Versuch eines chronologischen Überblicks über die Prudentius-Vertonungen im Lauf der Jahrhunderte bemühte sich zu zeigen, in welch viel-

⁴⁶ Vgl. dazu die englische bzw. deutsche Übersetzung und deren Vertonungen durch Gustav Holst und Jenő Takács (wie o. Anm. 8 und 9).

fältiger Weise die Texte wirkten und welche Problemfelder sich beim Versuch, Kompositionen zu sammeln, öffnen. Auch wenn die ‚musikalische‘ Wirkung des Autors fast ausschließlich von seinen Hymnen aus Cathemerinon und Peristephanon ausging, treten uns diese Gedichte, oder vielmehr Teile dieser Gedichte, in verschiedensten Formen vor Augen, und besonders die Traditionslinie der liturgischen Rezeption kann wohl nur im Rahmen liturgiegeschichtlicher Aspekte adäquat verstanden und bewertet werden. Forschung, die sich mit der Entwicklung der Hymnarien beschäftigt, könnte nachzeichnen, wann und wo Prudentius’ Hymnen in welcher Form in die Liturgie des Mittelalters Eingang gefunden haben. Jede einzelne hier besprochene musikalische Epoche bzw. musikalische Gattung verdient es, in Hinblick auf Prudentius, seine Wirkung und seine (liturgische) Stellung, nicht zuletzt aber auch im Vergleich mit anderen lateinischen christlichen Autoren, einer Spezialuntersuchung unterzogen zu werden; und – was nicht oft genug betont werden kann – eine umfassendere Sammlung von Vertonungen ließe mit Sicherheit interessante Ergebnisse erwarten. Somit bleibt zu hoffen, dass dieser Beitrag Anstoß für weitere Bemühungen in diese Richtung bietet und dabei selbst einen Mosaikstein zum Bild der Rezeption des bedeutenden spätantiken Dichters im Laufe der Jahrhunderte beisteuern kann.

Notenbeispiel 1:

The image shows two staves of musical notation in a mensural style, typical of early printed music. The top staff is in a soprano clef (C1) and the bottom staff is in an alto clef (C3). Both staves use a 6/8 time signature. The music consists of a series of chords and single notes, with some notes having a fermata. The lyrics are written below the notes.

A - les di - e - i nun - ti - us, lu - cem pro - pin - quam prae - ci - nit.

Nos ex - ci - ta - tor men - ti - um iam Chris - tus ad vi - tam vo - cat.

Humanistenode *Ales diei nuntius* (cath. 1) aus *Melodiae Prudentianae*, 1533 (wie o. Anm. 25); Transkription nach dem Exemplar der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Signatur: Sa.76.E.48 Mus 13 (im Original ist nur die erste Strophe textiert)

Notenbeispiel 2:


1. Iam moes-ta qui-es-ce que-re-la, la-cri-mas sus-pen-di-te ma-tres; nul-lus su-a pig-no-ra plan-gat, mors haec re-pa-ra-ti-o vi-t(ac)est.

Anonymer Satz zu *Iam maesta quiesce querella* (cath. 10); Transkription aus einer Musikhandschrift (Mus. Hs. 15452) der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (vgl. o. S. 345).

Appendix 1:

Hymnen-Centonen, die im Mittelalter liturgisch (viele davon hauptsächlich im mozarabischen Raum) verwendet und in ein Hymnar übernommen wurden (in Klammer ist das Incipit identifiziert). Die Liste ist erstellt aus den Angaben bei Mearns und jenen der *Analecta Hymnica*, speziell Bd. 50 und 27 (alle wie o. Anm. 5); kursiv gedruckt sind in der Tabelle jene Hymnen, zu denen bei Stäblein (wie o. Anm. 5) eine Melodie verzeichnet ist. Die Tabelle soll auflisten, welche Hymnen-Centonen in Gebrauch waren; aus ihr darf aber auf keinen Fall geschlossen werden, dass alle genannten Hymnen zur selben Zeit, und das in ganz Europa, in Verwendung waren! Für Angaben zur regionalen Verbreitung der einzelnen Centonen vgl. etwa Mearns.

Ad brevem se mortis usum (cath. 9, 94)	Miratur hostis (cath. 7, 191)
Ades pater supreme (cath. 6, 1)	Non usitatis ortus (cath. 7, 56)
(Agnae) Agnes sepulcrum est (perist. 14, 1)	<i>Nox et tenebrae</i> (cath. 2, 1)
<i>Ales diei nuntius</i> (cath. 1, 1)	Nullus bibendi (cath. 7, 161)
<i>Beate martyr prospera</i> (perist. 5, 1)	O beatus ortus ille (cath. 9, 19)
Bis novem noster populus (perist. 4, 1)	<i>O crucifer bone lucisator</i> (cath. 3, 1)
Christe servorum regimen (cath. 8, 1)	O miles invictissime (cath. 5, 293)
Clausus aurium meatus (cath. 9, 64)	<i>O Nazarene</i> (cath. 7, 1)
<i>Corde natus ex parentis</i> (cath. 9, 10)	O triplex honor (perist. 6, 142)
<i>Cultor dei memento</i> (cath. 6, 125)	<i>Pastis visceribus</i> (cath. 4, 1)
Da puer plectrum (cath. 9, 1)	Perfusa non sic amne flamma (cath. 7, 206)
Deus ignee fons animarum (cath. 10, 1)	Placet fremement (cath. 7, 146)
Ecce quem vates vetustis (cath. 9, 25)	Plus solito coeunt (perist. 12, 1)
<i>En martyris Laurentii</i> (perist. 2, 15)	Post ut occasum resolvit (cath. 9, 103)
Extimum vestis sacratae (cath. 9, 40)	Psallat altitudo caeli (cath. 9, 22)
Frenentur ergo corporum cupidines (cath. 7, 21)	Punica terra tulit (perist. 13, 1)
Germine nobilis Eulalia (perist. 3, 1)	Quid est quod artum circulum (cath. 11, 1)
Hortator ille primus (cath. 7, 71)	Referre prisci stemma (cath. 7, 81)
Hunc ignem populus (cath. 5, 37)	Romane Christi fortis (perist. 10, 1)
Ibant praecipiti (cath. 5, 73)	<i>Salvete flores martyrum</i> (cath. 12, 125)
In Ninivitas (cath. 7, 131)	Scripta sunt caelo (perist. 1, 1)
<i>Inventor rutili</i> (cath. 5, 1)	Sed cur vetustae gentis (cath. 7, 176)
Iohannis huius artis (cath. 7, 46)	Sed mox in auras (cath. 7, 31)
Ionam prophetam mitis ultor (cath. 7, 101)	Solve vocem mens sonoram (cath. 9, 82)
<i>Lux ecce surgit</i> (cath. 2, 25)	Suetus antro bustuali (cath. 9, 52)
Martyris gestans Zoili coronam (perist. 4, 14) ⁴⁷	Transmissa raptim praeda (cath. 7, 116)

In den *Analecta Hymnica* Bd. 27 sind aus einem 1502 in Toledo gedruckten Brevier (für das A. Ortiz auf altspanische Quellen zurückgegriffen hatte) noch verzeichnet: *Felix Tarraco* (perist. 6, 1) und *Nec non et ipsos* (perist. 14, 4). Nicht bei Mearns oder in den *Analecta Hymnica* verzeichnet (Melodien allerdings zu beiden bei Stäblein) sind *O sola magnarum urbium* (cath. 12, 77) und *Quicumque Christum quaeritis* (cath. 12, 1), ebenfalls erst später in Gebrauch kam *Iam maesta quiesce querella* (cath. 10, 117; dazu vgl. o. S. 345). Entlehnungen aus Prudentius-Texten sind ebenfalls zu finden, so sind etwa die 2. und 3. Strophe eines mozarabischen Hymnus, der mit Sedulius' *A solis ortus cardine* (nämlich den ersten vier Versen) beginnt durch die letzten beiden Strophen von cath. 12 gebildet, nämlich die Verse 201–208: *Gaudete quidquid gentium* etc. (cf. *Analecta Hymnica* 27, 118f.). Ein mozarabischer Hymnus (nämlich *Barcinon laete Cucufate vernans*; cf. *Analecta Hymnica* 27, 150–152) lehnt sich an den Beginn aus Prud. perist. 4, 33 (*Barcinon laete Cucufate freta*) an und ist im selben Versmaß gehalten.

Appendix 2:

Hymnen-Vertonungen aus Barockzeit, Klassik, Romantik und Moderne, geordnet nach Prudentius-Hymnen. Die Auflistung stützt sich in erster Linie auf Angaben in *RISM, A II: Music Manuscripts after 1600* (zu den Anonyma

⁴⁷ Das Incipit dieses Hymnus stammt nicht von Prudentius, dessen Hymnus perist. 4, 14 (*obviam Christo propeanter ibit*) erst ab Vers 2 des Cento übernommen wird.

sind die betreffenden Bibliothekssignaturen vermerkt, um deren Auffindbarkeit zu ermöglichen, sowie eine ungefähre Datierung des Manuskripts gegeben, soweit dies eruierbar ist); verzeichnet sind hier nur jene Vertonungen, die nicht bereits im Text erwähnt oder besprochen wurden. Diese Auflistung stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern will als eine ergänzenswerte erste Sammlung verstanden werden.

Zu den einzelnen Hymnen und deren Textform vgl. die Angaben o. S. 335. Da es sich bei diesen Werken nicht immer um reine Vokalkompositionen handelt, ist Grundlegendes zur Besetzung vermerkt, soweit dies aus den Angaben der RISM-Datenbank hervorging.

Abkürzungen:

Vokalbezeichnungen:

S Sopran A Alt T Tenor B Bass

Instrumentalbezeichnungen:

VI Violine Va Viola Vc Cello Kb Kontrabass
 Fl Flöte Cl Klarinette Ob Oboe Cor Horn
 Cln Clarino Tr Trompete Tymp Pauke Org Orgel
 BC Basso continuo

Beate martyr (cf. perist. 5)

Antonio Grotto (1753–1831), S, A, T, B

Guglielmo Mattiolo (1857–1924), T, B, Org

Giovanni Maria Milani (1767–1833), 2T, B, Kb, Org, BC

Oreste Ravanello (1871–1938), 2T, B, Org

Lux ecce surgit (cf. cath. 2):

Anonymus, Solo und Chor, 2VI, Cor, 2Cln (CH – Neu St. Johann, Kath. Pfarrgemeinde, Sign.: Ms. 7 [Ms. 10908])

O sola magnarum urbium (cf. cath. 12):

Grzegorz Gerwazy Gorczycki (ca. 1664/1667–1734), S, A, T, B

Licinio Refice (1883–1954), S, T, B, Org

Pietro Terziani (1765–1831), S, A, T, B, Org

Quicumque Christum quaeritis (cf. cath. 12):

Anonymus, Manuskript: 19. Jh., S, A, T, B, 2VI, Vc, Kb, Org (A – Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, 90/2)

Anonymus, Manusk.: ca. 1770, S, A, T, B, 2VI, 2Cor, Org (D – Konstanz, Stadtarchiv, ohne Sign.)

Anonymus, Manusk.: 1766, B, Kb, Org (D – Tübingen, Schwäbisches Landesmusikarchiv, Sign.: B 087)

Anonymus, Manusk.: 18. Jh., S, A, T, B, Org (A – Wien, Priesterseminar, Sign.: 153)

Anonymus, Manusk.: 18. Jh., 2S, A, T, B (P – Evora, Arch. Cath., Sign.: Ms. Hinos no. 122)

Anonymus, Manusk.: 18. Jh., S, 2A, 2T, B (P – Evora, Arch. Cath., Sign.: Ms. Hinos no. 166)

- Anonymus, Manuskri.: 18. Jh., 2 Chöre, Org (I – Siena, Archivio del Duomo, Sign.: 2783/1)
 Anonymus, Manuskri.: 18. Jh., S, A, T, B (I – Siena, Archivio del Duomo, Sign.: 2783/2)
 Anonymus, T, Org (CH – Neu St. Johann, Kath. Pfarrgemeinde, Sign.: Ms. 14 [Ms. 10915])
 Anonymus, S, A, B, Org (D – Ottobeuren, Bibliothek der Benediktiner-Abtei, Sign.: MO 1009)
 Erasmo Bartoli (1606–1656), S, A, T, B, BC
 Gaetano Capocci (1811–1898), S, A, T, B, Vc, Kb, Org
 Angelo Antonio Caroli (1701–1778), S, A, T, B, Org, BC
 Giovanni Battista Casali (1715–1792), S, A, Chor, Kb, Org, BC
 Maurizio Cazzati (1616–1678), S, A, T, B, Kb, Org
 Girolamo Chiti (1679–1759), S, A, T, B, Vl, Ob, Tr, Tymp, Org (1739) bzw. S, A, T, B, Org (1726)
 Karl Ditters von Dittersdorf (1739–1799), S, B, Chor, 2Vl, Va, Vc
 Caspar Ett (1788–1847), S, A, T, B
 Bonaventura Furlanetto (1738–1817), 2T, B
 Francesco Galli (?), S, A, T, B, Org
 Juan García de Salazar (1639–1710), S, A, T, B
 Gaetano Geraldini (Datum der Komposition: 6. 8. 1883), T, B, Org
 Johann Georg Lickl (1769–1843), S, 2Vl, Kb, Org (1819)
 Raimondo Lorenzini (gest. 1806), S, Chor, Org
 Alessandro Melani (1639–1703), S, A, T, B, BC
 Salvatore Meluzzi (1813–1897), 2T, B, Org
 Christoforo Montemayor (?), 2 Chöre
 Johann Obersteiner (1824–1896), S, A, T, B
 Joseph Ohnewald (1781–1856), op. 5; S, A, T, B, 2Vl, Va, Fl, 2Cl, 2Cor, 2Cln, Tymp, Kb, Org, BC
 Ramon Palacio (18. / 19. Jh.), 2 Chöre, 2Vl, 2Fl, 2Cor, Kb, Org
 Franz Schöpf (1836–1915), opus 58 / 33; S, A, T, B, 2Vl, Vc, Kb, 2Cor, Org
 Giuseppe Antonio Silvani (1672–1727), S, A, T, B, Kb, Org
 Johann Stadlmayr (ca. 1580–1648), S, A, T, B
 Gregor Joseph Werner (1693–1766), S, A, T, B, 2Vl, Kb, Org
 Marc'Antonio Ziani (1653–1715), S, A, B, Vc, Kb, Org

Salvete flores martyrum (cf. cath. 12):

- Giovanni Aldega (1815–1862), S, T, Org
 Anonymus, 18. Jh., S, A, T, B, 2Vl, 2Cor, Kb, Org, BC (D – Tübingen, Schwäb. Landesmusikarchiv, Sign.: B 070)
 Anonymus, 18. Jh., 2S, A, T, B (P – Evora, Arch. Cath., Sign.: Ms. Hinos no. 114)
 Anonymus, 18. Jh., S, A, T, B (I – Siena, Archivio del Duomo, Sign.: 2783/2)
 Anonymus, S, A, T, B (I – Rom, Bibl. naz. cent. Vittorio Emanuele II, Sign.: Mss musicali 148)
 Anonymus, T, Org (CH – Neu St. Johann, Kath. Pfarrgemeinde, Sign.: Ms. 14 [Ms. 10915])
 Anonymus, A, 2Vl (D – Ottobeuren, Bibl. d. Benediktiner-Abtei, Sign.: MO 1009)
 Erasmo Bartoli (1606–1656), S, A, T, B, BC
 Settimio Battaglia (1815–1891), S, Org (1870)
 Giuseppe Antonio Bernabei (1649–1732), S, A, T, B, Org
 Angelo Antonio Caroli (1701–1778), S, A, T, B, Org, BC
 Maurizio Cazzati (1616–1678), S, A, T, B, Kb, Org

- Ignácio António Celestino (gest. 1765), S, A, T, B (1745)
 Johann Sebastian Diez (1711–1793), S, A, T, B, Org
 Caspar Ett (1788–1847), S, A, T, B, Org
 Francesco Galli (?), S, A, T, B, Org
 Juan García de Salazar (1639–1710), S, A, T, B
 Giovanni Giorgi (gest. 1762), S, A, T, B, Org (1723)
 Antonio Grotto (1753–1831), S, A, T, B (1817)
 Johannes Evangelista Habert (1833–1896), S, A, Org (23. 12. 1874)
 Michael Haydn (1737–1806), 2S, A, 2Vl, Org, BC
 Karl Kempter (1819–1871), op. 97/2; S, A, (T,) B, 2Vl, 2Cor, Kb, Org
 Franz Krenn (1816–1897), Knabenstimmen (S/A), Kb, Org
 Johann Georg Lickl (1769–1843), A, 2Vl, Kb, Org (1819)
 Franz Limmer (1808 – 1857), T, B; 3-st. Männerchor, 2Vl, Vc, Kb, 2Cor, Org
 Giovanni Battista Martini (1706–1784), 2S, Kb
 Johann Nepomuk Nägeline (18. Jh.), S, A, T, B, 2Vl, Cln, Cor, Org
 Joseph Ohnewald (1781–1856), op. 5; S, A, T, B, 2Vl, Va, 2Fl, 2Cor, Kb, Org
 Otto Rehm (1887–1971), 2T, B, Org (5. Dezember 1939)
 Johann Georg Reinhardt (1676/1677[?]-1742), 2S, 2Vl, Vc, Kb, Org
 Joseph Renner (1832–1895), S, A, T, B
 Joseph Gabriel Rheinberger (1839–1901), op. 107/3; S, A, T, B
 Aemilian Rosengart (1757–1810), S, A, T, Chor, Kb, Org (1795)
 Franz Schöpf (1836–1915), opus 58/6; S, A, T, B, 2Vl, Vc, Kb, 2Cor, Org
 Giuseppe Antonio Silvani (1672–1727), T, B, Kb, Org
 Johann Stadlmayr (ca. 1580–1648), S, A, T, B
 Konrad Stöcklin (1813–1889), 2S, 2A, Org (1870; Offertorium)
 Francesco Antonio Vallotti (1697–1780), S, 2Vl, Va, BC (1733)
 Georg Joseph Vogler (1749–1814), S, A, T, B
 Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), A, 2Vl, Vc, Kb, Org (1741)
 Gregor Joseph Werner (1693–1766), S, A, T, B, 2Vl, Kb, Org

Victoria ZIMMERL-PANAGL
 Kommission zur Herausgabe des Corpus
 der lateinischen Kirchenväter (CSEL), ÖAW Wien
 victoria.panagl@oeaw.ac.at