



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca in Storia delle arti
ciclo XXX

Tesi di Ricerca

Le radici seicentesche del Lied

La produzione monodica accompagnata di Heinrich Albert

SSD: L-ART/07, Musicologia e Storia della musica

Coordinatore del Dottorato

ch. prof.ssa Martina Frank

Supervisore

ch. prof.ssa Adriana Guarnieri

Co-tutor

ch. prof. Lorenzo Bianconi

ch. prof. Joachim Steinheuer

Dottorando

Mauro Masiero

Matricola 810459

Heinrich Albert

INDICE

INTRODUZIONE

1. Presentazione del lavoro	VII
2. Premesse metodologiche	X
3. <i>Status quæstionis</i>	XV

I. CONTESTUALIZZAZIONE

I.1 Cenni biografici	19
I.2 Autori e fruitori	24
I.3 Albert e Opitz	41
I.4 Tematiche e aspetti storico-letterari	52

II. CARATTERISTICHE GENERALI DEI LIEDER DI ALBERT

II.1 Edizioni, editori e fortuna	57
II.2 Notazione, ritmo e armonia	65
II.3 Stroficità, <i>Durchkomposition</i> e caratteristiche comuni	78
II.4 Influenze e modelli; monodia e polifonia	85

III. GLI OTTO VOLUMI DI LIEDER

III.1 VOLUME I	99
III.2 Volume II	120
III.3 Volume III	142
III.4 Volume IV	156
III.5 Volume V	174
III.6 Volume VI	186
III.7 Volume VII	197
III.8 Volume VIII	204

CONCLUSIONI

TAVOLE SINOTTICHE

Legenda delle abbreviazioni	219
1. Heinrich Albert, <i>Arien</i> , vol. I, tavola sinottica	220
2. Heinrich Albert, <i>Arien</i> , vol. II, tavola sinottica	223
3. Heinrich Albert, <i>Arien</i> , vol. III, tavola sinottica	226
4. Heinrich Albert, <i>Arien</i> , vol. IV, tavola sinottica	230
5. Heinrich Albert, <i>Arien</i> , vol. V, tavola sinottica	234
6. Heinrich Albert, <i>Arien</i> , vol. VI, tavola sinottica	237
7. Heinrich Albert, <i>Arien</i> , vol. VII, tavola sinottica	241
8. Heinrich Albert, <i>Arien</i> , vol. VIII, tavola sinottica	247
9. Tavola della ricorrenza dei toni	252

BIBLIOGRAFIA

1 Fonti, prime edizioni dei Lieder di Heinrich Albert	255
2 Su Heinrich Albert e sul Lied con basso continuo	256
3 Storie della Musica	258
4 Storie della letteratura e dell'arte	260
5 Saggi di metrica	261
6 Teoria, armonia e analisi	262
7 Musica e letteratura, linguaggio, poesia e retorica	264
8 Storia, Storiografia	264
DISCOGRAFIA	265

RINGRAZIAMENTI

INTRODUZIONE

1. Presentazione del lavoro

Questo lavoro nasce in primo luogo dalla curiosità. Ascoltando una registrazione discografica contenente una miscellanea di Lieder del Barocco tedesco (più volte citato nel corso del lavoro) alcuni brani colpirono particolarmente la mia attenzione. La prima traccia del disco (*O der rauhen Grausamkeit!*) mi piacque e mi attrasse in maniera particolare, tanto da spingermi a cercare ulteriori e più estese informazioni sul suo autore, il cui nome fino ad allora mi risultava del tutto ignoto: Heinrich Albert, uno tra i primi autori del genere che oggi chiamiamo «Lied», attivo a Königsberg tra il 1630 e il 1651.

Sfogliando inizialmente i testi e le enciclopedie più comunemente reperibili, quindi passando ai monumentali dizionari musicali custoditi nelle biblioteche e agli articoli scientifici, mi resi progressivamente conto che sulla figura di Albert si sa ben poco e – cosa assai più sorprendente – che su di lui si è scritto e indagato ancor meno. Le sezioni bibliografiche in calce alle voci, per esempio, del DEUMM, del Grove e del MGG rimandavano regolarmente e inevitabilmente ai medesimi testi e, per quel che riguarda le incisioni, non esistono che un unico disco monografico e cinque brani contenuti in due miscellanee di Lieder del Barocco tedesco. Trovando quantomeno sorprendente la mancanza di attenzione verso un compositore che – per quanto fossi giunto a comprendere dalle mie ancorché scarse letture – occupa un posto di rilievo nella Storia della musica, mi decisi a convogliare la curiosità in un progetto di ricerca da proporre all'Università Ca' Foscari di

Venezia, con cui concorrere per un posto di dottorato. Il presente lavoro è il risultato di tale ricerca.

Il primo approccio con la musica di Albert è stato quindi uditivo: la curiosità non scaturì scorrendo le sue partiture o leggendo di lui in qualche testo, bensì tramite un'interpretazione musicale. Ascoltando tre diverse interpretazioni del brano sopra citato (l'unico presente in tutte e tre le incisioni contenenti musica di Albert) mi resi tuttavia conto di quanto l'interpretazione vivificasse un testo che già di per sé presentava caratteristiche di originalità per il periodo di composizione (l'edizione a stampa è del 1640), nonché di notevole interesse artistico.

Com'è comune per la musica del primo Seicento, il grado di libertà per l'interprete che affronti tale repertorio è invero elevato. Il testo musicale giunge, infatti, assai scarno: una linea di canto e una di basso, la prima più o meno ornata, la seconda cifrata, con indicazioni di massima sulla strumentazione fornite dallo stesso autore nel frontespizio o nella prefazione. Fin da un primo ascolto ci si rende conto di come il linguaggio di Albert sia l'espressione di un periodo di transizione: l'impianto già quasi tonale dell'armonia presenta cadenze e giustapposizioni accordali tipiche della musica modale che fanno di questi brani una testimonianza del periodo di profonda trasformazione e radicale cambiamento in cui si collocano. A un ascolto più attento, quindi alla lettura di spartiti e partiture e a un successivo studio capillare dei testi e delle melodie, l'impressione si rafforza: il linguaggio di Albert (e dei poeti di cui intona i testi) è una creazione sotto molti punti di vista ibrida. Non solo l'armonia dunque, ma anche la notazione, il ritmo e la versificazione si presentano come nativi di una terra di confine.

Per quel che riguarda l'aspetto semiotico e notazionale, Albert si serve dei segni e di alcune convenzioni proprie della 'notazione mensurale', etichetta che tende a essere applicata con soverchia libertà in riferimento a un arco temporale talmente vasto e caratterizzato da esperienze tanto diversificate da costringere a operare dei continui *distinguo*. Albert ha appreso questo sistema di notazione dai suoi maestri in un'epoca in cui molti dei segni erano visti già come appartenenti al passato, privi del loro significato originario. Affrontando le sue partiture, infatti, ci si rende conto di quanto la notazione stia progressivamente assumendo le caratteristiche proprie della notazione moderna, privata dei complessi aspetti aritmetici e proporzionali che trovano la loro applicazione nella grande polifonia dei secoli precedenti. Quel sistema semiotico viene ora impiegato per esprimere una concezione

assai diversa: una metrica accentuativa *in nuce* derivata in parte dalle esperienze italiane che Albert dovette conoscere tramite il cugino Schütz, in parte dalle musiche di danza che gradualmente entravano a far parte dell'alveo della 'musica d'arte'. Il *tactus* espresso dalla notazione mensurale viene regimentato nell'embrione di quel che diviene *Takt* (termine tedesco per indicare la battuta) e che esprime ora una regolare gerarchia di accenti. L'antica semiotica musicale appresa dai maestri è, in questo periodo, oramai del tutto snaturata e alcune delle sue convenzioni (per esempio gli annerimenti) vengono rese del tutto pleonastiche dalle indicazioni di tempo e, soprattutto, dalle stanghette di battuta. Tale linguaggio di transizione si manifesta di continuo all'interno della produzione liedistica di Albert, rendendo talvolta problematica una trascrizione in notazione moderna. È inoltre di primaria importanza notare come questo fondamentale passaggio si collochi contemporaneamente alla riforma metrica di Martin Opitz, il quale muove dall'accentazione naturale delle parole per creare versi giambici o trocaici sfruttando la suddivisione delle parole tedesche in sillabe atone e toniche. Una "ritmizzazione" del linguaggio poetico che guarda alla naturalezza degli accenti delle parole favorisce quindi un legame del tutto particolare e fecondo tra poeti e musicisti, che lavorano su terreni contigui. Si tenterà di indagare questi aspetti al centro del secondo capitolo, che si apre ricostruendo la fortuna che i Lieder di Albert conobbero nel corso della vita del compositore e si chiude con uno studio sulle esperienze che possono averlo direttamente influenzato.

Prima di occuparsi di questi aspetti, però, si è ritenuto opportuno fornire un quadro generale della situazione storica e sociale in cui si colloca la produzione di Heinrich Albert. Il primo capitolo, infatti, inizia con un tentativo di fornire una visione d'insieme dell'assai scarsa documentazione di prima mano relativa all'autore e degli studi condotti fino a oggi sulla sua persona allo scopo di comprendere quali esperienze musicali potesse aver vissuto e di conseguenza quali influenze si possono arguire. A titolo di esempio si ritiene particolarmente significativo l'anno che Albert trascorse a Lipsia come studente di giurisprudenza all'epoca in cui l'incarico di *Thomascantor* era ricoperto da Johann Hermann Schein. Immaginando (non è possibile fare altrimenti) Albert entusiasta cultore di musica, attivo nella vita musicale delle città in cui si sposta e ricettivo nei confronti di quanto più

lo appassioni e catturi la sua attenzione, non è improbabile ipotizzare un contatto – diretto o indiretto – con Schein, altro pioniere della monodia tedesca.

Una volta messe in luce le vicende biografiche che hanno condotto Albert alla sua città d'elezione, Königsberg, si passa a esplorare l'ambiente sociale in cui la sua copiosa produzione poté avere luogo. Dal momento che si tratta principalmente di *Gesellschaftslieder*, (canti di società), si è ritenuto fondamentale esplorare il *milieu* sociale in cui Albert si trovò a lavorare. La maggioranza dei testi che il compositore mette in musica, infatti, proviene dalla vasta produzione in versi di una cerchia di amici poeti e musicisti chiamata *Musikalische Kürbishütte*, ovvero «Capanna musicale delle zucche». Composta principalmente da esponenti della medio-alta borghesia cittadina, deve il suo curioso nomignolo al fatto che le sue riunioni si tenevano nel giardino di Albert sotto una pergola adorna di zucche, sulle quali venivano incisi brevi strofe ed epigrammi sulla transitorietà del tempo e delle esperienze umane. La marcescenza dell'ortaggio non inficiava la leggibilità delle scritte sulla sua coriacea scorza, cosa che offriva un'immagine tangibile e altamente rappresentativa della *vanitas*, una delle principali tematiche della poesia della cerchia. L'aspetto sociale si rivela dunque di primaria importanza: favorisce l'esistenza stessa di questa produzione e ne influenza inevitabilmente le tematiche.

Dopo aver contestualizzato l'esperienza del Lied regiomontano¹ e averne esplorate le caratteristiche principali, nel terzo capitolo si passa a un'analisi descrittiva di ciascuno degli otto volumi di Lieder; se ne prende in accurato esame la prefazione (spesso preziosa per la storia dei brani e per la loro prassi esecutiva) e si tenta di fornire una disamina dei brani più salienti ivi contenuti. Si è ritenuto di focalizzare l'attenzione sui Lieder monodici di argomento profano, in quanto portatori di maggior valore artistico nonché di originalità nel panorama del Lied tedesco nel suo periodo aurorale.

2. Premesse metodologiche

Le analisi dei Lieder sono state condotte in maniera principalmente descrittiva. È stato preso come punto di partenza il testo poetico, analizzato nella sua struttura strofica, nel

¹ L'aggettivo «regiomontano» deriva dal toponimo latino «Regiomontium», di cui «Königsberg» è la letterale germanizzazione.

tipo di verso, nello schema di rime e nel contenuto. Essendo l'analisi del testo funzionale allo studio dell'intonazione di Albert, sono stati prediletti gli aspetti metrici e ritmici dei versi. Al contenuto delle strofe è stata rivolta un'attenzione proporzionale a quanto esso abbia influenzato le scelte musicali del compositore: trattandosi di un lavoro prettamente musicologico, allo studio della componente musicale del Lied è stata data un'importanza preponderante. Si è scelto di indagare più approfonditamente il contenuto delle strofe soltanto qualora questo si fosse rivelato particolarmente in linea con l'intonazione di Albert. Trattandosi di Lieder quasi esclusivamente strofici, eventuali madrigalismi ed elementi di *Tonmalerei* si sono riscontrati prevalentemente nell'intonazione della prima strofa, con qualche eccezione in cui si è tentato di mostrare non solo l'attenzione del compositore a scrivere una musica sufficientemente "neutra" da potersi adattare a numerose strofe, ma anche la cura del poeta a scrivere un testo che potesse essere intonato coerentemente nel corso delle diverse strofe, il che si è riscontrato con particolare efficacia nel Lied III.1. Si è deciso di adottare la numerazione romana per indicare le raccolte (da I a VIII) e la cifra araba preceduta da un punto per riferirsi al singolo Lied all'interno del volume, in cui ciascun brano è numerato per facilitare la consultazione dell'indice per *incipit* posto in conclusione di ciascuna raccolta.

Le analisi dei brani sono state condotte sulle scansioni delle prime edizioni a stampa conservate nella Bayerische Staatsbibliothek liberamente consultabili e scaricabili gratuitamente in un'apposita sezione del relativo sito Internet. Le scansioni ad alta risoluzione consentono una perfetta leggibilità, oltre che una grande semplicità e libertà di consultazione al di fuori della biblioteca monacense. Gli esempi musicali inseriti nella sezione analitica sono tratti da queste scansioni e non vi sono state apportate modifiche rilevanti a esclusione di qualche intervento di pulizia o di raddrizzamento tramite software (Photoshop) nel caso si trovassero su pagine deteriorate o curvate dalla rilegatura, al fine di integrare efficacemente gli esempi nel corpo del testo.

Per quel che riguarda i testi si è optato per una trascrizione diplomatica delle poesie presenti nelle medesime scansioni, in cui le strofe sono stampate al di sotto della partitura. Ci si è inoltre serviti, per un confronto, dell'edizione integrale dei Lieder che Leopold Heinrich Fischer pubblicò nel 1883. L'unico accorgimento grafico su cui ci si è permessi di intervenire ha riguardato la piccola *e* sovrapposta alle vocali *a, o, u*, antica grafia dell'*umlaut* che si è deciso di sostituire con quella moderna (*ä, ö, ü*) per ragioni di leggibilità e praticità;

allo stesso modo è stato scelto di non conservare la *s* lunga (f) in uso nel carattere gotico in favore di una più leggibile *s* corta. Conformemente all'uso del tempo, i termini latini o di derivazione latina contenuti nelle prefazioni sono scritti con un carattere tipografico tondo (*Antiqua*), quando il rimanente corpo del testo è redatto nel carattere gotico *Fraktur*; si è deciso di conservare questa distinzione, riportando in corsivo i termini originariamente in caratteri latini.

La letteratura tedesca del primo Seicento non è stata frequentemente oggetto di studio approfondito e di ricerca da parte della germanistica italiana. Per di più, il repertorio liederistico di Albert e della cerchia poetico-musicale regiomontana risulta negletto anche dalla germanistica tedesca e dal punto di vista musicologico l'attenzione è stata nel tempo altrettanto parziale e saltuaria. È necessario quindi fornire alcuni chiarimenti sulla terminologia adottata nel corso del lavoro, in quanto non consolidata negli studi italiani di germanistica né in quelli di musicologia. Si tratta, in molti casi, di un lessico forgiato e utilizzato specificamente per il presente studio come parte integrante degli strumenti analitici che è stato necessario plasmare per approcciarsi a un repertorio "di confine".

In prima istanza, l'utilizzo del termine «Lied» si rivela quantomai problematico. Nella terminologia musicale non germanofona il termine indica una canzone d'arte in lingua tedesca, con particolare riferimento alla produzione liederistica dalla fine del secolo XVIII al XX. In tedesco, tuttavia, il termine ha un campo di applicazione ben più ampio. Nel contesto appropriato può assumere un significato del tutto simile a quello corrente, ma – in contesti più generali – può significare semplicemente «canzone», ovvero un testo poetico (dotato o meno di ambizioni artistiche) intonato con una melodia e un accompagnamento a esso confacente. All'epoca di Albert, inoltre, la parola «Lied» portava con sé una connotazione pressoché dispregiativa in quanto collegata immediatamente al *Volklied*: il canto popolare.² Albert infatti presenta le sue composizioni chiamandole *Arien* oppure *Melodeyen*, con l'intenzione di nobilitarle servendosi di un termine riconducibile a esperienze musicali più prestigiose rispetto alla semplice *canzone*, ancorché prive di ambizioni artistiche, come lo stesso compositore dichiara in alcune sue prefazioni. Agli occhi di uno

2 Un simile uso minimizzante si può riscontrare talvolta anche riguardo al termine italiano «canzone», come testimonia l'uso che ne fa Francesco Busenello nel libretto de *L'incoronazione di Poppea* (Atto I, scena VI). Il Valletto infatti, per schernire il ridondante eloquio di Seneca, canta – su di un giocoso e 'canzonatorio' ritmo di ciaccona: «Queste del suo cervel mere invenzioni, / le vende per misteri e son canzoni!».

studioso contemporaneo, tuttavia, il termine «Lied» – che di rado include nella sua sfera semantica esperienze anteriori a Haydn e che comprende i nomi di Schubert e Wolf – pare comunque appropriato, fatte le necessarie premesse.

Le «arie» di Heinrich Albert si possono infatti considerare come una delle prime esperienze di quello che correntemente chiamiamo «Lied», per diverse ragioni. Innanzitutto Albert è uno dei primissimi autori a esplorare in maniera estensiva il “nuovo” stile monodico di provenienza italiana, inserito nel fertile suolo del *Kirchenlied*, autentica *biblia pauperum* del mondo luterano. Molti compositori coevi hanno composto monodie e Lieder, ma non vi dedicarono la quasi totalità del proprio operato artistico come invece è il caso di Albert.

L'eccezionalità di questo repertorio, inoltre, si manifesta anche nella sua contemporaneità con la nascita di una metrica genuinamente tedesca teorizzata da Martin Opitz, cosa che rende possibile individuare un'epoca d'inizio di uno stile monodico tedesco originale rispetto alla produzione precedente e che conoscerà enormi diffusione e successo nei secoli a venire.

La parabola di Heinrich Albert conosce però un rapido declino: a partire dal quarto volume il compositore ricomincia a inserire brani polifonici, che nelle ultime tre raccolte avranno peso equivalente o addirittura maggiore rispetto a quelli monodici; la monodia profana infatti non si radicò con immediata facilità in terra tedesca: Albert sembra voler ritornare al genere del Lied polifonico più incline al gusto del suo pubblico per venire incontro all'esigenza di *mitsingen*, di fare musica d'insieme e partecipare attivamente all'evento musicale, anziché limitarsi ad ascoltare una voce solista.

Per tutti questi motivi si è scelto di non occuparsi del repertorio a più voci e di concentrarsi sulla produzione monodica. È infatti tendenzialmente in riferimento a questa che si è scelto di utilizzare il termine «Lied», riservandosi di specificare con diciture diverse qualora non ci si dovesse riferire a un brano monodico: «bicinium» e «tricinium» per i brani rispettivamente a due e a tre voci a cappella, «Lied polifonico» per i brani a più voci che si rifanno a tradizioni preesistenti.

Il linguaggio tecnico utilizzato per trattare la metrica dei Lieder regiomontani si è rivelato parimenti foriero di problemi. Si è appurato che nella lingua italiana non esiste una terminologia sufficientemente specifica per rendere la terminologia tedesca sul metro e sulla versificazione secondo la riforma di Martin Opitz: la germanistica italiana si serve

dei termini relativi alla metrica greco-latina per riferirsi alla metrica tedesca da Klopstock in avanti che direttamente vi si rifà, ma è priva di un lessico consolidato per descrivere quella di Martin Opitz. Si è quindi ritenuto opportuno sciogliere in una perifrasi i termini tedeschi riferiti alla versificazione al fine di renderne l'etimologia: il verso più utilizzato nel Lied regiomontano è il *Vierheber*; tale termine contiene il numero (*vier*) di accenti tonici (*Hebung*) che costituiscono il verso, che dunque non può trovare una traduzione pertinente in «tetrametro». Qualora si volesse azzardare una traduzione coerente del termine «*Vierheber*» ci si troverebbe a dover coniare un termine come «tetracentuale» oppure «quadriaccentuale», strada che si è deciso di non percorrere. Onde evitare bizzarre invenzioni lessicali, si è scelto di mantenere il termine tedesco oppure di utilizzare una perifrasi e di chiamarlo «verso da quattro accenti». Allo stesso modo si è operato per tutti gli altri tipi di verso (*Zweiheber*, *Dreiheber*, *Fünfheber*) a eccezione del verso a sei accenti, il cui nome vien ricalcato dal francese dallo stesso Opitz, che lo chiama *Alexandrin*: «alessandrino».

Trattandosi di un periodo di transizione anche dal punto di vista dell'armonia, si è ritenuto di dover usare con molta cautela la terminologia relativa all'armonia tonale. Mentre il concetto di triade era già assodato nella trattatistica tedesca all'epoca di Albert, le riflessioni sulla funzionalità degli accordi e sui gradi della scala erano ancora ben lungi dall'essere teorizzate. D'altra parte non si può di certo parlare di armonia modale: la concezione oramai già pienamente armonica e accordale dei *Lieder* di Albert rende impossibile lo sfruttamento della ricchezza consentita dalle antiche *Kirchentonarten*, tanto nei brani monodici quanto in quelli polifonici. Esse oramai sono ridotte principalmente a due (il modo di Do e il modo di Re naturali o trasposti alla quarta inferiore), che diverranno i modi *maggiore* e *minore*: termini usati sempre con cautela e con le opportune distinzioni nel corso del lavoro. Per questo aspetto si è scelto di procedere caso per caso e di non applicare la terminologia tonale se non qualora il brano fosse pressoché inequivocabilmente tale, pur nella consapevolezza che possono sussistere ambiguità e possibilità di letture differenti. Per la medesima ragione, ad esempio, non si è parlato (se non in casi particolari) di «Tonica», bensì di «funzione di Tonica», di «primo grado» oppure di «tono principale», quest'ultimo mutuato dal termine tedesco «Hauptton».

I *Lieder* presentano svariate caratteristiche comuni per quel che riguarda la semiologia, la conformazione strofica, l'organico e la struttura. Si è quindi voluto sintetizzare i contenuti

delle otto raccolte di Albert in tavole analitiche al fine di fornire uno strumento pratico e di rapida consultabilità che permetta di muoversi con agilità all'interno del cospicuo *corpus* liederistico preso in esame. Nelle tavole poste a conclusione del lavoro vengono schematizzati gli aspetti salienti di ciascun Lied: l'incipit, il motto latino o la titolazione che lo precede, il tipo strofico, la misura e la qualità del verso, l'argomento trattato dal testo e il suo autore, l'accollatura, l'indicazione di tempo, l'organico richiesto, l'eventuale modello ritmico o le eventuali peculiarità musicali presenti in ciascun singolo brano.

3. *Status quæstionis*

Come accennato nel paragrafo precedente a giustificazione di alcune scelte lessicali, il repertorio oggetto di questo lavoro è stato di rado indagato scientificamente e sistematicamente. Si propone una breve rassegna della bibliografia che ha trattato direttamente la produzione di Heinrich Albert e della Capanna musicale delle zucche. Per ragioni di leggibilità si citano soltanto autori, titoli e anno di pubblicazione; si rimanda alla sezione «Bibliografia» per esaustive indicazioni bibliografiche suddivise per argomento.

Il primo studio in tempi 'moderni' sulla produzione liederistica di Heinrich Albert nella sua globalità è quello condotto all'inizio del Novecento da Eduard Bernoulli per l'edizione critica dell'intero *corpus* di Lieder che costituisce i volumi dodicesimo e tredicesimo della raccolta *Denkmäler deutscher Tonkunst*. Questa edizione risulta l'unica ristampa completa in notazione moderna dei Lieder di Heinrich Albert. Si tratta di trascrizioni diplomatiche con il basso continuo realizzato da Ferdinand Theriot, dotto contrappuntista che tuttavia – riporta Moser – fraintese i tempi espressi dalla trascrizione diplomatica di Bernoulli e, di conseguenza, riempì di abbellimenti e note di passaggio la realizzazione del continuo; quest'ultima infatti, se letta opportunamente a valori dimezzati, risulta caratterizzata da un certo *horror vacui* nonché di ardua esecuzione sulla tastiera. Le trascrizioni dei Lieder sono precedute da un saggio introduttivo di Hermann Kretschmar (1903) e dal *Revisionsbericht* condotto dallo stesso Eduard Bernoulli (1904). Il primo saggio si è rivelato imprescindibile per il presente lavoro in quanto primo studio musicologico incentrato sulla musica di Albert e sulla sua biografia quando ancora gli archivi di Königsberg esistevano ed erano consultabili: Kretschmar riporta infatti l'orazione funebre scritta in latino in occasione della scomparsa di Albert, testo scomparso nel 1946 con la distruzione

della città e unica testimonianza dell'epoca sulla vita dell'autore, insieme con pochi dati deducibili da alcuni Lieder.

In occasione della ristampa dei due imponenti volumi realizzata nel 1958, Hans Joachim Moser attribuisce a Bernoulli e alla sua impresa editoriale il merito di aver sollevato un maggiore interesse su Albert e sulla sua produzione. Tra la prima e la seconda ristampa dei due volumi dei *Denkmäler deutscher Tonkunst* compaiono, infatti, le seguenti pubblicazioni: nel 1932 Joseph Müller Blattaü cura per Bärenreiter un'edizione critica del ciclo di dodici tricinia di Albert dal titolo *Musicalische Kürbs-Hütte: welche uns erinnert menschlicher Hinfälligkeit: geschrieben u. in 3 Stimmen gesetzt*. Nel 1933 lo stesso Hans Joachim Moser pubblica l'ambizioso *Corydon, das ist: Geschichte des mehrstimmigen Generalbaßliedes und des Quodlibets im deutschen Barock*. Nel 1951 ancora Müller Blattaü pubblica l'articolo *Heinrich Albert und das Barocklied* in occasione del trecentesimo anniversario della morte del compositore.

Nuovi contributi alla ricerca intorno a Heinrich Albert giungono nel 1954 in occasione del trecentocinquantesimo anniversario dalla sua nascita con un *Festschrift* curato da Günther Kraft che raccoglie diversi interventi. Tale pubblicazione (edita a Weimar con il sostegno della municipalità di Gera nell'allora Repubblica Democratica Tedesca) non può tuttavia considerarsi un lavoro monografico, data la natura eterogenea dei saggi ivi contenuti. Uno studio estensivo sul Lied barocco sino a Händel (*Poetry and Song in the German Baroque: a Study of the Continuo Lied*) compare nel 1963 a opera di Richard Hinton Thomas; il sesto capitolo è dedicato ad Albert e al Lied regionmontano in una prospettiva storico-musicale. In tempi più recenti (1998) si segnala l'intervento di Klaus Jürgen Sachs *Heinrich Alberts Arien oder: „Die Würde der viel schönen Texte“ und die stilistische Vielfalt ihrer Vertonungen*, saggio quantomai prezioso in quanto propone uno studio su alcuni selezionati Lieder con un approccio musicologico e con una particolare attenzione al rapporto tra musica e poesia. Il lavoro di Anthony Harper del 2003 (*German Secular Song-books of the Mid-seventeenth Century*) si occupa delle raccolte di Lieder di Albert analizzandole dal punto di vista storico-letterario ed estendendo la ricerca a tutto il territorio tedesco. Aspetti sfaccettati intorno alla musica e alla poesia d'occasione a Königsberg, con una particolare attenzione sulla produzione della *Musikalische Kürbishütte*, vengono trattati nella raccolta

di saggi curata da Peter Tenhaef e Axel Walter nel 2016: *Dichtung und Musik im Umkreis der Kürbishütte. Königsberger Poeten und Komponisten des 17. Jahrhunderts.*

Come si evince da questa breve rassegna bibliografica, gli studi ampi ed esaustivi su Albert e sulla sua produzione musicale non abbondano. In questa sede si intende quindi fornire un contributo agli studi musicologici e storico-musicali su Heinrich Albert e un tentativo di ridestare l'attenzione su un compositore che nella manualistica compare non di rado come un nome privo di spessore storico e la cui conoscenza non è corroborata da un cospicuo apparato di trattazioni scientifiche. Pur nelle sue dimensioni contenute, questo lavoro si pone alcuni obiettivi ambiziosi: da un lato approfondire la conoscenza dell'opera di Heinrich Albert quale momento primigenio del genere Lied nella storiografia musicale italiana; dall'altro si ambisce a mantenere vivo questo filone di studi – ricco e articolato, ostico per il complesso di competenze che richiede – di cui ancora molto rimane inesplorato. Non da ultimo, si rende manifesta l'intenzione di incoraggiare nuove interpretazioni musicali (in studio di registrazione e dal vivo in concerto) della musica di Albert, affinché la musicologia possa fornire un valido e pratico supporto anche agli interpreti che si vogliano accostare a questo repertorio, favorendone la reviviscenza.

I. CONTESTUALIZZAZIONE

I.1 Cenni biografici

A causa della distruzione dell'archivio storico della città di Königsberg – che, si ipotizza, avrebbero potuto conservarne documenti anagrafici e carteggi – le testimonianze di prima mano sulla vita di Heinrich Albert sono pressoché inesistenti. La fonte più cospicua di notizie biografiche su Albert è costituita dal saggio di Hermann Kretzschmar introduttivo al dodicesimo volume dei *Denkmäler deutscher Tonkunst* dedicato, insieme con il tredicesimo, ai Lieder di Albert.¹ Buona parte delle informazioni, oltre a quelle reperibili nella storiografia musicale sino al 1903, scrive Kretzschmar, giungono da inchieste svolte presso Bad Lobenstein, dallo studio approfondito dei testi dei Lieder e, in particolare, dall'orazione funebre che venne pronunciata dal rettore dell'università regiomontana in occasione della dipartita del compositore il 10 ottobre 1651 e che fu stampata a Königsberg nel 1651 con il titolo *Honor exequialis viro spectatissimo ... Henrico Alberti ... exhibitus a Rectore et senatu Academiae Regiomontanae*. Attualmente tale documento risulta irreperibile: quanto sopravvissuto alle devastazioni della città e che interessarono anche l'archivio di stato fu traslato in parte a Göttingen e in parte alla *Stiftung preußischer Kulturbesitz* di

¹ EDUARD BERNOULLI (ed.), *Denkmäler deutscher Tonkunst*, zwölfter Band, Arien von Heinrich Albert, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1903 (da ora DDT).

Berlino, dove tuttavia il *Leichenrede* risulta disperso o non più esistente. Se ne riporta di seguito l'ampio stralcio contenuto nella prefazione di Kretschmar:

Natus proinde 1604. 28. Junii st. v. post 4. matutinam Lobensteini in Voitlandia, PATRE AMPLISSIMO AC SPECTATISSIMO DN. JOHANNE ALBERTI QUAESTORE ibidem optimé meritò; MATRE VERO ORNATISSIMA SEXUS SUI VIRTUTIBUS MATRONA, JUSTINA, VIRI AMPLISSIMI AC CLARISSIMI DN. JOHANNIS BIEGERI, CONSULIS ET PRACTICI GERANI PRIMARI, FILIA; AVUM PORRO HABUIT AMPLISSIMUM AC PRUDENTISSIMUM DN. JOHANNEM ALBERTI, VIRUM in Gerana civitate CONSULAREM, AVIAM LECTISSIMAM ET PUDICISSIMAM DOROTHEAM ARNOLDINAM. Renatus Initiationis Sacramento, solertissimé, ab optimis Parentibus, educatur, inprimis, quia erectam indolem, & amœnissimum ingenii vigorem proficiens ætas intimabat, literarum studio consecratur, eoque fine Scholæ patriæ formandus primum traditur. Post, cum ætatis annum 15. assecutus, laudatissimos pietatis artiumque fecisset progressus, Gymnasio, quod Geræ floret, 1619. committebatur, in quo ad annum 1622. strenuè pergens optimam de se conceptam spem, incipit confirmare. Eo, quem diximus, anno, consentientibus suis, Dresdam se conferens, EXCELLENTISSIMUS ibidem MUSICUM, DN. HENRICUM SCHÜTZEN, SERENISSIMI ELECTORIS SAXONICI CAPPELLÆ MAGISTRUM CLARISSIMUM, CONSOBRINUM HONORATISSIMUM invisit sub cujus ductu prima, Musices Poeticæ, iecit fundamenta. Ast subsequenti anno, 1623. avocatus a Parentibus, Lipsiensem adiit Academiam: in qua cum triennium integrum, studio Juris, & amœnioris literaturæ, ita impendisset, ut publica oratione aliisque exercitiis, haud obscura diligentia ederet specimina, 1626. mense Julio ad nos concessit. Cum verò annum, nobiscum commoratus, non destitisset solertissime cœptam studiorum pertextere telam, 1627. commodam, ut videbatur, peregrinandi nactus occasionem, comitatu PRÆPOTENTIUM econfœderati Belgii STATUUM, qui sedandorum tumultuum Martialium, quibus tum agitabatur Patria, causa, iter hinc ingrediebantur, se iungit, Varsaviamque porro petere decreverat: sed quod, prima fronte tam lætum videbatur exitum tristissimum experitur, cum captivatus à milite, non levibus inter arma & castra, molestiis eo anno affligitur. Libertati tandem magnorum Patronum, quos virtute sua sibi conciliaverat, intercessione restitutus, 1628. 7 Junii ad nos redit, ac reliquorum studiorum continuationi, Architectonicæ etiam militaris exercitia iungit. Ita dum studiis intentus, inter nos versatur, accidit, Deo disponente, ut 1630. 10. Decembris, ab AMPLISSIMO REGIONIS Cniphovianæ consulatu, Organi in templo Cathedrali tractatio, ipsi offerretur: cui, cum satis se probasset, 1631. 1. Aprilis, omninó etiam præficitur, præfectusque eo munere, ad vitæ terminum, est defunctus. Interea non inconveniens ei conditioni, Musicæ Poeticæ exercitium ratus, quæ antea eiusdem principia hauserat, ulterius provectorus, MAGNI ILLIUS, ac nunquam, absque honore, tristisque desiderio, nominandi Borussorum musici, СТОВÆI informatione initio usus, post indefesso exercitio, quæ didicerat, confirmans, ea tandem præstat, quæ & antea commemoravimus & vobis gratissima fuisse, toties iteratis applausibus estis testati. Grata inprimis nostris Musis meritò est Optimi Viri memoria, qui toties solennissimas earum Panegyres, splendidissima, & veré Panegyrica Harmonia illustravit. Sed nec ingrator aliis, summi pariter atque infimi ordinis hominibus, quorum quamcunque fortuna operâ suâ adiuvit. Inter has publici officii functiones, ad nuptias animum applicans, 1638. 9. Februarii, publica solennitate, VIRGINEM TUNC PUDICISSIMAM AC HONESTISSIMAM, VIDVAM NUNC MESTISIMAM, ELISABETHAM, SPECTATISSIMI AC INTEGERRIMI, CHRISTOPHORI STARCKII, LIBRIPENDIS CNIPHOVIANI FILIAM ducit; cum qua, intra tranquillissimam coniugium, Trium filiorum, e quibus unicus fato cessit, & Filiarum duarum, é quibus una superat, Parens, quicquid vitæ reliquum fuit, exegit. Sed & alias ita vitam

publicè exegit, ut, præter reliquarum virtutum laudem, apertissimi candoris, ingenuæ integritatis, ac officiosissimæ promptitudinis, certissimos testes & habuerit vivus, & reliquerit defunctus. Adeo quippe virtutum harum deditus exercitio fuit, ut, cum detrimento proprio, alias iuverit, sicque revera aliis inserviando fuerit consumptus. Huius verò rei id præmii atque fructus nunc in cœlis habet, ut æterno eo Dei intuitu, quem omnibus corde puris, addicit æterna veritas, æternum recreetur. Quod quomodo, quandoque contigerit, cum supra expositum sit, hic non iteramus: quin potius gratulamur eam, BEATISSIMÆ ANIMÆ, felicitatem, qua, inter cœlestis Harmoniæ choros, eum Deo suo decantat hymnum, quæ & mentem, & vocem, & calamum hominis tantum excedit, quantum Deus ipse, humanam superat infirmitatem. Vos verò, Cives, ut hodiè post XII. exequias eatis, ac eius Viri, qui sæpius de nobis vobisque universis, promptissima opera, optimè est meritus, funus frequentes deducatis monemus; quamvis id vestra sponte, per affectum, esse acturos, non diffidamus, pro quo, ut feliciter agatis, precamur. P. P. 1651. 10. Octobris.

Heinrich Albert nasce nell'attuale Bad Lobenstein (cittadina a sud-est della Turingia e oggi comune indipendente del *Landkreis* Saale-Orla) il 28 giugno 1604. Il padre Johann (il cui cognome è registrato con la grafia «Albricht» nell'atto di nascita del figlio Heinrich sul registro parrocchiale) svolgeva dal 1590 la mansione di consigliere comunale aggiunto della città di Lobenstein, per essere poi trasferito nella vicina Schleiz nel 1619. Il nonno paterno del compositore, anch'egli di nome Johann, ricopriva l'incarico di consigliere comunale a Gera, il cui borgomastro, Johann Bieger, fu nonno materno di Heinrich Albert, nonché di suo cugino Heinrich Schütz: la madre di Heinrich Albert infatti, Justine Bieger, era sorella di Euphrosyne, la quale divenne la terza moglie di Cristoph Schütz e quindi madre di Heinrich.² Il grado di parentela tra i due compositori è stato più volte oggetto di fraintendimento: Günther Müller e Ladislao Mittner, per esempio, mettono in relazione Heinrich Schütz e Heinrich Albert rispettivamente come zio e nipote.³ Tale fraintendimento, come del resto suggerisce lo stesso Kretschmar nel saggio introduttivo ai DDT, è da ascrivere all'uso della parola *Oheim*, che nel tedesco ottocentesco indicava prevalentemente lo zio ma, come si evince dal dizionario dei fratelli Grimm, significava originariamente «cugino».

Quattro fratelli di Heinrich Albert raggiungono l'età adulta: il fratello maggiore Johann (1600 - 1680) diventa cancelliere del Principato di Reuß e viene insignito del titolo nobiliare di Erbherr von Wiedersberg; le sorelle vanno in moglie a due commercianti che

² Sul rapporto di parentela che legava i due compositori si veda anche WALTER HAACKE, *Heinrich Schütz, eine Schilderung seines Lebens und Wirkens*, Langewiesche Bücherei, Königstein im Taunus, 1960, p. 5 e WERNER BRAUN (HELMUTH OSTHOFF), *Albert, Heinrich*, in «Musik in Geschichte und Gegenwart», dir. Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel, 1996, I, pp. 339-345.

³ GÜNTHER MÜLLER, *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barocks bis zur Gegenwart*, Drei Masken Verlag, München, 1925, p. 77; LADISLAO MITTNER, *Storia della letteratura tedesca I. Dai primordi pagani all'età barocca*, Einaudi, Torino, 1964-77, tomo II, p. 779.

siedono nel consiglio comunale di Gera, mentre la sorella Magdalena muore giovane e nubile ed è ricordata in una delle *Arien* (II.3: «Mors matura venit quando beata venit»).

Come informa lo stesso Albert nella prefazione al sesto volume di *Lieder*, il fatto di appartenere alla borghesia impiegatizia gli precluse una seria educazione musicale sin dalla tenera età: i genitori preferirono avviarlo a una *Profession* burocratica o amministrativa attraverso gli studi ginnasiali prima e quelli di giurisprudenza in seguito. Non abbiamo modo di appurare con esattezza quale fosse l'ambiente musicale di Lobenstein; si può nondimeno ipotizzare un'ordinaria attività musicale legata alla vita religiosa e civile della città, che non ha conosciuto la presenza di musicisti di genio né di grande rilievo.

Per gli studi ginnasiali Albert si reca nel 1619 a Gera, città che dal 1564 era residenza del principato di Reuß. Negli anni in cui Albert vi abita, la città cresce d'importanza grazie a Heinrich II Posthumus Reuß (Gera, 1572 - *ivi* 1635); si può dunque a buon diritto presumere anche la presenza di una vita musicale di corte nella città di Gera e, data la spiccata passione del principe per la musica, anche di buon livello. La città viene funestata da due incendi (nel 1686 e nel 1780) che ne distruggono archivi e biblioteche, rendendo impossibile anche solo un tentativo di ricostruzione dell'attività musicale che vi viene svolta al tempo di Heinrich Albert studente ginnasiale. Sono giunte tuttavia due testimonianze che attestano il profondo interesse che Heinrich Posthumus nutriva nei confronti della musica: Samuel Scheidt, nella prefazione ai suoi *Geistliche Concerten* (1631), si riferisce a Posthumus come «Oberkappelmeister aller Musici» e Heinrich Schütz gli dedica le sue *Musikalische Exequien* intonando, nella prima parte, versi a soggetto biblico composti dallo stesso principe. Kretzschmar riferisce inoltre che proprio nel 1619 venne aggiunta una direttiva al regolamento scolastico che raccomanda energicamente ai collegi e soprattutto ai rettori di dedicare particolare attenzione alle lezioni di canto e di musica.

Compiuto il percorso di studi ginnasiali, Albert non si immatricola subito all'università ma si reca a Dresda per studiare musica con l'illustre cugino. La famiglia non vedeva negativamente le inclinazioni musicali di Albert, tuttavia desiderava che il figlio non facesse della musica la sua professione. Per questa ragione già nel 1623, come riporta l'orazione funebre, viene richiamato dai genitori che incoraggiano il suo trasferimento a Lipsia per intraprendere gli studi di giurisprudenza e di lettere. In quel periodo il ruolo di *Cantor* nella chiesa di San Tommaso era rivestito da Johann Hermann Schein (1586 - 1630, altro autore fondamentale agli albori del canto monodico tedesco), con la cui musica Albert

dovette venire in contatto. Non è infatti azzardato ipotizzare che si fosse dedicato con passione allo studio della musica anche nel corso del suo soggiorno lipsiense: Kretzschmar fa notare che Albert non figura mai tra gli immatricolati all'università di Lipsia e che, nel 1626 – anno in cui avrebbe dovuto concludere il primo triennio di studi – si trasferisce all'università della lontana Königsberg.

Le notizie sono incerte sulla sua attività nella capitale della Prussia orientale; è noto che dopo nemmeno un anno di permanenza nella città regiomontana si unisce a un gruppo di legati provenienti dalla Confederazione Belga in missione diplomatica per conciliare la pace tra Svezia e Polonia, forse anche con l'intenzione di sfuggire all'epidemia di peste che colpì la città tra l'agosto e il dicembre del 1629, causando oltre quattromila vittime.⁴ In viaggio verso Varsavia Albert viene catturato e detenuto per alcuni mesi. È durante questo forzato soggiorno polacco che viene a contatto, si può arguire, con melodie, danze e canti popolari polacchi, che faranno la loro comparsa nelle *Arien*. Questa non è certamente l'unica ragione per la presenza di numerosi elementi polacchi nelle sue raccolte, i cui ritmi e stilemi già circolavano in raccolte di intavolature per liuto circolanti nella Prussia Orientale. Essendosi accattivato la stima dei carcerieri per buona condotta e per intercessione di non meglio identificati «patrones» Albert viene rilasciato e, di ritorno a Königsberg, inizia a occuparsi di fortificazioni e ingegneria militare, evidentemente nell'intento di riprendere gli studi e di riconciliarsi con la famiglia. Il nuovo tentativo di intraprendere e portare a termine un corso di studio professionalizzante non dovette andare a buon fine dato che, il 10 dicembre 1630, inizia il periodo di prova come organista a Kneiphof, la maggiore delle tre cittadine in cui era suddivisa Königsberg e che ne ospitava il duomo. Albert continua la sua formazione sotto la guida di Johann Stobæus ma, come deduce Kretzschmar citando alcuni stralci di componimenti poetici di Simon Dach, non ha vita facile: deve contrastare concorrenza, inimicizie e invidie per riuscire ad affermarsi come musicista, come dimostrerebbe il Lied che Dach scrisse in onore del matrimonio di Albert con Elisabeth Stark nel 1638.⁵ Dal matrimonio nascono tre figli e due figlie. L'orazione funebre riporta che sopravvissero alla primissima infanzia soltanto due figli e una figlia, un dato non riportato come evento eccezionale, data l'elevata mortalità infantile.

⁴ Si veda ALFRED KELLETAT (a cura di), *Simon Dach und der Königsberger Dichterkreis*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1986, p. 338.

⁵ Cfr. DDT, XII, p. VIII.

Dal *Leichenrede* si evincono altresì tauni aspetti della personalità di Albert, tra cui l'atteggiamento generoso e filantropico del compositore, tanto attento ad aiutare le persone a lui vicine da compromettere la sua stessa salute. Non è riportata nel documento citato la causa della morte che lo coglie il 10 ottobre 1651.

Albert sceglie dunque Königsberg come sua città d'elezione: qui trova la sua strada e, a poco a poco, la sua realizzazione professionale come musicista; trova il suo posto nella società, un ampio e affiatato circolo di amici e una moglie con cui crea una famiglia; gli viene inoltre concessa una casa il cui giardino, come si vedrà nel paragrafo successivo, ricoprirà un ruolo di rilievo nella storia della musica e della letteratura tedesche. La posizione che si costruisce gli consente di iniziare la sua fortunata operazione editoriale con un genere – quello del semplice Lied strofico – che avrebbe potuto metterlo in cattiva luce e impedirgli di crearsi una solida e rispettabile reputazione nella società borghese. Il genere Lied, come si vedrà più approfonditamente in seguito, era considerato un genere affatto minore e Albert, caso unico tra i compositori coevi, vi si dedica quasi esclusivamente.

I.2 Autori e fruitori

I testi intonati da Albert, prevalentemente Lieder d'occasione, nascono all'interno della cerchia poetico musicale regionmontana chiamata *Musikalische Kürbishütte*, ovvero: Capanna musicale delle zucche. La fonte di informazioni primaria e più diretta riguardo al gruppo di poeti che orbitano intorno a Heinrich Albert è costituita da un poemetto di Simon Dach, composto quando la cerchia dovette sciogliersi per ragioni, come si vedrà in seguito, legate all'amministrazione cittadina. Il poemetto è intitolato *Klage über den endlichen Vntergang vnd ruinirung der Musikalischen Kürbs-Hütte vnd Gärtchens. 13. Jan. 1641*, consta di 230 alexandrini raggruppati in distici a rima baciata e ripercorre la storia decennale del circolo poetico-musicale regionmontano.⁶ Ulteriori notizie, inoltre, sono contenute nella prefazione alla raccolta di *Tricinia* di Albert intitolata *Musikalische Kürbishütte*, che ci

6 *Lamento sopra il declino finale e la rovina della capanna musicale delle zucche e del giardinetto. 13 genn. 1641.* Il testo integrale si trova pubblicato in una moderna edizione critica in ALBRECHT SCHÖNE, *Kürbishütte und Königsberg. Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte. Am Beispiel Simon Dach*, Beck, München, 1975. A quest'opera si rimanda anche per una più estesa disamina del circolo poetico regionmontano da un punto di vista storico-sociale.

consegna anche la nota incisione su rame che fornisce un'illustrazione ideale e simbolica del luogo d'incontro prediletto dal gruppo.⁷

Prima di accennare all'identità e all'estrazione sociale, economica e culturale dei membri della Capanna musicale delle zucche, quindi all'origine e alle motivazioni legate a questo curioso nome, è opportuno gettare uno sguardo su quella che fu la città di Königsberg nella prima metà del Seicento, dal momento che la sua posizione geografica e il suo assetto urbanistico permettono il formarsi della cerchia poetica, ne favoriscono il successo e ne casusano il declino e la fine. Inoltre, non di rado Königsberg fa da sfondo ai Lieder della *Musikalische Kürbishütte*, con il fiume Pregel che la attraversava, le isole che vi si trovavano, le campagne e i boschi che la circondavano.

Quasi un'oasi felice nel truculento campo di battaglia in cui la guerra – o meglio: quel coacervo di battaglie che si etichetta oggi come «Guerra dei trent'anni» – aveva ridotto gli stati tedeschi, la città regiomontana si ritrovò a essere meta di profughi politici e di rifugiati di guerra provenienti da ogni parte delle attuali Germania, Polonia e Repubblica Ceca. La lontananza dai focolai bellici favorì una certa stabilità economica e la conseguente possibilità per eruditi e artisti di ottenere commissioni e di dare alle stampe i propri lavori. La città era inoltre una fervida capitale culturale, sede dal 1544 di una prestigiosa università luterana. Questa fu fondata da Albrecht von Brandenburg-Ansbach (1490-1568), rampollo del ramo francone degli Hohenzollern, il quale – trentasettesimo gran maestro dell'Ordine Teutonico – rigettò la fede cattolica e diede vita al primo stato luterano in terra tedesca. L'università che portava il suo nome aveva il compito di formare la classe governativa e amministrativa della città, laureava medici, giuristi, filosofi e letterati e annoverava tra i suoi docenti lo stesso Simon Dach. Nella prospettiva dei Lieder di Albert la *Albertus Universität* garantiva a poeti e musicisti una rimarchevole quantità di occasioni accademiche da celebrare con musica e canti: lauree, pensionamenti, trasferimenti o morte di docenti, dottorati, pubblicazioni, anniversari e ricorrenze vengono ricordati nei titoli che precedono molti Lieder a partire dal quinto volume. L'Università Albertina ha inoltre permesso di conservare la memoria di quello che fu un florido centro culturale. La città di Königsberg, infatti, fu rasa al suolo dopo la capitolazione della Germania alla fine della Seconda guerra mondiale, con il dichiarato intento di cancellarne anche la storia e

⁷ Si veda p. 33.

la cultura tramite deportazioni e una vera e propria pulizia etnica a danno degli abitanti tedeschi. Fu tuttavia risparmiata dalla furia annichilente della devastazione la cosiddetta *Stoà Kantiana*, la loggia che contiene la sepoltura di Immanuel Kant, il cui nome è indissolubilmente legato alla città. Nulla rimane oggi della Königsberg di Heinrich Albert e Simon Dach: non il duomo (che si è tentato di ricostruire), non il castello, né tantomeno gli archivi cittadini e accademici. L'ultimo archivista regiomontano, lo storico Max Hein, riuscì a mettere in salvo alcuni tra gli atti che considerava di maggior valore, che vennero tradotti nello *Staatliches Archivlager* di Göttingen (allora guidato da Kurt Forstreuter) e costituivano all'incirca il 75% di tale archivio. Il fondo viene quindi traslato, nel 1978, nel *Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz* di Berlino, dove ancora si trova. Dai cataloghi risulta che i documenti ivi conservati riguardano principalmente gli scambi epistolari e gli atti ufficiali della cancelleria ducale all'epoca dell'Ordine Teutonico, quindi documenti anteriori alla conversione di Albrecht von Brandenburg-Ansbach.⁸

*

La *Musikalische Kürbishütte* si configura come una vera e propria cerchia di amici composta da persone appartenenti perlopiù al ceto medio-alto borghese: impiegati in cariche pubbliche, amministratori, giuristi, eruditi e accademici accomunati dalla passione per musica e poesia, di cui sono buoni od ottimi dilettanti, eccezion fatta per i tre membri fondatori: Heinrich Albert, Simon Dach e Robert Roberthin. Costoro erano infatti tre professionisti che esercitavano musica e poesia come principale occupazione e vi erano dunque specializzati. Pur non riscontrando conferma alcuna dalle fonti, si ritiene di non poter escludere la presenza di donne alle riunioni della Capanna musicale delle zucche. Non è un azzardo immaginare le mogli e le figlie dei membri della *Kürbishütte* godere dei momenti di musica e poesia e parteciparvi in compagnia dei propri familiari e comuni amici, considerata soprattutto la considerevole quantità di testi indirizzati, tramite allegorie, allusioni, metafore o con riferimenti diretti, alle giovani donne nel fiore dell'età e in procinto di convolare a nozze o di affacciarsi alla vita adulta. L'intento didattico ed educativo di tale genere poetico-musicale esige di necessità un pubblico cui indirizzarsi: è

⁸ Cfr. KURT FORSTREUTER, *Das staatliche Archivlager in Göttingen*, in «Zeitschrift für Ostforschung», Band 3, 1954, pp. 92-94.

impensabile, per l'epoca, una poesia priva di un destinatario reale che ne avrebbe recepito e fatto proprio il messaggio. Si può quindi avanzare l'ipotesi che alcuni Lieder (il numero IV.4, per esempio) fossero rivolti alle giovani donne che prendevano parte, occasionalmente o abitualmente, ai convegni della Capanna musicale delle zucche.

Heinrich Albert incarnava la figura più autorevole in campo musicale all'interno della cerchia di amici insieme con Johannes Stobæus e, in misura minore, altri compositori attivi a Königsberg e che avrebbero potuto prendere occasionalmente parte ai ritrovi della *Kürbishütte*, come ad esempio Georg Huck, Christoph Kaldenbach, Johann Knutzen, Conrad Matthæi, Friedrich Schweitzer, Johann Weichmann.⁹ In qualità di organista titolare del *Kneiphof*er Dom, Albert era divenuto negli anni una figura di riferimento per quel che riguardava l'attività musicale non soltanto presso la ristretta congrega privata, ma anche per la vita musicale cittadina. La municipalità regiomontana gli aveva concesso un piccolo appezzamento di terreno con un'abitazione a titolo gratuito presso la Lomse-Insel, una delle tre isolette create dal greto del fiume Pregel che, dal 1724, avrebbero costituito l'agglomerato urbano di Königsberg.¹⁰ L'isola Lomse era situata a est rispetto a Kneiphof – l'isola centrale e principale della città, sede del duomo e dell'università – e a questa collegata tramite la Honigbrücke (letteralmente: «ponte del miele») cui si accedeva attraverso la Honigthor («porta del miele») citata nel lamento di Simon Dach.

Dal momento che all'interno del centro urbano di Königsberg non vi era spazio sufficiente da dedicare ai giardini e agli orti privati, questi venivano dislocati in zone immediatamente limitrofe, dove venivano creati degli appezzamenti di terreno affidati a membri della medio-alta borghesia cittadina. Il *Gärtchen*, come affettuosamente Dach chiama il giardino che Albert apriva alla compagnia, era dotato di una piccola pergola, un capannello costruito dallo stesso Albert con l'ausilio del tiramantici e ornato di zucche, da cui il simpatico nomignolo che il circolo regiomontano si attribuiva: *Musikalische Kürbishütte*, «Capanna musicale adorna di zucche».¹¹ Questi ortaggi rappresentano, nella simbologia dei membri della società, la caducità e la transitorietà delle esperienze mondane, tematica centrale della loro produzione poetico-musicale. L'opulenza e la varietà delle cucurbitacee,

9 Riportati da SCHÖNE, *op. cit.*, p. 45.

10 Cfr. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 23 e KELLETAT, *op. cit.*, p. 331.

11 Questa la traduzione proposta in MITTNER, *op. cit.*, p. 779.

la loro polpa dolce e succulenta dal colore d'incarnato e la rapidità nel crescere rigogliose nel volgere di poche ore trovano la loro contropartita nell'altrettanto repentina marcescenza, nella corruzione del frutto che presto imputridisce e diviene nauseabondo per sapore e odore, sgradevole alla vista e inservibile per qualsivoglia utilizzo alimentare. La condizione miserevole dell'ortaggio decomposto ha tuttavia la facoltà di liberarne i preziosi semi e di consentire loro, concimati dalle sostanze organiche secrete nello stesso processo di marcescenza, di dare origine a nuove piante. Un perfetto esempio di *vanitas* e una calzante rappresentazione del ciclo della vita umana, osservabile in un lasso di tempo relativamente rapido e misurabile nell'esperienza quotidiana di ciascuno; un microcosmo in cui riconoscere la propria esperienza di mortali soggetti alle leggi della natura e alla volontà divina. La marcescenza del frutto come metafora della transitorietà conosce un impiego assai largo nel Seicento: nel 1642, per esempio – in tutt'altro contesto sociale e morale – Gian Francesco Busenello, nel libretto de *L'incoronazione di Poppea*, fa dire all'anziana nutrice in dialogo tra il serio e il faceto con il Valletto e Drusilla:

Col tempo si fa dolce
Il frutto acerbo e duro,
Ma in ore guasto vien quel ch'è maturo.¹²

L'anno successivo, per ritornare in terra tedesca, Gryphius scrive un epigrammatico distico di alessandrini contro uno scrittore estremamente prolifico a lui contemporaneo, paragonandolo proprio a questo vegetale contrapposto alla longevità dell'alloro:

DV machst dreyhundert vers eh' als ich drey gemacht.
Ein Lorber-baum wächst spätt / ein Kürbs in einer nacht.¹³

L'alloro è inveterato simbolo di fama perdurante poiché, a discapito della sua lenta (*spätt*) crescita, ha vita assai lunga. L'emblematica della zucca ha tuttavia precedenti addirittura anteriori e assai illustri: nella traduzione tedesca del libro di Giona, il profeta si rifugia in una capanna all'ombra delle foglie di una pianta di zucca, traendone ristoro dopo la

¹² GIOVAN FRANCESCO BUSENELLO-CLAUDIO MONTEVERDI, *L'incoronazione di Poppea*, Atto II, Sc. VIII, Giuliani, Venezia, 1642.

¹³ «Pria che tre versi io faccia tu me ne fai trecento / La zucca in una notte, il lauro cresce lento». Citato da SCHÖNE, *op. cit.*, p. 16. Trad. it. in GÜNTER GRASS, *Das Treffen in Telgte. Eine Erzählung*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1979, trad. it. di Bruna Bianchi, *L'incontro di Telgte*, Einaudi, Torino, 1982, p. 148.

sua fuga da Ninive (Giona, 4, 5:11). Come fa notare Schöne, la simbologia nell'epoca del Barocco non si basa su associazioni arbitrarie, bensì su verità incontrovertibili del mondo e della natura, esperibili empiricamente da ciascuno.¹⁴ Sulla coriacea scorza delle zucche che ornavano la pergola nel giardino di Albert, i membri erano soliti incidere dei brevi versi, epigrammi sulla pochezza della vita umana e sulla fugacità del tempo. Per questo pensiero costante, espresso in maniera simbolica e al contempo tangibile nell'incisione delle zucche, Albert portava il soprannome poetico *Der Sterblichkeitbefliessene* – che Mittner traduce come «Dedito al pensiero dell'umana caducità» – soprannome che identifica per estensione l'intero circolo poetico. La sensibilità nei confronti del pensiero della vanità tuttavia non impediva di portare avanti in egual misura una poesia di gioia, di moderato, consapevole e grato godimento dei piaceri della vita.¹⁵

Non è dato sapere se la *Musikalische Kürbishütte* fosse un circolo di poeti regolamentato da uno statuto oppure se, come sostiene Schöne, fosse piuttosto un gruppo “fluttuante” che accoglieva un numero variabile di membri come accadeva in associazioni simili operanti in altre città tedesche.¹⁶ Negli studi di germanistica, tuttavia, il riconoscimento di un unitario «Königsberger Dichterkreis» (cerchia di poeti regiomontana) è ben radicato e compare per la prima volta all'interno dello scritto di Johann Friedrich Lauson del 1759, nel quale lo studioso vi attribuisce l'appellativo di «Preußische Fruchtbringende Gesellschaft» (Fruttifera Società prussiana).¹⁷ L'appellativo fa riferimento all'accademia sorta e operante a Köthen che fu fondamentale per la nascita di una lingua letteraria tedesca, paragonabile per intenti e ambizioni alla coeve accademie italiane, in particolar modo all'Accademia della Crusca, cui si ispirò direttamente. Accademie di questo tipo proliferavano negli stati tedeschi tra il XVI e il XVII secolo e per certi aspetti anche la Capanna musicale delle zucche ne condivideva i fondamenti e le principali intenzioni, prima fra tutte quella di ridar vita a una

¹⁴ In proposito si veda ALBRECHT SCHÖNE, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barocks*, Beck, München, 1968, pp. 26-30.

¹⁵ Si veda FISCHER, *op. cit.*, p. XXXIV.

¹⁶ Si veda SCHÖNE, *op. cit.*, p. 42. Un parere simile si riscontra anche in SEGEBRECHT, *op. cit.*, p. 256.

¹⁷ Lo scritto di Lause recava nel frontespizio: *Das Lorrbeerwürdige Andenken eines vor hundert Jahren allhier verstorbenen großen Preußischen Dichters, M. Simon Dach, ehemaligen wohlverdienten Lehrers der Kneiphöfischen Thumschule, nachmals ordentlichen Professors der Dichtkunst der hohen Schule zu Königsberg, waget sich in einer deutschen Rede zu erneuren, und erbittet sich dazu die schätzbare Gegenwart würdiger Gönner, Kenner und Freunde der Wissenschaften in der Kneiphöfischen Schule 1759. den 18. April um 9. Uhr Vormittags Johann Friedrich Lauson, I.U.C. Lehrer bey der Cathedralschule*, p. 36.

poesia lirica in lingua tedesca, pur essendo scevra dell'aspetto formale e alle ambizioni di erudizione che le caratterizzavano:¹⁸ la Capanna musicale delle zucche era un circolo di privati cittadini che si riuniva nelle abitazioni private dei membri e, nella bella stagione, nel giardino di Albert. Costoro si diedero un nome quasi «per scherzo», non considerandosi che «un ramoscello nella ramaglia dell'ovunque affaccendata arte poetica tedesca», come sintetizza Günter Grass nel suo racconto.¹⁹ Decisamente avulsi allo spirito della cerchia sarebbero stati un formale apparato normativo e una definita ripartizione dei ruoli al suo interno. Simon Dach descrisse in versi la vivida atmosfera del *locus amœnus* in cui per una decina d'anni si riunirono gli amici poeti, usando quindi un mezzo che potesse rendere l'esperienza del circolo regiomontano nel suo divenire, cosa che la staticità delle immagini non consente.²⁰ Anche Heinrich Albert commemorò la Capanna delle zucche con il *medium* espressivo a lui più confacente: compose infatti una serie di dodici brevi *tricinia* dal titolo *Musikalische Kürbs-Hütte, Welche uns erinnert Menschlicher Hinfälligkeit*²¹ stampato a Königsberg nel 1645 presso Paschen Mense. Si tratta di dodici sezioni musicali che intonano altrettante strofe composte di due, quattro o sei versi per tre voci e basso continuo o seguente, come lo stesso compositore prescrive nel frontespizio:

*Partitura oder Tabulatur Heinrich Alberts Musikalischer Kürbs-Hütten, mit 3.
Stimmen / Woraus selbige Stücklein auff einem
Positif oder Instrument / nach Beliebung / können mitmusiciret
und gespielet werden.*²²

Ciascuna strofa declina per mezzo di un'immagine o di una riflessione particolare il tema della transitorietà dell'esperienza umana, dell'implacabilità del tempo e dell'inevitabilità della morte in uno stile conciso ed epigrammatico. La brevità e il tono sentenzioso dei dodici epigrammi contribuiscono a dare un'idea precisa e pertinente di quanto i membri della *Kürbishütte* incidessero sulle scorze delle zucche.²³

¹⁸ URS HERZOG, *Deutsche Barocklyrik, eine Einführung*, C.H. Beck, München, 1971, p. 28.

¹⁹ GRASS, *op. cit.*, p. 20.

²⁰ In proposito si veda SCHÖNE, *op. cit.*, p. 23, in cui si definisce la *Klage* di Dach «ein werdendes Produkt».

²¹ *Capanna musicale delle zucche, che ci ricorda la caducità umana.*

²² «Partitura o intavolatura della *Musikalischer Kürbs-Hütte* di Heinrich Albert, a 3 voci; tale piccolo brano può essere intonato e suonato accompagnato da un organo positivo o da un clavicembalo, a discrezione».

²³ Il testo è tratto da FISCHER, *op. cit.*, pp. 301-302.

1. Mit der Zeit ich kommen bin,
Fall' auch mit der Zeit dahin!

2. Mensch, hierinnen sind wir gleich,
Du magst Schön seyn, Jung und Reich:
Unser Pracht kan nicht bestehen,
Beyde müssen wir vergehen.

3. Nun ich jung noch bin und grüne,
O, so hält man mich im Wehrt!
Bin ich welck und nicht mehr diene,
Wer ist dann der mein begehrt?

4. Mensch, ich kann es leichtlich gläuben
Daß du wünschst, ich möchte bleiben;
Nicht dein Will, auch meiner nicht,
GOTTes Wille nur geschicht.

5. Wenn der rauhe Herbst nun kömpt,
Fall ich ab, und muß verderben.
Wenn dein Ziel dir ist bestimmt,
Armer Mensch, so mustu sterben.

6. Siehe mich an,
Und dencke dran:
Ich muß fort
Von diesem Ort!
Mit dir helt auch
GOTT solchen Brauch.

7. DEm Herbst verlangt nach mir,
Mich zu verderben:
Dem Tod, O Mensch, nach dir,
Auch Du must sterben!

8. Wer wird nach kurtzen Tagen
Mich beklagen,
Wenn ich verweckelt nur bin?
Auch Dir wirds wiederfahren
Nach wenig Jahren,
Wenn Dich der Tod nimbt hin.

9. Die Zeit und wir vergehen!
Was wir hie sehen stehn
In diesem grünen Garten,
Verwelckt in kurtzer Zeit,
Weil schon des Herbstes Neid
Scheint drauff zu warten.

10. Ich, und meine Blätter, wissen
Daß wir dann erst fallen müssen
Wenn der rauhe Herbst nun kömpt:
Aber Du, Mensch, weist ja nicht
Ob's nicht heute noch geschicht
Daß dir GOtt das Leben nimpt?

11. Ob ich gleich muß bald von hier,
Kriegstu dennoch Frucht von mir:
Wenn man Dich, Mensch, wird begraben,
Was wirst Du für Früchte haben?

12. O ich habe schon vernommen
Daß mein Feind, der Herbst, wird kommen,
Dessen Raub ich werden sol!
Lieber Mensch, gehab dich wol!

Contrariamente a quanto avviene nelle *Arien*, in questi *tricinia* il testo non è stampato sotto le note di ciascuna voce: soltanto l'incipit viene riportato sotto il rigo della voce più acuta, mentre la strofa viene riportata nella sua interezza al termine di ciascuna delle dodici sezioni musicali.

Schöne, nel sopra citato saggio sulla *Klage* di Simon Dach, documenta – con l'ausilio di un ricco apparato iconografico – la portata emblematica della zucca e l'ampio uso che si è fatto della raffigurazione dell'ortaggio in scritti letterari, teorici e teologici coevi. L'emblematica passa anche attraverso il potente *medium* delle immagini: Herzog parla di «bildersprachliches System», nel quale le immagini sono portatrici di vera e propria funzione linguistica e recano un bagaglio di significati condivisi.²⁴ La Capanna musicale delle zucche viene infatti rappresentata graficamente nel frontespizio dell'omonima composizione di Albert. Si tratta di un'incisione su rame che reca il titolo (*Titelkupfer*) inscritto in un drappo ornato di frange. Osservando il disegno si può notare che le zucche situate più in basso ai lati della capanna sono solcate da alcuni segni che, per quanto illeggibili, testimoniano la pratica dei membri del *Dichterkreis* di incidervi motti ed epigrammi, i quali potevano rimanere visibili anche dopo la marcescenza del coriaceo ortaggio. L'immagine mette in evidenza l'opulenza della vegetazione nel seppur piccolo giardino di Albert: vi sono raffigurate diverse specie di fiori e di piante resi con perizia miniaturistica; aiuole simmetriche, curate e ben definite come in un giardino all'italiana, insetti che si aggirano sui fiori a

24 HERZOG, *op. cit.*, p. 92.



rendere testimonianza della vitalità brulicante del *Gärtchen*. Elemento che si discosta dalla puntuale resa naturalistica dei particolari botanici è la composizione che si trova al centro sulla parte bassa dell'incisione: un teschio sormontato da una clessidra alata, estrema sintesi visiva dei temi cardine dell'attività poetico-musicale dei regiomontani. Una *Stilleben* del tutto simile si ritrova anche in apertura dell'ottavo volume di *Lieder*.

Molti dei *Lieder* messi in musica da Albert hanno come soggetto il giardino, oppure lo cantano al loro interno. Nel brano III.24 per esempio, il giardino è il soggetto principale del Lied, cosa che si nota sin dal motto latino che lo precede: «Horto recreamur amæno», costituito da sei sestine di *Dreibeber* giambici a opera di Simon Dach. Il poeta vi canta la serenità che caratterizza il giardino di Albert, luogo in cui liberarsi dalle fatiche e dalla mestizia e si rivolge al compositore come a un fratello chiamandolo *Orpheüs Kind* (figlio di Orfeo), le cui canzoni sanno dilettere gli animi degli amici e lenirli dagli affanni e dalle incombenze. I *topoi* del *locus amænus* regiomontano ricorrono tutti: la vegetazione rigogliosa, la birra che gli amici condividono, il ruscelletto e l'amichevole compagnia sono tutti elementi che concorrono all'allontanamento dalla «falsches Leben»: la «vita sbagliata» o

«falsa», cui la quotidianità costringe. Il medesimo motto latino compare anche in testa al ventunesimo brano della sesta raccolta, nel cui testo di Simon Dach (con lo pseudonimo di Chasmindo) tesse le lodi del giardino con una maggiore attenzione alle attività dei membri della *Kürbishütte*: questo è il luogo ideale per chi abbia voglia di giocare a dadi e a carte, di ballare e di godersi del vino fresco, per poi cantare le delizie naturali e gli ameni passatempo nella *Hauß der Reyme* (dimora delle rime).

L'esperienza della *Musikalische Kürbishütte* giunge a termine per cause collaterali non dipendenti dalla diretta volontà dei membri: apprendiamo dal *Lamento* che, nel 1641, il consiglio municipale di Königsberg espropria l'appezzamento di terreno ad Albert nell'ottica di un riassetto urbanistico della città, del consolidamento degli argini del fiume Pregel e della realizzazione del Weidendamm, il lungofiume in cui poco più di un secolo più tardi (nel 1737) sarebbe stato edificato un teatro anatomico. Dach esprime immediatamente il collettivo rammarico attraverso la sua *Klage*, ma il fatto che Albert pubblica la sua raccolta di *tricina* solo quattro anni più tardi è un'ulteriore riprova di quanto fosse profondo e radicato il dispiacere dei poeti per il termine dell'esperienza. Schöne propone una lettura sociologica dell'esperienza della Capanna musicale delle zucche, nella cui storia legge un «modello del mondo»: da un'iniziale situazione caotica di desolazione e confusione, all'ordine stabilito grazie alla creazione del giardino-paradiso di Albert. Seguono quindi, immancabilmente, il declino e la caduta, ovvero un'apocalisse che riporta ciclicamente a un nuovo stato di caos.²⁵

*

Non è dato di conoscere con certezza il numero di componenti della *Musikalische Kürbishütte*, tra i membri “stabili” e i letterati (o i semplici conoscenti) che la frequentano solo occasionalmente. Segebrecht stima che l'elenco dovrebbe annoverare una quarantina di nomi. Nelle otto raccolte di Albert sono presenti all'incirca quindici autori, che comprendono alcune mani anonime. Sono Leopold Heinrich Fischer e, più di recente, Wulf Segebrecht gli storici della letteratura più prodighi di riferimenti biografici sui membri della cerchia, i quali vengono presi in esame non come autori nella loro individualità, ma secondo il rapporto che intrattengono con il circolo regiomontano. Similmente alle coeve Accademie italiane, con le quali Dach e Roberthin erano venuti direttamente in contatto,

²⁵ Cfr. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 32.

ai membri è di frequente attribuito un soprannome ricavato da un anagramma del loro nome preso dalla letteratura classica o inventato ex novo con allusioni al mondo antico, latino o romanzo.²⁶

Il principale autore dei Lieder intonati da Albert è Simon Dach (Memel – o Memelsdorff – oggi Klaipėda, Lituania, 1604 - Königsberg, 1659), che ne scrive 122 su 191.²⁷ Legato da una sincera amicizia con Albert, il poeta è un buon dilettante di violino e di viola da gamba. Questi si firma talvolta con il nome per esteso, talaltra con il solo cognome, con le iniziali, oppure con il suo nome bucolico ricavato da un anagramma: Chasmino.²⁸ Figura fondamentale in quanto vero e proprio iniziatore di una poesia prussiana in lingua tedesca, Dach è, insieme con Albert e Roberthin, il fulcro del gruppo e la principale autorità in campo poetico in quanto titolare della cattedra di poesia all'università Albertina. Anch'egli è da considerarsi dunque, al pari di Albert, un professionista che vive dell'attività di cui gli altri membri si diletano e che si divide tra la professione accademica e la produzione di *Gebrauchslyrik*, spesso a servizio della corte brandeburghese. Pur non essendone ufficialmente un funzionario, Dach si produce assai di frequente in brani occasionali per il *Kurfürst* Friedrich Wilhelm, il quale espresse personale stima e particolare predilezione per la sua produzione poetica. Il principe elettore si vantava di conoscerne a memoria numerose poesie e di riconoscere a colpo sicuro, tra i versi di molti poeti, quelli di Simon Dach.²⁹ A dispetto di una produzione letteraria invero imponente, il poeta non pubblicò mai una raccolta o un volume dei suoi lavori, stampati esclusivamente come fogli sciolti (*Flugblätter*) che circolavano durante le occasioni per le quali venivano scritti. I Lieder di

26 FISCHER, *op. cit.*, p. XXXIV; WULF SEGEBRECHT, *Simon Dach und die Königsberger*, in Harald Steinhagen e Benno von Weise (a cura di), *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1984, pp. 242-269.

27 Questa la cifra che risulta dal computo svolto nel corso del presente lavoro; è possibile trovare cifre diverse: Kelletat ne conta 125, cfr. KELLETAT, *op. cit.*, p. 363.

28 Per una biografia più estesa su Simon Dach si vedano HERMANN OESTERLEY, *Gedichte von Simon Dach*, in «Deutsche Dichter des siebzehnten Jahrhunderts», IX, dir. da Karl Goedeke e Julius Tittmann, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1876, pp. III - LVI, KELLETAT, *op. cit.*, pp. 340-348.

29 Cfr. SEGEBRECHT, *op. cit.*, p. 254.

Albert hanno quindi ricoperto il ruolo fondamentale di sottrarre all'oblio una buona parte della produzione poetica di Dach, consegnando ai posteri i suoi testi poetici.³⁰

Altro membro fondatore e autore assai prolifico della *Musikalische Kurbishütte* è Robert Roberthin, il quale contribuisce alle raccolte dei Lieder di Albert con sedici testi, di cui dodici originali e quattro traduzioni: due traduzioni da testi francesi e due componimenti poetici del teologo, pittore ed erudito olandese Dirck Camphuysen. Dalla prefazione alla serie di *tricina* di Albert si evince che è stato proprio Roberthin a proporre ad Albert di mettere in musica i versi che venivano composti nel suo giardino, di modo che gli amici potessero dividerli cantandoli insieme.³¹ I Lieder su testo di Roberthin, che talvolta si firma con il suo soprannome arcadico Berrintho – anagramma del suo cognome – sono i seguenti: I.2, 6, 10, 13, 18; II.3, 7, 13; III.12, 20, 21, 25, 29; IV.12; 5. 11; VI.13. Nato nel 1600 a Saalfeld in Prussia (l'attuale città polacca di Zalewo), Robert Roberthin si forma a Königsberg e a Lipsia; segue il suo professore di retorica e storia Matthias Bernegger (di cui anche lo stesso Opitz fu allievo) a Strasburgo, per poi fare ritorno a Königsberg dopo la morte del padre nel 1620.³² Tra i membri del circolo di poeti Roberthin è colui che maggiormente ha avuto modo di viaggiare all'infuori dei paesi di lingua tedesca: visita i Paesi Bassi e, come già Weckherlin, vive a lungo in Inghilterra ove apprende la lingua e la cultura inglesi; successivamente è a Parigi e in Italia. I periodi trascorsi all'estero gli permettono di sviluppare una personalità ricca e sfaccettata e ne fanno una figura di rilievo nella comunità regionmontana per via delle sue notevoli competenze linguistiche (oltre alle lingue classiche conosce inglese, olandese, francese e italiano) e per i contatti che è riuscito a stringere e a mantenere (tramite fitti rapporti epistolari) con diversi eruditi e umanisti europei, tra cui il sopra citato Camphuysen, il giurista e filosofo Huig de Groot, il filologo Jan Gruter, lo stesso Martin Opitz. Roberthin scompare improvvisamente nel 1648; la perdita è motivo di grande sconforto per Albert e forse ancora maggiore per Dach, che gli è particolarmente legato.³³ Oesterley riporta che Simon Dach sprofonda in un periodo

30 Si veda KELLETAT, *op. cit.*, p. 355.

31 Cfr. SEGEBRECHT, *op. cit.*, p. 257.

32 Ulteriori e più approfondite note biografiche si trovano in GEORG CHRISTOPH PISANSKI, *Entwurf der Preußischen Literaturgeschichte während des 17. Jahrhunderts*, Koch, Königsberg, 1853, e in L. H. FISCHER (ed.), *Gedichte des Königsberger Dichterkreises*, Niemeyer, Halle, 1884.

33 Si veda ERICH TRUNZ, *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock*, Beck, München, 1995, p. 373.

di malattia in seguito alla morte dell'amico, in onore del quale scrive due lunghe poesie, una in latino e una in tedesco. Per le esequie viene eseguito il Lied *Ich bin ja Herr in deiner Macht*, già composto da Dach e da Albert e riutilizzato per onorare la sepoltura del comune amico. Questo *Leichencarmen* compare nel settimo volume delle *Arien* (VII.12) con dedica all'amico deceduto e, nella prima edizione, corredato dal disegno di una rosa che fiorisce tra rovi e foglie irsute, la quale – all'interno di un cartiglio – reca la scritta «VNTER RVBOS» in caratteri latini maiuscoli.

Roberthin viaggia verso l'Italia in compagnia di Andreas Adersbach (Königsberg, 1610 - ivi, 1660) il quale intraprende a sua volta diversi viaggi attraverso Francia, Belgio, Inghilterra, Polonia e diversi stati tedeschi. Figlio di un segretario del consiglio segreto prussiano (vicino a sua volta al circolo regiomontano), ricopre diversi incarichi diplomatici, sino a raggiungere la carica di segretario del consiglio superiore prussiano, in continuità con la carriera politica del padre. Alcune sue poesie per la *Musikalische Kürbishütte* sono firmate con le iniziali o con l'anagramma Barchedas. Suoi sono otto testi all'interno delle raccolte di *Lieder*: III.3, 15, 27; IV.9, 18; V.12; VI.8, 22. Cinque sono invece i testi scritti per la *Kürbishütte* da Johann Peter Titz (o Titius, Liegnitz, oggi Legnica, Polonia, 1619 - Danzig, 1689): IV.18, 19, 20; VI.1, 6.

Lo stesso Martin Opitz dà un contributo diretto alla produzione liederistica di Heinrich Albert con tre testi: I.19; III.16; IV.11. L'inserimento di componimenti di un poeta, accademico ed erudito che godeva di notevole fama nei paesi di lingua tedesca, contribuisce certamente al successo delle raccolte di Albert, conferendo loro risalto, visibilità, prestigio e, verosimilmente, riconoscimento presso il mondo accademico.

Di Christoph Kaldenbach (Schwiebus, oggi Świebodzin in Polonia, 1613 - Tubinga, 1698) si trovano tre testi nelle raccolte di Albert: IV.24; V. 20; VI.2.³⁴ Anche Kaldenbach è un umanista, erudito, poeta e retore attivo nel mondo accademico regiomontano: co-rettore e pro-rettore dell'università Albertina, detiene la cattedra di lingua greca prima del suo definitivo trasferimento a Tubinga nel 1655 per assumere la cattedra di *Eloquentiae, Historiarum et Poeseos*. Si firma con il suo nome per esteso soltanto nell'ultimo Lied, mentre nei primi due si cela dietro lo pseudonimo di Celadon, il *pastor fido* del monumentale romanzo pastorale *Astrée* di Honoré d'Urfé. Kaldenbach è più attivo degli altri poeti della

³⁴ Per una trattazione più diffusa sulla produzione lirico-musicale di Kaldenbach si veda ASTRID DRÖSE, *Christophs Kaldenbachs musikalische Lyrik*, in TENHAEF, WALTER, *op. cit.*, pp. 134 - 152.

Kürbishütte come compositore: nell'anno della morte di Albert pubblica una raccolta intitolata *Sappho, oder musikalische GEdichte*, nella quale si serve di testi principalmente anonimi e riporta, segnalandone la paternità, un'aria di Albert (III.11).

Le notizie biografiche riguardanti altri membri della *Kürbishütte* sono estremamente scarse: Christoph Wilkau (1598 - 1647) è impiegato come archivista a Königsberg ed è presente nelle *Arien* in un unico caso con il suo nome per esteso (II.5). Si può tuttavia supporre che anche un secondo testo firmato C. W. (VI.5) sia suo. Lo stesso si può dire del teologo Michael Behm, che si firma per esteso in un Lied (V.8) e verosimilmente in un secondo con le sole iniziali M. B. (III.13). Anche del pastore luterano Georg Mylius Albert inserisce nelle sue raccolte due Lieder (II.6; IV.19). Dei seguenti autori, invece, troviamo un solo testo: Johann Sand (VI.9), Jonas Daniel Koschwitz (VII.18), Johann Gamper (VIII.19).

Tre testi (I.11; II.14; VIII.22) sono firmati con le lettere C. V. M., sigla attualmente non attribuibile. Un Lied è contrassegnato con le lettere P. S. (II. 18), mentre cinque (I.23; II.12, 13; III.30; IV.23; VIII.2) sono del tutto anonimi. È inoltre dubbia la paternità del Lied VIII.2 dedicato a Wolff von Von Kreyzen, nella partitura del quale Albert scrive: «Geschrieben von seinem Herren Söhnen»: «Scritto dal suo signor figlio». Ebbene non risulta chiaro se questa specificazione faccia riferimento al testo, alla musica o a entrambi, rendendo impossibile un'attribuzione certa; si è tuttavia propensi a considerare Von Kreyzen come autore del solo testo, sulla base dell'utilizzo del verbo *schreiben* (scrivere) e non *komponieren* oppure *setzen*, che si riferirebbero invece alla composizione musicale.

*

Mancando nei paesi di lingua tedesca uno stato unitario, una capitale centrale e una corte che accentrino le forze anche intellettuali, come invece accadeva in Francia e Inghilterra, le accademie che si formano nelle diverse città tedesche svolgono un ruolo maggiormente localistico ed episodico. La *Fruchtbringende Gesellschaft*, la maggiore di queste società linguistiche sorte sul modello fiorentino, conosce un rapido declino e una deriva degli intenti iniziali, sorte comune ad altre istituzioni simili. Le attività di tipo linguistico ri-

mangono limitate ai circoli letterari operanti nelle maggiori città: Amburgo, Norimberga e Königsberg.³⁵

La peculiarità del circolo regiomontano che lo distingue da altre simili libere associazioni o istituzioni regolamentate è dunque la predilezione pressoché esclusiva per il genere del Lied. Secondo le ricerche di Peter Tenhaef nessuna città ha conosciuto la produzione di un tale numero di Lieder d'occasione come Königsberg.³⁶ Non solo erano numerosi i lavori poetici e musicali stampati da poeti e musicisti regiomontani, ma anche quelli stampati colà da artisti provenienti da lontano, di cui Tenhaef dà accurata segnalazione.

È in questo contesto di fermento culturale e amicizia sincera tra i membri della Capanna musicale delle zucche che viene composto un così gran numero di *Gesellschaftslieder*. Questi manifestano la volontà e la necessità di celebrare momenti solenni o tragici, di godere delle gioie quotidiane o di riflettere sull'inconsistenza dell'esistenza all'interno di una comunità, di un'aggregazione di persone che condividono vissuti simili e che possiedono gli strumenti linguistici e culturali atti a esprimerli e a comprenderli. I Lieder della Capanna musicale delle zucche nacquero per essere eseguiti da una cerchia di amici o in un momento di privata aggregazione sociale, ma la parola *Gesellschaft* rimanda necessariamente anche alla società esterna, la società cittadina regiomontana, il che porta a sovrapporre il concetto di *Gesellschaftslied* con quello di *Gebrauchslyrik*: poesia lirica d'uso. Come sintetizza efficacemente Herzog in una battuta: «Gelegenheit macht im 17. Jahrhundert Dichter».³⁷ Festività accademiche e religiose, visite di personalità pubbliche, nascite, battesimi, onomastici, compleanni, guarigioni, matrimoni, funerali, anniversari non sono infatti concepibili nel Seicento senza una commemorazione poetica pubblica o privata e, spesso, senza una sua realizzazione musicale. Lo scrive a chiare lettere Martin Opitz nel terzo capitolo del suo programmatico *Buch von der deutschen Poeterey*:

35 Cfr. URS HERZOG, *Deutsche Barocklyrik, eine Einführung*, C.H. Beck, München, 1971, p. 27 e TRUNZ, *op. cit.*, p. 188.

36 PETER TENHAEF, *Entwicklungen in der Königsberger Gelegenheitsmusik des 17. Jahrhunderts*, in TENHAEF-WALTER (a cura di), *op. cit.*, pp. 191-212: 192.

37 «Nel Secolo XVII l'occasione fa il poeta», HERZOG, *op. cit.*, p. 39.

Es wird kein buch, keine hochzeit, kein begräbnüß ohn uns gemacht vnd gleichsam als niemand köndte alleine sterben gehen vnsere gedichte zuegleich mit jhnen vnter.³⁸

Herzog asserisce che a ciascun poeta dell'epoca di Gryphius non sarebbe potuta essere più estranea l'idea che la propria poesia non fosse indirizzata a nessuno, rimarcando così la differenza d'intenti con la poesia del XX Secolo.³⁹

Per quanto riguarda i Lieder composti in onore delle visite di personalità illustri a Königsberg, Werner Braun parla di *Huldigungslieder*, letteralmente: «Lieder di omaggio».⁴⁰ Questi presentano le caratteristiche peculiari di una vera e propria cantata strofica o – integralmente o parzialmente – *durchkomponiert*. Questi si avvalgono di cospicue forze vocali (diversi solisti e cori), ensemble di archi, fiati (fagotti e tromboni) e dell'impre-scendibile basso continuo. Il primo *Huldigungslied* che compare nelle raccolte di Albert è quello in onore della visita di Martin Opitz posto in chiusura al secondo volume, di cui si parlerà diffusamente nel paragrafo II.2.

Sono prevalentemente due le occasioni che i brani contenuti nelle raccolte di Albert sono chiamati a solennizzare: i *Leichencarmina*, o *epicedia*, in onore di un defunto e gli *Hochzeitslieder* scritti in occasione di un matrimonio. Le destinazioni non sono rese esplicite nei primi tre volumi: solo dal quarto iniziano a comparire le date delle celebrazioni e i nomi dei dedicatari. L'essenza della poesia e della liederistica d'occasione è «[...] to console the afflicted, not to depict the funeral, to celebrate with the wedding guests rather than to paint a picture of the festivities».⁴¹

Ciascuna poesia è quindi legata all'occasione per cui è stata creata pur non riferendovisi direttamente; della sconfinata produzione di lirica d'uso, infatti, molto è andato perduto, cosa che sarebbe potuta avvenire anche per una grande parte dei lavori di Dach.⁴² Come

38 «Nessun libro, nessuno sposalizio, nessuna sepoltura si fa senza di noi e, come se nessuno potesse andare a morire da solo, le nostre poesie vanno sottoterra insieme con lui.» MARTIN OPITZ, *Buch von der Deutschen Poeterey*, Müller, Breslau, 1624, ristampa Reclam, Stuttgart, 2002, p. 18.

39 Cfr. HERZOG, *op. cit.*, p. 25.

40 Cfr. BRAUN, *op. cit.*, p. 162.

41 ANTHONY J. HARPER, *Everyday life and social reality in the German song of the seventeenth century*, in JAMES A. PARENTE JR., RICHARD E. SCHADE, *Studies in German and Scandinavian Literature after 1500: a Festschrift for George C. Schoolfield*, Camden House, Columbia SC, 1993, pp. 50-66: 51. «[...] consolare gli afflitti, non descrivere il funerale; celebrare con i invitati a nozze piuttosto che raffigurare i festeggiamenti in un'immagine».

42 A questo proposito si veda SCHÖNE, *op. cit.*, p. 43.

accennato in precedenza, dobbiamo all'opera di Albert il fatto che molte liriche di Simon Dach siano state sottratte all'oblio e nella prefazione alla quinta raccolta, infatti, Albert si dimostra ben cosciente di questo:

Wollet demnach noch zur zeit mit dieser meiner wenigen Arbeit vorlieb- und willen nehmen, und euch genügen lassen an dehme, daß ich eüch so viel schöne Texte, die meisten theils von unserm Poeten dieses Ortes her-rühren (mit seiner bewilligung) mittheilte, welche von mir fast besser, als von Ihme selbst, sind verwahret und auffgehoben worden, ohne zweifel wegen seiner uberhäufften Arbeit, damit man ihn fast täglich beschwehret; und hat mich schade zu seyn gedaucht, daß solche etwa gar von abhänden kommen möchten.⁴³

Il successo di cui godettero le *Melodeyen* di Albert ha dunque assicurato maggior diffusione e ha garantito la conservazione di testi che, nati per celebrare un'occasione, sarebbero rimasti legati a essa e di conseguenza, con buona probabilità, dimenticati. La musica dunque è veicolo fondamentale non solo per la diffusione, ma anche per la conservazione della lirica seicentesca. Tuttavia è vero anche il contrario, come fa notare Werner Braun: «Dal momento che molte poesie di questo periodo non furono intonate e dal momento che sulle medesime "arie", "melodie" o "motivi" esistevano diverse poesie, il Lied barocco è giunto più grazie alla letteratura che alla musica».⁴⁴

I.3 Albert e Opitz

Heinrich Albert e i membri della *Musikalische Kurbishütte* recepiscono la riforma di Martin Opitz in due dei suoi aspetti fondamentali: dal punto di vista formale accolgono con entusiasmo e applicano con zelo la nuova concezione del verso e della metrica; sul versante poetologico fanno proprio, con altrettanta convinzione, l'aspetto educativo e didascalico

43 «Vogliate quindi frattanto compiacervi ancora con questi miei pochi lavori [con i quali] ho condiviso tanti bei testi, la maggior parte dei quali provenienti dal nostro poeta cittadino (con la sua autorizzazione) che sono stati custoditi e innalzati quasi meglio da me che da egli stesso, senza dubbio a causa dell'eccessivo lavoro con il quale lo si è gravato quasi quotidianamente; e mi è sembrato un peccato che questi potessero andare completamente perduti».

44 «Da viele Dichtungen dieser Zeit nicht vertont wurden und da zu gleichen »Arien« oder »Melodeyen« oder »Weisen« unterschiedliche Gedichte bestanden, ist das Barocklied reicher literarisch als musikalisch überliefert». BRAUN, *op. cit.*, p. 167.

della nuova poesia del *prodesse et delectare* declinato nell'ottica più confacente al contesto storico-sociale in cui si trovano a operare.

Il circolo regiomontano è invece decisamente distante dall'ambizione dotta ed erudita propugnata dalla *Versreform* di Opitz in favore di una certa intimità domestica, di una genuina esaltazione del rapporto di amicizia e di un moderato godimento dei piaceri della vita, il tutto in un tono e una sintassi necessariamente più semplici e colloquiali. Per comprendere la portata rivoluzionaria della riforma metrica di Martin Opitz è utile osservare brevemente a quale sistema essa si oppone e da quali principi prende le mosse prima di gettare uno sguardo sugli illustri modelli cui aspira.

Dopo il periodo fiorente dell'epica germanica medievale in *Mittelhochdeutsch*, la tradizione poetica subisce un vero e proprio arresto, cui segue un lungo periodo di stagnazione. Sino agli albori del XVII secolo la lingua tedesca viene vissuta ancora perlopiù come idioma vernacolare e, nella produzione poetica, prevale il *Knittelvers*, che Christian Wagenknecht descrive sinteticamente come segue:

Unter den deutschen Versen der Zeit herrschen durchaus die bewährten Knittel vor: schlichte Achtsilbler, gereimt, ohne regelmäßigen Wechsel von "stumpfen" und "klingenden" Versen, ohne regelmäßige Zäsuren und ohne regelmäßige Versfüße, in der Sprache voller Idiotismen und Gewaltigkeiten, im Satzbau ohne Schwung und im Stil ohne rhetorischen Glanz.⁴⁵

Per quanto sferzante, la critica alla forzata innaturalità del *Knittelvers* è largamente condivisa e pressoché unanime nella germanistica.⁴⁶ Il verso tipico della poesia "cittadina" (quella di Hans Sachs e dei Maestri Cantori, nonché di poeti popolari quali Hans Rosenplüt, Sebastian Brant, Johann Fischart e molti altri) non consente alla lingua tedesca di sviluppare una poesia foriera di contenuti profondi, ragionamenti e concetti. Essa si trovava quindi a una distanza abissale dalle coeve culture letterarie italiana, francese e olandese, la cui poesia conosce esponenti tanto illustri da poter essere – nell'ottica degli

45 «Tra i versi tedeschi del tempo [inizio del Secolo XVII], prevaleva di gran lunga il persistente *Knittel*: semplici versi di otto sillabe rimati, senza una regolare alternanza di versi "muti" o "sonori", privo di cesure e di piedi metrici regolari, in una lingua piena di idiotismi e forzature, priva di slancio nella sintassi e di smalto retorico nello stile». CHRISTIAN WAGENKNECHT, *Weckerlin und Opitz. Zur Metrik der Renaissancepoesie*, Beck, München, 1971, p. 68.

46 Sul problematico sostrato metrico precedente ai primi tentativi di riforma, si veda anche HEINZ ENTNER, *Der Weg zum "Buch von der deutschen Poeterey"*, in H. Entner, W. Lenk, I. Schwiek, I. Spriewald (ed.), *Studien zur deutschen Literatur im 17. Jahrhundert*, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar, 1984, p. 20.

umanisti tardo cinquecenteschi – accostati ai classici della latinità; negli stati tedeschi non esiste ancora una lingua poetica autoctona condivisa e non sono dunque possibili la formazione e lo sviluppo artistico di grandi personalità quali Tasso, Ronsard o Heinsius, dal momento che i principali talenti letterari si esprimono nel dotto latino umanistico.

Quello di Martin Opitz non è il solo tentativo di mettere ordine nella metrica tedesca, di condurla a una sistematizzazione e di conferirle dignità letteraria, né tantomeno il primo: Wagenknecht cita due suoi importanti precursori, i cui tentativi vengono definitivamente soppiantati dalla riforma di Opitz, che li relega allo stadio di episodi effimeri nella storia della metrica tedesca. In una prima fase si collocano i lavori di Conrad Gesner⁴⁷ (*Mythridates*, 1555) e di Johannes Clajus (*Grammatica Germanicæ Linguae*, 1557) che tentano di introdurre le norme quantitative proprie delle versificazioni greca e latina in una nuova metrica tedesca tramite quello che Wagenknecht chiama verso “antichizzante” (*antikisierender Vers*). Lo studioso parla inoltre del verso “romanizzante” (*romanisierender Vers*), tramite il quale si tenta di importare la metrica francese, principalmente a opera di Georg Rodolf Weckherlin ma anche – in una fase iniziale della sua carriera – dello stesso Opitz con *Aristarchus, sive de contemptu linguae Teutonicæ*.⁴⁸

Il problema metrico si fonda sulla natura stessa della lingua tedesca. Le lingue romanze consentono una prosodia regolare e naturale e, di conseguenza, notevoli libertà ed elasticità metriche. In esse – particolarmente in italiano – ogni sillaba è potenzialmente portatrice di suono, data la regolare alternanza di suoni consonantici e vocalici. Per contro il tedesco – caratterizzato dalla presenza di forti gruppi consonantici che spezzano il fluire vocalico – è soggetto a una frammentazione difficilmente incasellabile in uno schema metrico basato sulla qualità dei piedi che sia al contempo regolare e fluido. Non di rado i gruppi sillabici sono sensibilmente differenti gli uni dagli altri per estensione e, contrariamente all’italiano, persistono delle ambiguità nella pronuncia e, similmente al francese, delle sillabe indistinte nei finali delle parole; come si vedrà in molti Lieder di Albert il suono vocalico anteriore semichiuso arrotondato [ø] rima con il non arrotondato [e] per citare un solo esempio. Opitz è il primo erudito a comprendere che alla lingua tedesca

47 Conosciuto anche con le grafie Gessner e Geßner.

48 WAGENKNECHT, *op. cit.*, pp. 15 e segg., pp. 70 e segg.

non sono applicabili i medesimi criteri delle lingue classiche, né tantomeno dell'italiano e del francese e ad agire pragmaticamente di conseguenza:

È merito di Opitz aver compreso che la metrica tedesca non si basava sulla distinzione delle sillabe lunghe e brevi, ma su quella delle sillabe toniche e atone, che cioè il testo tedesco non si divideva in piedi, ma in battute.⁴⁹

La sintesi di Ladislao Mittner trasmette efficacemente l'essenza della riforma di Martin Opitz, la quale – per necessità storica – si colloca contemporaneamente alla fase di transizione tra la *mensura* e la moderna battuta accentuativa, da *tactus* a *Takt*.⁵⁰

Come accennato, Opitz propone inizialmente una soluzione “romanizzante”: è del 1617 il sopracitato *Aristarchus*, nel quale nomina i modelli di purezza stilistica (principalmente Ariosto, Tasso, Ronsard e Heinsius) e propone l'alessandrino francese come verso per il sonetto e per la poesia drammatica, in sostituzione all'esametro latino. È però con il *Buch von der deutschen Poeterey* del 1624 che Opitz assurge allo status di vero e proprio riformatore della metrica e della poesia tedesche. Al di là della portata dirimpante sia sul piano della poetica che nella pratica della poesia, il libello è fondamentale anche per altri aspetti: è interamente redatto in tedesco, scelta che sancisce la dignità letteraria e scientifica della lingua teutonica, ora perfettamente in grado di dialogare con le lingue classiche e con le lingue letterarie dell'Umanesimo europeo, come Opitz dimostra per mezzo di numerose citazioni. L'opera conferisce inoltre preziose informazioni sulla relazione tra poesia e musica, nonché una dettagliata regolamentazione a tale riguardo, che verrà recepita, pienamente assimilata e applicata con rigore da Albert, Dach, Roberthin e dagli altri musicisti-poeti regionmontani.

Il *Buch von der deutschen Poeterey* si apre con un primo, breve capitolo introduttivo che costituisce una forte dichiarazione d'intenti, quasi un manifesto: l'assunto principale consiste nel fatto che solo attraverso alcune regole la poesia diviene possibile. «Die barocke Poetik ist Regelpoetik»⁵¹ e l'ispirazione non è che uno tra i diversi elementi che possono concorrere alla sua creazione; in mancanza di essa possono sopperire dei veri e propri

49 MITTNER, *op. cit.*, p. 772.

50 HARALD HECKMANN, *Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», X, 1953, pp. 116-139: 116.

51 «La poetica barocca è poetica delle regole». HERZOG, *op. cit.*, p. 42.

repertori e campionari di argomentazioni e concetti di cui servirsi per attingere materia di poesia e da controllare con la mano ferma dei nuovi precetti metrici. È l'elaborazione il cardine del fare poesia nel Seicento tedesco, non l'originalità del soggetto. In un processo assai simile a quello della composizione musicale, il soggetto non è che grezzo materiale di partenza, nella cui elaborazione risiede la bravura del poeta, principio che ha conosciuto riconoscimento, successo e applicazione anche nel Novecento. Scrive infatti Gottfried Benn: «Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten - ein Gedicht wird gemacht». ⁵²

Opitz apre il suo trattatello con tre capitoli di teoria poetologica: non si addentra immediatamente nelle questioni tecniche del fare poesia, ma si interroga prima sul senso e sulla natura di essa, che individua in una «teologia nascosta» (*verborgene Theologie*). Le due discipline si alimentano reciprocamente: la teologia fornisce una grande quantità di tematiche, di idee e di materiale per la poesia e la poesia, dal canto suo, le dà una forma, ne sviscera i contenuti, ne sviluppa i concetti e le permette di fare ingresso nella sfera del gusto, del bello e del dilettevole, in cui altrimenti non avrebbe facile accesso. È da rintracciare nel secondo capitolo il precetto (che tanto sarà caro ai regiomontani) secondo il quale la poesia debba dilettere l'animo e al contempo educarlo. Opitz si serve di una citazione di Strabone – che traduce in tedesco – secondo cui la poesia è anzitutto filosofia ed educazione, la cui pratica non può che condurre alla rettitudine e a un comportamento moralmente ineccepibile. È lo stesso Opitz a esplicitare il concetto introducendo la citazione straboniana: «[...] vnd liessen sich durch die anmutigkeit der schönen getichte zue aller tugend vnnnd guttem wandel anführen». ⁵³

La ricezione di tale precetto nella produzione poetico-musicale regiomontana è evidente e patentemente dichiarata nei frontespizi delle raccolte, le quali recano tutte il sottotitolo «Etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zu gutten Sitten vnd Lust dienender Lieder», ⁵⁴ che non subisce se non superficiali modifiche esteriori negli otto volumi. I Lieder sarebbero quindi principalmente spirituali e in parte profani (dicitura deliberatamente capziosa, come si può facilmente dimostrare scorrendo il registro dei brani) e

52 «Una poesia ben di rado sgorga - una poesia viene fatta.» GOTTFRIED BENN, *Probleme der Lyrik*, in «Gesammelte Werke», ed. Dieter Wellershoff, Limes Verlag, Wiesbaden, 1968, vol. IV, p. 1059. Cit. in HERZOG, *op. cit.*, p. 9.

53 «[...] e si lasciarono condurre dalla piacevolezza delle belle poesie a tutte le virtù e alle buone azioni», MARTIN OPITZ, *Buch von der Deutschen Poeterey*, Müller, Breslau, 1624, rist. Reclam, Stuttgart, 2002, p. 15.

54 «Lieder per la maggior parte sacri, altri profani che servono ai buoni costumi e al diletto».

servono dunque ai buoni costumi e allo svago. Opitz ritorna su questa questione cruciale anche nel capitolo successivo, caricandola di ulteriori significati: il «prodesse et delectare» oraziano diviene «vberredung vnd vnterricht auch ergetzung der Leute». La questione didattica assume anche il valore di *Überredung*, ossia convincimento e, nella terminologia della retorica classica, *persuasio*, inserendosi nel pieno, energico spirito riformatore luterano che tanto incoraggiava l'uso di musica e poesia per alfabetizzare ed evangelizzare il popolo tedesco.

Nel capitolo successivo, il terzo, Opitz fa riferimento alla pratica della *Gelegenheitsdichtung* (la poesia d'occasione legata alle più svariate cerimonie cittadine), specificamente all'individuazione di quello che – secondo la sua concezione – è il modello e la fonte d'ispirazione per eccellenza dell'arte poetica: la natura. La poesia consiste nell'imitazione della natura, ma non mira a descriverne gli elementi come sono realmente, bensì come potrebbero o, di preferenza, come dovrebbero essere:

[...] und soll man auch wissen / das die ganze Poeterey im nachäffen der Natur bestehe / vnd die dinge nich so sehr beschreibe wie sie sein / als sie etwan sein köndten oder solten.⁵⁵

Non si tratta dunque di rappresentare il “vero”, bensì di far rientrare nella sfera del *wahrscheinlich*, del verosimile, riallacciandosi alla distinzione aristotelica tra *res factæ* e *res fictæ*. Tuttavia, continua Opitz, gli uomini non hanno esperienza solo di cose piacevoli e fanno oggetto di poesia anche elementi paurosi e riprovevoli quali la morte, la guerra, le pestilenze, temi che si rivelano comunque utili allo scopo di educare e convincere i lettori, oltre che di fornire ulteriore materiale su cui fare poesia. Nei *Lieder* regiomontani la natura è uno dei temi che ricorrono con più frequenza, come lo sono anche la morte e la caducità delle opere umane. Abbiamo già avuto modo di sottolineare la potenza evocativa e simbolica dell'ortaggio che questi poeti scelsero come proprio emblema e, d'altro canto, il giardino con la pergola adorna di zucche è il luogo scelto quale rappresentazione archetipica del paradiso terrestre, in cui liberarsi delle cure e degli affanni, cantare, fare poesia e godere della compagnia degli amici. La natura viene rappresentata anche nei suoi aspetti più vili, come per esempio nel *Lied* I.9 in cui, nella seconda strofa, vengono nominati i suini che

55 «[...] e occorre anche sapere che tutta la poesia consiste nell'imitazione della natura e che non descrive le cose come sono, ma piuttosto come dovrebbero o potrebbero essere». OPITZ, *op. cit.*, pag. 19.

grufolano nel fango e nella melma, oppure le innumerevoli descrizioni di marcescenza di fiori e frutti. Del resto, per quanto lontani da una poetica realistica e da pretese di denuncia sociale, questa produzione nasce in un periodo nero della storia tedesca, segnato da guerre e pestilenze, i cui effetti non poterono non lambire la riflessione contenuta nel *pamphlet* di Opitz e l'idilliaco giardino di Albert.

Con la mesta constatazione di trovarsi in un luogo costretto a vivere costantemente in un clima di atrocità e barbarie (*einer rawen vnd vngeschlachten Lufft*) si apre il quarto capitolo del *Buch von der deutschen Poeterey*, che introduce alle questioni centrali della nuova poesia tedesca. L'atteggiamento di Opitz è tuttavia positivo e propositivo: nonostante l'epoca funesta e dolorosa, fortunatamente non mancano *ingenia* validi e talentuosi al pari di altri paesi in situazioni politiche e sociali più stabili. La riflessione sulla poesia tedesca nasce, come si confà a ogni *epos*, dalla constatazione di antiche e nobili radici, che il *poëta eruditus* Martin Opitz rintraccia in Strabone e Marcelliano quando riferiscono dei bardi nordici. Da qui l'elogio delle più antiche manifestazioni poetiche nelle lingue nazionali: *in primis* Petrarca e, successivamente, Ronsard, sempre con un occhio rivolto ai modelli per eccellenza di ogni epoca, quelli dell'antica poesia greca. Nonostante i numerosi riferimenti bucolici e mitologici presenti nei *Lieder* di Albert, l'erudizione esibita da Opitz non compare affatto tra gli intenti del circolo regiomontano, che si limita ad assumere tali elementi nel loro aspetto esteriore e farne un utilizzo limitato a pochi brani isolati.

Opitz inizia quindi ad addentrarsi in questioni che coinvolgono direttamente la creazione poetica nei suoi aspetti più pratici: oggetto del quinto capitolo sono l'*inventio* (*Erfindung*) e la *dispositio* (*Abtheilung*) dei temi sui quali si desidera far poesia; la concezione umanistica, infatti, si riallaccia al pensiero antico secondo il quale la poesia altro non è se non una forma particolare dell'arte oratoria, del discorso pubblico, come la pratica stessa di *Gelegenheitsdichtung* dimostra.⁵⁶

Segue un dettagliato elenco gerarchico dei generi letterari al cui vertice domina la poesia tragica e seguono la commedia, la satira, l'epigramma, l'ecloga, l'elegia, l'inno, le *Sylven* e, da ultimo, le *Lyrice*. È proprio l'ultimo genere citato da Opitz quello più interessante

⁵⁶ Si veda a tal proposito ENTNER, *op. cit.*, p. 26.

per lo studio dei Lieder della *Musikaische Kürbishütte*, in virtù della descrizione che ne dà l'autore:

Die Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan / erfordern zueförderst ein freyes lustiges gemüte / und wollen mit schönen sprüchen vnnd lehren häufig geziehret sein [...].⁵⁷

Il passaggio, al di là di eventuali dibattiti sull'avverbio *sonderlich*,⁵⁸ è quantomai significativo, dal momento che pone in una relazione diretta la poesia lirica e la musica. Sia che l'intonazione di liriche fosse la regola, sia che si trattasse di un'attività occasionale, il passaggio testimonia con chiarezza decisiva il suo status di poesia per musica. Le ragioni della pratica di intonare le *Lyrica* sono da ricercarsi nel fatto che, insieme con le *Sylven*, queste costituivano la parte più considerevole della produzione di *Casualcarmina*, di composizioni poetiche legate a occasioni di ritrovo – di natura festosa o luttuosa – ove la musica ricopriva un ruolo rilevante. Dalla posizione delle *Lyrica* in fondo alla gerarchia dei generi e dal fatto che costituiscono una parte esigua della produzione letteraria di Opitz si può arguire che l'attività poetico-musicale non fosse al centro del suo interesse, pur avendo contribuito in modo significativo alla nascita e allo sviluppo della monodia accompagnata.⁵⁹ Opitz incarna la figura dell'erudito e del teorico ed è investito di autorità accademica; la composizione di *Lyrica* e di poesia per musica in generale è attribuita a poeti e musicisti dilettanti o amatori, membri della borghesia cittadina già impegnati in un lavoro impiegatizio, giuridico o accademico che vi si dedicano per diletto. Presso i compositori di professione, invece, tali lavori non godono di grande considerazione. Albert è certamente tra i primi ad aver concentrato tanta attenzione, tante energie e una parte tanto significativa del suo lavoro alla monodia accompagnata, cosa che di certo non si addiceva a uno studioso del calibro di Opitz.

Dopo un capitolo sulla purezza della lingua da usare in poesia – il tedesco scritto delle cancellerie e della Bibbia luterana, qui chiamato *Hochdeutsch*⁶⁰ – Opitz passa a illustrare,

57 «Le “liriche”, o poesie che possono essere talora applicate alla musica, richiedono generalmente un'indole libera e allegra e mirano sovente a insegnare e ad essere adorne di bei motti». OPITZ, *op. cit.*, p. 33.

58 L'avverbio può essere inteso come “particolarmente”, nel senso di una predilezione per l'intonazione di tale poesia, oppure con il significato di “talvolta”, dal verbo *sondern* (separare, scegliere).

59 HARPER, *op. cit.*, p. 36. Al medesimo saggio si rimanda anche per una trattazione più estesa della produzione di Lieder di Martin Opitz, in particolare alle pp. 42 e segg.

60 Si veda ENTNER, *op. cit.*, pp. 28-29.

nel settimo capitolo, l'aspetto più pratico della sua riforma: la conformazione e la natura del nuovo verso, ma soprattutto la natura e la disposizione degli accenti. Da questo breve passo è possibile sintetizzare il nucleo poetico della *Versreform* di Martin Opitz, in una citazione che contiene svariati elementi che possono dare un'idea esaustiva della portata innovativa e rivoluzionaria del suo libello.

Nachmals ist auch ein jeder verß entweder ein iambicus oder trochaicus; nicht zwar das wir auff art der griechen vnnd lateiner eine gewisse grösse der sylben können inn acht nehmen; sondern das wir aus den accenten vnnd dem thone erkennen / welche sylbe hoch vnnd welche niedrig gesetz soll werden.⁶¹

Anzitutto Opitz stabilisce un *aut-aut*: ciascun verso è giambico o trocaico; la correlazione *entweder-oder* in tedesco stabilisce un'alternativa netta, una scelta priva di qualsivoglia possibilità di variazione o eccezione. La nuova metrica tedesca si basa quindi sull'alternanza regolare di sillabe toniche e atone, accentate e non accentate, non dotate di una propria quantità come accade invece nella metrica classica. Il tedesco riconosce gli accenti che permettono di stabilire quale sillaba vada messa in rilievo e quale no. L'ultima frase potrebbe venir letta addirittura nell'ottica della composizione musicale: gli accenti naturali delle parole parrebbero poter guidare il compositore e porterebbero già in sé la volontà musicale per essere intonate con maggiore o minore rilievo; tuttavia si tratta di un'ambiguità che si è voluta enfatizzare per l'oggetto di questo studio, priva di un reale fondamento nel contesto del trattatello di Opitz, il quale intende esclusivamente che le parole stesse suggeriscono quali sillabe, nella lettura e nella declamazione naturali, debbano essere accentate (*hoch-gesetzt*) e quali no (*niedrig-gesetzt*). Albert, Dach, Roberthin e tutti i poeti del *Königsberger Dichterkreis* si attengono strettamente alla regola e la applicano con entusiastico, pressoché infallibile rigore. Nei 191 testi che costituiscono la sostanza letteraria del *corpus* liederistico di Albert non si ravvisano che pochissimi casi di ambiguità o di inversione, che verranno menzionati nell'analisi dei singoli brani nel corso terzo capitolo del presente lavoro.

Opitz pone quindi come punto di partenza l'accentazione naturale delle parole; questa precede qualsiasi struttura metrica o ritmica, la quale viene creata *a posteriori*: il ritmo non è più l'intelaiatura attorno alla quale costruire il testo poetico. Tale procedimento (tipico

61 «Inoltre ciascun verso è un giambo o un trocheo; infatti noi non possiamo prendere in considerazione una grandezza certa delle sillabe come i greci e i latini, ma riconosciamo dagli accenti e dai toni quali sillabe debbano essere accentate e quali no». OPITZ, *op. cit.*, p. 52.

del *Knittelvers*) porta a necessari adattamenti e forzature delle parole; ora il punto di pertinenza è, al contrario, la parola come elemento dotato di un'accentazione sua propria che il poeta deve rispettare e da cui deve evincere, solo in un secondo momento, uno schema metrico.

L'effetto della riforma di Martin Opitz sulla musica è quantomai fruttuoso. Basterebbe ricordare il passaggio di Ladislao Mittner sopra citato per comprenderne la portata rivoluzionaria, nonché il fatto che fu proprio Opitz a tradurre in versi tedeschi la *Dafne* di Rinuccini per la corte di Dresda (1627) con la musica di Schütz, che non è giunta ai nostri giorni.⁶²

Senza citare direttamente Opitz, Thrasybulos Georgiades sostiene che la lingua tedesca abbia «fecondato» la musica vocale e strumentale traghettandola verso una nuova epoca che vede la scena musicale dominata da compositori di area austro-tedesca.⁶³ Con il suo ragionamento sulla rispondenza tra senso della parola e accentazione nella lingua tedesca, Georgiades apre a una ulteriore interpretazione della nuova metrica di Opitz. Dal canto suo, tuttavia, non ne fa menzione, pur ravvisando nell'opera di Schütz la prima grande manifestazione di questa nuova «musica tedesca». Lo stesso Opitz non compie alcuna speculazione sulla corrispondenza tra accento e significato che possa essere minimamente accostata *a posteriori* a quella di Georgiades, tuttavia – di fatto – le due sfere si lasciano accostare: il musicologo sostiene che, per quanto una parola tedesca possa essere declinata o coniugata, essa reca sempre l'accento sulla radice della medesima, sulla parte cioè portatrice di significato:

Mentre nel latino l'accentazione si muta con la forma (*adoràre, adòro, adoràtio, adoratiòn-is*), il tedesco conserva in tutte le forme lo stesso accento: *veréhren, ich veréhre, veréhrtte, wir veréhren, veréhrtten, die Veréhbrung* e così via. [...] Qui la lingua parlata coincide a perfezione con il significato. Il contenuto significante non viene solo esplicitato per vie traverse attraverso la struttura della frase, sibbene si realizza direttamente nella sonorità.

62 Si veda in tal proposito IRMGARD SCHEITLER, *Martin Opitz und Heinrich Schütz: "Dafne" – ein Schauspiel*, «Archiv für Musikwissenschaft», Franz Steiner Verlag, 2011, anno III, LXVIII, pp. 205 - 226.

63 Si veda THRASYBULOS G. GEORGIADES, *Musik und Sprache, Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, mit zahlreichen Notenbeispielen*. Springer, Berlin-Göttingen, 1954. Trad. it. di Oddo Pietro Bertini, *Musica e linguaggio. Il divenire della musica occidentale nella prospettiva della composizione della Messa*, Guida, Napoli, 1989, p. 79 e segg.

Ciascuna parola pretende imperativamente di essere messa in musica con il rilievo a essa connaturato, condizionato dal significato.⁶⁴

Georgiades sembra caricare di peso semantico l'operazione pratica teorizzata e realizzata da Opitz, che non fornisce mai una teorizzazione legata al senso, soffermandosi esclusivamente sul procedimento metrico. Nella sua forma più basilare, il radicale – scrive ancora Georgiades – di ogni parola tedesca deve sorgere dal nulla, «in modo esplosivo» e a questo segue un vuoto. In questo modo l'elemento ritmico acquista una nuova gravidanza semantica e diviene capace di fecondare anche la musica puramente strumentale. La riflessione dello studioso greco-tedesco si focalizza sulla questione del ritmo; questi giunge ad affermare la supremazia del gesto musicale sulla lingua e sul suo significato, trovando equilibrio e compensazione solo nel Lied. Il Lied cui si riferisce Georgiades è quello spirituale, strofico e in sé conchiuso, che non deve corrispondere alla totalità di un testo. È nella “reinvenzione” della lingua tedesca per mano di Lutero che prende il via la grande tradizione del Lied spirituale e del canto monodico accompagnato come lo concepiamo oggi. Un elemento in particolare della *Versreform* di Opitz è fondamentale per la storia della letteratura tedesca, ma trova scarso impiego nella produzione liederistica regionmontana: la formalizzazione in tedesco dell'alessandrino francese. Mutuandolo dalla Pléiade – e particolarmente da Ronsard – Opitz propone l'alessandrino come verso eroico per la poesia più alta, a imitazione dell'esametro greco e latino. L'alessandrino tedesco, con i suoi due emistichi di tre accenti ciascuno separati da una cesura obbligatoria, offre notevoli potenzialità: può esprimere concetti e ragionamenti a non finire e può rendere con efficacia, all'interno di una struttura metrica codificata, la naturalezza della lingua parlata. Tuttavia il solenne e concettoso alessandrino non compare che sei volte tra i 191 Lieder di Albert: l'ufficialità dell'alto verso a sei accenti mal si adatta al tono intimo e confidenziale dei Lieder, brani che nascono privi di un forte intento artistico e per l'esclusivo intrattenimento privato e domestico. Il compositore, inoltre, è costretto a intonare l'alessandrino in un breve Lied strofico dall'andamento prevalentemente sillabico, senza potersi avvalere di ornamentazioni, data la lunghezza del verso e la quantità di contenuti. L'intonazione dell'alessandrino in un Lied strofico rischia quindi la monotonia e la ripetitività meccanica. Albert mette in musica quattro testi interamente costituiti di alessandrini (I.6, III.16, 17 e il sonetto

64 GEORGIADES, *op. cit.*, pp. 80-81.

IV.4) e due a metro misto, che contengono rispettivamente uno e due versi alessandrini in ciascuna strofa (I.10 e III.20).

La sortita dalla «tirannia» del «dinocolato» *Knittelvers* instaura paradossalmente un'ulteriore tirannia:⁶⁵ la regolarità della versificazione propugnata da Opitz prende origine dall'accentazione naturale delle parole, ma la regolarità ben presto si radicalizza e si irrigidisce, si meccanizza nella prevedibilità di un verso invariabilmente giambico o trocaico, sino a risultare, nell'epoca della sua decadenza, tanto innaturale quanto il sistema cui essa stessa si oppone.

I.4 Tematiche e aspetti storico-letterari

Nella copiosa produzione poetico-musicale della *Musikalische Kurbishütte*, la magniloquenza, i fasti e la *maraviglia* della coeva poetica barocca trovano ben poco spazio, quando non sono da considerarsi del tutto assenti.⁶⁶ all'orizzonte piuttosto ristretto delle tematiche e alla destinazione intima, domestica e tutt'al più cittadina dei Lieder di Albert non appartengono le tensioni, gli slanci, le sproporzioni, le accumulazioni, né tantomeno le tinte accese del cosiddetto «Barocco» letterario, di cui tuttavia si individuano di quando in quando alcuni riflessi, filtrati dalla distanza geografica e culturale dai paesi che hanno visto nascere e svilupparsi tale poetica. Nel Cinquecento il Nord dell'attuale Germania sviluppa, conseguentemente alla Riforma, le tendenze umanistiche sorte nel secolo precedente. L'uomo – benché non più centro dell'universo – è soggetto attivo nel rapporto con il divino, essendo chiamato in prima persona a interpretare le Scritture.

Nella Riforma la musica svolge un ruolo fondamentale: il corale luterano contribuisce ad alfabetizzare le masse e a fare della lingua del popolo una lingua ufficiale, che abbisogna quindi di una propria letteratura prosastica e in versi. Quest'ultima trova la sua manifestazione più diffusa, duratura ed efficace nel Lied, sia esso sacro o profano. La distinzione tra *Kirchenlied* e *Volkslied* (rispettivamente canto da chiesa e canto popolare) è labile e non sempre sensata: la spiritualità permea in modo tale la vita del fedele luterano da rendere

65 LEONELLO VINCENTI, *La letteratura tedesca nell'età barocca*, Edizioni de "L'Erma", Torino, 1935, p. 41.

66 Per una discussione più estensiva del termine «barocco» in letteratura, specificamente quella tedesca, si veda MITTNER, *op. cit.*, pp. 729-737. Sull'utilizzo del termine *Späthumanismus* (tardo umanesimo) si vedano invece HERZOG, *op. cit.*, p. 31, KELLETAT, *op. cit.*, p. 387, SEGEBRECHT, *op. cit.*, p. 243.

una distinzione netta pressoché priva di significato. Nel secolo successivo tali tendenze si intensificano: perdura quel che si può chiamare un tardo umanesimo ed è ancora nel Lied che la nuova poesia in lingua tedesca trova la formulazione più idonea per manifestarsi, nonché il mezzo privilegiato per celebrare le principali tappe della vita della comunità e delle singole personalità più in vista.

Una nuova attenzione al *Mensch* inizia quindi a fare il suo ingresso nella poesia, ma non si tratta ancora di un'espressione dell'interiorità e della soggettività proprie di un singolo autore, bensì di un contesto, di un Io poetico generale e universale:

Die Sprache ist in ihren Bildern und Tropen durch ein allgemeinen Gültiges vermittelt. Wer ihrer sich bedient, spricht notgedrungen nicht sowohl von Individuellem – seinem Gefühl, seinem Denken, seinem Leben – als vom Allgemeinen, das für alle gilt. Seine Rede ist “entdividualisiert”, ist unpersönlich.⁶⁷

Coerentemente, il linguaggio è fortemente legato alla formulazione del discorso propria della retorica classica, costruita e basata su regole e strutture cristallizzate nella tradizione e immagini inventariate in appositi volumi di *Lexika*, veri e propri campionari del poetabile.⁶⁸ Anche l'apparente spontanea semplicità di molti Lieder regiomontani, dunque, è in realtà frutto di un consapevole attingere a una convenzione, quantunque in larga parte autoctona e originale.

Miniature del microcosmo regiomontano, numerosi Lieder cantano il sincero e genuino rapporto di amicizia che legava i membri della *Musikalische Kürbishütte*. Le tematiche contenute negli otto volumi sono svariate e tra di loro differenziate, ma l'attenzione posta al rapporto amicale è certamente un tratto di originalità che si riscontra nella produzione liederistica di Albert. Essa è testimoniata su vari livelli: dai testi poetici messi in musica dall'organista alle prefazioni alle raccolte. L'amicizia è una delle componenti della vita

67 «La lingua, nelle sue immagini e nei suoi tropi, viene resa da una generale validità. Chi si serve di essa non parla tanto (per forza di cose) dell'individuale – del suo sentire, del suo pensare, del suo vivere – bensì del generico, di ciò vale per tutti. Il suo discorso è “disindividualizzato”, è impersonale». HERZOG, *op. cit.*, p. 105.

68 Cfr. HERBERT CYSARZ, *Vom Geist des deutschen Literatur-Barocks*, in Richard Alewyn (a cura di), *Deutsche Barockforschung*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, Berlin, 1965, pp. 17-38: 22-23 e HERZOG, *op. cit.*, pp. 42-43, 89-96.

quotidiana per cui rendere maggiormente grazie a Dio, compiacersi e provare semplice e sincera letizia.

L'autenticità e la schiettezza del vissuto espresse nella produzione poetica dei regiomontani vengono messe in luce da Alfred Kelleat, che ritrova nelle composizioni d'occasione un'autentica testimonianza storico-culturale che conserva – e quindi restituisce pressoché intatta al lettore – l'atteggiamento dei membri della Capanna musicale delle zucche nei confronti di un dato evento, di un fatto storico, dello specifico accadimento oggetto della poesia.⁶⁹ Inoltre, l'intimità che caratterizza tale rapporto all'interno della cerchia regiomontana si presenta come tratto di assoluta novità nella letteratura tedesca, ove sino ad allora a prevalere erano i rapporti cavallereschi, i vincoli di fedeltà, gli scambi fondati sull'erudizione, sulla condivisione della cultura e del sapere più che sulla spontanea comunanza d'intenti e sul disinteressato godimento della reciproca compagnia. È Urs Herzog a mettere in luce questo aspetto di eccezionalità in riferimento alla poesia di Dach, affermando che – nella letteratura tedesca – un rapporto di amicizia descritto in termini di intimità non si sarebbe verificato che a partire dal secolo XVIII.⁷⁰

Sin dall'inizio della prefazione al primo volume il tema dell'amicizia e della funzione sociale dei brani viene messo in evidenza dallo stesso compositore:⁷¹ i Lieder raccolti nel primo volume sono stati scritti per celebrare diverse occasioni, e utilizzati dalla cerchia per *Andacht und Ergetzung*:⁷² devozione e diletto. Giunge inoltre direttamente dagli amici la richiesta di comporre sempre nuove melodie sui testi scritti da loro stessi. Tale richiesta si ripresenta infatti anche nelle prefazioni alla settima e all'ottava raccolta; da queste risulta evidente quanta ascendenza il circolo di poeti amici esercitasse sul lavoro musicale di Albert, il quale per ben due volte decide di concludere la sua attività di compositore di melodie (dopo il quarto e dopo il settimo libro, ma ne ventila la possibilità anche dopo il sesto); in entrambi i casi però sono proprio gli amici a dissuaderlo e a convincerlo a pubblicare ancora raccolte di suoi brani. «Dienstwilliger Freund» («Servizievole amico»)

69 Si veda KELLEAT, *op. cit.*, p. 404.

70 Cfr. HERZOG, *op. cit.*, p. 31.

71 Una trascrizione integrale di ciascuna prefazione si trova nel capitolo III, in apertura del paragrafo dedicato al relativo volume.

72 Nel tedesco contemporaneo il lemma è pressoché scomparso; rimane il verbo *ergötzen* con il significato di «deliziare», «dilettare».

si firma lo stesso Albert a chiusura della dedica posta in apertura del settimo volume, indirizzata a personalità illustri dello stato prussiano nominate a loro volta «Wohlwehrte Freunde» («Valorosi amici»).

Al di là di quest'ultima espressione di amicizia come vincolo di fedeltà e servizio rivolto all'autorità, si trovano in molti dei testi musicati da Albert lampanti dimostrazioni dell'intimità pocanzi accennata. Un esempio paradigmatico si può riscontrare nel Lied II.10 («Der Mensch hat nichts so eigen»: «L'uomo non ha nulla di più proprio»), uno dei più celebri componimenti poetici di Dach messo in musica da Albert; privato dell'ultima strofa, figura anche nella monumentale raccolta *Stimmen der Völker in Lieder* di Johann Gottfried Herder con il titolo «Lied der Freundschaft» seguito dall'annotazione: «Schon die treuherzige Sprache dieses Dichters verdient Bekanntmachung und Liebe».⁷³ Pur trattando l'amicizia come valore inalienabile proprio dell'uomo, il Lied è inserito da Albert tra i Lieder spirituali, probabilmente per investire il tema di un'ulteriore aura di serietà e prestigio agli occhi del suo pubblico:

1. Der Mensch hat nichts so eigen
 So wol steht ihm nichts an,
 Als daß Er Trew erzeugen
 Und Freundschaft halten kan,
 Wann er mit seines gleichen
 Soll treten in ein Band,
 Verspricht sich nicht zu weichen
 Mit Hertzen, Mund und Hand.⁷⁴

Il motto latino che precede la poesia («Perstet amicitiaē semper venerabile Fædus!»: «Durerà per sempre un sacro patto di amicizia!») anticipa una delle declinazioni principali del rapporto di amicizia secondo Dach e, verosimilmente, condivise dall'intero circolo poetico: quella del patto. I riferimenti lessicali alla fedeltà e al legame che unisce tra di loro le persone e per i quali occorre dimostrarsi degni, per esempio: *Trew* (fedeltà), *Band* (legame), *versprechen* (promettere), tutti appartenenti a un campo semantico che si ritrova anche nelle successive stanze sono numerosi. La condizione di amicizia è trasversale e coinvolge

⁷³ «Già la sincera lingua di questo poeta merita riconoscimento e apprezzamento», citato in KELLETAT, *op. cit.*, p. 33. Il testo si trova in JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Stimmen der Völker in Lieder*, Reclam, Stuttgart, 1975, Teil II, 1. Buch, n. 16, p. 212.

⁷⁴ Questa e tutte le citazioni dai Lieder sono tratte da FISCHER, *op. cit.*

la persona in quanto essere umano, come dimostrano il soggetto della prima strofa (*Der Mensch*: l'umano, la persona) e il più ampio respiro della seconda, in cui il soggetto è un'òn-nicomprendensiva prima persona plurale:

2. Die Red' ist uns gegeben
Damit wir nicht allein
Vor uns nur sollen leben
Und fern von Leuten seym,
Wir sollen uns befragen
Und seyn auff guten Raht,
Das Leid einander klagen
So uns betretten hat.

Nella seconda stanza viene coinvolta la facoltà del linguaggio (*Die Red'*), che consente agli uomini di non isolarsi, di non condurre una vita ritirata ed esclusivamente autoreferenziale ma di conversare e di porsi vicendevolmente interrogativi etici e morali, nonché di lamentarsi reciprocamente del proprio dolore (*Das Leid einander klagen*). Viene espresso con afflato universale ciò che i regiomontani propongono con la loro poesia: un'arte semplice e diretta, mossa da ambizioni moraleggianti e didattiche.

La cultura tardo-umanistica dei poeti di Königsberg li porta a esprimere la centralità del rapporto umano in quanto affiancata dall'imprescindibile rapporto con il divino, con cui coesiste in un rapporto non sempre scevro di tensioni e contraddizioni. L'uomo tuttavia non giunge a rinnegare Dio, né tantomeno vi si sostituisce: ne è in naturale subordine e accetta tale condizione in quanto unica possibile. Un passaggio tratto dalla quarta strofa del sopracitato Lied II.10 assume nuovamente valore esemplificativo:

4. Gott stehet mir vor allen,
Die meine Seele liebt,
Dann soll mir auch gefallen
Der mir sich hertzlich giebt,
Mit diesem Bunds-Gesellen
Verlach ich Pein und Noht,
[...]

È Dio che si colloca al primo posto nell'anima dell'Io lirico. Solo in un secondo momento (*Dann*) il soggetto si sente legittimato a provare piacere nel rapporto con chi cordialmente gli concede il proprio affetto. I membri di questo legame (*Bunds-Gesellen*) guadagnano addirittura il potere che spetta anzitutto a Dio, quindi – ma, appunto, in subordine – alla

musica e al *locus amœnus*: il potere taumaturgico di sconfiggere dolore e miseria, tanto da giungere a irridarli (*Verlach ich*).

Anche il Lied III.24, intitolato «Horto recreamur amæno», tratta il tema dell'amicizia; ma – a differenza del precedente – restituisce al lettore una vivida immagine della cerchia di amici riuniti nel giardino di Albert, sede prediletta del circolo regiomontano durante la bella stagione e oggetto principale del testo poetico. Il Lied descrive principalmente l'*Ergetzung*, ossia il diletto trovato e goduto nel verde luogo pacifico che permette di estraniarsi dalle fatiche e dalla tristezza quotidiane ospitando gli amici e i loro canti. Nella seconda strofa Dach si rivolge direttamente ad Albert chiamandolo «fratello» e «figlio d'Orfeo», pregandolo quindi di dar vita a un Lied: a una musica dotata del potere di liberare dalle pene, dalle sofferenze e dalla falsità. Tale facoltà è attribuita in egual misura anche alla natura, vista in questo caso come benigna, una realtà che offre rifugio e ristoro. Si veda, per esempio, il Lied I.22, che Simon Dach dedica ad Andreas Adersbach:⁷⁵

1. Glück zu, ihr grünen Bäume,
Ihr Haus der Sicherheit,
Ihr Vorrath guter Reime,
Schatz aller Fröhlichkeit!
Fahrt fort, lasst ewre Lieder
Mir bringen Luft und Ruh!
Ich setze mich hie nieder
Und hör Euch fleissig zu;

Gli alberi assurgono a «dimora della sicurezza», «provvista di buone rime» e «scricigno di tutte le gioie». Sotto la loro ombra il poeta siede in ascolto attento e zelante, li considera vera origine di ispirazione per i suoi versi e in armonia con questi accorda sé stesso e il suo strumento ad arco:

3. [...]
Will ich auff meiner Geigen
Im gleichen lustig seyn,
Sitz' unter ewren Zweigen
Und stimme mit Euch ein.

Per quel che riguarda lo stretto rapporto tra poeta, natura, musica e poesia questo Lied è rivelatore. Gli elementi naturali partecipano alla creazione artistica: essi sono non soltanto

⁷⁵ FISCHER, *op. cit.*, pp. 25-26.

continua fonte di genuina ispirazione, ma forieri essi stessi di suono e arte. Quel che promana dagli alberi è, infatti, già «Lied» che lambisce il poeta in forma di brezza, che questi recepisce e che verosimilmente, in un secondo momento, mette per iscritto. Il vento *pfeift*, ossia «soffia» con il medesimo verbo che viene utilizzato per la produzione di suoni grazie a un flusso d'aria, come nel caso degli strumenti a fiato, delle canne d'organo e anche del semplice zuffolare o fischiettare. L'identificazione tra il poeta (per una volta non soltanto dell'Io lirico) e il mondo naturale è tale da portare Dach a inserire la propria *sphragis* in chiusura del Lied. L'ultima stanza è tutta una proiezione verso l'alto, con gli alberi che si ergono e stagliano sul cielo i loro «nobili rami». In alto, per eccellenza, si colloca il firmamento, che il poeta chiama con una suggestiva immagine lirica «tetto delle stelle» (in tedesco «der Sternen Dach»), evidenziato tipograficamente per rimarcare il «sigillo» in cui Dach sfrutta il suo cognome, che significa appunto «tetto».

L'aspetto maligno della natura compare più di rado ed esclusivamente come manifestazione emblematica di *vanitas*. In particolare la tematica trova espressione in alcuni *Herbst-Lieder*, cioè Lieder autunnali talora contrapposti a omologhi componimenti di soggetto primaverile. È possibile osservarne un esempio nel Lied VIII.9, composto a cinque voci per commemorare la prematura scomparsa di una fanciulla. Si riporta la prima delle nove stanze:

1. DER rauhe Herbst kömpt wieder!
 Jetzt stimm' ich meine Lieder
 In ihren Trauer-Thon:
 Die sommer-Lust vergehet,
 Nichts auff der Welt bestehet,
 Der Mensch mus selbst davon.

Il Lied canta il ritorno dell'autunno e il poeta qualifica quest'ultimo come «rauh», «crudele» e «maligno», aggettivo che ricorre più volte nei testi messi in musica da Albert (si pensi al celebre II.18: *O der rauhen Grausamkeit!*). In questa stagione i Lieder non sono più intonati in accordo con le fronde degli alberi, bensì con il tono luttuoso (*Trauer-Thon*) del tempo autunnale. Lo spegnersi inesorabile dell'estate e delle sue delizie porta il poeta a riflettere sull'inconsistenza degli avvenimenti mondani e ad affermare che nulla permane sulla terra e che l'uomo non può fare affidamento che su sé stesso (*Der Mensch mus selbst davon*). Il Dio «Re dei tempi» viene invocato all'inizio della strofa successiva, in apertura di una sezione che costituisce un ragionamento in versi sulla caducità di ogni esperienza umana. La difficoltà, per molti aspetti estrema, del contesto storico avvicina il poeta a sfiorare l'espressione

di un dubbio su Dio, vacillamento ai limiti del concepibile per la mentalità della devota borghesia luterana seicentesca. Partendo dall'avvenimento luttuoso il principio divino non viene tuttavia messo in discussione: al contrario, dopo questa apparente *pars destruens*, viene continuamente riaffermato per dare vita a un ragionamento con l'ambizione di esprimere una necessità condivisa e universale per mezzo della scientificità della disquisizione teologica espressa in versi. Come sostiene Vincenti parlando del *Kirchenlied*, infatti:

Studiando da vicino questi nuovi Lieder si comprende presto, che non è ancora in essi un'affermazione d'individualità nel senso moderno, poiché il soggetto è quello generico dell'esperienza religiosa, l'anima di chiunque sia amante e bisognoso della divinità.⁷⁶

Come spesso accade, è da un evento particolare – che il poeta e il musicista sono chiamati a solennizzare con un Lied – che scaturisce una riflessione di carattere generale e universale. La natura maligna assume toni grotteschi e forti quanti altri mai nel descrivere la corruzione di un corpo nel Lied IV.4, di cui si parlerà nel paragrafo dedicato alla relativa raccolta. I membri della *Kürbishütte*, del resto, avevano considerevole familiarità con il processo di decomposizione, tanto da averne fatto il principale e tangibile emblema del loro gruppo. Si riscontrano casi in cui essa si manifesta con un linguaggio tanto crudo da compiacersi di lambire la trivialità, il cui esplicito descrittivismo lascia ben poco spazio all'immaginazione. Sono questi alcuni dei momenti in cui i semplici Lieder regionmontani più si avvicinano alla poetica barocca, che osserva con fascinazione talora morbosa l'orrido e si compiace del soverchio. Scrive Windfuhr:

Groteske Metaphorik findet sich besonders reichhaltig in Satiren, Hochzeitsgedichten, Epigrammen, Studenten- und Gesellschaftsliedern. [...] Der "Abriß vollkommener Häßlichkeit" erspart dem Leser keine Vorstellung aus dem Bereich des Abstoßenden und Widrigen. Die Dimensionen werden entstellt und ins Maßlose verzerrt.⁷⁷

⁷⁶ VINCENTI, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁷ «L'uso delle metafore grottesche si trova in modo particolarmente vario in satire, poesie nuziali, epigrammi, Lieder studenteschi e di società. [...] "Il compendio della bruttezza assoluta" non risparmia al lettore alcuna rappresentazione nel campo del repellente e del ripugnante. Le proporzioni vengono snaturate e distorte nell'eccesso». MANFRED WINDFUHR, *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1966, pp. 290-293.

Tale audace, smaliziata tendenza alla parola esplicita si può far risalire alla vigorosa oratoria di Lutero, come ricorda ancora Herzog⁷⁸ e come testimonia direttamente il primo verso del succitato Lied IV.4: «Ich armer Madensack», letteralmente: «Io, misero sacco verminoso», *topos* dell'apologetica luterana.⁷⁹

Nessun piacere derivato dal cauto godimento dell'amicizia, dell'amore e della natura è illimitato né, soprattutto, è concepibile se non all'interno della consapevolezza che è destinato a deperire gradualmente o a scomparire con brutale repentinità. Simili formulazioni si trovano di continuo nei Lieder messi in musica da Albert; del resto la tematica della *vanitas* è centrale in tutta la produzione artistica seicentesca.

La cerchia regiomontana pone la morte non soltanto come limite ultimo, estremo livellatore e meta naturale di ogni esperienza, ma anche come punto di partenza. È quindi sensato affermare che non sussiste piacere alcuno senza consapevolezza della sua finitezza, ma è altrettanto legittimo sostenere che nonostante la pervasiva presenza della morte è lecito un moderato, sobrio e grato compiacimento – per esempio – della natura e dell'amore. «La cantarono un po' tutti i poeti del Seicento tedesco la morte; in nessun luogo però trovò essa amanti così esclusivi come a Königsberg».⁸⁰ Quanto scrive Leonello Vincenti illustra perfettamente il rapporto personale e costante dei poeti regiomontani con la morte.

Sotto le perenni e oscure ombre della *Hinfälligkeit* e della *vanitas* vengono inscenate anche situazioni naturali più gaie e giocose, quali la fioritura primaverile, dimora di un brulichio di piante e insetti la cui operosità rispecchia la società umana e che sono prevalentemente associati a canti di destinazione nuziale. La natura benigna descritta nei Lieder musicati da Albert si configura prevalentemente come un paesaggio antropizzato, una natura rigogliosa e vibrante di vita ma addomesticata, resa abitabile, vivibile e plasmabile dall'uomo: monti, selve, fiumi e prati servono spesso da scenografia all'azione di personaggi allegorici appartenenti a un'epoca pastorale indistinta e non di rado stereotipica, donde una rifles-

78 Cfr. HERZOG, *op. cit.*, p. 107.

79 Per un esame più approfondito si veda p. 159 nel passaggio dedicato al Lied in oggetto.

80 VINCENTI, *op. cit.*, p. 77.

sione di Kelletat che riassume efficacemente la tendenza degli studi di germanistica a giudicare piuttosto severamente il blando classicismo regiomontano:

[...] die Mythologie der Alten erscheint in bescheiden provinzieller Brechung, oft wie unbeholfene Vermummung anmutend. [...] Es ist eine karge Preußische Renaissance.⁸¹

L'ambientazione pastorale ha sovente come protagoniste alcune figure appartenenti a un'Arcadia desunta dalla letteratura latina (come per esempio il pastore Sylvius e la ninfa Phyllis, oppure Coridon e Galathee, Doris, Philosetta e simili personaggi). Si tratta di abitanti di pascoli e selve caratterizzati da una spensierata levità che anche i poeti regiomontani perseguono e, verosimilmente, tentano di ricreare e di rivivere nella tangibile realtà del *Gärtchen*. Questi personaggi allegorici assurgono inoltre a immagine idealizzata della coppia di sposi di cui si celebrano le nozze e a loro stessi viene fatto cantare l'amore nuziale, come si può osservare con chiarezza nei due Lieder dedicati allo stesso Heinrich Albert rispettivamente da Georg Mylius e da Simon Dach nel giorno delle sue nozze (IV 19, 20).

Quella amorosa è, infatti, un'altra delle tematiche centrali nei Lieder regiomontani, presente all'incirca in una cinquantina di brani sui centonovantuno totali. Albert – autore, editore e promotore di sé stesso – anticipa sempre, fin dai frontespizi, che alcuni Lieder sono di soggetto amoroso, desideroso di promuovere la raccolta anche dal punto di vista commerciale. Con l'evidente intento di non apparire licenzioso e sconveniente agli occhi della morigerata borghesia prussiana e brandeburghese, il termine *Liebe* («amore») viene sempre fatto precedere dall'aggettivo *keusch*: «puro», «casto». È proprio dell'intento didattico dei Lieder il fornire degli *exempla* atti a educare, verosimilmente, i più giovani partecipanti al convegno letterario-musicale cui erano destinati. La maggior parte dei Lieder amorosi contenuti negli otto volumi sono da considerarsi come *Casualcarmina* in occasione di uno spozializio, sebbene molti – specialmente nei primi quattro volumi – non presentino una precisa indicazione che permetta di attribuirli con precisione a una cerimonia nuziale. Un esempio paradigmatico di brano pastorale di argomento amoroso si trova nel Lied II.12, in cui viene intonato un dialogo tra l'innamorato Coridon e la ritrosa Galathee, che gli sfugge. Il Lied si compone di sette strofe di versi trocaici da cinque accenti, cantate

81 « [...] la mitologia dell'antichità compare in un riflesso provinciale, conferendo spesso l'impressione di un'impacciato cammuffamento [...]. Si tratta di un parco rinascimento prussiano». KELLETAT, *op. cit.*, p. 387.

dai due personaggi alternati. Gli elementi naturali sono copiosi e abbondano in ciascuna strofa: nocciole, alberi, mucche, capre sono inseriti in scenografie paesaggistiche quali colline, boschi e valli allo scopo di suggerire la vivida immagine di un'ambientazione pastorale di opulenza semplice, ricca e frugale al contempo.

Sebbene molti brani al loro interno esaltino la musica e il suo potere, l'argomento non compare mai come tematica centrale in un Lied. Uno solo di essi, inoltre, canta l'immortalità attraverso l'arte: il brano VI.18 su testo di Johan Peter Titz. Come si evince principalmente dalla prefazione alla quarta raccolta, il tema sta molto a cuore a Heinrich Albert, consapevole che con il suo – benché, a suo dire, modesto – lavoro, contribuisce alla diffusione e alla conservazione della poesia di Dach e degli altri meglio di quanto loro stessi non avrebbero potuto fare, com'è già stato messo in luce. La scarsa presenza della tematica meta-artistica si può ascrivere alla natura sostanzialmente occasionale della maggior parte dei Lieder: in momenti celebrativi, siano essi lieti o mesti, la speculazione relativa all'arte avrebbe riscontrato probabilmente poca attenzione e scarsa adattabilità al contesto.

L'essere legati a un'occasione fa scaturire un ulteriore problema: soltanto una piccola parte delle poesie di Dach e degli altri regionmontani non è chiaramente riconducibile a un'occasione più o meno precisamente identificabile. Per questo motivo si può solo in maniera limitata parlare di 'generi' (come ad esempio "poesia d'amicizia", "poesia d'amore" o addirittura *Kirchenlied*) nella produzione di Dach. Amicizia, amore, devozione e altro sono di regola più dei complessi tematici, che – nei suoi testi – portano con sé determinate funzioni d'uso; si lasciano utilizzare per diversi scopi e solo allora divengono Lieder di amicizia, d'amore, di consolazione o spirituali.⁸²

82 Cfr. sull'argomento SEGEBRECHT, *op. cit.*, p. 250.

II. CARATTERISTICHE GENERALI DEI LIEDER DI ALBERT

II.1 Edizioni, editori e fortuna

Le canzoni con basso continuo di Heinrich Albert godono di grande fortuna e popolarità Albert vivente. Le prime sei raccolte conoscono almeno tre ristampe ciascuna; l'ottavo e ultimo volume, invece, esce in un'unica edizione, vista la morte di Albert l'anno successivo alla sua pubblicazione, il che rende impossibile procedere con nuove edizioni *In Verlegung des Autoris*. Può essere utile ricordare quanto sia complesso il processo di riedizione a metà del secolo XVII: ristampare un volume allora significava riprendere il lavoro dal principio, ricreare il libro ex novo con l'ulteriore complicazione della stampa musicale, procedimento ben più complesso e laborioso di una stampa esclusivamente testuale.¹ Non è difficile immaginare il compositore lavorare a stretto contatto con lo stampatore, controllare egli stesso la collocazione e la disposizione dei tipi, l'incolonnamento delle stanghette e la correttezza della partitura o dello spartito dopo la prima impressione. Il notevole successo dei volumi è testimoniato anche da altri fattori, che ci accingiamo a prendere in considerazione: in primo luogo occorre tener presente delle diverse edizioni non autorizzate comparse a Königsberg e altrove, quindi un aspetto solo all'apparenza esteriore e più superficiale, ossia il formato in cui esse compaiono sul mercato. I dettagli

¹ Si veda STEPHEN ROSE, *Heinrich Albert's "Arien" in Print and Performance*, «Early Music», XXIX, n. 4, Oxford University Press, 2001, pp. 588-605: 590.

riguardo alle diverse edizioni sono forniti da Leopold Heinrich Fischer nella sua estesa ed esaustiva prefazione all'edizione dei testi che costituiscono il corpus dei Lieder di Albert.² Si possono sintetizzare schematicamente le date in cui i volumi videro la luce nella tabella che segue.

Volume	1 ^a edizione	2 ^a edizione	3 ^a edizione	4 ^a edizione
I	1638	1642	1646	1652
II	1640	1643	1651	-
III	1640	1643	1651	-
IV	1641	1643	1651	-
V	1642	1645	1651	-
VI	1645	?	?	1652
VII	1648	1654		
VIII	1650	-	-	-

Fischer ipotizza che la seconda edizione del primo volume sia stata stampata in un numero esiguo di esemplari a uso esclusivo delle dedicatarie, le principesse brandeburghesi Luise Charlotte ed Edwig Sophie; un caso simile si sarebbe verificato con il sesto volume, delle cui prime due ristampe lo studioso riporta di non aver trovato alcuna traccia nelle biblioteche da lui consultate.³ La tarda riedizione del settimo volume lascia spazio alla supposizione che non si tratti della seconda, sebbene non siano state trovate prove a suffragio di tale tesi. Nel frontespizio si legge che la ristampa è stata curata dalla vedova del compositore, ma non è dato sapere di quale tiratura si tratti. Scorrendo i cataloghi delle fiere librerie di Francoforte e di Lipsia, inoltre, ci si imbatte in un volume riportato con le seguenti titolazione e segnatura: «Henrici Alberti Arien vermehret mit dem neunten Theil. fol. Königsb. b. Martin Hallervorden – G 76 F, L».⁴ La datazione assai tarda (1676)

2 LEOPOLD HEINRICH FISCHER (a cura di), *Gedichte des Königsberger Dichterkreises aus Heinrich Alberts Arien und musikalischer Kürbishütte (1638-1650)*, Niemeyer, Halle, 1883.

3 Cfr. FISCHER, *op. cit.*, p. XXXX.

4 I cataloghi si trovano in ALBERT GÖHLER, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902 (rist Hilversum 1965), parte II, p. 2, n. 35.

e l'assenza della dicitura «In Verlegung des Autoris» o simili portano a pensare a una raccolta postuma creata a fini meramente speculativi, come asserisce anche Stephen Rose.⁵ Tutti i volumi sono stampati *in folio*; ciascuno di essi è costituito da sette *folia* piegati una volta sul lato lungo, ognuno contenente quattro facciate; nella loro prima tiratura i primi cinque volumi non presentano la numerazione delle pagine, che invece inizia a comparire stabilmente dalla seconda edizione dei primi cinque libri e dalla prima edizione del sesto, quindi a partire dal 1643.

Eccezion fatta per i capilettera riccamente decorati presenti nelle prefazioni e come lettera capitale all'inizio di ciascun Lied, le raccolte non presentano un ricco apparato iconografico, cosa del resto comprensibile trattandosi di volumi di spartiti e partiture. Sono presenti tuttavia alcune immagini sorprendenti per ricchezza e qualità nella realizzazione e alcune altre piccole figure, che si rifanno al genere degli *emblemata*, celebre nei paesi tedeschi per la pubblicazione del cosiddetto *Emblematum Liber* del giureconsulto ed erudito italiano Andrea Alciato, stampato ad Augusta nel 1531. Le immagini più ambiziose e di grandi dimensioni si trovano in alcune copie del quarto e dell'ottavo volume, mentre inserti grafici più ridotti si trovano in apertura al volume settimo e nel Lied VII.12. Sono inoltre presenti due stemmi araldici in onore dei dedicatari nei frontespizi del quinto e del sesto volume. Di ciascuna immagine si riferirà più dettagliatamente nel paragrafo relativo alla raccolta in cui si trovano. Vista la natura eterogenea dei brani contenuti, stampare le raccolte in diversi libri di parti, secondo l'uso invalso, si sarebbe rivelato estremamente scomodo e controproducente. Un esempio di questa pratica applicata al nuovo genere monodico è costituito da *Musica Boscareccia* di Johann Hermann Schein, in cui la linea del soprano e la parte del basso, entrambe sprovviste di una suddivisione in battute, sono stampate in due volumi distinti. Albert ovvia al problema facendo stampare, in tutte le sue otto raccolte, le partiture e gli spartiti completi dei Lieder, nei quali la linea del basso cifrato sottostà ai righi delle voci o degli strumenti solisti. Le parti vocali non necessariamente di una scansione in battute (del resto lo stesso Albert ricorda che occorre cantare alcuni passaggi come se non ci fossero), ma richiedono la stampa del testo in corrispondenza quanto più possibile precisa delle note; al contrario, per la scrittura delle parti strumentali – non direttamente legate a un testo – l'autore ricorre alle stanghette di battuta come «guida aritmetica» per

⁵ ROSE, *op. cit.*, p. 590.

i musicisti. Esse quindi possono non corrispondere al rigo del canto, cosa che si riscontra non di rado. Per gli stampatori che si servivano di un torchio a caratteri mobili si trattava di un'operazione assai complessa, in quanto si richiedeva di incolonnare le battute dei due rigi. Si rendeva pertanto indispensabile un paziente lavoro di controllo con la collaborazione del compositore. Laddove il lavoro a quattro mani viene a mancare, come nel caso delle edizioni non autorizzate dall'autore, non è infrequente osservare scoordinazione tra testo e musica, battute e stanghette non propriamente incolonnate.⁶

L'uso del basso continuo semplifica enormemente la creazione di una partitura e dà vita a un nuovo modo di concepire la scrittura musicale, dato che consente al musicista di poter scorrere a vista le parti dei diversi esecutori, sintetizzate nella linea del continuo e in quelle soprastanti. Albert non nega la comodità dell'utilizzo delle parti staccate, anche semplicemente copiate a mano dagli stessi esecutori per un uso momentaneo, come fa notare Rose citando uno stralcio dalla prefazione al volume secondo:

Schließlichen dienet zu wissen, daß bey Musicierung dieser Lieder der Bassus absonderlic zu dem Instrument oder Positiv etc. müsse abgeschrieben werden, wie auch von den Violon (wann man solchen dabey haben kan).

Ingleichen wo Symphonien verhanden, müssen auch die Violisten ihre Parteyen besonders haben, daß also der Sänger alleine das Buch behalte und recht wol gehöret werden könne. Wo man sich aber nur auff das Buch verlassen: und zusammen auff einem hauffen darauß Musicieren und die Mühe des Abschreibens sich verdriessen lassen wil (es were dann daß man nehr Exemplaria beyhanden hette) wird es nicht allein sehr unbequem fallen, sondern auch grosse Confusion verursachen und also den rechten effect solcher Lieder gar und gantz verhindern.⁷

L'autore consiglia ai continuisti, al cembalo ed eventualmente al violone, di copiare (dalla partitura completa) le proprie parti. Allo stesso modo, in presenza di *Symphonien*, Albert auspica che anche i suonatori di viola siano in possesso delle proprie parti, di modo che il cantante possa tenere il volume a stampa per sé, al fine di farsi meglio ascoltare dall'uditorio e dal resto della compagine musicale. Infine, il compositore suggerisce (non scevro di legittimi interessi commerciali) che i musicisti non facciano musica affastellati in gruppo, ma che abbiano più copie di un volume, in modo da distribuirsi in maniera più consona e comoda nello spazio deputato all'esecuzione. L'assenza di altre copie e il raggrupparsi

6 Si veda ancora ROSE, *op. cit.*, p. 601, in cui l'autore riporta a titolo di esempio una pagina da *Poetisch-Musikalisches Lust-Waldlein*.

7 Le traduzioni dei passaggi tratti dalle prefazioni di Albert seguono nel testo in forma di commento.

caotico attorno a un unico volume causerebbe grande *Confusion* e rischierebbe di inficiare l'effetto che il Lied vuole sortire. Un'ulteriore dimostrazione, questa, di quanto fossero importanti per la buona riuscita di un'esecuzione musicale il supporto cartaceo, ben impaginato e chiaramente leggibile, nonché una corretta distribuzione degli esecutori, ciascuno possibilmente munito della sua propria parte.

Nel succitato articolo del 2001 Stephen Rose prende le *Arien* di Heinrich Albert come caso di studio per dimostrare non solo come i formati di stampa possano essere forieri di informazioni sulla prassi esecutiva dei suoi brani, ma anche sulla diffusione e sulle condizioni della fruizione delle raccolte. Le riedizioni in formati minori accostano le raccolte di Albert ai diffusissimi *Gesangbücher*, stampati spesso *in octavo* o *in duodecimo*: formati tascabili per il pratico utilizzo quotidiano, privi degli apparati iconografici ambiziosi e preziosi presenti nelle edizioni *in folio*. Tali formati erano concepiti prevalentemente per il mercato domestico, per la fruizione privata. Gran parte dei *Lieder*, inoltre, venivano stampati come fogli sciolti in quanto *Casualcarmina* legati all'occasione che erano chiamati a solennizzare in versi e musica. Questi erano stampati *in quarto* su due fogli separati, che con ogni probabilità venivano consegnati ai musicisti al momento dell'esecuzione.⁸

*

Nella prefazione al settimo volume Albert parla di una non meglio identificata raccolta di suoi *Lieder* uscita a Danzica e anche nella stessa Königsberg in formato ridotto e purtroppo non pervenuta ai giorni nostri:

[...] solcher Nachdruck an sich selbst eine ungerechte Arbeit ist: Also geräth er auch gemeiniglich gar übel, daß solchen Leuten dies Laster die Augen blendet, daß sie nicht eins recht schawen können wie sie drucken sollen. Wie dann nicht ein einiges Lied, so wol die zu Dantzig als auch, welche dieses Orts in klein Format nachgedruckt, zu lesen ist, da nicht Fehler drinnen zu finden sein solten, zugeschweigen, daß selbige Leute unterweilen gantze Wörter geendert und damit des Liedes rechten Verstand verdruckt haben.

In questo breve stralcio Albert deplora l'illegittimità dell'edizione non autorizzata, che definisce un vizio che porta gli stampatori abusivi a una perniciosa cecità. L'autore si serve del pungolo ironico per mettere in luce il fatto che le ristampe non autorizzate contengono

⁸ ROSE, *op. cit.*, p. 602.

tanti errori e non è possibile trovarvi un solo Lied che corrisponda al suo testo originale. Albert difende il suo lavoro di autore criticando il fatto che, a causa di queste operazioni, vengono travisate intere parole, inficiando il corretto senso del Lied.

Evidentemente la richiesta dei Lieder di Albert era tale che la distribuzione delle copie ufficiali risultava insufficiente, oppure che i suoi Lieder erano tanto richiesti da vaste fasce di pubblico prussiano da richiedere edizioni più economiche, alla portata di chi non si potesse permettere la prestigiosa edizione autorizzata *in folio*.

La più nota ristampa non autorizzata che sia giunta ai nostri giorni, compae a Königsberg nel 1652 e reca questo titolo sul frontespizio:

Poetisch- Musikalisches Lust-Waldlein das ist ARIEN oder MELODEYEN Etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe, und Ehrenlust dienender Lieder In ein Positiv, Clavicimbel, Theorbe oder anders vollstimmiges Instrument zu singen gesetzt von Heinrich Alberten Erstlich gedruckt zu Königsberg in Preussen.

Il testo è in larga parte identico a quello che si trova nei frontespizi delle raccolte di Lieder autorizzate da Albert. Fischer fa osservare che sul retro del frontespizio è stampata una collazione raffazzonata da alcune parti delle prefazioni del primo e del secondo volume di Albert (il cui nome campeggia in calce), parti che lo studioso identifica. Fischer dà quindi notizia di un'ulteriore ristampa non autorizzata, cui attribuisce l'etichetta «N», la quale presenta Lieder provenienti dalle prime sei raccolte di Albert e disposti secondo un ordine arbitrario, talvolta privo di logica.

Un'ulteriore, fondamentale riedizione – sebbene in questo caso non si possa parlare di ristampa non autorizzata – è quella realizzata da Ambrosius Profe nel 1657 in due volumetti in comodo formato tascabile *in ottavo*. Come scrive Fischer, si tratta di una edizione indipendente condotta diversi anni dopo la morte dell'autore con la supervisione di Josephine Stark, la vedova di Albert. Le intenzioni di Profe sono dichiarate sin dal frontespizio:

Heinrich Albert Arien. Erster Theil, darinnen dijenige Geistliche Lieder, so in seinen 6 unterschiedenen Theilen vorhin in Folio gedruckt: Jetzo aber zu besserem Nutz und Brauch, sampt

*dem Basso Continuo in solche kleinere Form als ein Vade Mecum zum Druck befördert und verlegt Von Ambrosio Profe. Gedruckt zu Leipzig in Fried. [...] Anno 1657.*⁹

Profe pone il suo lavoro non come un'edizione originale *in Verlegung des Autoris* – com'era invece stato il caso nelle precedenti edizioni pirata – bensì come una ristampa postuma a uso degli ammiratori, in un formato più piccolo e maneggevole rispetto al prestigioso ma ingombrante *in folio* delle edizioni curate da Albert. Giova ricordare che Ambrosius Profe (Breslau, 1589 - *ivi*, 1657), organista e teorico, fu una figura chiave per la recezione della musica monodica italiana e in particolare di Claudio Monteverdi nei paesi tedeschi.¹⁰ Si deve a lui, infatti, la pubblicazione intitolata *Geistliche Concerten und Harmonien* (1641-1646) in tre volumi (più un quarto di *Corollarium* nel 1649) in cui compaiono molti lavori tratti dall'ottavo libro dei madrigali di Monteverdi, oltre alla musica di diversi autori italiani coevi.

*

Il primo stampatore cui si rivolse Albert fu Lorenz Segebaden, presso cui fa imprimere le prime edizioni dei primi quattro volumi e le loro ristampe sino al 1645, anno in cui subentra Paschen Mense, che ne sposa la vedova. Lorenz Segebaden è attivo come stampatore a Königsberg dal 1623, anno in cui la stamperia gli viene concessa per un periodo di prova triennale.¹¹ Nato nel 1584 in un villaggio della Pomerania, impara l'arte libraria a Wittenberg e, prima di stabilirsi a Königsberg, è attivo come commerciante di libri ad Amburgo. Trascorso il periodo di prova, nel giugno del 1626 il Principe Elettore Georg Wilhelm gli concede il privilegio che era stato del suo predecessore (Georg Ofterberger). Già nel 1624 l'Università Albertina aveva concluso un accordo con Segebaden per la stampa delle *Leichintimationen* (le orazioni funebri) dei docenti e dei loro congiunti. Il contratto inoltre prevede condizioni agevolate e prezzi calmierati per la stampa dei libri scritti dai professori dell'Albertina: non più di tre marchi a foglio, a eccezione degli scritti che

9 «Heinrich Albert Arien. Prima parte, in cui si trovano i Lieder spirituali stampati prima *in folio* in sei diverse parti, ma ora dati alle stampe con il basso continuo in tale formato minore al modo di un vade mecum per un migliore utilizzo ed edite da Ambrosio Profe. Stampato a Lipsia in [tempo di] pace».

10 PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, EDT, Torino, 1985, p. 335.

11 Le notizie sugli stampatori si trovano nel seguente volume, ricco di riproduzioni di documenti attestanti le transazioni economiche, i processi legali, nonché testimonianze epistolari; si tratta di un volume che celebra i quattrocento anni dall'introduzione della stampa a Königsberg: FRIEDRICH ADOLF MECKELBURG, *Geschichte der Buchdruckereien in Königsberg*, Hartung, Königsberg, 1840, pp. 9 e segg.

richiedessero i cosiddetti “caratteri orientali”, principalmente greci ed ebraici. Anche gli studenti potevano godere di simili agevolazioni, convenienti per i numerosi fogli singoli su cui si stampavano abitualmente i Lieder d’occasione e per le dissertazioni. Nel 1637 anche il re di Polonia, Ladislao IV, gli concesse il *Privilegium*, con l’obbligo di stampare testi cattolici in lingua latina, polacca e tedesca.

Segebaden si rivelò presto uomo difficile e ben poco affidabile, la cui protervia lo portò ben presto all’alterco con svariate personalità legate al mondo accademico regiomontano. I richiami e le contestazioni da parte dell’Università Albertina non si fecero attendere. Lo stampatore si dimostrava inadempiente e negligente, attirando su di sé antipatie personali e dure critiche alla qualità del suo lavoro. Tuttavia l’attività di Segebaden, per quanto la sua bottega fosse lasciata all’incuria – come testimoniano i numerosi reclami riportati nel volume di Meckelburg – proseguiva fiorente, tanto che sul finire del 1629 egli poté disporre della considerevole somma di 1700 Marchi per acquistare l’edificio in cui era sita la stamperia. Negli anni la situazione non migliorò: è del 1638 (anno dell’uscita della prima raccolta di Lieder di Albert) un reclamo ufficiale da parte dell’Università che denuncia un tale degrado dell’officina da costringere i professori a recarsi a Danzica e a Elbing per dare alle stampe i propri lavori. Nello stesso anno Lorenz Segebaden morì, lasciando la moglie, due figlie e due figli. La vedova ricevette il permesso di portare avanti la stamperia e di abitarne l’edificio sino alla Pasqua del 1640 a patto di occuparsi, nel frattempo, della creazione di nuovi caratteri latini.

Per evitare il completo tracollo della stamperia, viste le condizioni di degrado dell’officina e il mancato rinnovamento dei tipi, il *Kurfürst* si vide costretto a convocare un altro professionista: Johann Reußner di Rostock, che giunse a Königsberg nel 1639, prendendo alloggio con la famiglia in uno degli appartamenti dell’edificio in cui si trovava la stamperia. Nel 1642 la vedova di Segebaden sposò lo stampatore Paschen Mense, il quale intentò una causa legale contro Reußner accusandolo di non corrispondere alla vedova la dovuta pigione per la sua permanenza nella proprietà ereditata da Segebaden. Il principe elettore Georg Wilhelm, per sanare la diatriba in attesa della conclusione del lungo processo (il quale si sarebbe protratto ancora per molti anni, coinvolgendo la generazione successiva di entrambe le famiglie) prese la decisione salomonica di dividere i compiti tra i due stampatori concorrenti: al nuovo arrivato Reußner sarebbero spettate le stampe richieste dalla corte, mentre a Paschen Mense, qualora la vedova intendesse portare avanti l’attività del

defunto marito, sarebbero toccate «*Disputationen, Reden, Gedichte und ähnliches drucken*», vale a dire documenti legati all'università, discorsi, poesie e simili stampe. Appare logico annoverare tra le “*ähnliches drucken*” anche i volumi di Lieder di Albert, i quali sin dalla prima edizione recano sul frontespizio la dicitura «Segebaden Erben» (eredi Segebaden) e, a partire dal quinto volume (1642), il nome di Paschen Mense.

II.2 Notazione, ritmo e armonia

I Lieder di Heinrich Albert si possono considerare, sotto numerosi punti di vista, come veri e propri testimoni di un periodo di transizione. Come si è già visto discutendo gli aspetti metrici e poetologici, essi sono la manifestazione di una nuova versificazione ai suoi albori; allo stesso modo la musica di Albert testimonia la transizione verso la notazione moderna, verso la battuta ad accenti gerarchizzati e verso una concezione tonale dell'armonia. Oggetto di questo paragrafo sarà individuare i motivi che fanno del linguaggio notazionale, ritmico e armonico di Albert un vero e proprio linguaggio ibrido, fotografia di un delicato momento di passaggio nella storia della musica.

Le *Arien* di Albert, infatti, si collocano esattamente nel periodo in cui la notazione mensurale si trova nella fase finale della sua trasformazione in ciò che identifichiamo come «notazione moderna». Scrive Harald Heckmann, con un efficace gioco di parole consentito dalla lingua tedesca, che tra i secoli XVI e XVII si compie il passo decisivo da *Tactus* a *Takt*, dove *tactus* fa riferimento alla temporalità dell'antica tradizione mensurale e *Takt* indica la moderna battuta come espressione di una gerarchia di accenti.¹² Dalla *varietas* propria della mensuralità si va di fatto verso una maggiore prevedibilità del tessuto musicale: «a partire dal XVII secolo l'articolazione temporale della musica tende a muoversi nel senso di una progressiva semplificazione e normalizzazione».¹³

Albert si è quindi trovato ad assecondare una nuova tendenza nella concezione del ritmo e del tempo musicali con i mezzi notazionali e tecnologici di cui disponeva. Tra i secoli XVI e XVII si inizia a percepire la musica come una successione regolare di accenti e

¹² HARALD HECKMANN, *Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», X, 1953, pp. 116-139: 116.

¹³ LORIS AZZARONI, *Canone Infinito*, Clueb, Bologna, 1997, p. 159.

non più come un fluire prosastico¹⁴ tendenzialmente imprevedibile com'era proprio della grande polifonia dei secoli precedenti. La crescente dignità conferita alla musica strumentale (principalmente coreutica) abbisogna di una regolarità d'accenti tipica della danza e della versificazione e, non a caso, si colloca contemporaneamente alla *Versreform* di Martin Opitz, come fa notare ancora Heckmann.¹⁵ La versificazione, come scritto in conclusione al capitolo precedente, va nella direzione della resa naturale del tedesco parlato e inizia a servirsi di un'alternanza regolare di sillabe atone e toniche, che nella monodia di Albert e dei suoi contemporanei si articolano in arsi e tesi, levare e battere: *Hebungen* e *Senkungen* termini comuni a entrambi gli àmbiti.

È risaputo che le novità dettate dal mutare del gusto trovano solo a una certa distanza di tempo la loro formulazione scritta; infatti la notazione musicale non è ancora del tutto pronta per esprimere questa nuova concezione: l'idea stessa di battuta è affatto estranea alla notazione mensurale, che si basa sulla divisione di un tempo totale al fine di dare forma scritta una musica governata da un senso di eterno presente privo di prevedibilità metrica e basato sul fluire parola. Qualora vengano impiegate delle stanghette verticali, è esclusivamente per aiutare il musicista a orientarsi nella declamazione del testo e non per suggerire una regolare e reiterata gerarchia di accenti metrici. Nei paesi di lingua tedesca il concetto di 'battuta' in senso moderno verrà formalizzato teoricamente solo nel 1668 da Wolfgang Caspar Printz nel suo *Compendium Musicae*.

I primi studiosi a porsi il problema della battuta nei Lieder di Albert, in occasione della trascrizione delle *Arien* in notazione moderna, sono Édouard Bernoulli e Hermann Kretzschmar che, nella pubblicazione degli otto libri di Lieder nei *Denkmäler deutscher Tonkunst*, optano per una trascrizione diplomatica, che Kretzschmar giustifica anche nella sua *Geschichte des neuen deutschen Liedes* otto anni più tardi.¹⁶ Nell'edizione infatti si scieglie di mantenere le indicazioni di tempo del tutto identiche a quelle delle prime edizioni a stampa e di limitarsi a trascrivere i Lieder in chiavi moderne e aggiungere alcune stanghette tratteggiate laddove Albert non le avesse indicate. Nel suo saggio

¹⁴ Termine mutuato da HEINRICH BESSELER, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag, Berlin, 1959, trad. it. di Maurizio Gianì, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, il Mulino, Bologna, 1993 citato anche in AZZARONI, *op. cit.*, p. 160.

¹⁵ Cfr. HECKMANN, *op. cit.*, p. 131.

¹⁶ HERMANN KRETZSCHMAR, *Geschichte des neuen deutschen Liedes I. Von Albert bis Zelter*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911.

introduttivo al dodicesimo volume dei DDT, Kretzschmar fa riferimento alla libertà metrica propria della notazione mensurale e all'effetto di mutevolezza che porta con sé, se osservata attraverso le lenti della notazione moderna.¹⁷ Lo studioso approfondisce questo aspetto nella sua *Geschichte des neuen deutschen Liedes* del 1911, nella quale associa la flessibilità (*Beweglichkeit*) che la notazione mensurale porta con sé alla genuinità e immediatezza dei Lieder di Albert.¹⁸ Kretzschmar vede nell'uso della notazione oramai desueta un ostacolo per i non esperti che impedisce di cogliere la bellezza e la semplicità dei brani. Propone quindi alcuni esempi tratti dalle *Arien* trascritti secondo il moderno concetto di battuta accentuativa. La trascrizione in notazione moderna (*Umnotierung*) risulta tuttavia un limite per l'esecuzione e per la comprensione dei brani, dal momento che – continua Kretzschmar – le stanghette di battuta non sono che un semplice strumento di orientamento aritmetico; la mensuralità non conosce una gerarchia di accenti, ma si basa su quelli del testo, sugli accenti naturali della lingua. Quella proposta da Kretzschmar è una soluzione “pratica”, volta alla riscoperta di questo repertorio e ai fini pratici della sua esecuzione in tempi moderni, allo scopo di riportarlo alla luce, come dichiara egli stesso alla fine del saggio sopra citato.

Per parte sua Riemann, nella prefazione al *Manuale di Storia della Musica*,¹⁹ accenna brevemente al problema della notazione nella musica del primo Seicento: sostiene che a un primo sguardo si potrebbe dire addirittura incredibile che i compositori del periodo preso in esame abbiano dotato di un segno binario come C brani che hanno un palese andamento ternario. Di fatto – continua Riemann – era la prassi e solo il mancato riconoscimento di questo dato di fatto ha portato a un giudizio sommario e distorto di queste composizioni. Riemann afferma quindi il suo *modus operandi* di fronte all'apparente confusione e contraddittorietà della scrittura:

Mein Leitstern durch das scheinbare Chaos dieser Literatur war die felsenfeste Überzeugung, daß die metrische Beschaffenheit der Dichtungen den Schlüssel für die Rhythmik der Melodien geben müsse, [...]. Nur durch die fortgesetzte Analyse des Strophenbaues, der Reimordnung und der Silbenzahl der Verse, also durch die Aufdeckung des rhythmischen Gerüsts, das der Komponist als durch den Dichter gegeben vorfand

¹⁷ Si veda DDT, XII, p. XVIII.

¹⁸ Cfr. KRETZSCHMAR, *op. cit.*, pag. 26.

¹⁹ HUGO RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1912, vol. II, tomo 2, *Das Generalbaßzeitalter*, p. 329.

und unter allen Umständen zu respektieren hatte, [...] wurde es möglich, klarzustellen, was eigentlich die Monodisten wollten, und ihre Faktur restlos zu enträtseln.²⁰

Riemann abbozza dunque le linee guida per un'analisi delle composizioni monodiche a partire dal testo. Non riporta tuttavia, nelle pagine a lui dedicate, le indicazioni di tempo e le stanghette tracciate da Albert, bensì trascrive tutti gli esempi in battute moderne facendo ricorso a di frequenti cambi di tempo.²¹ Riemann non modifica in sostanza il valore delle note, lo mantiene identico alle edizioni seicentesche delle *Arien* e si limita a identificarne gli accenti e a stabilirne, in base alla loro rilevanza nel testo poetico, la gerarchia e propone un'indicazione di tempo che permetta al lettore moderno di realizzarli.

Nel 1925 Günther Müller, in *Geschichte des deutschen Liedes*, dedica la penultima sezione del terzo capitolo (*Der Opitzsche Liedtypus*) ai regiomontani, ma non porta avanti una trattazione delle caratteristiche musicali dei Lieder, limitandosi a una sintesi delle caratteristiche generali all'interno di un lavoro di ampio respiro, una completa storia del genere dalle sue origini (rintracciate in Regnart) sino all'Espressionismo.²² Nell'appendice Müller inserisce due Lieder di Heinrich Albert (I.6 e III.14) trascritti in notazione moderna con criteri simili a quelli adottati da Kretzschmar; Müller non varia le figure musicali, non cambia le indicazioni di tempo e non trasferisce i Lieder in una moderna struttura di battute ad accenti gerarchizzati. Quel che fa di diverso rispetto a Kretzschmar è, in entrambi i Lieder da lui pubblicati, raddoppiare il numero delle battute. I due Lieder nella prima edizione recano nell'accollatura il segno C e Müller lo rende in battute da 4/4, attribuendo alle note i valori della notazione moderna e non il loro doppio. L'intento di Müller è puramente esemplificativo: non intende dunque conferire una trattazione sistematica del

20 «La mia stella polare, attraverso l'apparente caos di questa letteratura, è stata la convinzione granitica che la struttura metrica delle poesie dovesse suggerire la chiave per il ritmo delle melodie [...]. Solo attraverso la continua analisi della costruzione delle strofe, dello schema delle rime e della quantità di sillabe nel verso, attraverso quindi lo svelamento della struttura ritmica che il poeta ha consegnato al compositore e che questi doveva a ogni costo rispettare, [...] è stato possibile chiarire che cosa effettivamente volessero i monodisti e decifrare completamente il loro lavoro.» RIEMANN, *op. cit.*, p. VIII.

21 RIEMANN, *op. cit.*, p. 329, § 81. *Die Monodie in Deutschland*.

22 GÜNTHER MÜLLER, *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart*, Drei Masken Verlag, München, 1925, pp. 47-80.

lavoro di trascrizione né della sua posizione sulla questione della battuta nel Lied monofonico seicentesco.

Un'argomentazione più ampia del problema, per quanto non esaustiva e limitata ai suoi contorni più generali, tesi all'applicazione alle singole composizioni in oggetto, è quella fornita da Walter Vetter nel suo *Das Frühdeutsche Lied*.²³ Vetter muove dall'assunto che non sussista alcun concetto di battuta per la musica di questo periodo, motivo per il quale l'uso del termine risulterà sempre e dichiaratamente improprio, di natura esclusivamente comparatistica. Una suddivisione delle note tramite stanghette verticali anche solo lontanamente corrispondente ai moderni principi metrici non era affatto concepita né, di conseguenza, applicata. L'uso delle stanghette, continua Vetter, non si presta che a un utilizzo superficiale e non serve in alcun modo all'espressione di un fatto musicale. In questo si trova pienamente concorde con Kretzschmar: Vetter loda i risvolti pratici e i vantaggi della sua trascrizione, utile a diffondere tale repertorio presso i moderni interpreti e amanti del genere, tuttavia solleva una questione che getta un'ombra sulla proposta di Hermann Kretzschmar, tacciandola di impraticabilità:

Wer bietet die unbedingte Gewähr dafür, daß er [Kretzschmar] durch die Setzung echter Taktstriche in modernen Sinn dem oftmals reichlich verzwickten und durch unsere heutigen Hilfsmittel teilweise auch nur recht unvollkommen fixierbaren metrischen Sachverhalt in der alten Liedliteratur absolut und in jedem Zweifelsfall gerecht wird?²⁴

La soluzione proposta è la medesima cui era giunto Riemann: «ein tieferer Einblick in die metrisch-rhythmische Struktur der alten Lieder»,²⁵ attenendosi fedelmente all'asserzione di Giulio Caccini «Io scrivo giustamente come si canta». Attraverso la constatazione che anche grandi compositori dell'era classico-romantica (lo studioso cita, per esempio, l'incipit della terza sinfonia di Ludwig van Beethoven) hanno avuto difficoltà a esprimere infallibilmente dei fatti musicali in battute metricamente corrette, Vetter sostiene che i compositori antichi si trovavano in una situazione più congeniale. Pertanto, chi volesse intraprendere uno studio dei Lieder del XVII secolo dovrebbe – in prima istanza – ap-

23 WALTER VETTER, *Das Frühdeutsche Lied*, Helios, Münster, 1928.

24 «Chi offre l'assoluta certezza che, tracciando vere e proprie stanghette di battuta in senso moderno, [Kretzschmar] sia assolutamente e senza possibilità di dubbio nel giusto nei confronti del fatto musicale dell'antica letteratura liederistica, spesso piuttosto contorto e talvolta fissabile solo in maniera davvero imperfetta tramite i nostri mezzi odierni?» VETTER, *op. cit.*, p. 10.

25 «[...] uno sguardo più in profondità nella struttura metrico-ritmica degli antichi Lieder». *Ibidem*.

prendere a ignorare le stanghette di battuta tracciate dal compositore. Riprende dunque quasi alla lettera Riemann e la sua interpretazione del segno C, ma parte dalla convenzione mensurale per cui tale segno esclude la ternaria *mensura perfecta* in favore della binaria *mensura imperfecta*. Di conseguenza nei Lieder del XVII secolo non si manifesta la presenza di singoli valori tripartiti, bensì una sintesi di valori singoli distribuiti all'interno di battute tripartite: «die Zusammenfassung von Einzelwerten zum Tripeltakt». Vetter, sempre sulla scia di Riemann, ritrova in Heinrich Albert l'autore tedesco paragonabile a Giulio Caccini per caratteristiche ritmiche di base, la cui comprensione può illuminare la via attraverso il dedalo metrico-ritmico della letteratura liederistica del Seicento.

Per portare un esempio della non corrispondenza tra stanghette di battuta originali e configurazione ritmica del brano, Vetter sceglie il sesto pezzo dal primo volume di *Arien* che, afferma con certezza, si articola in battute di $3/2$, tranne nei punti in cui ha inizio una nuova semifrase, nel quale caso si sovrapporrebbero due battute di $3/2$. Questo sarebbe possibile dato che Albert inserisce una minima isolata a conclusione di ciascuno verso a prolungamento dell'ultima parola. Nel citare questo esempio, Vetter fa riferimento all'edizione di Joachim Moser all'interno della sua monumentale *Geschichte der deutschen Musik*.²⁶ Pur rifiutandone, giudicandola fuorviante, la trascrizione in battute di $4/4$, Moser ne loda il profondo lavoro di ricerca e vi trae il concetto di *agogische Triolierung*. Tale concetto risulta completamente assente nella teoria della musica in lingua italiana, traducibile, non senza forzature linguistiche, come «terzinazione agogica». Secondo Vetter, essa sarebbe essenziale per la comprensione del Lied sia popolare che artistico e getterebbe luce sulla struttura metrico-ritmica di questi, ma anche di composizioni più recenti. La *agogische Triolierung* si basa sul riconoscimento di terzine implicite che, nel Lied citato, si manifestano nella successione minima-semiminima attraverso cui Albert intona il secondo emistichio di ogni verso. Si tratterebbe, dunque, di una sfumatura agogica atta alla realizzazione del motto cacciniano sopra citato: nella fattispecie, della dilatazione ritmica di alcune note o gruppi di note. Lo studioso tuttavia giunge ad ammettere che né la proposta di Riemann né la sua propria sono da applicare schematicamente e sommariamente, né possono fungere da base per un'esecuzione meccanica dei Lieder interpretati in tal senso,

26 HANS JOACHIM MOSER, *Geschichte der deutschen Musik, in 3 Bänden, Vol. 2. Geschichte der deutschen Musik vom Beginn des 30 jährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart, Berlin, 1920.

così come la trascrizione in battute moderne non deve considerarsi coercitiva per la libertà e la flessibilità del ritmo del Lied seicentesco. Entrambe le soluzioni sono da applicare, scrive Vetter, *cum grano salis* e da mettere in pratica con la massima cautela, in quanto non si tratta che di tracce (*Andeutungen*) del fatto musicale vero e proprio, per la cui scrittura il moderno sistema di notazione sarebbe troppo approssimativo.

Nel suo saggio del 1963 anche Richard Hinton Thomas si serve del medesimo Lied (il «Dialogo tra la vergine e il roseto appassito», I.6) per accennare alla questione delle battute nei Lieder di Heinrich Albert:

A modern transcription of this song [I.6] would have to bar it in triple time, which could make it look as if Albert sometimes disregarded the natural stress of the words. [...] Albert, however, in accordance with the usual practice of the time, uses vertical lines down to the stave, not to separate bar from bar as in modern convention, but to divide the song up for the guidance of the performer.²⁷

Hinton Thomas riprende dunque l'interpretazione di Kretzschmar, che attribuisce alle stanghette il semplice ruolo di divisori aritmetici al fine di fornire un aiuto di natura essenzialmente pratica ai musicisti; lo studioso introduce l'elemento della consuetudine, che il musicologo tedesco non aveva in quella sede preso in considerazione. Albert infatti si rivolgeva a un pubblico per il quale l'esecuzione di Lieder era esperienza affatto quotidiana e condivisa, che rispondeva pertanto a numerose consuetudini non scritte di cui autori e fruitori erano ben al corrente.

Nel suo breve quanto fondamentale saggio *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung*,²⁸ Wilhelm Seidel sintetizza la concezione del concetto di ritmo attraverso i diversi periodi storico-musicali e fornisce importanti strumenti linguistici atti a formulare i termini del problema, a definirne quanto meno la portata e a individuarne i confini. Nel documentare alcuni esempi della persistenza di consuetudini ritmiche e grafiche proprie della mensuralità, Seidl afferma che «la battuta è concepita – similmente alla *perfectio* medioevale – come

27 «Una trascrizione moderna di questa canzone porterebbe a suddividerla in battute ternarie, il che potrebbe far sembrare che Albert a volte non avesse rispettato l'accento naturale delle parole. [...] Albert, tuttavia, in linea con la pratica del tempo, traccia linee verticali sul pentagramma non per separare una battuta dall'altra come di norma in tempi moderni, ma per suddividere la canzone allo scopo di guidare l'esecutore». RICHARD HINTON THOMAS, *Poetry and Song in the German Baroque: a Study of the Continuo Lied*, Clarendon Press, Oxford, 1963, p. 49.

28 WILHELM SEIDEL, *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976. Trad. it. di CLAUDIO ANNIBALDI, *Il Ritmo*, il Mulino, Bologna, 1987.

una vuota misura, aprioristicamente assegnata alla musica». ²⁹ L'utilizzo dei mezzi grafici e notazionali propri della notazione mensurale come semplice "carta quadrettata" nella quale vengono inserite idee musicali già modernamente accentuative è una delle caratteristiche più vistose che balzano all'occhio nel prendere in esame i Lieder di Heinrich Albert, come sovente si avrà modo di riscontrare nel corso del capitolo analitico del presente lavoro.

Il ragionamento di Seidel prende le mosse dalla constatazione che la musica per danza fa il suo ingresso nell'alveo della musica d'arte, il che contribuisce ad alimentare la rinnovata attenzione nei confronti della metrica antica, nella quale il ritmo non era concepibile senza il movimento. ³⁰ Tutto questo trova terreno fertile nel coevo tentativo di recuperare la primigenia unione di musica e parola perseguito dagli umanisti italiani che intravedono l'inverarsi di questa possibilità nella monodia solistica o accompagnata. Seidel smentisce parzialmente il primato del testo come portatore assoluto di valenza ritmica, rintracciando quest'ultima in un altro fattore, più astratto e legato alla percezione: la forza della battuta.

Wer indessen genauer hinhört, aufs Ganze, auf den Gesang und die Begleitung, der wird auf die ordnende Kraft eines spezifisch musikalischen Rhythmus aufmerksam, auf die Kraft des Taktes. Auf dem Verhältnis, das Deklamations- und Taktrhythmus jeweils miteinander eingehen, beruht die Wirkung einer Monodie. ³¹

A sostegno di ciò, lo studioso cita Giovan Battista Doni, che si espresse polemicamente nei confronti di chi identificasse ritmo poetico e ritmo musicale.

La ritmica antica assurge a elemento chiave anche per la successiva questione affrontata da Seidel: la suddivisione delle unità ritmiche più piccole, cosa di cui la teoria mensurale non si era occupata, derivando questa per deduzione dalla suddivisione della totalità temporale

²⁹ «Noch im 18. Jh. denkt man den Takt als ein leeres, der Musik vorgegebenes Maß, ähnlich der mittelalterlichen Perfektion». SEIDEL, *op. cit.*, p. 66.

³⁰ Per una trattazione più estesa di tale fenomeno, illustrato tramite l'esempio della *gagliarda*, si veda DIANNE M. McMULLEN, *German Tanzlieder at the Turn of the Seventeenth Century: The Texted Galliard*, in JAMES M. McGLATHERY, *Music and German Literature: their relationship since the Middle Ages*, Camden House, Columbia (SC), 1992, pp. 34-50.

³¹ «Tuttavia, se si guarda meglio all'insieme, al canto come all'accompagnamento, ci si avvede della forza di uno specifico ritmo musicale: la forza della battuta. L'efficacia di una monodia si fonda sul rapporto di reciprocità che di volta in volta intercorre fra il ritmo della declamazione e quello della battuta». SEIDEL, *op. cit.*, p. 69.

secondo le prescrizioni. Lo studio di Seidel è dunque estremamente prezioso per intraprendere un'analisi delle musiche di Heinrich Albert, pur non trattandole direttamente. In questo lavoro si terrà conto dei modelli interpretativi sin qui sommariamente riassunti. Ogniqualevolta ci si servirà dei termini 'battuta' e 'misura' lo si farà nella consapevolezza di non fare riferimento alla moderna battuta ad accenti gerarchizzati, ma semplicemente a un contenuto musicale delimitato da due stanghette verticali con valori musicali atti ad adempiere esclusivamente all'indicazione di tempo nell'armatura di chiave.

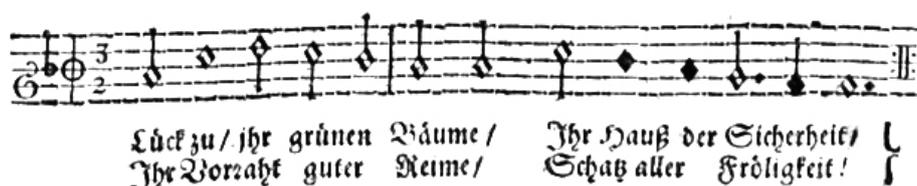
Nei Lieder di Heinrich Albert i residui di mensuralità non sono tali da inficiare la lettura a un interprete moderno poco avvezzo alle convenzioni di tale notazione: la discrepanza più frequente ed evidente risiede nell'attribuzione di una gerarchia accentuativa che talvolta sembra non collimare tra musica scritta e metro poetico. Capita sovente – ad esempio – che, in presenza di un piede giambico nel testo poetico, l'iniziale sillaba atona cada su quello che si potrebbe interpretare modernamente come "battere". I principi di battere e levare vengono, in ambito notazionale, del tutto sospesi e ignorati di fronte all'evidenza e alla chiarezza metrico-ritmica del testo. Non si leggerà dunque un accento forte sulla nota "in battere" nonostante si trovi all'inizio di una "battuta", bensì sulla prima sillaba tonica del verso. Ecco un esempio tra i numerosi che si potrebbero apportare, tratto dall'ultimo Lied del primo volume: *Quid non ebrietas designat* (I.25):

25.
Quid non ebrietas designat ?

Er fragt darnach / Auß dem Gelach / Hab ich mir vor genommen
Den gantzen Tag / So lang ich mag / Auch Morgen nicht / zukommen !

In questo caso la discrepanza tra ritmo poetico del testo e scrittura musicale è piuttosto evidente: il primo verso (*Wer fragt darnach*) è costituito da due piedi giambici, come anche il quinto (*Den gantzen Tag*) che si colloca sulle medesime note. La musica inizia invece in battere. Ecco dunque il principio guida richiesto dal compositore stesso nella prefazione

al primo volume, il presupposto per un'interpretazione che parta dal testo e che si serva della notazione esclusivamente per dare forma scritta all'andamento melodico del Lied. Un ulteriore, questa volta più vistoso, elemento di mensuralità che permane nella scrittura di Albert è l'occasionale annerimento di alcune note in brani altrimenti scritti in notazione bianca. Secondo la semiotica mensurale, la nota bianca ha valore perfetto, quindi ternario, mentre la medesima nota annerita acquista valore imperfetto, ossia binario. Albert dai suoi maestri ha appreso questo antico principio che applica anche quando esso diviene totalmente superfluo, ossia all'interno della moderna battuta. Gli annerimenti si trovano, nei Lieder, principalmente in corrispondenza di un'emiolia all'interno di un brano dal ritmo ternario, quando la semibreve viene annerita per indicare la sua durata corrispondente a quella di due minime legate, spesso in corrispondenza di una legatura tra una battuta e la successiva. A questo punto ci si aspetterebbe di trovare una semibreve bianca che vale quanto tre minime; tuttavia, per esprimere questa durata, Albert si serve di una semibreve puntata, esattamente come avviene nella notazione moderna. Prendiamo in considerazione un esempio:



Come fa notare Bernoulli nel *Revisionbericht*, la legatura di valore tra due battute (come, ad esempio, nella prima edizione di I.25) è una rarità tipografica;³² ben più spesso Albert si serve di una figura dal valore doppio ed elimina la stanghetta di battuta, come si può notare nell'esempio soprastante: la seconda semibreve annerita dovrebbe appartenere per metà alla battuta e per metà alla successiva. Compare in due casi anche un ulteriore modo di esprimere il medesimo fenomeno ritmico, che consiste nel porre il punto di valore al di là della stanghetta di battuta, come si vedrà nel Lied n. VI.8.

Tra i diversi modelli ritmici rintracciabili, è indubbiamente degno di nota il frequente ricorso a un particolare modello ritmico di derivazione italiana che compare, ad esempio, in diverse composizioni di Monteverdi (basti citare i celeberrimi «Damigella tutta bella»

³² Cfr. DDT, XIII, p. X.

o «Vi ricorda boschi ombrosi»³³). Si ritiene di poter associare tale modello ritmo all'antico verso anacreontico costituito da un dimetro ionico a minore acatalettico, di cui si darà contezza ogniqualvolta comparirà all'interno delle raccolte.

Come accennato in precedenza, la produzione di Heinrich Albert si colloca in un periodo di radicale trasformazione anche per quel che riguarda l'armonia.³⁴ Una libertà simile a quella metrica derivata dalla mensuralità – che, come visto pocanzi, consente una declamazione basata sul testo e non necessariamente legata a una gerarchia di accenti – si manifesta sul versante dell'armonia. I Lieder di Albert traggono infatti varietà armonica dall'uso dei *Kirchentönen*, i modi ecclesiastici di derivazione medievale filtrati in epoca moderna a partire dalla trattazione e dalla sistematizzazione di Heinrich Loris Glareanus (*Dodecachordon*, Basel, 1547). La terminologia tedesca offre interessanti spunti di riflessione su questo articolato passaggio tra antico e moderno: il termine *Weise* indica la melodia ma significa anche «modo», «maniera» e si riferisce alle cantilene rispondenti a una determinata specie d'ottava, procedimento tipico della modalità che regola la produzione polifonica. «Weisen» sono anche i Lieder di Albert, presentati in tutti i frontespizi delle sue raccolte come «Arien oder Melodeyen».

Il sistema modale è dunque connaturato alla melodia, ma Albert non sfrutta la totalità dei dodici modi messi a sistema da Glareanus – la cui speculazione era legata più alla sfera della polifonia e del contrappunto nella quale gli accordi non erano punto di partenza dell'attività compositiva, bensì il risultato della condotta delle parti. I *modi* utilizzati da Albert spesso si corrispondono nella distribuzione di toni e semitoni nella suddivisione dell'ottava e mostrano una tendenza a comportarsi come le moderne tonalità; basti considerare un semplice dato numerico, ossia la frequenza con cui vengono impiegati il modo di Re privo di alterazioni e il modo di Sol con il Si bemolle in chiave: modo dorico naturale e trasposto. Essi mostrano già – in maniera più o meno evidente – la dicotomia

33 Si invita a consultare le tavole sinottiche inserite a conclusione del lavoro, dove sono schematizzati – là dove presenti – i modelli ritmici rintracciabili nei Lieder. Per una trattazione più esaustiva dei ritmi di danza applicati al Lied si vedano invece WALTER WIORA, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Mössler, Wolfenbüttel-Zürich, 1971, pp. 28-33; WERNER BRAUN, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, «Neues Handbuch der Musikwissenschaft», IV, dir. CARL DAHLHAUS, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1981, pp. 180-181.

34 La bibliografia riguardante questa delicata fase nella storia dell'armonia è estesa e approfondita. Tale dibattito non può trovare spazio per un'adeguata trattazione in questa sede. Si invita pertanto a consultare, nella bibliografia del presente lavoro, la sezione «Teoria, armonia e analisi» a p. 260.

tra maggiore e minore e un principio di funzionalità *in nuce*, pur conservando una giustapposizione (tipica dell'armonia modale) di accordi tra di loro armonicamente lontani e non legati da rapporti di funzionalità.

Nella musica dei paesi tedeschi convivono sino alla metà del Settecento espressioni modali e tonali, manifestazioni di pratiche che sembrano distanziate di secoli e che lasciano intravedere, in questo periodo, una piuttosto ampia zona di frontiera, il confluire dell'una nell'altra.³⁵ Per queste ragioni non è corretto parlare di *tonalità*, cosa che implica una relazione centripeta verso un tono principale; nella trattatistica tedesca non è raro riscontrare l'uso del termine *Tonart*, che si è usi a tradurre come "tonalità". Tuttavia la lingua tedesca consente di distinguere tra *Tonalität* e *Tonart*, per indicare rispettivamente la tonalità armonica propriamente detta, centrata sulla tonica, e l'insieme di relazioni fondate su scale diatoniche, di cui *Tonalität* è una possibile rappresentazione.³⁶ Si preferisce perciò denominare le aree armoniche dei Lieder esaminati con il tono che prevale, lo *Hauptton*: quello con cui principia e conclude il brano. Prevale quindi il tono di Sol nella sua versione "minore": con il Si_b, nell'armatura di chiave. Seguono gli altri, con la ricorrenza sintetizzata nella tavola seguente.³⁷

Tono	Naturale	Si _b in chiave	Totale
Sol	15	37	52
Re	38	4	44
La	32	-	34
Do	27	1	28
Fa	1	25	26
Mi	3	-	6
Si _b	-	1	1

35 Sulla convivenza di modalità e tonalità nella musica tedesca del periodo, si vedano JOEL LESTER, *Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592-1680*, «Journal of the American Musicological Society», XXX, n. 2, University of California Press, 1977, pp. 208-253: 209 e, del medesimo autore, *Between Modes and Keys. German Theory 1592 - 1802*, Pendragon, Stuyvesant (NY), 1989, pp. 47-71.

36 Sulla distinzione tra *Tonart* e *Tonalität* si veda DAHLHAUS, *op. cit.*, pp. 12, 18.

37 Per una schematizzazione più dettagliata e sulle ricorrenze dei toni suddivise per volumi, si invita a consultare la sezione TAVOLE SINOTTICHE.

I modi utilizzati sono quelli costruiti sui primi sei gradi della scala diatonica e sul Si_b, che nella sua unica comparsa però (VII.22), presenta regolarmente il Mi_b, come alterazione transitoria onde evitare il tritono, rendendolo identificabile quindi con il modo di Do. Un trattamento simile avviene anche per l'unico Lied in Fa privo di Si_b in chiave (VI.20), il quale presenta un bemolle transitorio per ogni ricorrenza della nota Si. I due principali modi *minori* (quello di Mi si presenta con una frequenza trascurabile) sono leggibili quali testimonianze pratiche da un lato del dibattito intorno alla scelta del modo minore tra il modo di Re e il modo di La (dorico ed eolico, secondo la nomenclatura di Glareanus), dall'altro dell'attitudine conservatrice della musica tedesca, piuttosto restia ad accogliere la dicotomia maggiore-minore, anche per l'importanza capitale del corale, legato a una concezione modale della melodia.³⁸

La concezione armonica che sottostà al trattamento delle melodie da parte di Albert è prettamente accordale e richiama le teorizzazioni di Johannes Lippius, che – dapprima nella *Disputatio musica tertia* (1610), quindi in *Synopsis musicae novae* (1612) – sistematizza e formula tendenze già radicate nell'uso pratico del fare musica da circa tre decenni.

Nelle *Arien* si ritrovano infatti diversi elementi che accomunano la trattazione di Lippius e lo stile compositivo di Albert, sebbene non sia certo né dimostrabile che ne conoscesse gli scritti. Tali elementi vengono formulati esplicitamente dal compositore nel suo *vademecum* di basso continuo posto in apertura al secondo volume, il quale non si pone come un trattatello teorico, né come una dichiarazione programmatica e tantomeno come uno scritto accademico, bensì come un semplice prontuario rivolto ai musicisti dilettanti. Nel primo punto del breve manuale, Albert tratta la triade quale elemento indipendente e fondante dell'armonia costituito da primo, terzo e quinto grado di una scala: la *trias harmonica* “unitrisona” di cui scrive Lippius in *Synopsis musicae novae* nel capitolo *De triade musicâ*, significativamente prima di trattare il contrappunto.³⁹ Nel secondo punto Albert tocca il ruolo del basso, che – a scapito del tenore – determina la base della composizione e su cui debbono essere costruiti gli accordi. Anche per quanto riguarda la distinzione tra triade maggiore e minore Albert non si serve della terminologia teorica e, nel nono punto del suo elenco, parla di *große* e di *kleine Terz*, aggettivi che attribuisce anche agli intervalli

38 Cfr. sull'argomento LESTER (1989), *op. cit.*, p. 47.

39 Cfr. BENITO V. RIVERA, *The seventeenth-Century Theory of Triadic Generation and Invertibility and Its Application in Contemporaneous Rules of Composition*, «Music Theory Spectrum», VI, Spring, 1984, pp. 63-68.

di sesta. Non viene effettuato alcun accostamento di natura teologica sulla triade come manifestazione della Trinità (non ve n'era, del resto, lo spazio, data la natura manualistica dello scritto), né al carattere lieto o mesto di intervalli e accordi.

È principalmente grazie ad Albert che, intorno agli anni Trenta del Seicento, lo stile monodico e fondato sul basso continuo inizia la sua lenta affermazione nel Nord della Germania. Come dimostra anche la sopra citata prefazione al secondo volume, Albert si dimostra comunque in linea con quanto espresso dall'illustre cugino, quando nella prefazione alla sua *Geistliche Chormusik* scrive che la pratica del basso continuo senza la conoscenza del contrappunto vale quanto «eine taube Nuß». ⁴⁰

II.3 Stroficità, *Durchkomposition* e caratteristiche comuni

Per quel che riguarda l'intonazione delle diverse strofe di cui sono costituiti, i Lieder musicati da Albert sono, in larghissima maggioranza, strofici (*Strophenlieder*). Per una trattazione completa ed esaustiva che esamina in profondità i concetti di *Strophenlied* e di *Durchkomposition*, si rimanda al sopracitato saggio di Walter Wiora, nel quale viene identificato nella canzone strofica popolare l'archetipo di quello che si denomina Lied con il significato di 'canzone d'arte': «Das Strophenlied ist nicht "die höchste Form des Liedes", sondern die unterste, aber die unterste auch in dem Sinn, daß es die Basis einer Pyramide bildet». ⁴¹ Werner Braun mette in luce lo squilibrio estetico tra la matura arte musicale e la nascente poesia lirica in lingua tedesca, attribuendo a tale dislivello il fatto che molti compositori sono non di rado anche autori delle poesie che mettono in musica. ⁴² I testi privi di un'intonazione musicale infatti, fa notare ancora Braun, venivano considerati affatto

⁴⁰ La colorita espressione sagittariana significa letteralmente «una sorda noce», ma l'espressione idiomática – anche nel tedesco attuale – equivale *grosso modo* all'italiano «una zucca vuota», entrambe traduzioni pertinenti al contesto.

⁴¹ «Il Lied strofico non è "la più alta forma di Lied", bensì la più basilare, anche in quanto funge da base di una piramide». WALTER WIORA, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Mösel, Wolfenbüttel-Zürich, 1971, pag. 22.

⁴² WERNER BRAUN, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, «Neues Handbuch der Musikwissenschaft», IV, ed. CARL DAHLHAUS, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1981, p. 171.

privi di vita; è pertanto lecito affermare che i compositori hanno influito sensibilmente e in maniera diretta sulla storia della letteratura tedesca per almeno un quarto di secolo. In una prospettiva analitica nei confronti del rapporto tra poesia e musica, uno dei problemi principali con cui i musicisti si trovano a doversi confrontare nell'intonare dei testi poetici strofici è l'utilizzo dei madrigalismi: l'elemento di *Tonmalerei* può infatti rivelarsi una tentazione per il compositore, che tuttavia deve fare i conti con un variabile numero di strofe per le quali l'eventuale madrigalismo potrebbe rivelarsi inappropriato. La canzone strofica prevede infatti che la componente musicale si adatti a tutte le strofe del testo poetico. Questo accade perché di prassi il compositore si serve di strofe poetiche preesistenti: di rado testo e musica sono frutto del medesimo processo creativo o nascono contemporaneamente in quest'epoca (come anche, del resto, nei secoli a venire). Il compositore quindi può servirsi di musica originale che compone appositamente per quei versi, oppure di una melodia già a sua volta esistente, la quale può adattarsi perfettamente alla poesia oppure necessitare di rimaneggiamenti. Nonostante nelle *Arien* si trovino entrambe le possibilità qui sinteticamente menzionate per intonare un testo dato, il caso del Lied di Albert conserva tratti di peculiarità dovuti al contesto in cui vengono composti. Trattandosi quasi esclusivamente di *Gesellschaftslieder*, i poeti appartenenti al gruppo della *Musikalische Kürbishütte* erano consapevoli di scrivere componimenti che sarebbero stati intonati principalmente (diremmo pressoché esclusivamente) da Heinrich Albert.⁴³ Come si è visto nel paragrafo precedente, questi è una vera e propria autorità in campo musicale riconosciuta all'interno della cerchia di amici; in qualità di unico membro stabile della *Kürbishütte* a godere di un riconoscimento ufficiale agli occhi della cittadinanza, della società esterna al circolo e delle personalità di rilievo in visita a Königsberg, in quanto ufficialmente investito della carica di organista titolare del duomo.

L'attenzione degli *Sterblichkeitsbefliessene* viene quindi rivolta alla ricerca di una costante regolarità del testo poetico, atta a far sì che la successione delle diverse strofe possa non collidere in misura eccessiva o addirittura insanabile con la melodia che li avrebbe intonati; è fondamentale che non si possano generare palesi contraddizioni tra parole e melodia

43 La collaborazione stretta tra letterati e musicisti è messa in evidenza anche in PETER TENHAEF, *Entwicklungen in der Königsberger Gelegenheitsmusik des 17. Jahrhunderts*, in PETER TENHAEF-AXEL E. WALTER (a cura di), *Dichtung und Musik im Umkreis der Kürbishütte. Königsberger Poeten und Komponisten des 17. Jahrhunderts*, Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 22, Frank & Timme, Berlin, 2016, pp. 191-212.

e che non si ostacoli il fluire delle voci che sono chiamate a interpretare il testo cantandolo con espressione, naturalezza e chiarezza di dizione. L'equilibrata regolarità dei Lieder regiomontani (termine inteso ora come genere letterario) nasce dunque dalla natura primariamente musicale di questa forma d'intrattenimento artistico.

Tale attenzione si manifesta non solo tramite un'esteriore corrispondenza tra accenti metrici e accenti musicali, che la riforma di Opitz consente con una regolarità tale da apparire in alcuni casi financo automatica e meccanica; essa si manifesta anche a un livello più profondo, ossia in un attento calcolo dei pesi lessicali e semantici distribuiti all'interno dei versi e della strofa. Con un testo siffatto il compositore è in grado di conferire una coerente intonazione alle diverse stanze pur servendosi della medesima melodia, che – per natura dello *Strophenlied* – deve essere ripetuta. Le melodie possono esprimere musicalmente alcune peculiarità lessicali di una singola strofa del testo poetico, ma le altre strofe vengono soppesate negli equilibri lessicali e sintattici affinché l'enfasi posta in determinati elementi della prima strofa possa acquisire senso anche applicata a passaggi diversi nelle stanze successive. Il fluire sempre mutevole del testo, dunque, non si pone in contraddizione con il ripetersi della melodia, la quale a sua volta non presenta caratterizzazioni troppo particolareggiate, al fine di poter intonare in maniera coerente un testo sempre diverso. Tali considerazioni trovano un esempio particolarmente significativo nel Lied III.I, analizzato nel paragrafo inerente al terzo volume.

Questa collaborazione tra poeti e musicista contribuisce a fare del Lied strofico, nella sua accezione più ampia e generale – e in modo particolare nel caso particolare di Albert e della *Kürbishütte* – «nicht eine “strenge Form”, [...] kein starres Schema, sondern ein geschichtlich lebendiges Modell mit vielen Varianten, wenschon es sich in Grundzügen gleich bleibt». ⁴⁴ Quel che risulta non è dunque la semplice somma di un testo poetico e di una melodia, ma un tutto organico in cui i due elementi non sono scindibili né indipendenti. È compito dell'interprete, della sua sensibilità e della sua intuizione rivestire

⁴⁴ «Non una “forma rigida”, [...] non uno schema fisso, bensì un modello storicamente vivo con molte varianti, sebbene resti uguale nei tratti fondamentali.» WIORA, *op. cit.*, p. 22.

di senso diverso ciascuna ricorrenza del testo musicale a seconda del significato sempre diverso e mutevole della poesia.

*

Si evince dalle prefazioni di alcune raccolte di *Arien oder Melodeyen* come spesso la forma strofica risultasse restrittiva e del tutto insufficiente alle ambizioni e al giudizio estetico di Albert: il desiderio di scrivere *Lieder durchkomponiert* viene reso manifesto con evidenza dal compositore e l'impossibilità di realizzare la forma aperta lo frustra e lo porta più volte a esprimere rimpianto e senso d'inadeguatezza tali da farlo sentire in dovere di giustificare pubblicamente in più prefazioni la propria rinuncia.

La prima – benché non espressa *apertis verbis* – prova della volontà di Albert di rivestire ciascuna strofa con del materiale musicale originale si individua nel brano posto a conclusione del secondo volume, che verrà preso in esame più approfonditamente nel paragrafo III.2. Si tratta infatti una vera e propria cantata per più strumenti, voci e coro nel quale tutte le strofe presentano un'intonazione a sé stante. È significativo che il compositore abbia voluto onorare Martin Opitz – riformatore della metrica e della versificazione tedesca, nonché fondamento teorico e poetologico della produzione di Simon Dach e dell'intero gruppo regiomontano – non con un semplice e usuale Lied strofico per voce solista e basso continuo, bensì con un'ambiziosa cantata vocale e strumentale interamente *durchkomponiert*. Il brano spicca per complessità e per l'opulenza dei mezzi richiesti e figura come brano di assoluto rilievo all'interno degli otto volumi di *Arien*. Il fatto di voler omaggiare l'erudito che ha reso possibile con la sua riforma il Lied strofico con una cantata composta in forma aperta può apparire un paradosso; nondimeno è perfettamente comprensibile l'intento di celebrare con sfarzo e solennità la visita di un personaggio illustre, di un alto esponente della letteratura e del mondo accademico in una città che si appresta ad accoglierlo con la pompa confacente alla sua caratura intellettuale.

Nella prefazione alla raccolta che segue (la terza) il compositore – all’interno di un discorso più ampio – si riferisce per la prima volta in maniera diretta all’idea della *Durchkomposition*:

[...] viel schöne Texte, da billich ein jeglicher Verß seine eigene Melodey haben solte [...].⁴⁵

Le ambizioni di Heinrich Albert nei confronti del Lied *durchkomponiert* si fanno esplicite con la prefazione al quarto volume, che contiene l’unico Lied monodico composto per intero (il sonetto opitziano IV.4). All’interno di un discorso generale incentrato sul rischio di sovrastimare i propri lavori e – seguendo il consueto *topos* della modestia – sui motivi a causa dei quali non avrebbe lavorato con sufficiente cura ai suoi Lieder e scusandosi retoricamente per aver dato alle stampe lavori tanto umili, Albert scrive:

[...] Weil es nicht geschehen auß Ehrsucht / mich etwann hierdurch in grossen Ruhm zu bringen (welche Narrheit mir / Gott lob / nimmer in Sinn kommen / noch / ob Gott will / kommen wird) Sintemal ich auch den Sachen bey weitem kein genügen gethan | theils wegen Erforderung der Reyme / da in den meisten Liedern billich ein jeglicher Vers seine eigene Noten haben solte; theils wegen der Unkosten / imfall man gleich die Arbeit darbey hette thun wollen / daß es dießmal weder mein Beütel zugelassen / noch etwa eines andern Freygebigkeit mich darzu angereizet; Sondern nur darumb / damit die viel fürtrefflichen Reyme / so hierinnen zu finden / auch anderweit (doch mit der Autorn Bewilligung) bekandt würden;⁴⁶

L’affermazione sembra avere valore programmatico e farsi espressione di una precisa volontà estetica e formale da parte di Albert, che torna a ribadire come siano gli stessi versi a richiedere un particolare trattamento musicale, ribadendo così il concetto già espresso nella prefazione al primo volume.

Albert usa toni ancor più espliciti nella prefazione alla quinta raccolta. Qui infatti apre la consueta apostrofe al *Günstiger Leser* (il “benevolo lettore” cui il compositore si rivolge in

45 «[...] molti bei testi, poiché semplicemente ciascuna strofa dovrebbe avere la sua propria melodia [...]». FISCHER, *op. cit.*, p. 69.

46 « [...] Perché ciò non è accaduto per ambizione, per raggiungere la grande fama (la quale follia, per grazia di Dio, mai mi è venuta in mente, né, se Iddio vuole, mai mi verrà). In particolare, perché io stesso sono ben lungi dal rendere giustizia alle cose, in parte per via delle rime – poiché nella maggioranza dei Lieder ciascuna strofa dovrebbe avere la sua propria musica – in parte per via dei costi, nel caso si fosse voluto fare il lavoro necessario, poiché questa volta non mi sarebbe giunto l’incitamento necessario né dalle mie possibilità finanziarie, né dalla generosità altrui. Bensì [ciò è accaduto] solo perché con ciò le molte eccellenti rime che qui si trovano, dovrebbero essere ben più conosciute (con il benessere dell’autore)». in FISCHER, *op. cit.*, p. 106.

apertura di tutte le otto raccolte) sostenendo che vi sono contenuti Lieder particolarmente pregiati (*feine*) proprio in virtù della loro forma aperta:

ES sind voraus in diesm Fünfften Theil etliche besonders feine Lieder zu finden die da erfordern, daß jeglicher Vers seine absonderliche Arie führen und haben solte; [...] Daß aber solche dergestalt nich von mir hervor gebracht werden, geschiehet bloß umb besparung der Unkosten.⁴⁷

Ai Lieder che oggi chiameremmo *durchkomponiert*, dunque, Albert attribuisce una valenza estetica ben più alta che al semplice *Strophened*; una maggiore dignità, della cui assenza si mortifica attribuendola principalmente ai maggiori oneri economici richiesti da un simile procedimento compositivo. A riprova di tale affermazione il compositore cita alcuni brani della raccolta che saranno presi in esame nel paragrafo dedicato al quinto volume (III.5). Appare dunque chiaro che fossero perlopiù contingenze esterne e aliene alla sua volontà a portare Albert verso il Lied strofico: egli lo accetta come compromesso tra le sue pretese artistiche e i mezzi pratici a sua disposizione, giudicandolo come oggetto musicale che, ancorché dotato di un proprio valore estetico, non è ascrivibile al novero della “grande arte”, concetto che già aveva trovato piena e consapevole formulazione nella prefazione al primo volume.

*

I 191 Lieder raccolti da Albert – al di là delle diverse tipologie che rispecchiano modelli più o meno codificati che verranno presi in esame nel paragrafo successivo – presentano caratteristiche generali comuni.

Anzitutto, salvo rare eccezioni, si tratta di forme musicali brevi, con una quantità di ‘battute’ comprese tra le sei e le diciotto.⁴⁸ La brevità della forma è funzionale al contesto di fruizione, in cui i Lieder si configurano come elementi di svago e di devozione privata, senza una necessaria distinzione tra i due àmbiti. Forma breve significa principalmente economia di mezzi e semplicità di diffusione, dal momento che i brani possono circolare come fogli singoli a stampa (*Flugblätter*), cosa che per i Lieder di Albert avveniva regolarmente.

47 «Si trovano soprattutto in questa quinta parte alcuni Lieder particolarmente pregiati i quali richiedono che ciascuna strofa debba avere la sua propria aria da portare avanti; [...] che tale principio non sia sempre stato da me applicato, si deve semplicemente alla necessità di contenere i costi».

48 Le eccezioni sono costituite principalmente dai Lieder in forma di cantata vocale - strumentale, quindi la succitata n. II.20 e brani di simile strutturazione, quali i numeri IV.10, 23, V.8, 9, II, VIII.10, 20.

Grazie al trattamento strofico, le melodie potevano intonare un numero quantomai vario di stanze; nel caso delle otto raccolte si va da un minimo di tre a un massimo di ventidue.⁴⁹ Le stanze sono composte da un minimo di quattro a un massimo di dodici versi, invariabilmente giambici o trocaici. Le stanze possono essere composte di versi di un'unica specie (per esempio il verso da quattro accenti), oppure possono coesistere versificazioni differenti all'interno della stessa strofa (per esempio, il Lied VIII.2 presenta una regolare successione di due *Vierheber*, un *Dreiheber*, due *Zweiheber* e un *Dreiheber*, tutti giambici). La strofa polimetrica più ricorrente è quella che vede l'alternanza di *Dreiheber* e *Vierheber*, ma i testi delle *Arien* presentano una notevole varietà sotto questo aspetto.

La maggior parte dei Lieder contenuti nel primo e nel secondo volume sono scritti per una voce solista accompagnata dal basso continuo. Dal terzo volume la presenza di Lieder polifonici inizia a incrementare, sino a diventare preponderante a partire dalla quinta raccolta.⁵⁰ In alcuni brani Albert inserisce in apertura – oppure, più di frequente, in chiusura – una *Symphonia*: un brano strumentale di poche battute che, attraverso i numerosi ritornelli, può assumere le funzioni di introduzione, intermezzo e passaggio tra una strofa e la successiva oppure concludere il Lied. Le *Symphoniae* sono scritte principalmente per strumenti ad arco che solitamente vengono indicati nella partitura. In assenza di una prescrizione relativa all'organico si può presumere che, oltre all'uso prediletto del violino, le *Symphoniae* (così come il basso continuo) potessero essere eseguite con gli strumenti che di volta in volta si rendevano disponibili, come il liuto, la tiorba, l'organo o il clavicembalo solo. Le voci cui sono destinate le *Arien* vengono indicate dalla chiave posta all'inizio del pentagramma, ma non sono da ritenersi esclusive e coercitive: la natura privata delle melodie e il fatto che l'autore stesso autorizzi a eseguirle con i mezzi di volta in volta disponibili, fanno supporre che i Lieder possano essere cantati da diverse vocalità e su ottave diverse da quelle prescritte nell'accollatura, oppure ricorrendo a trasposizioni. Le tre registrazioni disponibili del medesimo brano, per esempio, avallano questa tesi: *O der rauhen Gräwsamkeit*

49 Viene escluso da questo computo il sonetto al numero IV.4.

50 Del rapporto tra Lied monodico e Lied polifonico si parlerà più diffusamente nel paragrafo successivo.

viene efficacemente interpretato (in ordine cronologico) da una voce di tenore, da un controtenore e da una soprano.⁵¹

II.4 Influenze e modelli; monodia e polifonia

Nell'epoca aurorale della musica vocale monodica in lingua tedesca è inevitabile che poeti e compositori volgano lo sguardo oltre confine per individuare modelli confacenti alle proprie necessità creative e – benché dissimulate come nel caso di Albert – artistiche. Si è tentato di sintetizzare pocanzi i principali elementi di innovazione giunti dai paesi stranieri per quel che riguarda la produzione poetica di Simon Dach e dei poeti regiomontani; allo stesso modo, la musica di Albert si nutre di numerosi spunti derivanti dalle tradizioni musicali d'oltre confine, oltre che di ben definiti modelli tedeschi. Le influenze si possono riscontrare su due diversi livelli: un primo maggiormente vasto e generale che fa capo a tendenze che percorrono trasversalmente la musica europea del primo Seicento e un secondo più ristretto, particolare e facilmente riscontrabile nella disanima dei singoli *Lieder*. Da un lato, quindi, la scelta di offrire monodia in lingua tedesca, scelta che si colloca alla base dell'attività compositiva di Albert e che gli conferisce un tratto di assoluta originalità rispetto ai compositori coevi; dall'altro i dichiarati e riconoscibili prestiti ritmici (come le danze alla polacca) e melodici (per esempio: le *Ariæ Gallicæ*). Questi ultimi sono ulteriormente distinguibili in imitazioni di stili o di modelli ritmici stranieri e in melodie di altri compositori, che Albert ha trascritto e di cui, nella maggior parte dei casi, ha dichiarato la fonte.

Leopold Heinrich Fischer, in un articolo del 1886, rintraccia ed elenca le melodie straniere che Albert inserisce nelle sue raccolte;⁵² lo studioso ne conta dieci nei primi quattro volumi (nonostante Albert ne segnali soltanto nove nella prefazione al quarto volume) e quindici nei restanti quattro, ivi comprese le melodie di autore anonimo. Si riportano nella tavola seguente soltanto le arie di comprovata derivazione straniera, non quelle di autore anonimo – in quanto non inequivocabilmente identificabili come prestiti da tradizioni

⁵¹ Per un'analisi del brano e per dettagliati riferimenti discografici, si rimanda al paragrafo III.2, p. 133.

⁵² LEOPOLD HEINRICH FISCHER, *Fremde Melodien in Heinrich Albert's Arien*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», II, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1886, p. 467.

II. CARATTERISTICHE GENERALI DEI LIEDER DI ALBERT

musicali estere – né quelle riconducibili ad altri autori tedeschi, di cui verrà fatta menzione in seguito.

MELODIE STRANIERE NEI LIEDER DI HEINRICH ALBERT				
Vol.	n.	Incipit / Titolo originale	Denominazione	Indicazioni originali sull'autore
I	24	<i>Mein laßt mir doch den Willen</i>	<i>Aria Polonica</i>	-
II	3	<i>Daß alle Menschen sterben müssen</i>	<i>Aria Gallica</i>	-
	17	<i>Lesbia mein Leben</i>	<i>Aria Gallica</i>	-
III	15	<i>So ist es denn des Himmels Will</i>	-	<i>Air de Mons. Mouline</i>
	20	<i>Die Liebe läßt den harten Zaum nicht gehen</i>	<i>Aria Gallica</i>	-
	21	<i>In Lieb halt ich das größte Glück</i>	<i>Aria Gallica</i>	-
	26	<i>Soll dann liebste Phyllis</i>	<i>Italiänische Aria</i>	-
	27	<i>Phyllis, die mich vormals liebet</i>	<i>Aria Gallica</i>	-
IV	7	<i>Unser Heyl ist kommen</i>	-	<i>Unterlegt es der Weyse: Du plus doux à 5 Antonij Boeset</i>
	11	<i>Der Himmel Batw und Zier</i>	-	<i>Nach anleitung Goudimels über den 19. Psalm</i>
V	20	<i>Auff vnd springet, Tanzt vnd singet</i>	<i>Aria Polonica</i>	-
VI	21	<i>Der habe Lust zu Würfeln vnd zu Karten</i>	<i>Aria Gallica</i>	-
VII	9	<i>Sey getrost, o meine Seele</i>	-	<i>Nach der Weyse des Berümbten Goudimels über den 146. Psalm</i>
VII	20	<i>Que Marie est belle</i>	<i>Aria Gallica</i>	-
	21	<i>Lise assise sur les fleurs</i>	<i>Aria Gallica</i>	-
	22	<i>Printemps sans ma belle</i>	<i>Aria Gallica</i>	-
	23	<i>Lisandre au bord de nos ruisseaux</i>	<i>Aria Gallica</i>	-
	24	<i>Ma chère Phillis les roses & les lys</i>	<i>Aria Gallica</i>	-
	25	<i>J'adore le merite de la belle Carite</i>	<i>Aria Gallica</i>	-
VIII	17	<i>Laßt und meiden</i>	<i>Aria Polonica</i>	-

Ecco quindi elencati i veri e propri prestiti stranieri: melodie di provenienza extra-tedesca che Albert ha integrato nelle sue raccolte. Si può notare che la maggioranza di esse (quindici su venti) sono di origine francese, di cui quattro di autori noti: Étienne Moulinié (1599 - 1676), Anthoine de Boësset (1586 - 1643) – del cui brano Albert riporta anche il titolo originale – e due salmi di Claude Goudimel (tra 1514 e 1520 - 1572). Fischer fa notare come la melodia del Lied VII.9 sia trattata in maniera notevolmente diversa da Albert, rispetto a Goudimel, come si può notare negli esempi citati dallo studioso:⁵³

Albert.

Sey ge - trost, o mei-ne See - le, Vnd

Goudimel.

Sus mon a - me qu'on be - ni - e Le

Contra.

Tenor.

53 FISCHER, *op. cit.*, p. 477.

Nella composizione di Albert, oltre all'aggiunta di una voce nella sezione di accompagnamento alla voce principale, si nota quello che Fischer indentifica come *Contrapunctus Floridus*, in contrapposizione alla semplice omoritmia nota contro nota del compositore francese.

In chiusura del volume settimo Albert inserisce una serie di sei *ariae gallicae* precedute dal titolo francese, di cui non è segnalato l'autore del testo né della melodia; tutte e sei sono dei *tricinia* a cappella, privi della cifratura sulla parte del basso su testo tratto anch'esso dal francese nell'adattamento di Simon Dach. Seguono tre *ariae polonicae* (I.24, V.20 e VII.17) e un'unica *Italiänische Aria*, a due voci e basso continuo. Albert esprime a chiare lettere la propria sconfinata ammirazione per l'arte musicale italiana nella prefazione al volume sesto:

WAs für herrliche und geistreiche *Compositiones* aus Italien (welches billich die Mutter der edlen Musik zu nennen) zu uns gelangen, sehe ich offtermals mit höchster Verwunderung an; Was imgleichen bey uns Teutschen der hochberümete Cappelmeister Schütze / der seine hohe Wissenschaft auch dahero / besonders von dem fürtrefflichen Johann Gabrieli geholet / für lebhaftte und durchdringende Sachen aufgesetzt / die zum meisten zwar noch nicht im Druck, viel aber derselben von Ihm mir anvertrawet und in die Hände gegeben worden / solche machen mich unterweilen so bestürzt und zaghaft / daß ich mich fast nicht mehr unterwinden mag einiges Lied oder Melodey aufzusetzen / befürchtende / es mir für eine Vermessenheit von selbigen so hocherfarnen Meistern gedeutet und außgelegt werden möchte.

Le composizioni dei maestri italiani vengono definite *herrliche und geistreiche*: magnifiche e ingegnose e l'Italia viene definita come la madre della nobile musica. Albert ribadisce la sua più alta ammirazione per tali lavori e tributa a Schütz il merito di averle introdotte nei paesi di lingua tedesca; questi qualifica come *fürtrefflich* (eccellente) Giovanni Gabrieli, presso cui Heinrich Schütz studiò durante il suo primo soggiorno veneziano, diventandone il pupillo prediletto e pubblicando colà, tra le altre opere, il suo primo libro di madrigali. Questo stralcio di prefazione è assai significativo nell'indagine dei modelli di riferimento di Albert, poiché ci consegna una testimonianza diretta della grande influenza che esercitò su di lui l'illustre cugino: questi infatti gli affidò alcuni manoscritti inediti, musica tanto pregevole da portarlo a vacillare sulla sua stessa attività di compositore.

Nonostante la grande stima nutrita nei confronti dei maestri a Sud delle Alpi, Albert non inserisce nelle sue raccolte che un solo brano originariamente italiano. La causa è da ricercare nel fatto che il compositore, complici anche i periodi di studio con Schütz, assimila lo *Stile Recitativo* e lo fa proprio; quando esso compare (come per esempio nel Lied II.18, per portare un esempio piuttosto evidente), si trova all'interno di composizioni originali,

connaturato nella scrittura e riconducibile all'Italia solo come modello e ispirazione, non come citazione né tanto meno come “prestito”. Un ragionamento simile, benché meno ampio e diffuso, può essere applicato alle diverse suggestioni che Albert desume dalla tradizione polacca, assai vicina per prossimità geografica e per motivi politici. Se i veri e propri prestiti sono soltanto due, nel corso degli otto volumi si incontrano tre danze alla polacca (denominate *Tantz nach art der Polen* o, nel terzo caso, *Pohlen*: III.22, 23; V.19) e una *Proportio nach art der Polen* (II.13).

Tra i brani non originali di Albert sono da annoverare anche quattro arie di autori ignoti, che vengono schematizzati nella tavola seguente:

Melodie anonime nei Lieder di Heinrich Albert			
Vol.	n.	Incipit	Denominazione
V	17	<i>Es fieng ein Schäfer an zu klagen</i>	<i>Aria incerti Autoris</i>
	21	<i>Anke von Tharaw</i>	<i>Aria incerti Autoris</i>
VII	5	<i>Nimm dich o meine Seel in Acht</i>	<i>Aria incerti Autoris</i>
VIII	19	<i>Thyrsis hatte manche Nacht</i>	<i>Nach vorgegebene Melodey</i>

Mentre i primi tre sono qualificati come aria di autore ignoto, il quarto è una «melodia data», ma Albert non specifica da chi, né in quale occasione, anche se si tratta con ogni probabilità di un Lied nuziale.

Come segnala Tenhaef, Carl von Winterfeld ha parlato anche di una «Preußische Tonschule», non formalizzata né riconosciuta come tale dagli stessi membri, al pari della *Musikalische Kürbischütte*. Si tratta quindi, secondo il giudizio di Tenhaef che qui si condivide, del frutto dell'idealismo dello studioso, che mettono però in rilievo un rapporto tra allievi e maestri.⁵⁴ Oltre a Schütz, tra i modelli tedeschi di Albert sono da menzionare sicuramente il suo conterraneo turingio Johannes Eccard (Mühlhausen 1553 - Berlino 1611) e Johann Stobäus (conosciuto anche con il nome di Johannes, Graudenz 1580 - Königsberg 1646). Il primo compì a sua volta un soggiorno di studio a Venezia, dove frequentò, tra gli altri, Giovanni Gabrieli, Gioseffo Zarlino e Claudio Merulo; Tenhaef asserisce inoltre che lo sviluppo musicale nella città di Königsberg si deve proprio a Eccard e al suo studio con

54 Si veda PETER TENHAEF, *Entwicklungen in der Königsberger Gelegenheitsmusik des 17. Jahrhunderts*, in PETER TENHAEF, AXEL E. WALTER (a cura di), *Dichtung und Musik im Umkreis der Kürbischütte. Königsberger Poeten und Komponisten des 17. Jahrhunderts*, Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 22, Frank & Timme, Berlin, 2016, pp. 191-212: 191.

Orlando di Lasso a Monaco, che gli consentì di importare innovazioni stilistiche nella città regiomontana, assai legata alla tradizione della *prima pratica*. I suoi *Preußischer Festlieder* figuravano a Königsberg come esempio illustre di musica polifonica quando Albert vi intraprende la sua carriera musicale,⁵⁵ tanto che la loro edizione a stampa (curata dallo stesso Stobäus a Elbing) risale al 1642 per la prima sezione e al 1644 per la seconda. Albert inserisce una melodia di Eccard come tredicesimo brano dell'ottava raccolta, che rielabora a cinque voci dall'originale tessitura a quattro.⁵⁶ Con Stobäus, invece, portò avanti la sua formazione musicale a Königsberg, sino a succedergli come organista titolare al *Kneiphof*er Dom. Gottfried Döring, nella sua *Geschichte der Musik in Preußen* del 1852 contrappone Albert a Eccard e Stobäus quale esponente di una nuova arte, come riporta Kretzschmar nella sua prefazione alla moderna edizione dei *Lieder*.⁵⁷ Lo stesso Kretzschmar vede nella concorrenza tra Stobäus e Albert la contrapposizione tra musica antica e musica moderna che si svolse principalmente sul campo delle composizioni d'occasione. È il medesimo studioso che mette in rilievo i tratti comuni delle melodie di Albert con quelle di Hermann Schein.⁵⁸ Durante il suo breve soggiorno a Lipsia, ove si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza, il posto di *Thomaskantor* era occupato da Schein, il più significativo compositore di monodia vocale dell'epoca, con la cui musica Albert dovette venire in contatto.

Veniamo ora a esaminare alcuni dei modelli formali riscontrabili dall'analisi delle composizioni di Albert. Il modello compositivo autoctono che ha maggior corso e conosce maggior sviluppo nell'opera dei compositori coevi è certamente il *Kirchenlied*: il canto spirituale da chiesa. Il *Kirchenlied* è concepito per l'esecuzione comunitaria inserita in un rito collettivo – non per la devozione privata. Kretzschmar sostiene che i compositori contemporanei ad Albert (e menziona Weichmann, Werner, Rubert, Voigtländer, Dedekind, Siebenhaar, Lange e Meier) non seppero sviluppare il nuovo Lied monodico se non in direzione del corale luterano.⁵⁹ Il *Kirchenlied*, per la sua natura popolare e il suo scopo di-

55 Cfr. RICHARD HINTON THOMAS, *Poetry and Song in the German Baroque: a Study of the Continuo Lied*, Clarendon Press, Oxford, 1963, p. 47.

56 «Auff nach-arthung eines von Hn. Eccardo mit 4 Stimmen gefertigen, und jhme, Herrn Fauljochen, wolgefälligen und auf selbige Zeit gerichteten Liedes, von mir Fünfstimmig komponiert».

57 La citazione è riportata in DDT, XII, p. III.

58 DDT, XII, p. VII.

59 Si veda DDT, p. XVIII. Sulla peculiare costruzione del corale come sintesi tra testo e melodia si veda DIETHER DE LA MOTTE, *La Melodia*, Astrolabio, Roma, 1993, pp. 237-255.

dattico e dottrinale, è particolarmente esposto alle influenze provenienti musica profana e quindi difficilmente scindibile dal *Volkslied*, dal momento che la spiritualità permea la vita quotidiana del fedele luterano, coinvolto in prima persona in una forma di riflessione teologica.⁶⁰ Albert infatti giustappone regolarmente brani spirituali e brani profani, i quali a loro volta presentano spesso al loro interno elementi appartenenti alla sfera del sacro. «La distinzione tra musica liturgica e musica devozionale, indispensabile in area cattolica, lo è assai meno nell'area luterana»⁶¹ e le raccolte di Lieder di Albert lo provano con la massima chiarezza. Il nome di Albert è ricordato dai fedeli più attenti anche per alcuni *Kirchenlieder* che conobbero particolare successo, tanto da essere presenti ancora oggi in alcuni *Gesangbücher* nelle chiese luterane, ad esempio: «Gott des Himmels und der Erde» (V.4).

Ai brani basati sul modello del *Kirchenlied* oppure classificabili come veri e propri *Kirchenlieder*, Albert accosta brani di chiara ispirazione coreutica, desunti dalla musica di danza. Laddove non esplicitamente segnalati come *Tantz*, essi si caratterizzano per un ritmo principalmente ternario, espresso con l'utilizzo della notazione bianca e di un modello ritmico ricorrente, assente nei Lieder declamatori o recitativi. In alcuni casi tale modello ritmico è di chiara derivazione italiana: il ritmo anacreontico di cui si è fatta menzione nel paragrafo II.2.⁶² Uno degli esempi più chiari e ben definiti di questo modello ritmico si trova al n. I.23: «Gute Nacht du falsches Leben», il cui schema metrico ben vi si adatta se si interpreta *Gute Nacht* come un anapesto cui seguono un anfibraco (*du fal-sches*) e uno spondeo (*Le-ben*): *Gu-te Nacht du fal-sches Le-ben* (schematicamente: *xxXxXxXX*).

Come si è potuto constatare nel capitolo precedente, il genere di Lied per eccellenza, per Albert, è quello modellato sulla cantata per voce sola e strumenti, possibilmente *durchkomponiert*. Per ragioni di costi e di praticità editoriale, il compositore non ha avuto

60 Sulla permeabilità del *Kirchenlied* si veda ALEXANDER SYDOW, *Das Lied. Ursprung, Wesen und Wandel*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1962, p. 335.

61 LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino, 1982, p. 143. Sull'osmosi, inevitabile in area luterana, tra musica spirituale e musica mondana si veda anche JOEL LESTER, *Between Modes and Keys. German Theory 1592 – 1802*, Pendragon, Stuyvesant (NY), 1989, pp. 48-51.

62 Si invita a consultare le tavole sinottiche inserite a conclusione del lavoro, dove sono schematizzati – là dove presenti – i modelli ritmici rintracciabili nei Lieder. Per una trattazione più esaustiva dei ritmi di danza applicati al Lied si vedano invece WALTER WIORA, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Mösel, Wolfenbüttel-Zürich, 1971, pp. 28-33; WERNER BRAUN, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, «Neues Handbuch der Musikwissenschaft», IV, dir. CARL DAHLHAUS, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1981, pp.180-181.

modo di dar vita alle sue ambizioni nella misura che avrebbe desiderato, quindi all'interno delle otto raccolte non si trovano che pochi brani interamente *durchkomponiert* e solo pochi esempi assimilabili alla cantata da camera per voci e strumenti. Come scrive Kretzschmar nel suo saggio introduttivo alla moderna edizione dei Lieder, Albert utilizza il principio della cantata anche nei Lieder strofici, nei quali inserisce elementi stilistici provenienti da quella, quali il recitativo, la coloratura e un'attenta corrispondenza tra suoni e parole.⁶³ In una forma dalle dimensioni tanto contenute, il risultato è quello di un notevole effetto di pathos e di una efficace espressività tanto nei Lieder spirituali che in quelli profani – sempre che tale distinzione sia applicabile e sensata. Un esempio particolarmente significativo è rappresentato dal n. II.18: «O der rauhen Grawsamkeit», Lied strofico che mette in gioco diverse tecniche compositive che generano effetti di grande intensità e straordinaria varietà.⁶⁴

Kretzschmar individua un quarto modello di riferimento, sostenendo che un gruppo di Lieder si possano considerare come «verkappten madrigalischen Chorsätze», ossia delle composizioni corali madrigalistiche dissimulate. Secondo lo studioso, per alcuni brani monodici era prevista un'esecuzione a più voci; la teoria è suffragata dal fatto che, a partire dalla seconda edizione delle *Arien*, Albert propone versioni a più voci (generalmente cinque) di brani che nella prima edizione erano a una voce sola. Kretzschmar porta l'esempio di Schütz, che in alcune *Historien* nega la distinzione idiomatica tra musica monodica e polifonica affidando l'accompagnamento della voce solista a strumenti trattati con una scrittura corale, secondo lo stile appreso negli anni di apprendistato presso la Cappella Marciana. I Lieder riconducibili a questo gruppo – continua Kretzschmar – sottopongono il moderno lettore a non poche difficoltà per via dell'apparente discrepanza tra accento della misura e accento metrico del testo. In questi casi la notazione mensurale prevale su quella che fa intravedere una moderna gerarchia d'accenti all'interno delle battute, che riduce le stanghette nientemeno che a «mezzo d'orientamento» e che vede l'alternanza di periodi binari e ternari.

L'influenza che Albert può aver esercitato è invero un aspetto piuttosto complesso da indagare. Il notevole successo goduto dalle sue raccolte sino a pochi decenni dopo la sua morte

63 Si veda DDT, XII, pp. XVIII-XIX.

64 Per un'analisi più dettagliata del Lied, si veda il paragrafo III.4 (p. 133).

non lo ha risparmiato da un generale oblio, complice anche la sua attività di compositore di musica essenzialmente privata che, per quanto copiosa, accurata e di qualità, veniva considerata poco più che un bene di consumo. Si tratta di un fenomeno strettamente legato alla vita cittadina e di una ristretta cerchia di individui, che non annovera tra le sue pretese quella di artisticità e quindi di un respiro internazionale, di uno scambio con artisti di altri paesi e, soprattutto, di creare una scuola. Albert ha certamente avuto degli allievi, in qualità di organista titolare della principale chiesa cittadina. Con ogni probabilità li ha istruiti nella composizione di brani polifonici e monodici, instradandoli nella *Profession* musicale e al mestiere di compositore di pezzi d'occasione. Nessuno di loro evidentemente ha avuto la prolificità e il successo del maestro, anche a causa della natura effimera del genere Lied, rendendo dunque possibile tracciare con certezza una "discendenza" di Heinrich Albert su altri monodisti. Lo stesso Albert nota la difficoltà di affermazione del genere monodico nei paesi tedeschi e ritorna sui suoi passi, portando avanti l'antica e sedimentata tradizione del Lied polifonico.

*

La monodia, e in modo particolare quella profana, non trova infatti facile terreno nei paesi di lingua tedesca, per ragioni che si tenterà di indagare nelle pagine seguenti.

Si riporta anzitutto il computo dei Lieder monodici e dei Lieder a più voci che Albert inserisce nelle sue raccolte.⁶⁵ Con 'Lieder monodici' si fa riferimento a quei brani in cui il testo è interamente affidato a una sola voce, sia che questa sia accompagnata dal basso continuo, sia che rientri all'interno di una cantata, come nel caso del brano V.8. Le cifre in corsivo che compaiono nella riga relativa ai volumi secondo e terzo stanno a significare che alcuni Lieder presentano un'ambiguità: la scrittura del basso è assimilabile a quella delle voci, ma compare priva di testo sottostante, pertanto alcuni Lieder a due voci potrebbero essere interpretati anche a tre, data per assodata la natura poco prescrittiva delle partiture di Albert, che spesso si debbono adattare alla necessità e agli organici a disposi-

⁶⁵ Si fa riferimento alla prima edizione a stampa. Dei successivi riarrangiamenti di brani monodici per un organico più ampio si parlerà in seguito.

zione. Si è ritenuto di creare una colonna a parte per le cosiddette ‘cantate’, dal momento che coinvolgono le forze strumentali più diverse, voci soliste e coro.

Volume	Monodici	2 voci	3 voci	5 voci	Cantate
I	20	3	2	-	-
II	18	2	-	-	1
III	20	2	2	6	-
IV	9	3	3	7	2
V	10	2	1	8	1
VI	11	2	-	10	1
VII	3	1	7	14	-
VIII	5	-	1	15	1
Tot.	94	15	16	60	6

Se si considera il corpus di Lieder nella sua interezza, il numero di brani monodici e polifonici è pressoché equivalente. Se si osserva, però, la loro distribuzione all'interno dei volumi, si nota una chiara tendenza a decrementare il numero dei Lieder a una voce. Il progressivo cambiamento è stato notato e segnalato anche da Kretzschmar:

Seine ursprüngliche Absicht war die: Monodien zu bieten; im ersten und zweiten Teil der »Arien« hat er sie ziemlich rein verwirklicht. Er kam aber von ihr dann in demselben Schritt ab, in dem er in die Gelegenheitskomposition hineinkam, so daß im siebenten und achten Teil der »Arien« die Sologesänge nur wie Ausnahmen und Zugaben erschienen und in den späteren Auflagen der vorhergehenden Teile in Menge durch Chorstücke ersetzt wurden.⁶⁶

Il «Caccini tedesco» sembra dunque cambiare rotta con passare degli anni e con il sopraggiungere di un crescente e oneroso impegno quale compositore di musica d'occasione. Fin tanto che l'attività musicale rimane circoscritta all'interno delle mura domestiche o del giardino di Albert, il nuovo stile può evidentemente venir esplorato con maggiore libertà e destare se non altro curiosità, quando non riscuotere vero e proprio successo. Dal mo-

66 DDT, XII, p. XVII. «Il suo intento originario era quello di offrire delle monodie; nella prima e nella seconda parte delle *Arien* l'ha senza dubbio realizzato. Ritornò però sui suoi passi quando prevalsero le composizioni d'occasione, cosicché nella settima e nell'ottava parte delle *Arien* i canti a voce sola compaiono solo come eccezioni e aggiunte e nelle edizioni successive dei precedenti volumi vengono sostituiti in gran numero da brani corali».

mento in cui la fama di Albert cresce e la composizione esce dalla cerchia privata di amici poeti e musicisti per venire a contatto con la società cittadina, il nuovo genere sembra dover fare i conti con le resistenze della tradizione, con le consuetudine della lirica d'occasione, nonché con il desiderio dei presenti di *mitsingen*, di partecipare attivamente all'evento musicale. Continua Kretzschmar:

Ein Hauptvertreter der neuen Kunst – das ergibt sich aus Alberts »Arien« – wurde ihr im Laufe der Zeit nahezu abtrünnig. Dieser Fall ist ein weiterer Beweis für die große Schwierigkeit, der in Deutschland die Einführung des in Italien so schnell vordringenden begleiteten Sologesangs begegnete.⁶⁷

A dispetto del suo *status* quale esponente di uno stile nuovo, alla moda, di enorme successo e rapida diffusione a Sud delle Alpi, Albert sembra rinnegare la sua iniziale adesione allo stesso, fare ricorso al tradizionale genere del Lied a più voci (principalmente cinque) e confinare la monodia quasi a estemporaneo capriccio.

La tendenza verso il ritorno al Lied polifonico è dimostrata anche dal fatto che, contemporaneamente all'uscita della quinta raccolta (1642), Albert inizia a rivedere anche le prime quattro e, a partire dalla seconda edizione di queste, trascrive per un ensemble a più voci alcuni Lieder originariamente monodici. È il caso dei brani I.1, 2, 3, 17, 22, 24, II.1, 2, 3, 4, 5, 6, 10, III. 1, 2, 5, 9, IV. 5, brani che nell'edizione moderna di Bernoulli sono riportati in entrambe le versioni: quella originariamente monodica contrassegnata con A, la successiva rielaborazione contrassegnata con B.

Nonostante il parziale accantonamento del genere monodico, Heinrich Albert occupa comunque un posto di assoluto rilievo nella storia della monodia tedesca, come fa notare ancora Hermann Kretzschmar:

⁶⁷ *Ibidem*. «Uno dei principali esponenti della nuova arte – questo è quel risulta dalle *Arien* di Albert – l'avrebbe, nel corso del tempo, pressoché rinnegata. Questo caso è un'ulteriore prova della grande difficoltà che il canto monodico, che in Italia si radicò tanto rapidamente, incontrò in Germania».

II. CARATTERISTICHE GENERALI DEI LIEDER DI ALBERT

Ihm verdankt das Lied die feste Stellung, die es seit fast dreihundert Jahren in der deutschen Kunst behauptet hat. Seine Vormänner geben Gastrollen im neuen Stil, Albert macht sich zum Spezialisten des Liedes und erweitert durch die Menge, die Mannigfaltigkeit und den Gehalt seiner Arbeiten den Kreis der Liederfreunde so stark und so schnell, daß von nun an die Liedkomposition in stetigen Fluß kommt.⁶⁸

68 «Grazie a lui il Lied guadagna quel posto nell'arte tedesca che gli spettava da trecento anni. I suoi predecessori danno ruoli secondari al nuovo stile, Albert si fa specialista del Lied e – tramite la quantità, la varietà e il contenuto dei suoi lavori, – amplia la cerchia degli appassionati del Lied con tale forza e rapidità che da ora in poi la composizione di Lieder diviene un flusso continuo». HERMANN KRETZSCHMAR, *Geschichte des neuen deutschen Liedes I. Von Albert bis Zelter*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911, p. 17.

III. GLI OTTO VOLUMI DI LIEDER

III.1 Volume I

Heinrich Albert diede alle stampe il suo primo volume di Lieder nel 1638, per i tipi di Lorenz Segebaden a Königsberg. Una seconda edizione comparve nel 1642, ma venne stampata in pochi esemplari a esclusivo appannaggio delle dedicatee: le principesse brandeburghesi Luise Charlotte e Hedwig Sophie. La dedica permane anche nelle edizioni successive, risalenti al 1646 e al 1652, che furono le ultime del primo volume delle *Arien*. Quest'ultima fu preparata personalmente dall'autore l'anno precedente, prima della sua morte avvenuta il 6 ottobre 1651. Essa presenta infatti la dicitura *In Verlegung des Autoris*, che non compare in tutte le successive riedizioni degli otto volumi di Lieder.

Questa prima raccolta contiene venticinque arie, di cui dodici su testi di Simon Dach (ai numeri 7 – 9, 12, 14 – 17, 21, 22, 24), cinque di Robert Roberthin (2, 6, 10, 13, 18), quattro dello stesso Heinrich Albert (3 – 5, 20), uno su testo di Martin Opitz (19), uno su un testo che reca le lettere «CVM» (11, forse le iniziali di un autore ad oggi ignoto) e due su testo di autore anonimo (23 e 25).

Nella prefazione – insolitamente breve e poco formale per le consuetudini del tempo – Heinrich Albert fornisce indicazioni preziose per lo studio dei suoi Lieder, sia da un punto di vista pratico relativo all'esecuzione che da un punto di vista storico-musicale e della funzione sociale che essi ricoprivano:

Günstiger Leser.

Dieser Lieder, so ich bey einer und anderer Gelegenheit gesetzt, haben sich gute Freunde etwan zur Andacht und Ergetzung gebraucht. Und so ihr ihnen die Ehre anthut sie zu hören wollen, müsset ihr zu förderst einen haben, der nach gelegenheit seines

Instruments mit dem *General Basse* rechte wisse umbzugehen, auch nicht auff jedwedere Note mit vollen Händen zufalle und selbigen als Kraut hacke (durch welche ungeschickte Handlung er vielleicht dieses Orts so verhasst gemacht ist, daß man schier nicht gern von ihm hören wil) Nachmals Euch eines Singers gebrauchen, der nebenst anderer Erfordernuß, die Worte deutlich und wohl herauß bringe, und in derselben Außsprach in denen Syllaben, so auff *Consonantes* oder *Diphthongos* enden auschlage, denn es zeit ist. Könnet ihr einen *Violon* dabei haben, werden solche Lieder umb so viel bessere Verrichtung thun. Daneben auch dieses zu erinnern, daß der Sängler in dene Liedern welche in *genere recitativo* gesetzt (so auff die meisten Syllaben Fusas haben) fast keines Tactes sich gebrauche; Sondern die Worte, wie sie ungefehrlich in einer etwas langsamen und deutlichen Erzählung außgeredet werden, singe. Ich bitte aber, man wolle nicht darauf halten, daß Ich mit meinem Melodeyen gedächte grosse Kunst an den Tag zu geben, sintemal mir hierum unrecht geschehen würde, und halte Ich, daß vielleicht ein jeder, der etwas singen kan, leichtlich eine Melodey oder Weise, die nachmals durch Gewohnheit gut scheinen würde, zu wege bringen solte; Sondern Ich hab es gethan umb der Worte willen, die mir nach und nach zu handen gekommen sind und wolgefallen haben, wie Ich denn auch meisten theils von guten Freunden darumb bin ersuchet worden. Wunderte Euch etwan dieses, daß Ich Geist- und Weltliche Lieder in ein Buch zusammen gesetzt, so gedenket wie es mit Ewren eigenen Leben beschaffen, die Ihr oft an einem Tage des Morgens andächtigm des Mittags in einem Garten oder luftigen Orte und des Abends bey einer Ehrlichen Gesellschaft, auch wol gar bey der Liebsten, frölich seydt. Da auch Jemanden der BuleLieder Nahme schrecken wolte, lebe ich der Hoffnung, wenn Er die jenigen, so unter diesen dafür gehalten seyn möchten, durchlieset, werde sich erweisen, daß sie mehr auff Tugendt und Sittsamkeit als Geilheit zielen. Gehabt Euch wol.

Heinrich Albert

Albert si rivolge direttamente al lettore e, prima dell'usato *topos* della modestia, nomina il suo convegno di amici e dichiara gli intenti della pubblicazione dei suoi Lieder: *Andacht und Ergetzung*, ossia "devozione e diletto", rilettura del motto oraziano *prodesse et delectare* presente anche nel manifesto di Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, il quale a sua volta, come sostiene Anthony J. Harper, lo rilegge in chiave umanistica e dotta come *vberredung und vnterricht auch ergetzung der Leute*. Scrive Harper:

The change from Opitz's Humanist rhetorical aim of 'vberredung' (persuasio) and didactic aim of 'vnterricht' (instructio) to devotion and pleasure is typical of Albert and the Königsberg circle as a whole, a mix of religious spirituality and relaxed everyday happiness.¹

In seguito il compositore fornisce indicazioni preziose sull'esecuzione della sua musica e sul suo valore storico. Albert fa ironicamente riferimento a musicisti poco accurati, che gettano le mani sul proprio strumento come se zappassero i cavoli e a questi si oppone:

¹ ANTHONY J. HARPER, *German secular song-books of the Mid-seventeenth Century*, Ashgate MPG Books Ltd, Bodmin, 2003, pag. 87.

li bandisce come sgraditi nel suo giardino e seguita a richiedere accuratezza e perizia nel maneggiare il proprio strumento tanto in veste di solista che di continuista. Tali musicisti incolti e maldestri non sarebbero i benvenuti nel giardino. Anche queste annotazioni apparentemente superficiali sono preziose per meglio comprendere il carattere dei venticinque brani che Albert raccoglie nel primo volume: le *Arien* si collocano su un diverso piano rispetto alla retorica barocca: essi sono piuttosto un'espressione dell'intimità, del *pastime* casalingo, privato e conviviale di una cerchia di amici fraterni. Sono numerosi infatti i riferimenti al circolo di amici, sia nelle prefazioni agli otto volumi che negli stessi brani. Un passaggio cruciale all'interno della prefazione al primo libro fa riferimento all'articolazione del testo da parte del cantante, elemento che rende possibile accostare Albert con Giulio Caccini, come si vedrà in seguito. L'elemento fondativo, la pietra angolare su cui poggia il Lied è senza alcun dubbio il testo poetico. La prima abilità richiesta da Albert al cantante infatti è quella di pronunciare le parole in maniera chiara e corretta (*deutlich und wol*), di dare il giusto peso agli accenti, di non anticipare né ritardare la pronuncia di sillabe e dittonghi, né di articularli anzitempo rispetto al fluire della melodia. Ecco dunque applicati i canoni della poetica di Martin Opitz, senza il cui operato riformatore non sarebbe stata possibile l'attività Liederistica di Albert. Segue quindi un'indicazione circa la prassi esecutiva: qualora si potesse disporre di un violone (*violon*), l'esecuzione dei brani ne trarrebbe giovamento. Oltre a rappresentare un inestimabile consiglio per *ensemble* che vogliono interpretare i suoi Lieder, l'indicazione si rivela altresì indice della natura ricreativa e poco pretenziosa di questi brani, concepiti per essere eseguiti in un contesto informale, servendosi degli strumenti che di volta in volta si fossero resi disponibili.

Si ritorna a discutere la vocalità e il rapporto con il testo nella proposizione che segue: nel caso di Lieder composti in *Genere Recitativo* (definizione scritta in italiano e a caratteri latini nella prefazione, altrimenti redatta in carattere *Fraktur*), l'autore prescrive di cantarli come se si dovesse esporre un racconto chiaro e scandito, pressoché senza il bisogno della divisione in battute (*fast keines Tactes sich gebrauche*), avvertimento che ricorda la prescrizione di Claudio Monteverdi di cantare la sua *Lettera Amorosa* «senza battuta».² Albert torna quindi a rimarcare la semplicità delle sue melodie, definendole adatte a chiunque sia anche un semplice dilettante di canto (*ein jeder, der etwas singen kan*). Il ruolo predo-

² CLAUDIO MONTEVERDI, *Concerto, Settimo libro dei Madrigali a 1, 2, 3, 4 e 6 voci, con altri generi de canti*, a cura di Gian Francesco Malipiero, [Malipiero], Asolo, 1926, p. 160.

minante del testo ritorna anche nella considerazione successiva: Albert afferma che il suo intento non è quello di dare alla luce dei capolavori ascrivibili alla grande arte con le sue melodie, ma di agire per il volere delle parole (*umb der Worte Willen*) che di volta in volta gli sono pervenute e hanno solleticato il suo gusto. Il compositore si dimostra privo di qualsivoglia intento programmatico, né esibisce la volontà di una pianificazione strutturale “dall’alto” del volume di Lieder quando ammette di procedere quasi casualmente, dimostrandosi accondiscendente alle richieste degli amici. Come anticipato scrivendo dei consigli che il compositore elargisce agli interpreti, le parole di Heinrich Albert presentano alcuni elementi di vicinanza con quelle che Giulio Caccini nel 1601 scrisse come prefazione alle sue *Nuove Musiche*:

Parendo à me che assai di onore ricevessero dette mie musiche, e molto più del merito loro veggendole continovamente esercitate, da i più famosi cantori, e cantatrici d’Italia, et altri nobili, amatori di questa professione. [...] Veduto adunque, si com’io dico che tali musiche, e musici non davano altro diletto fuori di quello, che poteva l’armonia dare all’udito solo, poi che non potevano esse muovere l’intelletto senza l’intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne volea servire all’uso comune, con le parti di mezzo tocche dall’istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro.

La notevole comunanza d’intenti non dovette evidentemente sfuggire a Hermann Kretzschmar che, nella prefazione al dodicesimo volume dei *Denkmäler deutscher Tonkunst*, tracciò un parallelo tra Heinrich Albert e Giulio Caccini, sino ad arrivare a identificarne il ruolo nei due rispettivi paesi d’appartenenza: «Was den Italienern G. Caccini war, das und mehr wurde uns Heinrich Albert».³

L’attenzione dell’autore, in conclusione alla prefazione, si concentra sulla compresenza di Lieder sacri e profani all’interno del medesimo volume. Vista la proliferazione di pubblicazioni per la devozione domestica, in cui venivano raccolti canti spirituali per l’uso quotidiano e familiare non dissimili per forma e destinazione alle melodie di Albert, non appare singolare il volere del compositore di giustificare questa sua scelta, che motiva con un riferimento diretto alla vita quotidiana della piccola e media borghesia della sua città, con le sue abitudini e i suoi riti sociali, i luoghi di convegno e gli abituali passatempi: fa

³ «Ciò che fu l’italiano G. Caccini, tanto e di più fu per noi Heinrich Albert.», DDT, XII, p. III.

leva sul fatto che le diverse ore della giornata portino con sé occupazioni e stati d'animo differenti. Il suo intento è quindi quello di fornire una sorta di prontuario di brani che vi si adattino e contribuiscano ad adornare degnamente una giornata, nei suoi momenti di devozione e di svago.

In chiusura Albert si premura di rintuzzare preventivamente eventuali critiche riguardanti la scelta di giustapporre brani sacri e profani nella medesima raccolta e lo fa non senza ironia, qualora qualcuno dovesse attribuire a qualcuno dei Lieder la denominazione di *Bulenlieder*: Lieder amorosi di carattere e linguaggio evidentemente troppo licenziosi. L'autore ammette che alcune melodie potrebbero essere interpretate in tal senso, ma nel corso del volume i malpensanti avrebbero la prova che tali Lieder mirano più alla virtù e al buon costume (*Tugend und Sittsamkeit*) che alla lascivia (*Geilheit*).

Il primo Lied è classificato come spirituale e lo sono anche i successivi cinque. Il frontespizio della raccolta è molto chiaro a questo proposito, come lo è la prefazione: l'intento edificante è dichiarato e di primaria importanza, dal momento che simili canzonieri venivano presentati come strumento per la devozione domestica. In «Vive Deo soli quod amat caro quaerere noli!»⁴ (parodia del Lied di Roberthin che comparirà come tredicesimo pezzo nel medesimo volume) si prega Dio affinché permetta di continuare a godere di ciò che la vita offre, dato che la morte potrebbe sopraggiungere e chiedere la resa dei conti su quanto l'uomo ha goduto oltre all'amore di Dio. Tutto ciò che offre il mondo – inteso negativamente come corrotto – può svanire come fumo:

Ach lasst uns GOtt doch einig leben
 so lange wir im leben seyn!
 Vielleicht bricht jetzt der Tod herein/
 Dann steht uns Rechenschafft zu geben
 Von allem was so wol uns that
 Und ausser GOtt gefallen hat.

4 «Vivi solo per Dio, non cercare ciò che ama la carne!».

I versi giambici da quattro accenti sono divisi in due emistichi. Tale struttura si rispecchia nella musica, in cui ciascun verso occupa due intere battute iniziando sempre in battere con il medesimo modulo ritmico: tre semibrevi e una breve, alternatamente non puntata e puntata.



Il canto procede sillabico con regolarità priva di melismi e fioriture: a ogni sillaba corrisponde una sola nota. Si trovano cadenze sul quinto grado a conclusione dei versi dispari e sul primo a conclusione dei versi pari. Il ritmo, nella parte del canto, è costituito esclusivamente da semibrevi e brevi, che interpretano in vari modi il ritmo giambico del verso: vengono enfatizzate alcune parole di particolare rilievo o vengono alternati (come nella seconda metà del primo verso) valori brevi e lunghi. L'andamento della melodia tende ad alternare semifrasi ascendenti e discendenti e ad ampliare progressivamente lo spazio sonoro, portando la voce cantante gradualmente verso l'acuto, quindi verso il grave. *Ach* viene enfaticamente posto sul Re_4 e subito un salto discendente di quinta riporta la melodia sulla tessitura media del brano. *Gott* viene messo in evidenza da una nota di valore maggiore: una breve. La discesa per grado congiunto dal Si_3 al Re_3 può indicare esperienze e piaceri terreni, espressi dalla parola *einig* (qualche cosa) all'inizio della seconda battuta. Nel secondo verso la voce torna a salire per gradi congiunti arrestandosi su *wir*, con una breve puntata: nuovo picco melodico, sulla stessa altezza (Si_3) di *Gott* del primo verso, ma di maggiore durata. Il bisillabo *Leben* si trova su una semibreve puntata seguita da minima, l'unica nella parte vocale di questo Lied, a dimostrazione della nuova attenzione per l'accento naturale delle parole propugnata dalla riforma di Martin Opitz: la seconda sillaba di *Leben* nella lingua parlata risulta atona e Albert la rende con il valore più breve. Una nuova salita per gradi congiunti spinge la voce più in alto sino a raggiungere un Mi_{b4} sulla parola *jetzt*, per poi ridiscendere simmetricamente. *Tod*, morte, si trova sulla stessa nota (Do_4) di *Leben* del verso precedente. Nel verso successivo il basso ripete per quattro volte e con la medesima armonizzazione la nota Sol_I sul verbo *stehen* (stare). Il quinto verso viene fatto salire per

gradi congiunti sino al Fa₄, la nota più acuta del primo Lied, sulla parola *Was* (ciò che), che si riferisce alle cose del mondo che si sono rivelate benefiche (*Wohl tun*) in aggiunta all'amore di Dio, come emergerà dal sesto verso. È interessante notare come il principale picco melodico, il punto in cui la vocalità si spiega nella regione più acuta, sia quello in cui il testo si riferisce ai piaceri terreni, quasi a voler contraddire musicalmente il significato del testo e del titolo. Nel sesto verso, simmetricamente con il primo, ritorna la parola *Gott* che viene armonizzata su un accordo di Fa. Il basso sale con una scala di minime (come aveva fatto per il primo verso) sino al Do₂ e prepara la cadenza (VI - IV - V - I) su accordo costruito sul secondo grado (Sol minore).

Il seguente Lied è intitolato «Ploratus nimios sanctorum funera spernunt»⁵ e presenta versi trocaici, di nuovo a quattro accenti. Diversamente dal precedente, Albert vi introduce un passaggio melismatico; una breve fioritura che interrompe, in un unico punto, il fluire regolare delle sillabe. Sulla parola *trösten* (consolare), nel terzo verso, il compositore scrive una scala ascendente di fuse che conduce a una minima. Il Lied inizia con un ampio gesto melodico ascendente che si arresta nella seconda battuta sul Do₄. All'ascesa della melodia corrisponde un'accelerazione ritmica: l'inizio è in battere, su di una minima, sul pronome personale *ibr*, segue una semiminima di volta corrispondente a una sillaba atona, il nuovo accento forte sulla reiterazione di *ibr* corrisponde a una minima, cui seguono tre semimini-me a conclusione della prima battuta. Esse sfociano nelle due minime (entrambe Do₄) che aprono la seconda battuta. L'accelerazione sembra avere il carattere di un invito all'azione, quasi un incitamento nei confronti di «coloro che si dicono cristiani». Un'altra particolarità di questo Lied riguarda le stanghette di battuta: in due casi esse non corrispondono tra voce e basso: nei versi quarto e quinto sono tracciate nella linea di basso, ma non nella linea del canto. Anche nel brano successivo, «Non qui certaminis segnes aspiciunt, sed qui pugnat meruere coronas»,⁶ le stanghette di battuta non corrispondono tra basso e accompagnamento. Questo è ancora più vario e ricco di ornamentazione: in corrispondenza al quinto verso la melodia discende per grado congiunto di una settima (da Do₄ a Re₃) da

5 «Le esequie dei santi deplorano eccessivi compianti».

6 «Non chi osservò i combattimenti da lontano, ma chi combatté meritò le corone».

generale andamento di semiminime (secondo verso) e fuse (terzo). Il quarto, invece, presenta due figure di semifuse, simili a moderni mordenti superiori, sulla sillaba *sorgen*, parola che indica preoccupazione e affanno: la musica qui sprofonda nelle note più gravi ma su armonie “maggiori”; infatti dagli affanni si viene liberati, concetto illustrato dall’accordo di Do maggiore che armonizza la parola *frei* (libero). A questo punto si anima anche il basso, che ritorna al Fa_I dopo una scala discendente di fuse da Do₂ a Mi_I. Nella battuta seguente procede cromaticamente: Fa_I, Fa_{#I}, Sol_I, Sol_{#I} sino al La₂, che apre una cadenza V – I – V. Sul quinto grado, in corrispondenza alla sillaba *hören*, la voce presenta l’ornamentazione più articolata del Lied, che viene poi ripresa dallo strumento solista nella *Symphonia*. Si tratta del primo Lied in cui viene inserito un passaggio strumentale scritto per basso e strumento solista obbligato (presumibilmente un violino) oppure per strumento concertante a tastiera. La chiave di soprano usata per notare la voce muta in chiave di violino e la chiave di basso in chiave di contralto, che ritorna di basso nella parte finale della *Symphonia* quando la musica si sposta nelle regioni più gravi. La parte più acuta presenta un carattere virtuosistico solo nella parte iniziale; tocca poi alla parte grave portare avanti la scrittura strumentale con un agile disegno melodico di fuse e semifuse. La scrittura, che alterna passaggi a note ravvicinate e salti d’ottava, fa pensare a un’esecuzione per la mano sinistra su uno strumento a tastiera o a uno strumento grave ad arco (violone o viola da gamba) come prescritto nella prefazione. L’inserimento di un passaggio strumentale, unitamente all’abbondante ornamentazione della parte vocale, rende esplicito il riferimento musicale che costituisce il sesto verso: «sich mein spiel soll lassen hören», in cui Albert, autore anche del testo, offre a Dio la sua musica nell’intento di tributargli onore.

D’intento del tutto simile è anche il Lied successivo, «Jhovâ Duce & Auspice vinco»,⁹ nel quale non soltanto le proprie opere vengono offerte a Dio, ma la vita nella sua totalità: *Gott ich frewe mich mein Leben / ist ganz deinem Lob ergeben*.¹⁰ Anche in questo caso ci si trova di fronte a un Lied ricco di fioriture melismatiche nella linea vocale. Il primo verso, tuttavia, è sillabico e procede per semiminime, tranne per l’ultima sillaba della parola *Danckopffer* che cade su una fusa, assecondando la tendenza naturale della lingua tedesca a smorzarla nel parlato. A partire dal secondo, quindi dal quarto verso – i primi quattro

9 «Vinco quando Jeova è mia guida e auspice».

10 «Dio, mi rallegro che la mia vita sia interamente votata alla tua lode».

versi sono intonati sulla medesima frase musicale ripetuta tramite un ritornello – Albert scrive un'articolata fioritura sulle parole *Herzen* (cuore) e *Dir* (a te). Il picco della melodia è raggiunto toccando il Sol₄ sulle parole *mir* (a me) e *mein* (mio). La terza battuta segna una netta cesura con una pausa di minima tra la chiusura del quarto verso e l'inizio del quinto. La voce riprende dal Fa₄ sulla parola *Gott*, per poi dare vita, nella battuta successiva, a una nuova figurazione melismatica sulla parola *Freude* (gioia): una scala ascendente e una discendente di quattro semifuse per grado congiunto. La quinta battuta contiene la parte centrale del sesto verso, che porta alla conclusione il Lied con un'ulteriore ampia fioritura. La cadenza V - I si risolve nella sesta battuta, su un accordo costruito sul primo grado maggiore. Müller-Blattau interpreta questo Lied come polo opposto al terzo, elaborato in maniera concertante.¹¹ Secondo lo studioso, il principio sottostante al quinto Lied è il livello ritmico, atto a mettere in risalto figurativamente (*figürlich*) le parole principali di ciascun verso. Segue anche in questo caso una *Symphonia*, scritta in chiave di soprano, quindi probabilmente pensata per uno strumento solista dalla voce acuta. Müller-Blattau spende parole di lode per questa breve sinfonia, che eleva al rango di piccolo capolavoro e che investe di dignità artistica. Lo studioso individua in Schütz l'arte della sintesi, del lavoro di miniatura, e ne vede in Albert un magistrale continuatore.¹²

La prima serie di Lieder spirituali si chiude con il sesto, «*Omnia vana puto præter amare DEVM*»¹³ che presenta caratteristiche del tutto peculiari. La più vistosa è di certo la sua forma: il sottotitolo è «*Gespräch einer Jungfrauen mit einem verdorrten Rosenstock*»¹⁴ e, soprattutto, il verso utilizzato è l'alessandrino di derivazione francese. Si tratta infatti di un testo originariamente in lingua francese tradotto e riadattato alla nuova lingua poetica tedesca da Robert Roberthin, che dimostra in che misura la riforma di Opitz venga recepita dai regionmontani e quanto essa possa dare adito a una varietà formale degna dei modelli neolatini italiano e francese.

Il Lied consta di quindici quartine nelle quali i due personaggi dialogano alternando distici di alessandrini in rima baciata. Il tema è quello della *vanitas* e della caducità della bellezza, come si evince dal sottotitolo. I versi si trovano alternatamente su una tessitura

11 Cfr. MÜLLER-BLATTAU, *op. cit.*, p. 405.

12 *ibidem*.

13 «Ogni cosa reputo vana, tranne amare Dio».

14 «Dialogo di una vergine con un roseto appassito».

acuta e grave, destinati a due voci differenti, forse accompagnati da un differente organico. Mentre i versi della vergine si dipanano su una tessitura di soprano e, al continuo, di contralto, quelli del roseto sono più gravi: il canto è collocato all'ottava inferiore, in chiave di tenore, e il basso scende addirittura di due ottave, in chiave di basso. Nei primi due versi l'accompagnamento procede regolarmente con il canto pressoché nota contro nota, mentre nei restanti due di ogni quartina si anima e prende un andamento in cui il valore prevalente è quello della fusa. La strutturazione del Lied è regolare e geometrica: mentre il secondo emistichio di ciascun verso è ritmicamente pressoché identico per entrambi i personaggi, il primo è costituito interamente di minime per il roseto, mentre presenta una maggiore varietà ritmica per la vergine. La suddivisione interna degli emistichi non corrisponde alle battute: interpretandole in senso moderno si rischierebbe di accentare alcune sillabe atone e di perdere la conformazione simmetrica dei versi; le cadenze femminili alla fine di ogni verso infatti richiedono una sillaba atona in più: il secondo emistichio conta regolarmente sette sillabe contro le sei del primo, rendendo impossibile una regolare corrispondenza con le battute binarie contrassegnate dal segno C.



Walther Vetter ha condotto una breve disamina di questo Lied nel primo volume del suo saggio *Das frühdeutsche Lied*, portandolo come esempio all'interno di un discorso più ampio e generale sul problema delle stanghette di battuta (*Taktstrichfrage*).¹⁵ Vetter riporta la tesi espressa da Riemann¹⁶ secondo cui il segno C non indica necessariamente un tempo binario, ma – nella maggior parte dei casi – indica solo l'adozione di una *mensura imperfecta*, utilizzo residuale della notazione mensurale. Da quest'affermazione l'autore deduce che il segno C non indichi necessariamente un tempo ternario, ma sia da interpretarsi come una «Zusammenfassung von Einzelwerten zum Tripeltakt»: una «sintesi di valori

¹⁵ WALTER VETTER, *Das Frühdeutsche Lied I*, Helios, Münster, 1928.

¹⁶ HUGO RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1912, vol. II, tomo 2: «Das Generalmaßzeitalter», p. 23.

singoli in una battuta ternaria». Vetter sostiene dunque che questo Lied è in realtà scritto in $3/2$, adducendo come prova la metrica del testo. Secondo questa interpretazione, i sei accenti dell'alessandrino verrebbero raggruppati in tre gruppi da due. Siamo dunque di fronte a un esempio concreto di scrittura ibrida ancorata alla tradizione mensurale usato per esprimere un'idea ritmica 'moderna', in cui il segno C, lungi dall'indicare una *proportio imperfecta* bipartita, consente al compositore una maggior libertà di scrittura, meno vincolante di una eventuale battuta tripartita e più malleabile nei confronti del testo, la cui metrica è la chiave per comprenderne la scansione ritmica.

Con il settimo Lied si assiste a un ritorno di forme e metriche più consuete, che non verranno più abbandonate nel corso di questo primo volume. I tre Lieder che seguono abbandonano anche l'ornamentazione, tornando a un canto piano e sillabico. Harper parla di «trio of songs» ravvisando la comune tematica amorosa in uno stile parco e semplice anziché ornato e affettato.¹⁷

«Casta placent superis»¹⁸ (n. 7) elogia inizialmente le bellezze esteriori delle giovani fanciulle e il potere delle loro fattezze, quindi le ammonisce di dedicarsi a coltivare anche onore e disciplina, quando quelle saranno svanite. La peculiarità di questo brano è quella di presentare una melodia insolitamente franta, composta di frammenti di frase: la fine di ciascun verso è resa ben evidente da una pausa nella linea melodica, un respiro che separa una semifrase-domanda, che cadenza sul quinto grado (Do) da una semifrase-risposta, che cadenza sul primo grado (Fa).

A eccezione del primo, tutti i brani presi in esame finora sono scritti in notazione nera. L'ottavo, «Fastus sapientia ridet»,¹⁹ riprende invece una notazione bianca e, unico sinora, porta – come indicazione nell'accollatura – la sola cifra «3». Il canto procede sillabico sino alla terzultima sillaba, che Albert intona su una scala ascendente e discendente di cinque note, $S_{13} - Fa_4$; colpisce l'uso del modo dorico, la cui peculiare sesta maggiore aveva già caratterizzato l'intonazione del primo verso come nota di passaggio; anche in questo caso ricopre il medesimo ruolo, ma la reiterazione del Mi naturale a distanza ravvicinata (nell'ascesa e nella discesa della suddetta scala) lo rende particolarmente vistoso. Anche

¹⁷ HARPER, *op. cit.*, p. 91.

¹⁸ «Ciò ch'è casto è gradito ai superi».

¹⁹ «Il fasto deride la sapienza».

nel basso, notevolmente più movimentato del canto, compare in tre passaggi la sesta dorica: in due casi (nella seconda e nella penultima battuta) si tratta di note di passaggio, mentre nella settima il Mi₁ viene inserito come nota di volta. Letto dal punto di vista armonico tonale, terzo grado di un accordo di Do in primo rivolto che conduce al primo grado della seguente triade maggiore perfetta di Fa, la quale – tramite il Mi₁ di passaggio, diviene quinto grado in una successiva armonia di Si₁, relativo maggiore del Sol dorico d’impianto. Il nono Lied, «Quære animas viles lascive»,²⁰ asseconda l’incalzante ritmo trocaico dei tetrametri a cadenza maschile con una melodia piuttosto incisiva e movimentata dal ritmo rapido, come fa presagire la scrittura del basso: il ritmo armonico procede regolarmente per minime, mentre la melodia si svolge prevalentemente su semiminime. Dal punto di vista letterario, è interessante notare il linguaggio che, nella seconda strofa, è drastico sino a rasentare il triviale, come nota anche Harper: «Schweine lieben schlamm vnd Koth / Eulen, Nacht vnd wüste Hölen».²¹ Lo studioso attribuisce questo cambio di registro al passaggio tra Lieder marcatamente spirituali (i primi sei) e i successivi Lieder profani d’argomento amoroso. «Non fugitivus amor»²² è infatti il motto che contrassegna il decimo Lied, in cui gli elementi petrarcheschi vengono rielaborati da Roberthin con sobrietà e con la tipica attenzione alla transitorietà e al rapporto con la morte: nella prima strofa, per esempio, accanto a elementi quali l’anima che vola via, lo splendore del sole, il martirio d’amore, si trovano caverne oscure e pericolose. Dal punto di vista musicale questo Lied presenta non pochi elementi d’interesse: catturano subito l’attenzione, anche visivamente, le volatine che compaiono sui verbi *Fliehet* (vola) e *Liebet* (ama), che si trovano tra frasi discendenti quasi a voler bilanciare l’equilibrio del brano, come si può notare sin dall’inizio: qui la voce discende di un’intera ottava (Do₄ - Do₃) toccando tutti i gradi della scala, per poi risalire velocemente al Re₄ con la prima volatina di semifuse. La prima cadenza perfetta all’inizio della seconda battuta determina che l’ambito è quello di un modo di Sol trasposto in Do, modo misolidio esplicitato subito dalla prima discesa del basso, ripetuta identica al canto. Altra caratteristica saliente di questo Lied è l’imitazione tra il basso e il canto: nell’incipit il basso propone una scala

20 «Cerca lascivamente le anime vili».

21 «I porci amano il fango e la melma / Le civette la notte e le deserte caverne».

22 «Amore non fuggitivo».

discendente che, sul secondo tempo della prima misura, il canto imita. Il ritmo trocaico dei versi è riprodotto con grande regolarità nel basso e nella melodia: gli accenti forti delle parole si trovano sul battere e quelli atoni sul levare, oppure su valori brevi. Ogni verso occupa all'incirca una battuta e mezza, compreso l'alessandrino finale che, alla lettura, produce – fa notare Harper – un effetto di rallentando. Questo elemento sembra non essere colto dal ritmo musicale, il quale ripete la seconda metà dell'alessandrino nella fase conclusiva. Il finale presenta una progressione per quinte notevolmente più articolata dell'abituale: gli accordi di La-Re-Sol si susseguono sino a giungere al Do finale, in una sorta di catena di dominanti. Interessante il passaggio cromatico che Albert segna sulle due semiminime legate sul Re₂: sopra la prima pone un diesis, sopra la seconda un bemolle, indicando rispettivamente una terza maggiore e una minore. Ci si trova così di fronte a un nuovo esempio di armonia pre-tonale, che non concepisce ancora pienamente la funzionalità degli accordi e le tendenze tensivo-risolutive delle alterazioni. In un'ottica tonale potremmo leggere il Fa# come terza di un accordo di Re maggiore, sensibile di un successivo accordo di Sol₇ in secondo rivolto, la cui settima è il Fa naturale segnato da Albert, da tenere legata anche nella battuta successiva in corrispondenza della voce, che si comporta come una settima: discendendo per grado congiunto sino al Do.

L'undicesimo Lied, «An quia quotquot amant ipsi somnia fingunt»,²³ è il primo brano esplicitamente concepito per due voci scritto in chiave di soprano e di contralto. Numerosi brani delle *Arien* sono stati armonizzati dallo stesso autore per due o più voci, con l'evidente intento di cantarli in società, sostituendo il basso continuo con voci che procedono in modo sostanzialmente accordale e riempitivo, non contrappuntistico.

23 «Perché i sogni rappresentano ciò che ciascuno ama».

Le voci procedono quasi esclusivamente per fuse e in maniera omoritmica per terze o seste – a eccezione di un ritardo della voce acuta ogni due versi – e cadenzano sul quinto grado (Do). Il Lied è caratterizzato da un ritornello di due versi, che torna a ritmare il finale di ciascuna strofa (tranne l'ultima) come un sogno ricorrente: *Philosette dein Gesicht / Kömpt mir auß dem Hertzen nicht*. Il testo canta l'anelito del pastore nei confronti di Philosette, destinato a non realizzarsi se non in sogno. La descrizione dell'amata irraggiungibile presenta i classici *topoi* petrarchisti: le labbra di corallo, le gote lattee, i capelli aurei e il firmamento degli occhi sono alcune delle immagini usate per evocare la figura dell'amata. Da qui muove l'autore per riflettere sul potere della bellezza e sulla sua essenza effimera. L'ultima strofa – diversamente dalle precedenti sette – chiude il Lied con due versi sul potere della poesia di rendere eterna la bellezza: «Und sol nimmer ihr Gesicht / Krafft der Feder, sterben nicht».²⁴

L'importanza capitale della poesia si manifesta anche nel dodicesimo Lied, preceduto dal proverbio latino «Res est solliciti plena timoris amor»²⁵ i cui ultimi due versi recitano: «Wer nicht wol zu dichten weiß, hat im Lieben keinen Preiß»,²⁶ dal punto di vista musicale si nota un ritorno alla notazione bianca, con l'indicazione $\Phi 3$; la scansione del testo è esclusivamente sillabica e si serve di figure musicali che di rado si discostano dall'andamento per minime. Il successivo Lied, «Vivam dum mihi vita datur»,²⁷ di cui il primo Lied della raccolta era la parodia (curiosamente inserita prima del brano originario), presenta caratteristiche del tutto simili, con una parte di basso più movimentata, vivacizzata da un maggior mobilità e dalla presenza di scale ascendenti di semimini-me. I Lieder 12, 13 e 14 sono caratterizzati dalla brevità e dalla sobrietà della scrittura musicale, affatto scevra di ornamentazione. Sono titolati rispettivamente con i motti latini «Res est solliciti plena timoris amor», «Vivam dum mihi vita datur» e «Officiosus amor».²⁸ Quest'ultimo è stato preso in esame da Klaus-Jürgen Sachs quale caso interessante di corrispondenza tra sintassi poetica e sintassi musicale.²⁹ Lo studioso ha messo

24 «E che il tuo viso, per la forza della penna, possa non morire mai».

25 «L'amore è una cosa è piena di sollecito timore».

26 «Chi non sa ben poetare, non consegue alcun premio nell'amare».

27 «Vivrò finché mi sarà data vita».

28 «L'amore è una cosa piena di ansioso timore», «Vivrò finché mi sarà data vita» e «Amore benevolo».

29 KLAUS-JÜRGEN SACHS, *Heinrich Alberts Arien oder: "Die Würde der viel schönen Texte" und die stilistische*

in luce come i versi delle quartine siano sintatticamente e semanticamente raggruppati a coppie e come si trovi regolarmente una netta cesura tra il secondo e il terzo verso. Albert rende musicalmente questa disposizione dei versi intonando i primi due attraverso un'unica frase musicale che occupa le prime due battute, precedute da un levare, per poi chiudere simmetricamente sulla nota principale con altre due battute e mezza sulle parole degli ultimi due versi.

Uno stile di canto più ornato fa ritorno nel quindicesimo brano: «Turpe senex miles turpe senilis amor»³⁰ contiene una fioritura nel finale, quasi a preludio di un intervento del violino solista a intermezzo tra le strofe e a conclusione del Lied. Come accompagnamento all'assolo del violino, la parte del basso si fa più fitta e procede nota contro nota; si tratta con ogni probabilità di un duetto con un violone o un altro strumento ad arco. Nel testo, l'Io lirico si chiede se la sua vita si debba risolvere nella solitudine e se le esperienze di cui si gode in vita debbano, dopo la morte, cadere nell'oblio ed è interessante notare come, nella porzione di testo (verso 5) in cui si parla di gioia e voluttà, la melodia si attesti sulle note più acute, su di un accompagnamento in cui prevalgono gli accordi maggiori, contrariamente al resto del brano. Anche il successivo, «Orbis ad exemplum se quod formet homo»,³¹ è piuttosto breve e sillabico, ma presenta un abbellimento finale seguito da una *Symphonia*, che in questo caso non porta l'indicazione dello strumento musicale richiesto. Diversi elementi conferiscono un carattere giocoso e festoso al Lied. In prima istanza le armonie: il modo misolidio è riconducibile al moderno modo maggiore nella tonalità di Sol; quindi il ritmo, modellato sui giambi di quattro accenti di cui è costituito il testo poetico contenenti diversi riferimenti bucolici e pastorali. Questi richiamano metafore di fertilità, portando a identificare questo

Vielfalt ihrer Vertonungen, in WOLFRAM STEUDE (a cura di), *Aneignung durch Verwandlung*, Laaber-Verlag, Dresden, 1998, pp. 149-176: p. 156.

30 «Turpe un vecchio soldato, turpe un amore senile». (Ovidio, *Amores*, lib. I, el. IX, v. 4).

31 «Anche l'uomo si conformi ad esempio del mondo».

brano come una *Gelegenheitsgedicht*: una poesia d'occasione scritta, con ogni probabilità, per uno spozalizio.

A seguire, due Lieder “gemelli”: «Veris tempore fervet Hymen»³² di Dach e «Auctumni tollit tædia longa Venus»,³³ parodia del precedente a opera di Robert Roberthin («Parodie oder Nachhömung des vorhergehenden», illustra il sottotitolo). Ci troviamo di fronte a un gioco poetico che doveva essere comune in una società di amici come la *Musikalische Kürbishütte*, che comparirà altre volte nelle raccolte di Lieder di Albert. Il n. 17 evoca, nel consueto stile sobrio, ripulito dagli eccessi retorici della poesia “ufficiale”, la primavera e il tema del *carpe diem* in uno scenario pastorale; il n. 18 dipinge invece l'autunno con le sue gioie di intimità e di calore domestico, presentate non senza compiacimento e con bonaria ironia. La forma è identica e i richiami testuali sono molti, come numerose sono anche le somiglianze – naturalmente ricercate – tra i due testi musicali. Entrambi sono *tricinia* scritti su tre pentagrammi distinti e sovrapposti, privi di cifratura per il basso continuo, che eventualmente dovrà raddoppiare la voce più grave. Il Lied di Dach viene scritto in notazione bianca (servendosi anche, nella voce superiore, di una *ligatura*, elemento mensurale raro nei Lieder di Albert), mentre quello di Roberthin in notazione nera; in entrambi i casi le voci non procedono omoritmiche ma mostrano una certa varietà e indipendenza, pur riunendosi in alcuni passaggi per terze e seste parallele o in reciproca imitazione: il contesto conviviale entro il quale sorgono questi Lieder prevede una dimensione contenuta e non lascia spazio a uno sviluppo compiuto in senso polifonico, in quanto inidoneo all'esigenza di adattarsi a strofe diverse.

Anche i numeri 19 («Cras serum est vivere, vive hodiè»)³⁴ e 20 («Cras serum est disce-re, disce hodiè»)³⁵ sono appaiati: il ventesimo è la parodia di Albert alla celebre ode di Martin Opitz «JCh empfinde fast ein Grawen»: un ironico invito a disfarsi dei libri e della sapienza in favore del godimento dei piaceri e della convivialità, una variazione sul tema del *carpe diem* oraziano, come illustra il titolo in latino. Il testo è stato preso in esame da De Capua, che ne mette in luce le origini e la fortuna.³⁶ L'ode – il termine

32 «Imene ferve nel tempo di primavera».

33 «Venere allevia i lunghi tedî dell'autunno».

34 «Vivere domani è tardi, vivi oggi».

35 «Imparare domani è tardi, impara oggi».

36 ANGELO GEORGE DE CAPUA, *German baroque poetry. Interpretative readings*, State University of New

Ode, nel contesto dell'umanesimo tedesco del Seicento, è da intendersi come sinonimo di Lied – compare nel *Buch von der deutschen Poeterey* come esempio di «Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan». Si tratta della traduzione e dell'adattamento di un'ode di Ronsard che non rappresenta una semplice resa linguistica, né un mero esercizio di stile, quanto piuttosto una trasposizione, un adattamento alla neonata lingua poetica tedesca. Ciò fa del testo opitziano un lavoro indipendente, portatore di un proprio valore letterario ed è sicuramente da annoverare tra le cause che l'hanno resa una delle poesie di Opitz che conobbero maggior successo, nonostante l'autore sia giunto alla posterità più come riformatore ed erudito che come artista. La pratica della traduzione e del prestito da altre tradizioni letterarie era, presso gli umanisti, un'operazione del tutto lecita e usuale, che gettava le sue radici negli insegnamenti della retorica classica. «Opitz has translated the spirit and the tone of Ronsard's lyric into sounds and rhythms, images and metaphores, which are natural to German». De Capua parte dalla descrizione di questo Lied per far notare come, nella poesia seicentesca, un Lied strofico sia prevalentemente costituito da strofe indipendenti, unità a sé stanti che si aggregano per formare un tutto, suscettibili di essere – all'occorrenza – intercambiabili. Ciascuna strofa, inoltre, ha la sua propria articolazione interna e De Capua porta l'esempio della prima, suddivisa – dal punto di vista sintattico – in due sezioni: vv. 1-3 e vv. 4-8: suddivisione che non si ripresenta in tutte le altre strofe. Dal punto di vista contenutistico, De Capua nota come la versione di Opitz introduca nel testo di Ronsard alcuni elementi razionali a giustificazione delle scelte di cui i versi ci rendono edotti, quasi a voler rintuzzare in anticipo eventuali obiezioni. Di seguito l'ode di Ronsard e la resa di Opitz.³⁷

York Press, 1973, p. 40 e segg.

37 I testi sono tratti da PIERRE DE RONSARD, *Le Bocage* (1554), in *Œuvres complètes*, II, Société des Textes Français Modernes, a cura di Paul Laumonier, Paris, 2015, p.750 e da MARTIN OPITZ, *Buch von der Deutschen Poeterei* (1624), in *Gesammelte Werke*, II.1, Anton Hiersemann, Stuttgart, 1978, p. 370.

ODELETTE
A LUI MESME.

J'ay l'esprit tout ennuyé
D'avoir trop estudié
Les Phenomenes d'Arate:
Il est temps que je mébate
Et que j'aille aus champs jouër.
Bons Dieus! qui voudroit louër
Ceus qui, colés sus un livre,
N'ont jamais souci de vivre.

E que sert l'estudier,
Sinon de nous ennuyer,
Et soing dessus soing acroistre,
A nous, qui serons peut estre
Ou ce matin, ou ce soir
Victime de l'orque noir,
De l'orque qui ne pardonne,
Tant il est fier à personne?

Corydon, marche davant,
Sache où le bon vin se vend,
Fay apres à ma bouteille,
Des fueilles de quelque treille
Un tapon, pour la boucher:
Ne m'achette point de chair,
Car tant soit elle friande
L'Esté je hay la viande.

Achette des abricos,
Des poupons, des artichos,
Des fraises, & de la cresse :
C'est en Esté ce que j'aime
Quand sus le bord d'un ruisseau
Je la mange au bruit de l'eau,
Etendu sus le rivage
Ou dans un antre sauvage.

Va-ten à Hercueil apres,
Mets la table la plus pres
Que pourras de la fontaine:
Mets la bouteille pleine
Pour rafraichir dans le fond:
Après ourdis pour mon frond
Une couronne aussi belle
Qu'à Bacus, fils de Semelle,
Quand il dance: apres sans fin

Ode.

Ich empfinde fast ein Grawen
Daß ich / Plato / für vnd für
Bin gesessen über dir;
Es ist zeit hienauß zue schawen /
Vnd sich bey den frischen quellen
In dem grünen zue ergehn /
Wo die schönen Blumen stehn /
Vnd die Fischer Netze stellen.

Worzue dienet das studieren /
Als zue lauter vngemach?
Vnter dessen laufft die Bach
Vnsers Lebens das wir führen /
Ehe wir es innen werden /
Auff jhr letztes ende hin;
Dann kömpt (ohne Geist vnd Sinn)
Dieses alles in die erden.

Hola / Junger / geh' vnd frage
Wo der beste trunck mag sein;
Nim den Krug / vnd fülle Wein.
Alles gtrawren leidt vnd klage /
Wie wir Menschen täglich haben
Eh' vns Clotho fortgerafft
Wil ich in den süßen safft
Den die traube giebt vergraben.

Kauffe gleichfals auch melonen /
Vnd vergiß des Zuckers nicht;
Schawe nur das nichts gebricht.
Jener mag der heller schonen /
Der bey seinem Gold vnd Schätzen
Tolle sich zue krencken pflegt
Vnd nicht satt zue bette legt;
Ich wil weil ich kann mich letzen.

Bitte meine guete Brüder
Auff die music vnd ein glaß:
Nichts schickt / dünckt mich / nicht sich baß /
Als guet tranck vnd guete Lieder.
Laß ich gleich nicht viel zu erben /
Ey so hab' ich edlen Wein;
Wil mit andern lustig sein /
Muß ich gleich alleine sterben.

Verse en mon verre du vin
Pour estrangler la memoire
De mes soucis apres boire.

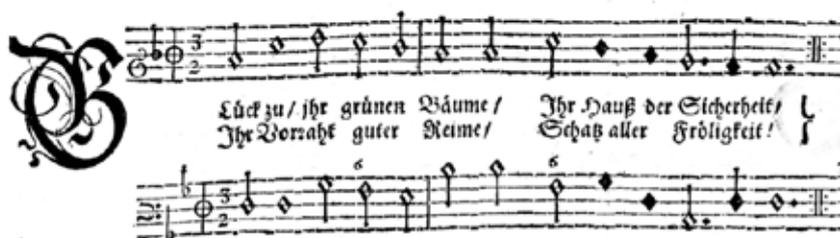
Ores que ie suis dispos,
je veux boire sans repos,
De peur que la maladie
Un de ces jours ne me die,
Me hapant à l'impourveu,
Meurs gallant, c'est assés beu.

I Lieder n. 19 e 20, a dispetto di due testi diametralmente agli antipodi per quel che riguarda l'argomento, sono scritti su di un identico basso, recando l'indicazione di *cant. 1* e *cant. 2* in caratteri tondi. Ciò fa supporre che i due Lieder possano essere cantati contemporaneamente e servire l'uno a sostegno e completamento ritmico e armonico dell'altro, pur mantenendo la propria indipendenza. La coesistenza dei due testi durante la medesima esecuzione, inoltre, rimanda all'antica forma del *Quodlibet*. Questa è la soluzione che viene adottata da Hermann Kretzschmar nell'edizione del 1903 in cui i due Lieder vengono presentati nella stessa pagina, con doppio titolo e su due pentagrammi sovrapposti al medesimo basso. Un'ulteriore prova di ciò si può ottenere dal raffronto delle due parti di basso, prestando attenzione all'uso delle alterazioni: nella seconda misura del *cantus 1*, per esempio, il basso non riporta il diesis sopra la nota Re₂, poiché è segnato sul Fa della parte vocale. Nel caso del *cantus 2*, invece, il diesis è segnato sopra il re del basso, poiché la voce canta un La. Simili casi ricorrono in diversi punti del Lied, a riprova della sovrapponibilità delle due melodie.

I tre Lieder successivi, fa notare Harper, sono accomunati dal fatto di trattare questioni politiche e sociali. Il ventunesimo, «CARLOTTÆ numen noster quoque Bregela sentit» è un carme celebrativo in onore della visita a Königsberg della principessa Luise Charlotte, figlia del principe elettore (*Kurfürst*) del Brandeburgo: Georg Wilhelm von Brandenburg. In occasione del suo matrimonio con Jakob Kettler duca di Curlandia – matrimonio celebrato a Königsberg nel 1645 – Simon Dach comporrà una poesia. La *Symphonia* introduttiva, per due strumenti concertanti e basso continuo, apre il Lied con una scala ascendente di fuse, dando vita a un clima fastoso e solenne. Nel corso delle prime due battute le voci strumentali procedono, ad eccezione di due ritardi, omoritmiche,

ma dal levare della terza battuta inizia un breve e movimentato gioco imitativo di quartine discendenti che coinvolge anche il basso.

La voce solista entra sul Do_4 con un arpeggio discendente di Fa maggiore su semiminime, a scandire con solennità le parole *Edler Pregel* (nobile Pregel), la via d'acqua che attraversava Königsberg, fonte tanto di benessere economico quanto di svago per i cittadini regiomontani. Il fiume viene musicalmente descritto con una fioritura della voce in semifuse e poi invitata, sempre mimeticamente tramite una rapida scala di sedicesimi, ad alzarsi e a porgere saluto alle principesse, la dedicataria e il suo seguito, insieme con i campi e la natura tutta. «Carmina secessum scribentis & ocia quærunt» è un Lied che Simon Dach dedica all'amico Andreas Adersbach, altro membro della *Kürbishütte* che aveva viaggiato in Italia con Roberthin e fu autore a sua volta di alcuni Lieder; il suo cognome viene citato nella quarta e nella quinta strofa. Il testo è un vero e proprio idillio della natura, in cui gli alberi sono dimora della sicurezza, luogo ideale per la poesia e il canto. In questa miniatura edenica Dach loda la casa «aerea» (*sein Luft-Hauß*) di Adersbach, affacciata sul fiume Pregel. L'autore pone il suo sigillo con un semplice gioco di parole basato sul fatto che il suo cognome in tedesco significa "tetto": «Bis an der sternen Dach» («Sino al tetto delle stelle») è l'ultimo verso, stampato a caratteri leggermente più grandi rispetto al corpo del testo. Dal punto di vista musicale, il primo verso viene intonato con una semifrase che inizia sul La_3 e vi ritorna compiendo un percorso semicircolare, come si può notare dalla figura sottostante. La seconda semifrase invece, che riveste il secondo verso, è una scala discendente Do_4 - Fa_3 con un ritmo identico per il primo inciso, quindi sincopato; si succedono misure singole e misure doppie:



Come si può notare nell'esempio, alcune note vengono annerite per mettere in evidenza un'emiolia nella parte finale di un decorso melodico.

Nella prima battuta sono ben evidenti due gruppi di tre note, nella seconda i gruppi ternari sono quattro, di cui i due centrali sono legati e creano un effetto di rallentamento

ritmico e contribuiscono a enfatizzare il verso che vi si trova: non è un caso se nella quarta e nella quinta strofa compare il nome Adersbach. L'ultimo verso contiene inoltre il nome di Dach, che viene posto in evidenza dalla sua posizione finale, dalla cadenza perfetta e dal suddetto rallentamento ritmico. L'edizione moderna curata da Kretzschmar spezza le battute pari in due, sciogliendo la prima semibreve nera in due minime legate a cavallo di due battute. La seconda frase si sposta sulla quarta superiore (Si₄), raggiunge il picco melodico (Fa₄) e ripropone la medesima struttura ritmica. Anche la disposizione diastematica è simile nelle due semifrasi, con alcune differenze collocate nella seconda; questa tocca per la seconda volta il Fa₄, non discende come nel caso della prima frase, ma si ferma al Mi₄, con una cadenza sull'accordo di Do. Anche questa seconda frase presenta tre *fermate*: le prime due sul quarto grado, la terza sul quinto. Una decisa discesa di oltre un'ottava rispetto al Mi₄ della cadenza segue nell'ultima frase che, ritmicamente, ricalca le due precedenti. I tre consueti punti fermi ritmici si trovano rispettivamente sul quinto grado *in sexta*, sul sesto e sul primo.

Come accennato sopra, il ventitreesimo brano (*Exiguus ni juvet artis honos*) è una vera e propria invettiva contro il malcostume della vita pubblica; non sembra dunque un caso che in nessuna edizione compaia il nome dell'autore. Il Lied presenta un tipo strofico che compare molto di rado nel *corpus* liederistico di Albert, composta di dieci tetrametri trocaici a rima incrociata, con una rima baciata tra quinto e sesto verso (*abbacdeed*). Il piede iniziale viene interpretato musicalmente come anapesto, trovandosi le prime due sillabe su fuse in anacrusi all'interno di una battuta incompleta. Le sillabe rimanenti sono un calco del ritmo trocaico del verso, in cui a sillaba accentata corrisponde una semiminima e a sillaba non accentata una fusa. Si tratta di una formula ritmica che si ripeterà lungo tutto il Lied, conferendogli un carattere incalzante e coreutico, sottolineato anche dalla completa omoritmia tra parte vocale e basso. Le chiusure dei versi sono alternativamente femminili e maschili sino al quinto, che riprende la serie *fmfmf-fmfmf*, ma non tutte le strofe contengono questa simmetria.

In conclusione del primo libro, Albert colloca due Lied di carattere ludico e assai vivace. Il ventiquattresimo, «Laxat sibi frena juvenus», è un'*Aria polonica*: un motivo di derivazio-

ne polacca memore probabilmente degli anni da studente di Albert, quando questi si unì a una legazione belga in missione diplomatica in Polonia.

Il posto finale spetta invece a «*Quid non ebrietas designat?*», vera e propria *chanson à boire* di un autore rimasto anonimo. Johann Gottfried Herder inserisce le strofe 2, 3, 4 e 6 di questo Lied nella sua raccolta *Stimmen der Völker in Liedern* sotto il titolo «Lob des Weins», definendolo nel sottotitolo «Ein deutscher Dithyrambus».

La forma di questo Lied è del tutto singolare e si discosta notevolmente dalla regolarità dei precedenti. Anche il metro è nuovo: i versi, brevi e con due accenti forti, conferiscono rapidità di danza dionisiaca e notevole incisività ritmica; la ripetitività viene scongiurata tramite l'inserimento del verso a tre accenti, che porta un ulteriore elemento di diversificazione del ritmo. Il modello ritmico del canto, costituito da tre minime e una semibreve puntata, è invertito al basso, che si pone in dialogo con la voce. A partire dalla terza misura la regolarità ritmica inizia a frangersi: la battuta principia con le tre minime come le due precedenti, ma il verso continua per tutta la misura successiva, alla fine della quale – dopo un progressivo rallentamento – il ritmo si arresta nuovamente su di una semibreve puntata. I successivi tre versi si ripetono identici e, dal quarto all'ultimo verso di ogni stanza, il Lied non presenta altri elementi ripetitivi; il basso perde il suo carattere dialogico per farsi più statico. Il quarto verso occupa interamente la quinta misura, con il ritmo regolare impiegato per i primi due. A differenza di questi, però, la semibreve non è puntata, per lasciare spazio al levare della battuta successiva. Qui infatti si trova la parola *Freiheit* (libertà): sul battere della nuova battuta, dunque enfaticizzata e posta su un gesto melodico ascendente, dal La₃ al Do₄ con Si₃ di passaggio. Nella misura successiva (la settima) la parola *lustig* (divertente, ameno) segue lo stesso modello ritmico e melodico ma alla quinta superiore, raggiungendo quindi il culmine dell'estensione, per poi ridiscendere al Do₃.

Rispetto alla contenutezza borghese dei primi Lieder spirituali di questo primo volume, quest'ultimo si presenta come un pezzo rude, quasi sfrontato. Harper si chiede se l'aver posizionato un brano tanto audace in conclusione e l'averlo mantenuto anonimo non fosse una strategia di Albert per mascherare l'autorialità di un rispettabile musicista borghese e per tenere il Lied quanto più possibile lontano dai pii canti devozionali posti in apertura del volume.

III.2 Volume II

La prima edizione del secondo volume di *Arien* di Heinrich Albert compare a Königsberg nel 1640 per i tipi di Lorenz Segebaden. Fischer richiama la fortuna editoriale di questo secondo libro, che – Albert vivente – conobbe tre ristampe. Lo studioso descrive l'incisione su rame che compare a partire dalla seconda edizione (1643) e riferisce che in questa al posto del termine «Lieder» compare la parola «Reime». Nella terza edizione, tuttavia (1651, presso Johann Keufner), si torna a utilizzare la dicitura «Lieder». La dedica che compare nel frontespizio sotto il titolo è particolarmente significativa. Heinrich Albert dedica la sua seconda raccolta all'illustre cugino, con cui si formò musicalmente.

Dem Fürtrefflichen und Welt-berümbten *Musico*
Hn. HEINRICH SCHÜTZEN
Churfl. Durchl. zu Sachsen u. u. Wolbestalten Cappelmeister³⁸

La prefazione al secondo volume di *Arien* è oltremodo preziosa dal punto di vista della pratica esecutiva: Albert vi inserisce un vero e proprio piccolo manuale di basso continuo in nove punti. Con la sobrietà che abbiamo avuto modo di conoscere nella prefazione al primo volume, il compositore ritorna, questa volta con poche frasi, su alcuni argomenti esposti nella prima prefazione: i doveri del cantante, la natura conviviale e poco pretenziosa dei suoi Lieder e le scuse, evidentemente considerate doverose, per la giustapposizione all'interno della medesima raccolta di brani sacri e profani. Quel che gli preme in questa nuova prefazione è redigere un breve scritto a servizio di chi poco o nulla sappia di basso continuo, in modo tale che anche dei musicisti dilettanti possano eseguire i suoi Lieder in maniera appropriata ed elegante e con relativa semplicità:

Günstiger Leser,
ALles, was bey vorhergehendem Ersten Theil meiner Arien, so wol die Anstellung derselben, als auch die Beschaffenheit des Singers betreffend, von mir erinnert worden: Item, was von solchen Melodeyen (welche meisten theils noch in meinem Studenten-Jahren von mir verfertigt, ich damals und die Authores der Texte unterweilen zur Ergetzung in unsrer Gesellschaft musiciret haben) zu halten: Auch die Ursache, warumb Geist- und Weltliche Lieder ich bey einander gesetzt etc bitte ich dieses Ortes zu wiederholen.

³⁸ *All'eccellente musico di fama mondiale signor Heinrich Schütz, maestro di cappella di sua altezza serenissima il principe elettore di Sassonia.*

Und nach dem mir Anlaß gegeben worden, zu Dienst denenjenigen, so vom General-Baß wenig oder gar nichts wissen, etwas von demselben aufzusetzen, Als habe ich hiermit seine Beschreibung und die vornehmsten Stücke, so zum Spielen desselben gehören, einfeltig beyfügen wollen.

1. Nehmet für bekant an, daß alle Musikalische Harmonie, ob sie gleich von hundert Stimmen zusammen gebracht würde, bestehe nur allein in Dreyen *Sonis*, und nothwendig die vierte und alle ubrige Stimmen mit einem unter diesen dreyen in der Octava uberein Stimmen müssen.
2. So ist nun der General-Baß der unterste *Sonus* eines jeden Musicalischen Stückes, zu welchem man seine *Consonantien*, nach Andeutung des Componisten, ordnen und spielen soll.
3. Sind demnach allenthalben, wo nicht Zahlen oder Signa uberzeichnet stehen, zu ergreifen und zu spielen die Quinte und Tertie, nach em natürlichen Thon, in welchem ein Stück gesetzt ist. Hierbey merket, daß Ihr solche Consonantien stets nahe dey einander haltet, und euch einer seinen Abwechslungen derselben befleissiget, dergestalt, daß in der höhe des Basses meisten theils die Terzie ihm am nechsten sey, in der Tieffe aber die Quinte. Durch welche *Observation* Ihr auch verhüten könnet, daß nicht viel Quinten oder Octaven hinter einander zu hören kommen und etwa Verdrießlicheit verursachen möchten.
4. Ihr möget auch zu den dreyen *Sonis* noch eine oder bißweilen mehr Stimmen spielen, und ist erstlich diese die beste, so mit dem Basso hernachmals die, so mit der Quinte in der Octava zusammen klingt.
5. Weil aber in allen wolgesetzten Stücken die Consonantien mit Dissonantiis nach gewisser Arth vermischet und in einander gleichsam geflochten sind, (welches man Bindungen, oder *Syncopationes* nennet) Als werden dieselben in mehr ermeldtem Basso von dem Componisten uberal, wo es vonnöten, mit Zahlen angedeutet, nach welchen Ihr euch zum fleissigsten richten und gute achtung geben müsset. Sollen derowegen auff einem Flötewerck oder Positiv die gebundenen 2ten, 4ten, 7men, etc. auch in der That gebunden, und also auff dem Claviergehalten seyn. (Wie es denn auch gut ist, die jenigen *Accorden*, so von einer zur anderen Note sich schicken, ebenmessig zu behalten un nicht auffzuheben). Auff einem Instrumen aber, oder Clavizimbal (wie auch Laute, Bandoer) weil der Thon einer gerührten Seiten sehr bald verfällt und schwach wird, ist vonnöten, daß mit Auffhebung der Finger so wol die Bindungen als Consonantien zum offtern wiederholet und angeschlagen werden, also daß bald die obere, bald eine der Mittleren, bald die unterste Stimme sich rühre und ihre Gebühr thue.
6. Wo eine Fuga sich einstimmig anfängt, da haltet mit den Consonantien so lange zurück biß die andere und mehr Stimmen dazu kommen.
7. Mit beyden Händen zugleich auff dem Clavier in die höhe oder herab springen, steht gar nicht wol. Ist aber ins gemein dieses für das zierlichste Spielen auß dem General Basse zu achten, wenn man im Auffsteigung desselben ihme mit den Consonantien entgegen kömpt, im Absteigung aber *per gradus* hinauff fähret, doch also, daß die Hände nicht zu weit von einander kommen.
8. Wenn der Baß mit geschwinden Noten nacheinander hinauff steigt, so haltet auff jedwedere viere mit den Concordantzien so zur ersten Note von denselben vieren sich schicken, stille. Steigt er aber *per gradus* herunter, so muß man alzeit zi zweyen, frische Concordantzen spielen, und fällt nicht mehr als nur die andere Note hinweg. Wo aber

auch geschwinde Noten von einander stehen, da müssen jedwederer insonderheit ihre Concordantzien zugeeignet werden.

9. Zu sonders nützlichem Unterschied der Tertzien, ob bißweilen *Tertia Major* oder *Minor* zu spielen, habe ich die Zahl 3 und das *Signum Chromaticum* # gebraucht, daß man also hierinnen nicht kan irren. Hette auch gerne gesehen, daß der *Typus* were verhanden gewesen den Unterschied der 6ten anzudeuten, lasse derowegen solchen auff ewer scharffes Gehör und guten Verstand ankommen. So viel vom General Baß.

Schließlichen dienet zu wissen, daß bey Musicierung dieser Lieder der Bassus absonderlic zu dem Instrument oder Positiv etc. müsse abgeschrieben werden, wie auch von den Violon (wann man solchen dabey haben kan,) Ingleichen wo Symphonien verhanden, müssen auch die Violisten ihre Parteyen besonders haben, daß also der Sänger alleine das Buch behalte und recht wol gehöret werden könne. Wo man sich aber nur auff das Buch verlassen: und zusammen auff einem hauffen darauß Musicieren und die Mühe des Abschreibens sich verdriessen lassen wil (es were dann daß man nehr *Eemplaria* beyhanden hette) wird es nicht allein sehr unbequem fallen, sondern auch grosse Confusion verursachen und also den rechten effect solcher Lieder gar und gantz verhindern.

Gott Befohlen.

Heinrich Albert

Il primo punto riguarda il concetto di triade, che solo all'inizio del Secolo XVII inizia ad affermarsi come elemento armonico indipendente e unità musicale a sé stante, non più come aggregato sonoro dato dall'incontro di diverse linee tra di loro indipendenti. Albert scrive che tutte le armonie, anche nel caso fossero composte da centinaia di voci, sono costituite solo ed esclusivamente da tre *Sonis*, ossia il suono principale, la quinta e la terza; qualora ci si dovesse servire di ulteriori voci, queste sono necessariamente da intendersi come un raddoppio all'ottava o all'unisono di uno dei tre suoni costitutivi della triade.

Al secondo punto Albert afferma che il basso continuo si costruisce sul suono più grave del brano musicale, sopra il quale disporre e suonare le consonanze indicate dal compositore. Questo secondo punto sembra anticipare il problema dell'emancipazione della *basse continue* dalla *basse fondamentale*, concetto esposto nel sistema armonico di Rameau nel suo *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Parigi, 1722).³⁹

Al terzo punto Albert tratta le consonanze da suonare sopra il basso e la loro disposizione. In assenza di ulteriori indicazioni si dovranno suonare la quinta e la terza in aggiunta alla nota segnata in partitura, secondo il tono naturale in cui il brano è composto, quindi prive di alterazioni. Il compositore suggerisce di mantenere una certa varietà nelle consonanze

³⁹ Per una trattazione esaustiva dell'argomento si veda CARL DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Bärenreiter, Kassel, 1968, pp. 22 - 28.

evitando di ripeterle alla medesima altezza e senza variare la disposizione laddove l'armonia rimanga statica. In una realizzazione del basso a parti late è preferibile che il suono più prossimo rispetto al basso (dunque la nota più grave che dovrà suonare la mano destra) sia la terza; nel caso contrario, quindi in una realizzazione a parti strette, il suono più prossimo al basso dovrà essere la quinta; questo per evitare, nel primo caso, un accumulo di note nella regione più grave e, nel secondo caso, per assicurare un adeguato riempimento armonico. Viene aggiunto inoltre che questo accorgimento è utile anche per evitare una successione di quinte e ottave parallele, cosa che causerebbe un effetto di sgradevolezza (Albert si serve di una parola decisamente forte e inequivocabile: *Verdrießlichkeit*) all'ascolto.

A questo si riferisce il punto successivo, in cui vengono sinteticamente trattati i raddoppi: qualora si dovessero aggiungere ulteriori voci alle tre fondamentali, queste debbono essere in consonanza di ottava oppure di quinta con il suono fondamentale.

Il quinto punto riguarda il trattamento delle dissonanze. Ogni brano composto con cura – così Albert – è costituito da consonanze e dissonanze mescolate e intrecciate (*vermischet e geflochten*) ad arte le une alle altre. Spetta al compositore indicare – tramite cifre, segni o accidenti – le dissonanze, che Albert identifica nelle legature (*Bindungen*) altrimenti dette sincopi (*Synkopationen*). Queste danno origine a intervalli di seconda, quarta, settima “e altri” (da intendersi come loro rivolti) che, qualora si usasse uno strumento che ha la capacità di mantenere a lungo i suoni – quale un organo – occorre mantenere legati continuando a esercitare pressione sul tasto. In presenza di strumenti il cui suono declina velocemente (Albert nomina clavicembalo, liuto e pandora) sia le consonanze che le dissonanze debbono essere ribattute, in modo da far risaltare le une e le altre e da non lasciar affievolire anzitempo il suono.

Sesto punto: nel caso di una *fuga* (da intendersi in questo contesto come principio imitativo più o meno complesso e articolato) che inizi con una sola voce, si mantenga una consonanza fino a che la seconda voce non sia entrata. Sono infatti numerose, negli otto volumi di *Lieder*, i brani a più voci o le *Symphoniae* strumentali in stile liberamente imitativo, indicato in quella sede con il termine generico di *fuga*.

Come dimostra anche la prefazione al primo libro di *Arien*, Albert è attento anche all'aspetto esteriore e gestuale dell'esecuzione musicale. Al settimo punto scrive che «non sta affatto bene» (*steht gar nicht wol*) balzare in su e in giù sulla tastiera con entrambe le mani, e dà alcuni consigli per un portamento più raffinato e grazioso che, lungi dall'essere una

mera considerazione visiva e gestuale, influisce anche sul risultato musicale; suggerisce infatti di procedere per moto contrario rispetto al basso, badando tuttavia a che le mani non si distanzino troppo.

Posta la regola generale del moto contrario, nel punto successivo Albert distingue il comportamento da adottare nel caso di un basso ascendente o di un basso discendente in presenza di note rapide. Quando il basso ascende con una sequenza di note veloci ravvicinate occorre mantenere ferme le consonanze sulle prime quattro note finché non giunge una consonanza; nel caso in cui il basso discenda per grado congiunto, allora si suonino due nuove consonanze (*frische Concordanzien*) per quattro note del basso, nel qual caso queste assurgono a note di passaggio, inserimenti melodici di suoni estranei all'armonia. Infine, dovesse il continuista trovarsi di fronte a un basso in cui le note sono molto distanti tra di loro, a ciascun suono del basso dovrà corrispondere una specifica consonanza.

Il nono e ultimo punto si colloca nel dibattuto argomento delle terze maggiori e minori: Albert, affinché il lettore non cada in errore, ha indicato se suonare la terza maggiore o minore servendosi della cifra 3 e del *signum chromaticum* # nei punti che, a suo avviso, potrebbero dare adito a fraintendimenti. Per quel che riguarda il rivolto (gli intervalli di sesta) Albert ne affida la qualità all'orecchio e all'intelligenza dell'esecutore, poiché il *typus* (il blocco tipografico per realizzare il segno 6 barrato) non era disponibile; un limite tecnologico su cui fa luce Eduard Bernoulli nel *Revisionsbericht* introduttivo al tredicesimo volume dei *Denkmäler deutscher Tonkunst*.⁴⁰

In conclusione alla prefazione il compositore dispensa alcuni suggerimenti sulla distribuzione delle parti e dei musicisti durante l'esecuzione: consiglia che anche l'eventuale suonatore di violone abbia davanti a sé una copia del Lied in modo tale che il cantante possa reggere la sua copia personale e leggervi agevolmente la sua parte senza doverla spartire con gli altri musicisti, e per potersi rivolgere direttamente all'ascoltatore. In caso contrario, se si dovesse far musica affastellati («zusammen auff einem hauffen», letteralmente: «ammucchiati») intorno a un unico libro, non solo ciò risulterebbe per tutta la compagnia

⁴⁰ DDT, XIII, p. VII.

oltremodo scomodo, ma si genererebbe una grande *Confusion* e i Lieder ne verrebbero inevitabilmente inficiati.

Al di là di una legittima strategia commerciale tesa a incrementare la vendita delle sue raccolte, Heinrich Albert si dimostra, con questa prefazione, decisamente consapevole del valore dei suoi Lieder. Egli si cura che i suoi brani vengano eseguiti in modo consono e decoroso da musicisti competenti e preparati: in maniera aggraziata e raffinata, non caotica né esuberante, come si conviene all'ambiente domestico e borghese cui essi sono destinati. Risulta evidente che anche il secondo volume vuole essere presentato come una raccolta di canti principalmente spirituali e devozionali, ma la "copertina" di *geistliche Lieder* collocata al principio del secondo volume è ben più esigua rispetto a quella del primo: due soli *Lieder* spirituali collocati all'inizio, contro i cinque della raccolta precedente. Il primo, preceduto dal motto latino «Non caret adversis qui pius esse velit»⁴¹, intona il testo con frasi musicali estremamente regolari: ciascuna di esse compie un percorso tendenzialmente semicircolare, concludendo sempre con una *tenorklausel*, cadenza che scende per grado congiunto, una chiusura favorita dalle cadenze regolarmente femminili dei versi.

Ogni finale di verso si trova su un accordo di La (V grado) su valori più lunghi e seguiti da una pausa, tranne tra il terzo e il quarto verso, in cui la pausa non compare e l'armonia si arresta sull'accordo relativo maggiore, Fa. La penultima cadenza, inoltre, avviene su di un accordo di Mi minore che prepara l'accordo sul quinto grado, il quale a sua volta conduce all'accordo conclusivo sul primo grado maggiore (Re). Il metro del testo poetico è

⁴¹ «Chi vuol esser pio non è esente dalle avversità».

piuttosto singolare: una sestina suddivisa in una quartina e un distico; la quartina iniziale vede due *Vierheber* fare da cornice a due *Dreiheber* centrali; il distico è costituito invece da un *Vierheber* e un *Dreiheber*.

<i>Kein Christ soll ihm die Rechnung machen</i>	<i>xXxXxXxXx</i>	<i>a</i>
<i>Daß lauter Sonnenschein</i>	<i>xXxXxX(x)</i>	<i>b</i>
<i>Hie umb ihn werde seyn,</i>	<i>xXxXxX(x)</i>	<i>b</i>
<i>Und er nur schertzen müß' und lachen;</i>	<i>xXxXxXxXx</i>	<i>a</i>
<i>Wir haben keinen Rosen-Garten</i>	<i>xXxXxXxXx</i>	<i>c</i>
<i>Hie zu gewarten</i>	<i>xXxXx</i>	<i>c</i>

La sintassi e lo schema delle rime rispecchiano la suddivisione in quartina e distico che funge sempre da chiusa ed è separato dalla quartina, in tutte le strofe, da un segno d'interpunzione forte. La distribuzione degli accenti è resa con un tempo musicale libero, in cui le battute non assolvono a un'effettiva utilità metrica, ma rappresentano un mero sostegno "aritmetico" a uso del cantante: il basso continuo, infatti, in due casi non presenta alcuna stanghetta di battuta, laddove quelli che, per il canto, sono l'ottavo quarto e il primo della battuta successiva vengono raggruppati in un'unica minima, a formare una sincope. Questo modo di raggruppare le misure appare invertito nel secondo Lied, nel quale le battute doppie o addirittura triple compaiono nel rigo del canto.

Dal secondo al sesto Lied si riscontrano caratteristiche compositive molto simili tra i diversi brani: si tratta di Lieder invariabilmente strofici, in cui il canto procede sillabico su di un basso continuo piuttosto vivace, dalla spiccata scrittura strumentale e ben più articolato rispetto alla parte vocale. Il verso dominante è quello a quattro accenti giambico o trocaico, di gran lunga il più utilizzato negli otto libri. La regolarità è però spezzata dall'inserimento di alcuni brani che si distaccano dalla strofa regolare imperante. È il caso del quarto brano, preceduto dal motto «Parcere non didicit mors ulli, est omnibus æqua»⁴². In questo Lied di Simon Dach le quartine sono composte da versi trocaici a cinque accenti, con un verso giambico a due accenti in terza posizione. I *Fünfheber* consentono un ragionamento articolato, che viene però turbato dallo *Zweiheber* in una sorta di smentita, che viene ripresa nel verso finale. Albert isola questo verso: lo fa iniziare in anacrusi – in accordo con il suo andamento giambico – partendo da una nota acuta (il Do₄); sino a questo punto,

42 «La morte non sa risparmiare nessuno: è uguale per tutti».

questo Lied si era assestato su un'estensione piuttosto limitata, raggiungendo il Do₄, preso di salto, solo nell'intonazione del secondo verso, per poi ritornare a un'estensione media compresa tra Mi₃ e Sol₃. Nell'intonare il terzo verso Albert parte dall'acuto, introduce il Sol₄ e movimenta notevolmente il basso. Anche la melodia riceve nuova spinta, attestando l'ultimo verso su un'estensione La₃ - Fa₄. Particolarmente degno di nota nel brano è l'andamento cromatico del basso da La₁ a Re₂ in corrispondenza della seconda metà del primo verso: sembra illustrare un avvicinamento inesorabile, espresso dal verso «RAffet auch der Tod die greisen Haare» («Afferra la morte anche i grigi capelli»).

Il numero cinque («Coelum possessio nostra»)⁴³ vede l'alternanza di versi giambici rispettivamente da quattro e da tre accenti, i quali hanno la funzione di imprimere un'accelerazione agogica al ritmo. In questo caso Albert traduce in valori musicali l'andamento giambico prevalentemente con un ritmo semiminima-minima, compensando l'accento mancante dei versi pari con cadenze sul primo e sul quinto grado, ponendoli quindi in una posizione di rilievo nel procedere del discorso armonico. Il Lied è caratterizzato da un gesto melodico iniziale piuttosto ampio, che avrà notevole corso nella storia della musica.



Tale slancio viene bilanciato da un movimento analogo del basso per moto contrario. Con il sesto Lied, «Torqueri quovis tempore, vita tua est»⁴⁴, si fa ritorno alla regolarità di versi trocaici a tre accenti. Il settimo è particolarmente interessante dal punto di vista letterario, poiché presenta un testo piuttosto vivido e dalle caratteristiche drammatiche: «Rede einer verstorbenen Jungfraw aus dem Grabe» corredato dal sottotitolo latino «Heu' ubi noster honos, laus, decus atque nitor?».⁴⁵ Si tratta di una vera e propria ballata tradotta dall'olandese da Robert Roberthin, un monologo in dieci sestine di versi giambici a quattro accenti. Si tratta di poche battute di musica,

43 «Cielo, nostra ricchezza».

44 «La tua vita è fatta di continui tormenti».

45 Rispettivamente: «Discorso di una vergine defunta dalla tomba» e «Ahimé, dove sono l'onore, la lode, la bellezza e l'eleganza?».

in cui i primi due versi vengono ripetuti con un segno di ritornello, mentre gli ultimi due sono intonati con una frase conclusiva propria, che si colloca su di una tessitura più acuta per la parte vocale. Il basso inoltre è notevolmente più movimentato rispetto a quest'ultima. L'ottavo brano è un Lied celebrativo redatto da Simon Dach in occasione della visita del principe elettore del Brandeburgo nel 1639 a Ortelsburg, città appartenente dal 1946 alla Polonia con il nome di Szczytno. Dach si riferisce ai luoghi in oggetto chiamandoli «Galinder Land», con riferimento all'antico stato monastico dei Cavalieri Teutonici sorto nel 1230 e secolarizzato con la Riforma Protestante, che si estendeva dal Mar Baltico alla terra dei laghi della Masuria. Il nome dei *Galinden* significa “coloro che abitano lontano” e deriva dalla parola lituana *galas*, letteralmente: fine.⁴⁶ Con ogni probabilità si tratta del principe elettore Georg Wilhelm von Hohenzollern (Cölln an der Spree 1595 - Königsberg 1640), padre della principessa Luise Charlotte cantata da Dach e Albert nel ventunesimo Lied del primo volume. Sotto la dedica al principe elettore si trova il consueto motto latino, in questo caso un distico elegiaco:

*Regis ad aduictum letatur Principis aula:
Hanc poterit pompam nulla tacere dies.*⁴⁷

Il tono è quello gaio e fastoso di Fa e l'intero brano è caratterizzato da note rapide, principalmente semiminime e fuse, con minime che creano un rallentamento agogico solo in fase di cadenza. Il canto è sillabico, ma alla fine del secondo verso Albert inserisce delle rapide fioriture di semifuse: la prima (più breve) su due quartine, la seconda (più estesa e articolata) su di un pedale di Do, che va a concludere sulla nota principale. La *Symphonia* che segue presenta una caratteristica particolarmente importante, in quanto il compositore scrive esplicitamente e per la prima volta che dev'essere eseguita da due violini; il primo violino viene notato in chiave di Sol, il secondo in chiave di soprano. Essi inizialmente

⁴⁶ GEORG GERULLIS, *Die altpreußischen Ortsnamen*, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Berlin, Leipzig, 1922, pag. 35.

⁴⁷ «La corte gioisce dell'ingresso del principe regio: nessun giorno potrà passare sotto silenzio questa solennità».

procedono omoritmici per terze parallele, quindi danno vita a un breve episodio contrapuntistico in cui anche il basso partecipa come voce indipendente.

Il numero nove vede il ritorno all'utilizzo della notazione bianca e del tempo di 3/1. Il motto latino «Divitiis cunctisque bonis ARS inclyta praestat»⁴⁸ anticipa l'argomento del Lied: il valore attribuito all'arte supera quello dell'oro e dei beni materiali.

9.

Divitiis cunctisque bonis ARS inclyta praestat.

Si dem/der sich nur leßt . begnügen Dar an was ihm auff Gottes
Das Glück vnfeil z bar zu muß fügen/ Vnd nehr sich redlich seiner
Kunst Kunst! Ein an der halt auff Geld vnd Guth/ Ich lie z be Kunst vnd frey en Muth.

Il brano si articola in due semifrase: la prima copre un'intera ottava partendo dal Re₄ e discendendo con un ampio arco melodico, nella seconda battuta, sino al Re₃, per poi risalire al Si₃ con un salto di sesta e attestarsi nuovamente su una tessitura più acuta. Il testo è intonato in modo sillabico; il basso e il canto precedono, senza alcuna eccezione, omoritmici. Le prime due semifrase intonano i primi quattro versi, mentre il quinto e il sesto hanno una frase conclusiva di quattro battute. Anche in questo caso Albert annerisce alcune note per creare un effetto di sincope all'interno di una battuta doppia. L'armonia fa pensare a un modo dorico in Sol, ma di fatto Albert abbassa di un semitono ogni Mi che compare al basso così da rendere non insensato parlare di Sol minore. Anche le tendenze risolutive delle alterazioni inducono a pensare a un uso già tonale dell'armonia: il Mi_b funge da controsensibile che scende al Re e il Fa_# da sensibile che sale al Sol. Il finale presenta un'anomalia dal punto di vista metrico: le due sillabe *frei-en* vengono intonate rispettivamente su una semibreve e su una breve: è uno dei rari casi in cui una sillaba atona viene intonata con una nota lunga, contraddicendo i

⁴⁸ «L'arte celebre supera le ricchezze e ogni altro bene».

consueti princìpi metrico-ritmici. Di scrittura simile è il brano successivo, che canta l'amicizia: l'uomo non possiede nulla di più stretto e affidabile del rapporto amicale, proposto in termini di onore sin dal motto latino che lo introduce: «Perstet amicitiae semper venerabile Fædus».⁴⁹

Si tratta di uno dei pochi Lieder scritti in chiave di contralto, il che lo fa supporre – con Hans Joachim Moser – destinato a una voce acuta di tenore o a un contraltista.⁵⁰

Del *bicinium* collocato all'undicesimo posto riferisce Klaus-Jürgen Sachs prendendolo a esempio per l'impiego del modello ritmico di derivazione italiana che vi compare e che lo caratterizza in maniera molto chiara: un modello che ricomparirà svariate volte all'interno del corpus liederistico di Albert.⁵¹

Anche in questo secondo volume Albert inserisce un diaologo, ben più articolato e ambizioso di quello tra la vergine e il roseto contenuto nella prima raccolta. Questo infatti è parzialmente *durchkomponiert* e si compone di sette ottave in cui si alternano rispettivamente le voci di Coridon e di Galathee. Le sezioni musicali sono però solo tre; vengono denominati *versen* (con un'identificazione tra la strofa poetica e la relativa sezione musicale) e sono molto simili dal punto di vista ritmico, ma presentano profili melodici di volta in volta diversi. Essi non sono associati direttamente ai due personaggi, che non vengono quindi musicalmente caratterizzati: Coridon canta le sue prime due strofe sul primo *vers* musicale, la terza sul secondo e la quarta sul terzo. Galathee, invece, canta la sua prima strofa sul secondo *vers*, la seconda sul terzo, la terza sul primo. Riassumendo schematicamente, la ripartizione è la seguente:

Strofa 1: Coridon: v. 1

Strofa 2: Galathee: v. 2

Strofa 3: Coridon: v. 1

Strofa 4: Galathee: v. 3

Strofa 5: Coridon: v. 2

Strofa 6: Galathee: v. 1

Strofa 7: Coridon: v. 3

49 «Alla base dell'amicizia permane un patto sempre rispettato».

50 Si veda la nota a piè di pagina in DDT, XII, p. 53.

51 Si veda KLAUS-JÜRGEN SACHS, *Heinrich Alberts Arien oder: "Die Würde der viel schönen Texte" und die stilistische Vielfalt ihrer Vertonungen*, in WOLFRAM STEUDE (a cura di), *Aneignung durch Verwandlung*, Laaber-Verlag, Dresden, 1998, pp. 149-176: p. 159.

Nel primo *Vers* il nome di Galathee è scandito su tre semiminime. Lo spazio sonoro è, nel complesso, piuttosto ampio. Il primo verso cadenza sul quinto grado privo di sensibile nell'armonizzazione; il secondo si colloca su una diversa zona armonica e cadenza di nuovo a Re, ma questa volta maggiore, con una cadenza perfetta completa (Sol - La - Re). La voce, scritta in chiave di tenore, discende con una scala di fuse sino al Re₃, salta di un'ottava fino al Re₄ ma ridiscende nel giro di una battuta al Re₃, questa volta armonizzato sul relativo maggiore: Si_b, tonalità cui la voce approda anche alla fine del verso successivo. In questo punto il basso compie una scala discendente di Si_b maggiore (ma già alla fine della battuta il mi torna naturale), imitato dalla voce sulle parole «Lass mich nicht hie ganz alleine stehen»: «Non lasciarmi stare qui da solo». L'andamento omoritmico tra basso e voce può far pensare in questo caso a un breve passaggio di *Tonmalerei*, in quanto le due parti procedono insieme, senza che la voce avanzi "da sola". Segue una battuta di recitativo che crea uno stato di tensione musicale che rispecchia quella testuale. La melodia indugia quindi su *Schaw* e su *Einsam*, si arresta su *Wald* su un accordo di La che porta a un'armonia di Re minore. Il verso successivo cadenza su Re e porta al Sol minore conclusivo. «Bleib bei mir» è intonato su di una triade arpeggiata discendente di Sol minore. Il *Vers* di Galathee inizia per moto contrario rispetto a quello di Coridon: quello iniziava con una terza discendente, questo con una terza ascendente e si presenta come un recitativo: le sillabe si attestano spesso sulla medesima altezza e sono presenti meno fioriture rispetto al *Vers* precedente di Coridon; la melodia si muove perlopiù per gradi congiunti e su un'estensione assai limitata che, quando si amplia, lo fa gradualmente e sempre per gradi congiunti: non ricorrendo ad ampi intervalli, ma costruendo delle piccole scale. Anche il basso, nei primi tre versi, è notevolmente più statico e si limita a fornire supporto armonico con pochi interventi ornamentali. L'ultima sezione musicale, che compare in corrispondenza della quarta strofa, presenta una melodia ondivaga con maggior varietà di gesti melodicamente caratterizzati rispetto al secondo. I versi sono intonati su incisi ben bilanciati dal punto di vista ritmico, che prevedono un'accelerazione agogica in corrispondenza della seconda metà del verso e un nuovo rallentamento. Anche in questo caso il basso si attesta più statico e in secondo piano rispetto alla voce cantante, con fioriture di fuse in soli due momenti.

4. Vers Galathee.

Neuen Zulett widerfehrt kein schude; Sie sind frey von allerhand Gefahr, sieha sie gien. Und
 Pont / (die Gestade) Niemand ist/der sie verlegen thut: Venus leuchtet ihnen auff dem we. e Amor trägt die
 Jactel selbst vorher/ Al / ter Thiere Geim muß sich hie legen/ W. echt liebt/fehrt wol zu Lande von Meer.

Il brano successivo, preceduto dal motto «Utere lætitia posthac venit ægra senectus»,⁵² può assurgere a esempio paradigmatico all'interno della produzione liederistica di Albert per diversi aspetti, due dei quali particolarmente pregnanti ed evidenti: da un lato la semplicità della scrittura e dall'altro l'influenza straniera. Viene infatti citato – cosa rara nel caso della maggior parte delle *Arien* di Albert – da due fondamentali studiosi quali Werner Braun e Klaus-Jürgen Sachs.⁵³

Quest'ultimo fa notare come la sobrietà lineare della melodia minima e scarna che costituisce questo brano possa far pensare a un *Volkslied* o a un *Tanzlied*, cosa che però Albert è solito dichiarare subito dopo il titolo della composizione. Non si tratta dunque di un genuino canto popolare, bensì di un calco di tale genere, che consapevolmente Albert imita e adotta per intonare le dodici quartine anonime sul tema del *carpe diem*. La melodia, nella sua semplicità popolareggiante di *Volkslied*, è quantomai efficace: brevi archi melodici costituiti da una scala prima ascendente dal primo al quarto grado, poi discendente, che

52 «Godi della letizia prima che giunga la triste senilità».

53 Rispettivamente: WERNER BRAUN, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, «Neues Handbuch der Musikwissenschaft», IV, dir. CARL DAHLHAUS, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1981, p. 181 e KLAUS-JÜRGEN SACHS, *op. cit.*, p. 154.

Albert alza di una terza in ogni nuova misura. La prima prende avvio dal Re₃, la seconda dal Fa₃, la terza dal La₃, come anche la quarta, che conclude non già scendendo alla nota di partenza – come invece avveniva nelle tre precedenti – ma salendo sino alla quinta (Mi₄), per poi risolvere sul tono principale, il Re. Il ritmo contribuisce alla semplicità dell'insieme: il testo è intonato in modo del tutto sillabico in semiminime; solo l'ultima sillaba è prolungata da una minima. Sachs fa notare che il trattamento della melodia rispecchia fedelmente quello della strofa: a ciascun verso corrisponde una battuta ed essa si dipana lungo un singolo arco melodico.

15.
Vtere latitiã posthac venit ægra senectus.

Du denn / schönste Do: ris / ich E: wig le: ben oh: ne dich

Werd' ich endlich mei: ner Pein Durch dich auch be: freuet sehn?

A partire dall'ottava quartina, Albert inserisce un cambio di ritmo: *Proportio nach Art der Pohlen*. Mantenendo i medesimi archi melodici, il compositore varia la regolarità trocaica del ritmo iniziale aggiungendo un piede spondaico in apertura e in conclusione del verso. La pressoché isoritmica successione sillabica di semiminime diviene ora un vivace ritmo ternario: si passa dunque dal binario



al ternario “alla polacca”:



Tale procedimento, atto a incrementare la tensione all'interno di un brano per danza, fa parte del tradizionale “dittico” popolare di danza e contraddanza, *Tanz* e *Nachtanz*. Sachs fa notare come l'accenno alla musica popolare polacca sia indice di una consapevole appropriazione del

compositore di stilemi appartenenti ad altre tradizioni musicali, in questo caso della vicina Polonia, di cui al tempo di Albert la *Ostpreußen* era formalmente un feudo.

Il quattordicesimo Lied è caratterizzato dall'alternanza di *Dreibeber* e *Vierheber*. Tale disposizione è speculare all'interno della strofa di otto versi: i primi quattro hanno rispettivamente tre e quattro accenti, gli altri quattro ne hanno quattro e tre. L'effetto è quello di un ritmo incalzante, che viene riprodotto in musica intonando i versi principalmente su valori brevi (fuse) regolarmente scanditi dalle semiminime del basso. Ogni due versi Albert inserisce un effetto di *Echo* su di una pausa di minima, effetto con il quale il compositore richiede, con ogni probabilità, la ripetizione delle ultime due sillabe del canto da parte della voce stessa, di una voce esterna oppure di uno strumento. Il basso raggiunge profondità sinora mai toccate: un Do₁. I suoi salti inoltre sono insolitamente ampi: addirittura di tre ottave tra Do₁ e Do₃, il che fa pensare a una scrittura per strumento ad arco (verosimilmente un violone) piuttosto che per la tastiera del cembalo.

Al numero diciotto si colloca uno dei Lieder più noti di Heinrich Albert (l'unico che compaia in ben tre registrazioni in *compact-disc*), introdotto dal distico «Veneris miseris resonare querelas / Quam miserum est!».⁵⁴

Richard Hinton Thomas ne fa menzione quale esempio di Lied che trascende i consueti limiti del Lied strofico di carattere popolare o devozionale, affrancandosene e volgendo lo sguardo verso la cantata da camera.⁵⁵

Di seguito il testo della prima strofa.

O der rauhen Grawsamkeit!
 Die nur seüfftzen jederzeit
 Mit viel Seüfftzen heüfft
 O des Lebens ohne Leben
 Das zum Tode leüfft
 Das in Zittern stets mus schweben!

54 «Quanto è misero emettere tristi lamenti d'amore!». Le registrazioni in CD sono le seguenti: HEINRICH ALBERT, *Lieder von Liebe und Tod*, Cantus Cölln, Konrad Junghänel, Deutsche Harmonia Mundi, Bonn, Kreuzberg-Kirche, 1988, tr. II; AA.Vv., *Deutsche Barocklieder*, Andreas Scholl, Harmonia Mundi, 1995, tr. 4; AA.Vv., *Deutsche Barocklieder*, Annette Dasch, Harmonia Mundi, Teldex Studio Berlin, 2004, tr. I.

55 RICHARD HINTON THOMAS, *op. cit.*, pp. 49 e segg.

Trübsal, Kummer, Hertzens-glut
Solche Liebe geben thut.⁵⁶

Il Lied principia con un'invocazione di grande tensione: su di un basso che, per grado congiunto, ascende di una quarta, la voce canta un lungo Re₄ sulla sillaba *O* che, quando il basso raggiunge la nota principale (Sol) discende di una quarta, raggiungendo a sua volta il Sol₃ sottostante. La tensione scaturisce da due forti contrasti: da una parte la mobilità del basso contro la fissità della lunga semibreve, dall'altra il grande scarto di durata tra la semibreve e le quattro crome seguenti, che scandisce quasi in un lacerto di recitativo le prime parole del primo verso, per poi indugiare sull'ultima: *Gräwsamkeit*, crudeltà, che si colloca su di una cadenza perfetta IV - V - I di Sol. Il primo verso, com'era successo di rado nei Lieder di Albert finora, viene ripetuto altre due volte, ogni volta una terza più in alto, incrementando gradualmente la tensione, che raggiunge il suo apice alla terza ripetizione sul La₄. A questo punto il basso si calma e, per tre battute, si limita a scandire un ritmo di minime. Il canto, invece, si fa più movimentato, con figurazioni di fuse puntate e semifuse sulle parole *Seufzen*, sospiri. Il terzo verso, di tre accenti, viene ripetuto un tono più in alto e arricchito di colorature. I due versi seguenti contengono una forte opposizione e una corsa verso la morte. Albert li intona con una catabasi che raffigura plasticamente queste immagini: una discesa dal Si₃ al Re₃ della voce, su un basso che procede per semiminime realizzando una progressione per quinte. Siamo giunti al punto più grave toccato dalla voce, che ora risale tesa e drammatica con un *passus duriusculus*, ripetendo due volte il sesto verso, che porta l'immagine e, tramite parole onomatopeiche, la sensazione del tremore: «Das in Zittern stets muß schweben!». Il basso dimezza nuovamente i valori delle note e prende ad accompagnare il canto per moto contrario, con rapide scale discendenti di fuse.

56 Si avanza una proposta di traduzione ritmica:

Oh, crudele atrocità!
Che sospiri sempre e sol
Con sospiri ammassa.
Oh, la vita senza vita
Che verso morte affretta,
Tremebonda sempre aleggia!
Pena, turbamento, ardor
Sa donare tale Amor.

La tensione che il passaggio cromatico crea, ulteriormente alimentata dall'area armonica di dominante in cui si colloca l'intero passaggio, sfocia nella triplice ripetizione del penultimo verso, a sua volta composto di tre parole, rispettivamente di due, due e tre sillabe: «Trübsal, Kummer, Herzensglut», una triade possente e ridondante per un'accumulazione retorica e musicale gravida di patimento posta al termine di ogni strofa come ritornello insieme al verso successivo, intonato su una breve ascesa cromatica. Albert, nel mettere in musica il ritornello, ritorna alla declamazione sillabica, che ora acquista maggiore drammaticità. Le sillabe del ritornello sono collocate, nelle prime due ripetizioni, su un salto di sesta discendente (Fa₄ - La₃) la prima e di una quarta sotto la seconda (Do₄ - Mi₃), nella terza su un salto d'ottava, cui segue la breve ascesa cromatica che intona l'ultimo verso. Nella seconda ripetizione del ritornello i salti del penultimo verso sono più contenuti: ritornano alla medesima quinta discendente che Albert aveva impiegato all'inizio (Re₄ - Sol₃) e riporta il clima concitato della prima ripetizione a una contenutezza più rassegnata, andandosi a spegnere gradualmente in una ripetizione sillabica sulla stessa nota dell'ultimo verso, arricchita da una fioritura conclusiva.

Dopo un brano tanto ricercato e ambizioso Albert colloca un Lied monodico dalle caratteristiche assai meno innovative e costruito su di un modello di declamazione più semplice e sillabica. Il secondo volume si conclude quindi con una fastosa cantata per voci, coro e strumenti in onore di Martin Opitz in occasione della sua visita a Königsberg il 29 luglio 1638. L'intestazione del brano recita:

Als Martin Opitz von Boberfeld etc. naher Königsbergk kommen / seine guten Freunde
dasselbst zu ersuchen / ist Ihme von Simon Dachen und mir diese wenige Music durch
hülffe etlicher Studiosorum præsentirt worden / den 29. Tag des Hewmonats Im Jahr
1638.⁵⁷

La *Gelegenheitskomposition* è aperta da una *Symphonia* a cinque strumenti, i quali ritornano nel corso del brano per alcuni brevi intermezzi di due battute tra una strofa e l'altra o tra due strofe contigue. Come si può osservare nell'immagine sottostante, tutti gli strumenti sono indicati per esteso dal compositore, che ne scrive il nome sotto il relativo rigo: due violini, due viole e fagotto, mentre al basso è richiesto l'uso del violone. Le

⁵⁷ Quando Martin Opitz si è recato in visita dai suoi buoni amici è stata presentata da Simon Dach e da me questa piccola musica con l'aiuto di alcuni studenti, il giorno 29° del mese di luglio (*Hewmonat*, arcaismo dialettale che letteralmente significa "mese del fieno") nell'anno 1638.

18. *Veneris miseris resonare querelas
Quam miserum est!*

der rauhen Granfam: teit! 1) 1)

Die nur jehst: gen jochreit Mit viel Schaff: gen heuffe q

Lebna ohne Leben odajum Co: r: i: ff: l: a: in Jurem: Heer mus: fchreiben: q

Trübfa/ Ruffet/ Serjensglar q Goldche Liebe geb: hen thut. Trübfa

Serjensglar / Goldche Liebe geb: hen thut. q

chiavi utilizzate da Albert sono rispettivamente quelle di violino e soprano per i violini, contralto e tenore per le due viole e basso per fagotto e violone.

20.

Als Martin Opitz von Hoberfeld etc. nahe Königsberg kommen/seine guten Freunde daselbst zu besuchen/ist Ihme von Simon Bachen ein mir diese wenige Music durch hülffe etlicher Studiosorum präsentiert worden / Den 29. Tag des Heymonats Im Jahr 1656.

Si tratta del primo brano interamente *durchkomponiert* che compare nelle raccolte di Albert: sebbene ricorrano alcune ripetizioni, queste vengono scritte per intero e ciascuna strofa riceve una sua propria intonazione, affidata a una voce solista scritta in chiave di soprano. La declamazione è sillabica, resa solenne dalle frequenti note puntate e dai salti piuttosto ampi che la caratterizzano. La prima strofa riguarda la musica che il circolo regiomontano tributa a Opitz come dono per la sua visita ed è l'unica a presentare un'ornamentazione piuttosto ricca. Il primo salto ampio si incontra nella seconda metà del primo verso: una quarta ascendente (Sol₃-Do₄) sulla parola *Seiten* (corde) imprime un primo slancio alla melodia, che con il seguente salto di terza raggiunge il Mi₄. Il primo e il terzo accento forte di ogni verso vengono enfatizzati da una figura ritmica ricorrente, che consiste in una semiminima puntata seguita da una o più crome; in questo modo alcune parole vengono poste in particolare rilievo: *Seiten, wohl, Königsberg, gutes*. Sulla parola *vorgesungen* (cantato in pubblico) Albert inserisce la prima fioritura composta da tre quartine di semifuse. Dopo un intervento dei cinque strumenti segue la seconda strofa dedicata alla persona di Martin Opitz, che viene onorato come «meraviglia dei tedeschi»

nientemeno che dal mondo intero; sulla parola *Welt* (mondo) la melodia raggiunge il suo picco: Sol₄. L'inciso ritmico che caratterizza la prima strofa ritorna, ma compare ora privo della regolarità che aveva in precedenza. Il secondo intervento strumentale arresta la solenne vitalità quasi marziale del brano con una cadenza su di un accordo di Sol maggiore che occupa interamente la seconda battuta dell'intermezzo sinfonico. La regolarità con cui si alternano strofe cantate e *Symphonia* si interrompe: quinta e sesta strofa sono accostate, così come settima, ottava e nona, quindi decima e undicesima.

Schematicamente:

	Symphonia à 5 (10 battute)
Strofa 1	
	Symphonia à 5 (2 battute)
Strofa 2	
	[Symphonia à 5] (2 battute)
Strofa 3	
	[Symphonia à 5] (2 battute)
Strofa 4	
	Symphonia [à 5] (2 battute)
Strofa 5	
Strofa 6	
	[Symphonia à 5] (2 battute)
Strofa 7	
Strofa 8	
Strofa 9	
	[Symphonia à 5] (2 battute)
Strofa 10	
Strofa 11	

Questo *Casualcarmina* dà la misura di quanto i regiomontani fossero consapevoli – nonché orgogliosi – della portata della riforma di Martin Opitz. Nella terza strofa si trova il primo riferimento alla saggezza degli antichi (*der Alten Weißheit*), mentre nella successiva vengono menzionati due dei modelli fondamentali della *Versreform*: «Welschland und Aten»; il primo si riferisce all'Italia oppure, più genericamente, ai paesi di lingua romanza; il secondo

alla capitale greca, origine del mito e della cultura di riferimento dell'Umanesimo europeo, i cui esponenti in Germania – anche grazie a Opitz – iniziano ad esprimersi in lingua tedesca. Nella quinta strofa viene chiamato in causa Orfeo, cui viene attribuita una questione di grande peso: la fama dei Lieder potrà assurgere a caratteristica propria dei tedeschi?

5. Orpheus gibt schon besser Kauff
Hört er dieses Mannes Seiten,
Unser Maro horchet auff,
Sagt: was sol mir das bedeuten?
Wird der Weisen Lieder Ruhm
Nun der Deutschen Eigenthumb?

Risponde con uno «Ja» deciso e affermativo la sesta strofa (quella centrale): la Germania – intesa come il territorio in cui si parla tedesco nelle sue innumerevoli varianti, non come stato nazionale – deve ringraziare solo Martin Opitz per aver dato vita a un'arte tedesca e per aver fatto notevolmente vacillare (*wancken*) il prestigio che le lingue straniere vantavano su di essa:

6. Ja, Herr Opitz, ewrer Kunst
Mag es Deutschland einig dancken,
Daß der frembden Sprachen Gunst,
Merklich schon begint zu wancken,
Und man nunmehr ins gemein
Lieber Deutsch begert zu seyn.

Le due strofe citate ricevono una peculiare veste musicale da parte di Albert: il basso si fa più statico e il conseguente rallentamento agogico conferisce una maggiore solennità alle due strofe centrali, che sono le prime a non essere intervallate a un intermezzo strumentale. Anche i valori delle note sono (soprattutto per quanto riguarda la quinta strofa) più brevi: Albert limita l'uso delle fusæ e predilige l'impiego delle semiminime. L'effetto che sortisce è quello di una più pensosa *gravitas*, intensificata anche dal ricorso più frequente al modo minore e dalla presenza massiccia di note ribattute nella parte vocale. Queste si rifanno allo stile recitativo di derivazione italiana, che Albert mette in gioco per illustrare l'assimilazione dei modelli *welsch* espressi dal testo.

ymb.

Violin

Viola.

Viola.

65 Orpheus gibte schon besser Zufluff / Gört er diese Mantles Seiten / Unser

42 41 56

Viola.

56 6 76

Viola.

16 6

ymb.

Viola.

Viola.

schon b. girt zu wandt / Und nã nũmehr ins gemein Liebet Deutsch begirt zu seyn. *Viola.*

III.3 Volume III

La prima edizione della terza raccolta di *Arien* fu stampata a Königsberg dagli eredi Segebaden nel 1640. Si tratta del volume più ampio (consta di trenta brani) e più ambizioso, vista la notevole varietà di stili, di tipi strofici e di modelli declamatori ivi contenuti. Contrariamente al volume precedente, il terzo non reca dedica veruna e presenta un frontespizio estremamente sobrio. La prima lettera della prefazione, invece (l'iniziale del pronome *Ich*), è riccamente decorata e molto più vistosa che nei due volumi precedenti.



Günstiger lieber Leser.

Ich achte unnötig zu seyn / daß ein Musicus über dem einfeltigen Urtheil / so vielmahls von denen Unwissenden seiner Profession ergethet / sich groß bekümmern sol; Die Gewohnheit der Menschen / wie auch ihre complexion hilfft viel dazu / Und gefelt manchem die Sackpfeiffe weit besser als ein schönes Lautenspiel; man muß dießfals einem Jedwedern seine meinung gönnen / Urtheilt doch wol der Blinde von der Farbe. Es ist aber in Singen und Spielen ein mächtiger unterschied; daher es denn kommen / wann ein Director eines Chors etwa einen und den anderen trefflichen Singer oder Instrumentisten unter seiner Companie gewust / daß er in anstellung seiner Music auch dahin bemühet gewesen / wie man den- oder dieselben für andern besonders hören |

Ich achte unnötig zu seyn / daß ein Musicus über dem einfeltigen Urtheil / so vielmahls von denen Unwissenden seiner Profession ergethet / sich gross bekümmern sol; Die Gewohnheit der Menschen / wie auch ihre complexion hilfft viel dazu | Und gefelt manchem die Sackpfeiffe weit besser als ein schönes Lautenspiel; man muß dießfals einem Jedwedern seine meinung gönnen. Urtheilt doch wol der Blinde von der Farbe. Es ist aber in Singen und Spielen ein mächtiger unterschied; daher es denn kommen / wann ein Director eines Chors etwa einen und den anderen trefflichen Singer oder Instrumentisten unter seiner Companie gewust / daß er in anstellung seiner Music auch dahin bemühet gewesen / wie man den- oder dieselben für andern besonders hören | und also Ihr gutes Singen und Spielen recht zu nütz bringen könne; welches gewißlich nicht geschehen würde / wann sie in das volle Chor stets solten mit einstimmen. Sind demnach diejenige nicht allein zu entschuldigen / sondern auch hoch zu loben / so offtermals ihre seine Arbeit gethan und sich nach den Qualiteten ihrer unterhabenden Aduvanten, nach der Gelegenheit deß Orts / der Instrumenten, der Zuhörer &c. in ihren Compositionibus gerichtet haben; Worein sich aber leichtlich keiner finden oder solcher recht gebrauchen wird / welcher nicht dergleichen Anstellungen auff's wenigste nur eine Zeitlang habe mit beygewohnet / und der eines guten Urtheils und nachdenckens sey; Ausser dem / so ist es wol am besten / daß man solche Sachen / die auff sonderbare Singer etc. gerichtet / nur sein zu frieden lasse / damit man nicht sich selbst und den unschuldigen Autorem schimpffen möge. Ich wil nur sagen von dem Gebrauch

dieser meiner meistens geringen und schlechten Arbeit (welche aber die Würde der viel schönen Texte | da billig ein jeglicher Werß seine eigene Melodey haben solte | nicht wenig zieret und groß machet/) wie possierlich unterweilen damit gahandelt wird: Man spielt | singt / siedelt und pfeiff mannichmal ein Lied immer in unisono auch wol gar in der octavâ hinweg / biß es zu ende gebracht wird; Dieses kan einem guten Musico gar nicht gefallen; Wann aber das Instrument nach vorgeschriebenem Basso, welcher alhier an stat der tabulatur steht / gebürlichen tractiret würde / die nothwendigen accorden oder consonantien nicht weg blieben; der Singer auch alleine / ohne Mithülffe einiges Instruments seine Partey machte / und selbiger Bassus nur rein und schlecht / wie er steht / auf dem Violon oder Baßgeige etc. gestrichen würde; die Flöte / Violin. etc. entweder eine abwechslung mit dem Singer hielte / oder aber eine absonderliche Stimme | die auch ein schlechter Musicus leichtlich darzu finden kan / spielete / solte es weit besser zu hören seyn.

Viel einanders aber ist es wenn ein Lied / einig und allein die Melodey zu vernehmen / sol gespielt werden / da muß man billig ein Discant oder die Arie, wie sie steht | mit nehmen und deutlich ins Gehör bringen; Ist aber ein Singer verhanden / oder daß man selbst darzu singt / alsdann richtet man sich einig und allen im Spielen nach dem vorgeschriebenen Basfo, und wird also die rechte Hand / welche sonste die Singende Stimme angedeutet hatte / besser zu nutz gebracht – nemblich / die accorden desto richtiger in acht zu nehmen und die Harmony so viel lebhafter zu machen. Es dienen diese Lieder sonderlich für junge Leute / sich damit unterweilen zu erlustigen. Und weil es zu geschehen plegt / daß ihnen offtermahls auch mitten in der Frölichkeit / voraus / wenn es wor ein wenig nicht nach ihren willen geht / sonderbare Sterbens-Gedancken zu fallen / Alß werden sie auch in diesem / wie in den vorhergehenden Theilen finden / was dießfals ihre Andacht nicht wenig befördern wird.
Bleibt GOTT befohlen.

Heinrich Albert.

La prefazione si apre quindi con una sorta di invettiva di Heinrich Albert nei confronti dei detrattori e di chi critica il mestiere di compositore senza averne le competenze, né i rudimenti. L'autore ritiene che il *Musicus* non si debba curare particolarmente dei giudizi di chi non sia dimestico della sua *Profession* e che occorra lasciare a ciascuno la propria opinione, dal momento che ad alcuni risulta più gradito il suono della zampogna (*Sackpfeiffe*) piuttosto che il raffinato suono del liuto; diversamente, aggiunge Albert (non senza una punta di ironia), sarebbe come se un cieco profferisse giudizi sul colore. Il riferimento allo strumento popolare e pastorale per eccellenza e alla pari dignità conferita all'apprezzamento di esso e del sofisticato strumento a corde ricordano le parole spese da Monteverdi in apertura del suo *Concerto* (1619):

Non arderei d'appresentare questo mio nuovo Concerto de Madrigali all'Altezza Vostra Serenissima s'io non fossi sicuro ch'ella benché sia avezza à concerti di Muse Concertati dallo stesso Apollo, non si sdegna però d'vdire tal'hora qualche rozzo suono d'humil

Sampogna, perché apparò fino nelle fasce, da suoi Gran Genitori à pregiare le cose rare, & non ispregiare le vili.

Diversa è la situazione quando si ha a che fare con un gruppo di musicisti professionisti: l'autore cita, a titolo di esempio, il caso di un coro nel quale un cantante o un musicista particolarmente dotato non venga impiegato conformemente alle sue possibilità e in modo da poter sfruttare al massimo le sue capacità; qualora costui decidesse di prestare la sua opera altrove, adattandola alle qualità dei membri del nuovo *ensemble*, al contesto nel quale si trova, agli strumenti, agli ascoltatori, ne sarebbe non solo scusato, bensì addirittura ampiamente lodato.

L'autore, in seguito, allude all'uso che viene fatto dei suoi lavori, ai quali si riferisce con la consueta modestia, spendendo invece parole di lode sulla qualità dei testi. Questi, riporta Albert, vengono abitualmente intonati nella loro interezza suonandoli o cantandoli all'unisono o all'ottava, cosa che non può riscuotere l'apprezzamento di un buon *musicista*. Il compositore torna quindi, anche in questo terzo volume, a dare indicazioni per un'ottimale esecuzione dei suoi brani, similmente a quanto già ha fatto nelle due precedenti prefazioni: prescrive che l'*instrument* (il clavicembalo) venga suonato adeguatamente, nel rispetto del basso – notato in partitura anziché in intavolatura – e senza tralasciare alcuna delle *consonanze* prescritte dall'autore. Aggiunge inoltre che il cantante deve limitarsi a eseguire la sua parte senza l'ausilio di uno strumento: non deve quindi aiutarsi eseguendo la parte di basso nelle sue note fondamentali, prive di armonizzazione, sul violone o violino basso. Questo consiglio è assai prezioso in quanto leggibile come testimonianza diretta di una

Der <u>Mey</u> , des <u>Jahres</u> <u>Hertz</u> , beginnt	<i>xXxXxXxX</i>	<i>a</i>
Durch <u>Krafft</u> der <u>Sonnen</u> <u>Strahlen</u>	<i>xXxXxXx</i>	<i>b</i>
<u>Feld</u> , <u>Berg</u> und <u>Thal</u> zu <u>mahlen</u> ,	<i>XXxXxXx</i>	<i>b</i>
Daß <u>alles</u> <u>newen</u> <u>Schmuck</u> gewinnt:	<i>xXxXxXxX</i>	<i>a</i>
Der <u>Baum</u> ein <u>Speisemarckt</u> der <u>Bienen</u> ,	<i>xXxXxXxXx</i>	<i>c</i>
Trägt <u>Laub</u> und <u>edlen</u> <u>Safft</u> ,	<i>xXxXxX</i>	<i>d</i>
Der <u>Artzte</u> <u>Wissenschafft</u>	<i>xXxXxX</i>	<i>d</i>
Die <u>Feld-</u> und <u>Gärten-</u> <u>Kräuter</u> <u>grünen</u> .	<i>xXxXxXxXx</i>	<i>c</i>

prassi consolidata che vedeva i cantanti raffazzonare un accompagnamento e cantare su di un basso semplice e spoglio, privo di armonie. Contribuisce, secondo Albert, a un'accurata esecuzione anche un ulteriore accorgimento, che riguarda questa volta gli strumenti solisti.

Questi debbono alternarsi alla voce solista e non costituirne un semplice raddoppio all'unisono o all'ottava, bensì prodursi in una voce aggiuntiva (*absonderliche Stimme*) che possa essere eseguita con una certa facilità anche da un musicista non professionista.

Qualora invece un Lied dovesse essere eseguito come brano esclusivamente strumentale, con la sola melodia, Albert consiglia di eseguire un *Discant* oppure semplicemente l'aria così com'è scritta, in modo tale che la melodia giunga all'orecchio semplice e priva d'impedimenti. Fosse però disponibile un cantante, o se lo stesso continuista dovesse assolvere a tale funzione, la mano destra non dovrà raddoppiare la melodia, ma arricchire e vivacizzare l'armonia similmente a quanto prescritto per quel che riguarda l'uso di strumenti solisti. A partire dal terzo volume, come fa notare Hermann Kretzschmar, gli intenti di Heinrich Albert iniziano gradualmente a mutare. La sua intenzione originaria era quella di offrire al pubblico esclusivamente delle monodie, cosa pienamente realizzata nelle prime due raccolte. Contemporaneamente al terzo volume, il compositore inizia la revisione dei due precedenti in vista di una ristampa: del 1640 è infatti la seconda edizione del secondo volume, nel quale Albert trascrive alcuni Lieder originariamente monofonici per un *ensemble* polifonico (perlopiù a cinque voci) e basso continuo. Nella prima edizione del terzo volume troviamo già otto brani su trenta che già nascono come polifonici o corali: si tratta dei numeri 3, 4, 8, 11, 13, 22, 23, 26. Nelle prime edizioni dei primi due volumi se ne trovano rispettivamente quattro e due; ciò è sintomatico del fatto che Albert ritorni progressivamente sui suoi passi, rispetto al suo intento originario di proporre Lieder monodici accompagnati, sino ad arrivare agli ultimi tre volumi, in cui questi diventano l'eccezione. Kretzschmar ascrive questo cambio di rotta alla difficoltà d'affermazione che l'arte del canto monodico ha incontrato nei Paesi di lingua tedesca, nei quali i musicisti di professione la bollavano come semplice e dilettantesca, in opposizione alla ben più alta dignità tributata al canto a più voci.

Il primo Lied di questa terza raccolta è introdotto dal motto latino «Perpetui cælum tempora veris habet» ed è un inno alla primavera, come indica il sottotitolo alla seconda edizione delle *Arien: Vorjahrs-Liedchen*. Gli elementi di interesse che Dach apporta al Lied che Albert colloca come brano d'apertura sono numerosi:

Il testo poetico di Simon Dach, ispirato e ricco di suggestioni sonore, è caratterizzato dall'alternanza di versi di quattro e tre accenti, nonché dall'inserimento di alcune eccezionali interruzioni all'abituale, costante regolarità: l'*enjambement* tra primo e secondo

verso della prima strofa e una variante metrica al principio del terzo verso. Questa propone al lettore, quasi plasticamente, tre elementi naturali nella loro solida grandezza, i quali, in virtù della loro compattezza monosillabica, si susseguono rapidamente in un accumulazione d'immagini: «Feld, Berg und Thal zu mahlen». La variante metrica di cui sopra consiste in una licenza rispetto al consueto ritmo giambico, che pure potrebbe essere loro applicato privando dell'accento tonico la parola *Feld*; se, al contrario, si conferisse loro l'opportuno rilievo, ci si troverebbe di fronte all'inserimento di un piede trocaico sulle prime due parole, dotate di medesimo peso semantico e, di conseguenza, metrico. Tale variante si limita comunque alla prima strofa, recando le due successive un regolare piede giambico, rispettivamente: «Der faulen Winter-Decken» e «Als Gottes Seelen-Weide». La freschezza d'ispirazione del componimento si manifesta inoltre nella fantasiosa descrizione dell'albero quale «mercato per le api» (verso 5) e l'innalzamento ideale dell'elemento naturale nel verso successivo: «reca foglie e nobile linfa». Si noti inoltre la simmetria nella disposizione delle cadenze maschili e femminili: maschili le estreme e femminili le interne nella prima metà; il medesimo schema invertito nella seconda: femminili le chiuse estreme, maschili le interne.

Heinrich Albert rende musicalmente l'*enjambement* tra il primo e il secondo verso modellando una frase che li comprende entrambi senza essere punteggiata da cadenza intermedia. Su *Krafft* si evince comunque il principio di un nuovo verso dall'approdo al Si_b, tonalità parallela al Sol minore d'impianto. Non si può tuttavia, si tiene a rimarcare, parlare di tonalità in senso moderno, né, conseguentemente, di relativo maggiore: si tratta di una tendenza latente nel lavoro di Albert, non ancora formalizzata sul piano teorico, che solo *a posteriori* possiamo riconoscere come tonalità propriamente detta. Il compositore si serve di un vivace gesto melodico per intonare *der Sonnen Strahlen*: collocato su tre crome, una figura ritmica ricorrente in questo Lied, ma che solo in questo punto assume una connotazione "pittorica". Di *Tonmalerei* si può parlare anche riguardo all'intonazione della parola *Schmuck*, sulla quale Albert colloca una delle due fioriture in semifuse del brano. La parola, traducibile con "lustro" o "decorazione", si trova in posizione centrale, esattamente a metà della prima strofa. Albert ne sfrutta la potenza semantica per creare una cadenza intermedia al Si_b, che funge da introduzione alla seconda parte del Lied, che si svolge in gran parte sul tono di Fa. La seconda fioritura, costituita di due quartine di semifuse, si colloca sul finale ed esprime quella che nella moderna armonia verrà denominata cadenza perfetta: IV-V-I (Do, Re, Sol). La *Symphonia* funge da elemento di transizione tra una strofa e l'altra e riprende – arricchendola

di fioriture strumentali – la melodia dei primi versi, che viene affidata al violino solista. Di questo Lied esistono due registrazioni in *compact disc*: Annette Dasch sceglie di interpretare questa prima versione monodica, mentre Konrad Junghänel opta per la versione successiva, che compare dalla seconda ristampa del volume, con due voci che entrano a imitazione a distanza di mezza battuta.⁵⁸

Il secondo Lied non si discosta particolarmente dal precedente per argomento, trattamento del testo, ritmo armonico e *Symphonia* strumentale; anche ad esso, a partire dalla seconda edizione, viene aggiunta la dicitura *Vorjahrs-Liedchen* (prima del motto latino «Cœli petis ornari floribus, esto pius»)⁵⁹ e, soprattutto, una seconda voce più grave di quella del canto, che non vi si sovrappone omoritmicamente ma entra a distanza di due fuse, con effetto imitativo. I due Lieder successivi sono scritti a cinque voci; la monodia ritorna con il quinto: «Morborum domus est tellus, domus astra salutis».⁶⁰ In apertura, subito, un vistoso gesto musicale che descrive il testo «Alles läufft mit mir zur Ende» («Tutto corre con me verso la fine»): una scala discendente di un'ottava, da Re₄ a Re₃, su di un basso movimentato da una quartina di fuse.

The image shows a musical score for a piece titled "Morborum domus est tellus, domus astra salutis". The score is written on three staves. The top staff is the vocal line, starting with a large, ornate initial 'A'. The middle and bottom staves are the basso continuo line. The lyrics are written below the vocal line. The music features a descending scale of an octave, starting on a D4 and ending on a D3, which is described in the text as a 'vistoso gesto musicale'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Melodia e basso tornano su una regione più acuta sino a raggiungere il Fa₄, che a sua volta ridiscende di un'ottava a intervalli più larghi rispetto alla battuta iniziale. Il breve Lied si

58 Le registrazioni in CD sono rispettivamente: HEINRICH ALBERT, *Lieder von Liebe und Tod*, Cantus Cölln, Konrad Junghänel, Deutsche Harmonia Mundi, Bonn, Kreuzberg-Kirche, 1988, tr. 10; AA.Vv., *Deutsche Barocklieder*, Annette Dasch, Harmonia Mundi, Teldex Studio Berlin, 2004, tr. 14.

59 «Tu che desideri essere ornato di fiori celesti, sii pio».

60 «Dei dolori è dimora la terra, dimora gli astri della salute».

conclude con un'ampia fioritura sulla parola *eilen* (affrettare) intonata con una scala ascendente di fuse: caso emblematico della consapevolezza di Albert di come la musica sia in grado di rappresentare non solo immagini fisse o affetti, ma anche situazioni in divenire. In un caso come questo la parola non è rappresentata dalla musica, ma si identifica con essa. Il brano successivo è caratterizzato da una pletora di ornamentazioni particolarmente virtuosistiche, elementi decisamente vistosi in un Lied di dimensioni tanto contenute: appena nove battute, di cui tre di *Symphonia*. Non è frequente incontrare, nelle precedenti raccolte, Lieder ornati da fioriture tanto estese e articolate; i più ornati, assimilabili al Lied in oggetto, si possono identificare nei numeri 4, 5 e 10 del primo volume e solo nell'ottavo brano del secondo. In questo caso, inoltre, la linea vocale si pone in netto contrasto con il basso, il cui valore più breve è la semiminima, per di più presente solo in fasi di passaggio. La chiusa strumentale, che solitamente ha carattere brillante e virtuosistico, è in questo brano notevolmente più pacata rispetto alla parte vocale e si muove principalmente per valori più lunghi di fusa:

6.
Fallacis mundi gaudia vana puto.

The image shows a musical score for a lied. It consists of five systems of staves. The first system has a vocal line (Soprano) and a bass line. The second system continues the vocal line. The third system continues the vocal line and includes a violin part. The fourth system continues the violin part. The fifth system continues the violin part. The lyrics are: "wie mögen wir doch unser Leben So der Welt und ihrer Lust ergehen/ Und uns selbst scheiden Von der Frommen? Und tausent Freuden!". The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (marked with 'x').

Il settimo brano si distingue per un testo poetico particolarmente intenso e ispirato: la forza destabilizzante del desiderio, cui l'Io lirico si rivolge direttamente usando la seconda persona singolare, viene illustrata con una lingua poetica potente e ricca di forza e di suggestioni, come dimostra la prima strofa.

Was suchstu, schändliche Begier?
 Du Seelen Feind, du Wunder-Thier,
 Mich armen abermal zu fällen?
 Geh' eilends, packe dich von mir!
 Geh auff den finstern Grund der Hellen
 Den bösen Geistern nach zu stellen!⁶¹

I primi versi si attestano su di una declamazione piuttosto piana, che copre l'estensione di una settima e si muove prevalentemente per gradi congiunti, con un unico salto di terza minore in apertura. Il dattilo costituito dall'aggettivo *schändliche* viene reso da Albert con una fusa puntata seguita da una semifusa, figura ritmica che non comparirà una seconda volta nel corso del brano. Tale accorgimento ben si adatta anche ai versi iniziali delle successive cinque strofe, che non sempre presentano un'accentazione immediatamente identificabile come verso giambico a quattro accenti. La linea melodica conosce una brusca frattura in corrispondenza del terzo verso, quando compaiono intervalli di quinta e di sesta che portano temporaneamente l'estensione media della voce su un registro più acuto. Una discesa di un'intera ottava nel penultimo verso conduce al suono più grave (D₀₃) sulla parola *Hellen*, forma arcaica di *Hölle* (inferno) che segna un punto di grande intensità espressiva. In conclusione, un breve ornamento di semifuse descrive la parola *stellen*. Segue una *Symphonia* di quattro battute per violino e basso continuo.

Successivamente all'ottavo brano a cinque voci, «Credo nefas nimium lugere beatos»,⁶² compare un brano monodico («Affecto coeli sidera, sordet humus»)⁶³ il cui ritmo, costitu-

61 Si presenta di seguito una proposta di traduzione.

Che cerchi tu, ignobile brama?
 Tu nemica dell'anima, tu prodigiosa belva,
 Di atterrare me, misero, ancora?
 Va', corri, allontanati da me!
 Va', giù nel ventre tenebroso d'inferno
 A rincorrere i perfidi spiriti!

62 «Credo sia sacrilego eccedere nel lamento dei beati».

63 «Anelo agli astri del cielo: sordida è la terra».

ito prevalentemente da una regolare alternanza di seminimime e minime, ricalca in modo mimetico il verso giambico. Il decimo Lied, «Post nubila Phoebus»,⁶⁴ presenta alcune caratteristiche di ambiguità che rendono difficile stabilire se considerarlo un Lied monodico oppure polifonico. Nella prima edizione della terza raccolta esso compare scritto su due pentagrammi, di cui quello inferiore cifrato, come di consueto nei Lieder monodici. Alcune particolarità, tuttavia, potrebbero far pensare a un *bicinium*: in primo luogo, la voce più grave è scritta in chiave di baritono, cosa non singolare, ma quantomeno inusuale; in secondo luogo, l'andamento delle due linee è pressoché omoritmico: a eccezione di alcuni ritardi e anticipazioni – accorgimenti tipici del contrappunto a due per spezzare un andamento altrimenti monotono – la voce superiore e quella inferiore procedono con il medesimo ritmo e, paragonando questo brano alla consuetudine dei Lieder sin qui presi in esame, il basso non presenta una scrittura altrettanto simile a quella vocale. Riportando la versione successiva, quella che compare a partire dalla seconda edizione del terzo volume, Bernoulli lo trascrive come Lied a due voci.⁶⁵ In casi simili, ovvero in presenza di Lieder originariamente monodici e – a partire da edizioni successive – armonizzate per un organico più ampio, Bernoulli riporta la versione più antica contrassegnata con la lettera A e l'eventuale versione successiva a più voci contrassegnata con la lettera B. La mancanza di tale segnalazione in questo caso è da ritenersi un'ulteriore prova dell'ambiguità d'attribuzione di questo brano.

Il brano che segue («Ne reputes alium sapiente bonoque beatum»)⁶⁶ è fuor di dubbio un *bicinium*, che potrebbe essere appaiato al precedente come avviene nel caso dei due successivi: ai numeri 12 e 13, infatti, si trovano una coppia di Lieder a cinque voci legati in una sorta di dittico sul tema della stagioni. Il primo, «Exuperat Veris bella ROSETTA decus»,⁶⁷ è contrassegnato come «Vorjahrs-Liedchen»: «piccolo canto di primavera»; il secondo, «Auctumni calidus frigora mollit Amor»,⁶⁸ è contrassegnato come «Herbst-Lied»: «Canto d'autunno», come preannuncia il motto latino. Alla lineare sobrietà di questi ultimi sette brani si contrappone il quattordicesimo («Lidia, perpetuam pariunt tibi carmina

64 «Dopo le nubi, Febo».

65 DDT, XII, p. 17.

66 « Non reputare beato se non chi è sapiente e buono».

67 «L'amabile Rosetta supera lo splendore della primavera».

68 «Il caldo amore addolcisce il freddo dell'autunno».

laudem»)⁶⁹ che, nella brevità delle sue otto, simmetriche battute, presenta alcuni elementi di *Tonmalerei* e una spiccata ornamentazione di ispirazione italiana, soprattutto nel finale. Come si è potuto osservare finora, il terzo volume si distingue dai due precedenti per varietà di stili, di organici e di temi che vengono proposti al *Günstiger Leser*. Tale varietà si manifesta anche nel respiro internazionale che Albert conferisce a questa sua terza, ambiziosa raccolta: i brani 15, 16, 17 e 27 si rifanno direttamente alla tradizione francese, i numeri 22 e 23 a quella polacca, il 26 a quella italiana. Albert cita i suoi modelli, segnala i prestiti e le traduzioni, probabilmente anche per dare maggior lustro al suo lavoro, che non resta circoscritto all'interno delle mura regiomontane.

Una cultura verso la quale i regiomontani guardavano con particolare ammirazione e attenzione è certamente quella francese. In questa raccolta e nelle successive (particolarmente nella settima e nell'ottava) sono numerosi i brani presi direttamente da tale repertorio. Tra le quattro *ariae gallicæ* del terzo volume, quella inserita al n. 15 è particolarmente significativa. Il brano, piuttosto complesso per articolazione ritmica e armonia, è tratto – come segnala lo stesso compositore – da un'*Air* di Étienne de Moulinié: «Est-ce l'ordonnance des Cieux», contenuto nel quarto libro della raccolta *Airs avec la tablature de luth de Estienne Mulinié* [...].⁷⁰ Fischer fa notare come l'originale francese sia privo di stanghette divisorie, che Albert aggiunge nella sua versione tedesca insieme con il basso cifrato in sostituzione dell'intavolatura per liuto, di cui possiamo osservare uno stralcio nella figura seguente:

69 «Lidia, i carmi ti rendono perpetua lode».

70 Paris, Pierre Ballard 1624-1635.

Albert tenta di ricondurre allo schematismo delle battute la libertà *non mesurée* del brano di Moulinié, cosa che lo porta a ricorrere a numerosi cambi di indicazione di tempo, assai frequenti per un brano di dimensioni tanto contenute. A metà della strofa (dal quarto verso in avanti) il tempo subisce una diminuzione (da 3/2 a 6/4) e, caso ancor più notevole e raro nei Lieder di Albert, l'autore inserisce due cambi di tempo all'interno della medesima misura nella cadenza del penultimo verso:



Si tratta di un chiaro esempio di come Albert abbia tentato di dare una misura quanto più possibile "oggettiva" a una melodia in origine del tutto libera, in particolare in un punto – quello della cadenza – che avrebbe potuto essere oggetto delle più svariate interpretazioni. La volontà del compositore di essere quanto più possibile incontestabile e univoco nella rappresentazione grafica e metrica del fatto musicale è indice di un'alta considerazione del proprio lavoro, il quale – ancorché rivolto all'esecuzione domestica – deve essere eseguito conformemente alla sua concezione originaria.

Varcata la metà della terza raccolta, l'autore colloca al sedicesimo posto il secondo dei tre contributi di Martin Opitz alla produzione monodica accompagnata di Heinrich Albert. Il testo spicca per l'unicità dell'argomento, che tratta il tema della libertà individuale e discetta sul senso del patto sociale, sulla motivazione che porta l'individuo a sacrificarsi ai doveri che la società impone e ad accettarli. L'alessandrino di Martin Opitz si presta perfettamente alla formulazione di opposizioni e di concetti articolati. Albert applica un modello ritmico ben distinto e riconoscibile (♩ ♪), che precede una prima cadenza su una minima (cadenza debole: sul IV, III, VI grado) in conclusione di ogni emistichio e un'altra (più forte e conclusiva: sul IV o V grado) alla fine dei versi che raddoppia il valore delle ultime due sillabe. Le cadenze in finale di verso si trovano sui gradi principali del tono di Re: esse sono rispettivamente Re, Fa (come relativo maggiore), La e Re, mentre le cadenze intermedie si trovano su Fa, Do (in primo rivolto), La maggiore. Il basso, altrimenti piuttosto piano e regolare, si movimenta notevolmente a partire dalla terzultima battuta, nella

gli attributi del *locus amœnus* per eccellenza: gli alberi, i fiori, il ruscelletto, la birra; tutti elementi goduti e condivisi in convivialità dal circolo poetico-musicale.

Al numero 26 l'unico brano delle otto raccolte denominato *Italiänische Aria*: «Felices, si quos mutuus urit Amor».72 Il brano compare sin dalla prima edizione come *bicinium*, con la voca più acuta (in chiave di violino) come canto principale e la seconda (in chiave di soprano) che le fa eco.

26.

Felices, si quos mutuus urit Amor, Italiänische Ar. n.

Soll dann/liebste Phyllis/enden Sich meine Pein/ So mustu bald zu mir

Soll dan liebste Phyllis endē sich meine Pein/

Il testo si presenta come un dialogo tra Mirtyllus e Phillis, svolto in modo simile ai dialoghi tra Coridon e Galathee nel secondo volume (II.12) e tra la vergine e il roseto nel primo (I.6), nei quali i due personaggi si alternano cantando una strofa ciascuno. Diversamente dai dialoghi incontrati finora, però, le due voci non si alternano di strofa in strofa, ma cantano insieme entrambe le “parti” del dialogo, in quello che si potrebbe definire – servendosi di un’etichetta apparentemente paradossale – un “*bicinium* dialogico”. La metrica del tutto inusuale potrebbe far supporre la volontà di imitare un modello italiano che vede l’alternarsi di ottonari (resi con versi di quattro accenti) e quaternari (resi con brevi versi di due o tre accenti). Questi ultimi presentano diverse ambiguità: viene a mancare la consueta regolarità quando, in alcuni versi, tutte le parole sono portatrici di accento forte. È il caso, ad esempio, del secondo, «Sich meine Pein», nel quale sarebbe affatto forzato privare del suo accento *Sich* per rispettare lo schema dello *Zweiheber* giambico. In tal caso, volendo ricorrere alla terminologia classica, in luogo del giambo si darebbe vita a un molosso (che qui si presenta come una successione di tre accenti

72 «Felici coloro che un reciproco amore arde».

forti). Tale interpretazione si direbbe suffragata dall'intonazione di Albert, nella quale, come si può vedere dall'immagine qui sopra, il verso viene intonato su tre minime. A differenza di altri brani dalla scrittura simile, in tempo ternario e caratterizzati da un ritmo emiolico, in questo brano Albert non si serve dell'antica consuetudine degli annerimenti, oramai desueta e del tutto pleonastica: il ritmo scandito dalle semiminime della seconda voce – nonostante l'apparente disallineamento dato da mere difficoltà tecnologiche – rendono esplicita la suddivisione delle semibreve e delle minime.

Il volume, il più ampio e vario degli otto con i suoi trenta numeri, si chiude con quattro brani monodici: un'ultima *aria gallica* con ritornello costituito dall'ultimo verso, due brani di autori della *Musikalische Kurbishütte* (Dach e Roberthin) e un ultimo di autore anonimo, corredato di *Symphonia* conclusiva per violino e basso continuo dal vivace ritmo puntato su una progressione per quinte ascendenti.

Seguono un *Register* dei brani contenuti nel volume in cui gli incipit (e non i motti latini) sono ordinati in ordine alfabetico e un *errata corrige* relativo ai volumi secondo e terzo.

III.4 Volume IV

La prima edizione della quarta raccolta risale al marzo del 1641 e reca nel frontespizio il seguente titolo:

ARJEN oder MELODEYEN Etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, Liebe vnd Lust dienender Reyme, Nach vnterschiedlichen Arthen zu singen vnd spielen gesetzt von Heinrich Alberten.

Come le precedenti, fu stampata a Königsberg da Lorenz Segebaden. In alcune copie delle successive edizioni – ne seguirono altre due Albert vivente – compare un'immagine che l'edizione moderna a cura di Bernoulli fa precedere alla riproduzione del frontespizio e occupa l'intera facciata.

Si tratta di un'incisione su rame che raffigura una statuaria Minerva abbigliata con un'ampia veste spostata sul ginocchio dall'avanzamento della nerboruta gamba sinistra, che si scopre e mostra un robusto calzare serrato intorno al polpaccio. I piedi ungulati sono entrambi parzialmente scoperti, solidi e piantati al suolo, ricco di vegetazione e di fiori sui due lati. Una corazza le copre il seno e il ventre prominente, quest'ultimo cinto da una banda annodata sopra l'ombelico che ne mette in rilievo le forme e i dettagli anatomici. Sul capo, reclinato sulla spalla sinistra, Minerva porta un elmo ornato da pennacchi decorato da una figura antropomorfa sulla sommità e da un busto equino sul lato destro, da cui escono alcune ciocche di capelli mossi e chiari. Lo sguardo severo e cogitabondo sotto l'ampia fronte adombrata dalla visiera è rivolto verso l'alto, apparentemente verso la sommità di una lancia retta con presa decisa nella mano sinistra; lancia che funge da pennone per un'oblunga *fiamma* che vi si attorciglia. La mano destra, invece, poggia su di uno scudo con le sembianze grottesche di Medusa. Con il volto e la fronte incorniciati di serpi e urobori, lo sguardo pietrificatore e terribile centrato sull'osservatore, il naso adunco e possente, reca all'interno delle fauci spalancate, sotto a una fila di denti, il titolo per esteso del quarto volume.



Nella parte inferiore dell'immagine, inscritti in un cartiglio – la cui cornice è di poco invasa dal piede sinistro di Minerva – compaiono i seguenti quattro versi:

Was steht Minerva hie im wilden Streits Geberden?
 Durch weise Lieder wird der Zeiten Macht besiegt.
 Wie daß Sie linckisch ist? Weil Recht und Kunst erliegt
 Hat Sie sich auch verkehrt und linckisch wollen werden.⁷³

L'attributo principale di questa Minerva armigera è senza dubbio lo scudo, che questi versi contribuiscono in qualche modo a decifrare. La raffigurazione di Medusa ha precedenti pittorici (ultimo, cronologicamente, quello di Caravaggio) e i tempi sono maturi per una sua trasposizione grafica. L'incisore si serve del potere dell'immagine per illustrare il potere del tempo, argomento principe nei *Lieder* di Albert. Questo viene rappresentato dalla figura mitologica – che con il suo sguardo immobilizza pietrificando – dai serpentelli intrecciati e dagli urobori che ne incorniciano il volto, in particolar modo sul lato sinistro in basso. Dall'insolito inserimento di un'immagine tanto poderosa e solenne a pagina intera e dall'epigrammatica quartina scritta nel verso epico per eccellenza (l'alessandrino) si arguisce sin dall'apertura del volume che si tratta di una raccolta con caratteri di peculiarità. Albert infatti intende chiudere con questo volume la sua attività di compositore di *Lieder*, come rende manifesto nella prefazione al lettore:

Wie es gar fein stehet / daß ein jeglicher seine Waare nicht höher schätzet / als sie wehrt ist / dieser von seinem Geschlecht / jener von seinem Reichtumb / der von seiner Wissenschaft / ein ander von seiner Heiligkeit etc. nicht mehr machet / als es an sich selbst ist; Also habe auch ich bald im Anfang von dieser meiner Arbeit mein eigen Urtheil gesellet / In erinnerung wie viel zu einer guten *Composition* gehöre und wie ungläublich schwer es falle / ein gutes Stück zu machen / daß demnach ein jedweder Musicus, der da etwas weiter siehet / mir solche Kühnheit deß publicirens verzeyhen und unter andern Ursachen / folgende gültig achten wird: Weil es nicht geschehen auß Ehrsucht / mich etwann hierdurch in grossen Ruhm zu bringen (welche Narrheit mir / Gott lob / nimmer in Sinn kommen / noch / ob Gott will / kommen wird) Sintemal ich auch den Sachen bey weitem kein genügen gethan | theils wegen Erforderung der Reyme / da in den meisten Liedern billich ein jeglicher Vers seine eigene Noten haben solte; theils wegen der Unkosten / imfall man gleich die Arbeit darbey hette thun wollen / daß es dießmal weder mein Beütel zugelassen / noch etwa eines andern Freygebigkeit mich darzu angereizet; Sondern nur darumb / damit die viel fürtrefflichen Reyme /

73 Perché Minerva è pronta alla violenta lotta?
 Saggi canti vincono il potere del tempo.
 Perché è sinistra? Perché diritto e arte soccombono.
 Anch'essa è mutata e ha voluto farsi infida.

so hierinnen zu finden / auch anderweit (doch mit der Autorn Bewilligung) beandt würden; Dann auch etlichen guten Freunden / die bißhero an meinen geringen Weysen / über Verdienst / ein Gefallen getragen / so weit zu dienen und zu willfahren / damit Sie nun solcher Lieder eine ziemliche Anzahl (wie wol ich deren noch viel im Vorrath | auch dergleichen immer mehr bey allerhand begebenden Fällen von unserm Poeten aufgesetzt werden/) sein beysammen haben und zu ihrer Ergetzung gebrauchen möchten. Eine andere Ursache / daß man etwa bey jetziger Gelegenheit / da man wegen des leidigen Krieges das Seine mit dem Rücken ansehen muß / einen Neben=pfenning suchet / sich und sein Hauß desto besser zu versorgen / möchte auch wol mit unterlauffen / wie wol es noch zur zeit schlechte Schätze getragen / und was noch mehr alhier könte angezogen werden / womit ich den günstigen Leser nicht mag auffhalten.

Will jemand mich noch der Ordnung halben beschuldigen / als hette ich gar ungereümbt Geistliche unter Weltliche / ja wie etliche meinen / unter Buhlen=Lieder gemischt; so ist solches zwar forn im Anfang bey dem ersten Theil von mir in etwas beantwortet worden; Wie aber bey allem unsern Thun billich eine Geistlichkeit sein soll / daß ein jedweder wenn er lustig wird / sein fröhliches Stündlein alleine der Güte Gottes zuschreiben: und wer etwas Liebes suchet / ingleichen solches mit GOTT anfangen: auch im Lob der innerlichen und eüsserlichen Schönheit seiner Liebsten überal den Ursprung aller Gaben (Es were dann seine Liebe Beestisch/) für Augen stellen soll und muß; Also hoffe ich / daß auch dieselbigen Lieder so von Fröligkeit / Lust oder Liebe reden (aber gar nicht so / als viel der Alten pflagen beschaffen zu seyn / wo von billicher zu schweigen / als zu gedenccken stehet/) weil sie nimmer auß den Schranken der Erbarkeit lauffen / auch offermals mit vielen Lehren und Ermahnungen zu guten Tugenden gezieret seyn / mit allem Recht haben beygefügt werden können.

Schließlichen sind etliche wenige / und zusammen 9. frembde Melodeyen in diesen Vier Theilen zu finden; Solches ist mehr auß Liebe und Wolgefallen zu denselbigen Weysen / als auß Mangel / daß nicht meine eigene an die Stelle hetten können gesetzt werden / geschehen; Wie dann solche auch überal notieret seyn. Were sonst gar übel gethan / wenn man sich mit frembden Federn bestecken wolte. GOTT mit uns allen!

Königsberg den 19. Martij Im 1641sten Jahr.

Heinrich Albert.

È una dichiarazione di modestia quella che apre la prefazione al quarto volume, che però contiene, neppur troppo velatamente, una nuova stilettata contro chi agisce senza cognizione di causa ed esprime giudizi senza averne diretta competenza, in maniera simile a quanto scritto in apertura al volume precedente, questa volta con un paragone commerciale: come non è opportuno che si valuti la propria merce più di quanto essa realmente valga, allo stesso modo è necessario non eccedere quanto la propria nascita o il proprio lignaggio (*Geschlecht*), il proprio benessere economico (*Reichtumb*) e il proprio sapere (*Wissenschaft*) consentano. Albert torna quindi a ricordare al *Günstiger Leser* quanto sia difficile «fare» (Albert usa il verbo *machen*: il “fare” delle attività pratiche) un buon pezzo di musica e giunge addirittura a scusarsi per l’ardire dimostrato nella pubblicazione di brani tanto modesti. Il compositore dichiara in seguito di non averlo fatto per ambizione di celebrità

(*Rubm*), poiché le sue composizioni non ne sarebbero degne. Inoltre ammette di aver sempre usato mezzi contenuti allo scopo di limitare i costi, sebbene le strofe e i versi, dei quali tesse le lodi, richiederebbero di essere messi in musica ciascuno con la sua propria melodia; quasi per inciso Albert parla infatti della *Durchkomposition* quale principio ideale per l'intonazione dei testi, pratica che richiederebbero gli stessi testi, ma che avrebbe portato a un sensibile incremento dei costi di pubblicazione, che spesso sono stati a suo carico. Nella prefazione ritorna anche il tema della fruizione dei Lieder all'interno del circolo di amici, autori essi stessi di alcuni testi; viene citato tra parentesi *unserm Poeten* (il nostro poeta), chiaro riferimento all'amico fraterno Simon Dach, autore della maggior parte dei testi contenuti in questa raccolta. Il forte senso di comunità, onnipresente nella produzione liederistica regiomontana, passa anche attraverso la pubblicazione di numerosi *casualcarmina*: pezzi legati a determinate cerimonie cittadine. Come ultima causa della modestia dei suoi brani, Albert nomina, per la prima volta in una prefazione, la guerra che imperversava negli stati tedeschi (e che li avrebbe funestati per altri sette anni), costringendo a sacrifici, ristrettezze ed economie.

Come già era avvenuto nelle raccolte precedenti, Albert torna a scusarsi del fatto di aver giustapposto Lieder spirituali a Lieder profani, prevalentemente di soggetto amoroso (*Buhlenlieder*), facendo diretto riferimento alla prefazione del primo volume. Il compositore, infine, conclude informando il lettore che all'interno dei primi volumi si trovano nove melodie straniere, che interpretano principalmente temi amorosi e leggeri e che, significativamente, possono intonare tali versi meglio di quanto la sua musica avrebbe potuto fare. Leopold Heinrich Fischer ha smentito questa affermazione puntualizzando che le melodie straniere sono in realtà dieci, e per dimostrare la veridicità della sua smentita le ha enumerate.⁷⁴ Albert conclude dando prova della propria onestà intellettuale: nel corso del volume segnala per iscritto – come già avvenuto nei primi tre – quando si tratta di una melodia straniera, della quale non si vuole appropriare, atto che considererebbe invero disdicevole (*übel*).

La prima, vistosa novità che colpisce in un'iniziale ricognizione del quarto libro è la massiccia presenza di Lieder polifonici: 15 tra *bicinia*, *tricina* e brani a cinque voci su 24 composizioni in totale. Il volume è aperto da un lamento a cinque voci sulla morte di Georg

⁷⁴ Si fa riferimento a LEOPOLD HEINRICH FISCHER, *Fremde Melodien in Heinrich Albert's Arien*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», II, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1886, p. 467.

Wilhelm von Hohenzollern, contrassegnato come Lied spirituale nel registro di Albert, ma nel quale il contenuto esplicitamente religioso giunge solo con la seconda strofa. Viene data infatti la precedenza al carattere civile del testo e all'edificazione di un *munumentum* poetico-musicale al principe elettore. Le voci principiano a cappella e per imitazione: inizia il *cantus* seguito dall'*altus* con il primo verso, quindi il *tenor* e il secondo *cantus* con il secondo verso. La linea di basso viene inserita a partire dal secondo sistema e, curiosamente, non è l'unica a essere cifrata: anche le due voci immediatamente superiori lo sono. Da un punto di vista compositivo, i versi sono musicati a coppie e ciascuna coppia reca la sua propria frase musicale, ben definita e ricorrente nell'imitazione delle diverse voci. Una scrittura sofisticata che ambisce alla *Durchkomposition*, nella quale ciascun verso è insignito di una veste musicale sua propria.

All'interno del quarto volume si trova l'unico Lied monodico interamente *durchkomponiert* dell'intero corpus liederistico di Albert, titolato «Letze rede einer vormals stoltzen und gleich jetzt sterbenden Jungfrawen». ⁷⁵ Il testo musicale intona quella che apparentemente è un'unica strofa, ma che in realtà è un sonetto privo della consueta divisione grafica in quartine e terzine. Consta di quattordici alessandrini giambici, verso che ricalca l'endecasillabo e che si adatta meglio di altri a rendere poeticamente un'orazione e a imitare la lingua parlata; Albert se ne era servito già nel Lied I.6 per un testo simile per metro, contenuto e carattere: si fa riferimento al dialogo tra una vergine e un roseto appassito, nel quale però il compositore impiega la consueta forma strofica.

Ach armer Madensack! der ich vor wenig Wochen
 Belebt / gerad vnd schön gleich einem Hirsche gieng /
 Vnd hoch geehret ward / vnd manchen Gruß empfieng /
 Lieg hie nun hergestreckt vnd bin nur Haut vnd Knochen ;
 Die Glieder sterben mit / die Augen sind gebrochen.
 Was dieses / daß ich mich mit Golde so behieng :
 Ihr Freunde / haltet Mund vnd Nase zu / ich stinck.
 Ach Gott! so wird mein Pracht vnd Obermuth gerochen!
 Ihr Jungvnd Frawen Kompt / Kompt spiegelt euch in mir!
 Lernet hie / was Hochmuth sey (was Stand / Gestalt vnd Zier!
 Ihr seht / ich muß davon / mein Leben wil sich schließen.
 Lebt alle wol / vnd habt eich stets in guter acht!
 Gedendt wie mich der Todt so schenßlich hat gemacht!
 Ich tanze nur voran / ihr werdet folgen müssen.

75 «Ultimo discorso di una vergine un tempo fiera, ora morente».

4.

Letzte Rede

Einer vormals stolzen und gleich jetzt sterbenden Jungfrauen.

S
 Oh armer Madensack! Die ich vor wenig wochē Belebt/gerad v. schön/gleich eine Firsche gieng/ V. hoch ge
 ehret ward/ Vnd manchen Gruß empfeng; Lieg hie nun bergerstet Vnd bin nur Haut vñ Knochen; Die er liec er sterben
 mir/ Die Augen sind gebrochen. War dieses/das ich mich mit Golde so behieng; Ihr Freunde/haltet Mund vñ
 Nase zu/ich stünd! Ach Gott/so wird mein Pracht v. Vbermuth geruchē! Ihr Jungvñ Jrawē Komte/Komte spiegelc euch in
 mir! Lant hie: was Hochmuth sey: Was Stand: Gestalt vñ Zier; Ihr sehet/ Ich muß davon/mein Leben wil sich schließ
 sen. Lebt alē le wol / Vnd habt euch sters in guter acht; Gedenckt wie mich der Todt so schick; Ich hat getraugt
 Ich laug

Nella prima edizione a stampa viene riportato il testo nella sua interezza a fondo pagina al termine della partitura, nonostante esso già compaia integralmente all'interno della partitura, al di sotto alla linea vocale. Pur non presentando la consueta veste grafica, la disposizione del testo, la scelta del metro e lo schema rimico permettono di sostenere con un certo grado di sicurezza che si tratti di un sonetto. Particolarmente significativo è lo schema delle rime, che suddivide nettamente il testo in due quartine e due terzine: *abba-baab-ccd-eed*.

La prima quartina si riferisce al passato della vergine, che ora pronuncia la sua orazione. Il primo emistichio esprime un crudo lamento in un linguaggio truce, greve ai limiti del triviale: «Ich armer Madensack!», che si può tradurre come «Io, misero sacco verminoso!». Si tratta di un topos ricorrente nella letteratura luterana apologetica e devozionale: un'impetosa metafora del corpo umano affatto privo di valore in quanto mero 'contenitore' soggetto a corruzione, decadenza e – al pari di un vegetale e di una carcassa animale – marcescenza. Segue la descrizione dell'aspetto florido e vitale della vergine nel corso della sua vita, paragonata a un cervo per la sua fierezza, che richiamava – sino a poche settimane prima – attenzione, omaggi e ammirazione. La prima quartina si chiude con lo stato miserevole in cui si trova al momento in cui pronuncia il suo lamento, stato che viene descritto in maniera particolareggiata nella quartina seguente. Le membra in disfacimento, gli occhi scavati, il lezzo per cui prega le persone di non avvicinarsi sono espressi con un linguaggio di crudezza naturalistica che non risparmia alcunché per quel che riguarda immagini e descrizioni sgradevoli e forti quante altre mai. La prima terzina sancisce la fine del passato splendore – ora completamente corrotto e perduto – e lancia un monito alle giovani donne, intimando loro di imparare da un simile esempio di decadimento che cosa siano superbia e vanità. Segue il definitivo commiato dal mondo che, sorprendentemente, non è tragico né lamentoso, bensì addirittura gioioso: la vergine si limita ad aprire le danze («Ich tanze nur voran»), in cui tutti prima o poi la dovranno seguire.

Prendendo in esame il contenuto musicale, si tratta di uno degli esempi più chiari di *Stile Recitativo* d'ispirazione italiana tra i Lieder di Heinrich Albert. Prevale il grado congiunto, la linea melodica si dipana sobria e contenuta, affatto priva di ornamentazione e il testo è declamato in maniera sillabica, con un frequente uso di note ribattute. Le numerose pause che isolano alcuni frammenti musicali avvicinano questo stile alla prosa musicale tipica del madrigale e alla resa della lingua parlata. La struttura del sonetto si riflette nella composizione di Albert, che sottolinea con elementi musicali peculiari la divisione in

strofe. Il lamento iniziale è intonato tramite una figurazione discendente, che si arresta su una minima in corrispondenza della cesura tra i due emistichi.

La tonalità d'impianto è La minore; la discesa porta dal La₃ di partenza al Mi₃ alla quarta inferiore, ma dal secondo emistichio la voce si attesta mediamente sulla quinta superiore (La₃ - Mi₄) e, tramite un utilizzo frequente di crome, acquista un certo movimento, che illustra la vita precedente della vergine, la sua bellezza e fierezza, la considerazione e il plauso che ella riceveva. Un primo picco melodico (Mi₄) viene raggiunto sulla parola *Hirsche* (cervo), il nobile animale cui la vergine paragona sé stessa. Il verso che conclude la prima quartina torna ad abbassarsi sulla corda di Mi₃, quando il testo descrive il suo stato presente (distesa, ridotta a pelle e ossa). Quest'ultimo emistichio viene intonato con una scala minore melodica ascendente che dal Mi₃ conduce al La₃, ora su un accordo di La maggiore in primo rivolto. La divisione tra le due quartine si manifesta anche nella scrittura musicale in un passaggio in cui la tensione incrementa e la musica si direziona verso un primo *climax*. Al principiare della seconda quartina l'armonia, fino ad allora regolare sul La minore, si arricchisce e si intensifica: sulla descrizione delle membra e degli occhi morenti il basso procede per grado congiunto da Do_{#3} a La₃.

Al crescendo di forza delle immagini evocate dalla poesia corrisponde una nuova accelerazione agogica e una vertiginosa salita della voce: dapprima ascendendo verso il Fa₄ sulla parola *stink* quindi, sull'invocazione *Gott*, con il raggiungimento del culmine melodico sul Sol₄. La tensione accumulatasi nell'intonazione così concitata del settimo verso, tanto disperato da ricorrere a un registro linguistico triviale, sfocia nel Sol acuto su un'armonia di Do maggiore, tonalità su cui termina la seconda quartina. La prima terzina si apre nel La minore d'impianto, con un Lar su tre semibreve e una minima legate, simile all'incipit in cui le semibreve erano soltanto due. Il sonetto trova una sorta di nuovo inizio nelle terzine: è il monito della protagonista, che invita le altre giovani donne a rispecchiarsi in lei. Anche la frase musicale della voce sembra costruita a specchio: il primo emistichio corrisponde a una figura ascendente sulle note Si, Do, La, Do, Do, Mi, il secondo invece a una figura discendente Mi, Do, Do, Si, La, Do; la specularità non è completa, ma l'intenzione di rendere anche graficamente il testo non è completamente da escludere. Il basso torna a movimentarsi dopo il lungo La tenuto; la tensione monta sino alla conclusione del verso e si accumula così come si accumulano nel testo i sostantivi relativi alle virtù: *Hochmut*, *Stand*, *Gestalt* e *Zier* vengono accostati come in un elenco, espediente retorico che confe-

risce ulteriore concitazione a un passaggio particolarmente intenso dal punto di vista del contenuto. L'affermazione consapevole della vita della vergine che giunge al termine si colloca su di una frase tendenzialmente discendente, al termine della quale si trova l'unica eccezione alla natura sillabica nel Lied: la dilatazione del verbo *Schließen* (chiudere, finire) su tre suoni, il secondo dei quali è un'oscillazione di semitono: Mi, Re#, Mi. I due versi conclusivi stabiliscono un notevole contrasto: il penultimo si presenta come un estremo afflato in cui la vergine torna a mettere in guardia sugli orrori della morte, un estremo appello che sembra portare a compimento l'intero brano; l'ultimo invece presenta un'inaspettata apertura, una danza che, nel contesto del brano, assume i connotati di una danza macabra:



Per mettere in risalto il momento coreutico del tutto estraneo al discorso come si è profilato sino a questo punto, Albert inserisce per le successive due battute una nuova indicazione di tempo: la cifra 3 nel pentagramma al posto del segno C di partenza, che ritornerà a concludere il brano. Si tratta di un vivace ritmo ternario di danza che ha il fine di illustrare, ancora una volta, il contenuto del testo: la vergine si limita ad aprire le danze, tutte le altre dovranno seguire, in un futuro più o meno remoto. Come si può notare dall'immagine, la linea melodica vocale continua senza testo, cosa che Bernoulli, nell'edizione moderna, interpreta come un *Nachspiel* per violino, pur non essendo questo particolare specificato nella prima edizione.

Il Lied successivo riprende la tematica del decadimento inesorabile del corpo, dell'instabilità della condizione umana. Nella prima edizione il brano è monodico, ma dalla seconda viene pubblicato armonizzato a cinque parti, con la melodia principale al soprano. Nelle sue dimensioni piuttosto ridotte (tredici battute), si presenta come un brano ricercato e costruito, contenente simmetrie, riprese di modelli ritmici e madrigalismi. I primi due versi hanno identica scansione ritmica, eccezion fatta per il verbo *steh* (stare, trovarsi) nel primo verso, illustrato musicalmente da una nota più lunga: una semibreve. Il terzo verso contie-

ne un secondo esempio di *Tonmalerei*: sulle parole *fällt nieder* (cade giù) la voce precipita discendendo di un'ottava. La composizione, raffinata e proporzionata, serve a intonare un testo molto lungo, che consta di ben dieci strofe di sei versi. Nella sua edizione dei testi musicati da Albert, Fischer riporta in una nota che Oesterlei attribuisce la composizione del Lied a Johannes Stobæus, maestro di Albert e suo predecessore all'organo nella cattedrale di Königsberg. È di fatto difficile trovare risposte univoche sull'autorialità dei Lieder regiomontani, dal momento che i membri della cerchia della *Musikalische Kurbishütte* erano tutti attivi come musicisti, dilettanti, amatori o professionisti. L'attribuzione a Stobæus è senza dubbio verosimile, ma appare difficilmente dimostrabile, dal momento che Albert appone un'apposita dicitura ogniqualvolta la musica non sia di suo pugno, in quanto tratta da modelli stranieri o dalla produzione di altri compositori.

I numeri sei e sette sono due brani polifonici molto eterogenei per contenuto e stile: il sesto ruota ancora intorno al tema della *vanitas* e tende all'omortmia, pur presentando diversi momenti di ornamentazione in cui il ritmo tra le voci è diverso; il settimo invece è la parodia di una *chanson* di Antoine Boësset, autore che Albert cita per nome e cognome, come anche il titolo del brano che ha trascritto e associato a un proprio testo originale («Du plus doux»), contenuto nell'ottavo volume di *Airs de court*. Albert ne trae una composizione a cinque voci in stile imitativo, che si conclude con un canone in metro ternario. I brani ottavo e nono, invece, sono Lieder a soggetto civile: l'ottavo si riferisce alla guerra intrapresa dalla Svezia di re Gustavo Adolfo II nel 1635 per sancire il predominio sul Mar Baltico e salvaguardare gli interessi delle fazioni protestanti: la cosiddetta "fase svedese" della Guerra dei trent'anni. Il titolo recita «Quando le onoratissime Corone di Polonia e Svezia, dopo la fine dell'armistizio in Prussia si armarono nuovamente l'una contro l'altra alla guerra, nell'anno 1635». Il riferimento è al Trattato di Altmärk, siglato nel 1629 nei pressi di Danzica tra la Svezia e l'alleanza polacco-lituana. Si tratta di un *tricinium* in cui i brevi versi a due accenti vengono intonati a coppie, ciascuna con una differente figurazione musicale in cui le tre voci procedono in stretta imitazione. Il nono Lied, a cinque voci, è annoverato da Albert tra i Lieder spirituali, pur trattando, come si è scritto, un argomento civile. Fa infatti riferimento al Trattato di Stuhmsdorf, accordo siglato – come riporta lo stesso titolo – il dodici settembre 1635 tra la confederazione polacco-lituana e la Svezia nella cittadina prussiana di Stuhmsdorf, l'attuale Sztum nel voivodato di Pomerania, in

Polonia. Tale trattato è da intendersi come una revisione sul piano amministrativo del precedente Trattato di Altmark.

Stando a quanto riporta Fischer, il decimo brano della raccolta è un coro di pastori tratto da *Cleomedes*, un'azione pastorale in musica del 1635 d'ispirazione italiana (non pervenuta) su libretto di Dach e musica di Albert, composta in onore della visita del Re di Polonia Ladislao IV alla corte regiomontana.⁷⁶ Il brano è molto articolato e prevede un ricco organico strumentale costituito di due violini, due viole e violone in aggiunta alle voci soliste, al coro e al basso continuo. Ogni strofa è preceduta da una *Symphonia* numerata, intonata da una voce solista diversa (rispettivamente: canto, tenore, alto e basso) per poi concludere con il coro.

Altamente esemplificativo della varietà dei brani contenuti anche in questa quarta raccolta è la rielaborazione del diciannovesimo Salmo di Claude Goudimel, sulla traduzione dal francese di Martin Opitz, inserito all'undicesimo posto. Il brano è scritto su due righe sovrapposti, ma il frequente cambio di chiavi fa pensare a una linea melodica spezzata tra più strumenti legati dal basso continuo. Così interpreta questo Lied Eduard Bernoulli che suggerisce (scrivendolo tra parentesi) l'utilizzo di tre tromboni. Gli strumenti anticipano la frase della voce solista ripresa dal Salmo di Goudimel, il quale viene ampiamente rielaborato e ornato. La linea sobria e severa del compositore francese, che – trasferitosi a Metz – abbracciò il Protestantesimo, diviene ora un pezzo fastoso, elaborato e ambizioso, che conserva dell'originale l'incedere solenne.

Il Salmo chiude idealmente la prima metà della quarta raccolta, costituita in totale di 24 brani; la seconda ha inizio con una serie di *bicinia* sul tema delle stagioni: si alternano infatti brani composti per la primavera (*Mey-Lied*, n. 12 e *Vor-jahrs Lied*, n. 14) e per l'autunno (*Herbst-Lied*, n. 13, 15). A chiudere quello che – per comunanza di forma e contenuto – sembra essere un piccolo ciclo inserito all'interno del quarto volume, un festoso *Mey-Liedchen* a tre voci, ricco di ornamentazione e di gioco imitativo tra le parti.

Con il n. 17 ritorna il Lied monodico in una delle sue forme più tipiche. Il testo presenta un'alternanza inusuale di coppie di versi da tre e quattro accenti, con un verso di quattro in apertura e in chiusura di ciascuna delle quattro strofe (schematicamente: 4-3-3-4-4-3-3-4).

⁷⁶ Cfr. DDT, vol. XII, p. XIII.

17.
Quid non praestat Amor?

Ein schönes Lieb verleihs mit mir/ Ich solt in diesem Garten Ein we nig Thier warten / So
siest ich ein verschmächte Jäger. Wo bleibst du doch/ mein süßes Lieb? Sei mir nicht mein Sonnlein
Schein/ Mit Spießeln war ich dein/ Und Trau eben von dem besten Reu ben.

La struttura del testo trova corrispondenza nella tecnica compositiva di Albert: i versi a quattro accenti vengono messi in musica in maniera tra loro simile, con soluzioni ritmiche ricorrenti e diverse da quelle applicate per i versi a tre accenti. Nel caso dei *Vierheber* il compositore si avvale di una figurazione inizialmente di semiminime o minime, che subisce un'accelerazione agogica in fuse in chiusura del verso. Sempre nei versi a quattro accenti compaiono i due momenti più ricchi di ornamentazione: il primo a metà della strofa (quinto verso) e il secondo in conclusione. I *Dreiheber*, invece, riprendono – nella prima coppia – l'accelerazione agogica del precedente *Vierheber* con una nuova figurazione di fuse, mentre nella seconda coppia presentano il ritmo puntato ♩. Il raggruppamento dei versi per coppie, inoltre, viene sottolineato dal fatto che ogni due versi Albert raggiunge una cadenza perfetta: dopo la prima coppia sul relativo maggiore (cadenza Fa - Si \flat), quindi sul quinto grado (La - Re), sul quarto (Sol - Do) e infine sul primo (Re - Sol). Anche il brano successivo presenta una struttura già riscontrata in precedenza: l'alternanza di versi da cinque e da quattro accenti (schematicamente 5-4-5-4-4-4) fa pensare all'assimilazione di un modello italiano di endecasillabi e ottonari alternati, con due novenari in chiusura. L'argomento pastorale, con protagonista la ninfa Phyllis, e il vivace ritmo ternario di danza sono elementi che possono aver indotto Albert a imitare un modello versificatorio

d'ispirazione italiana in quanto più idoneo a questo genere di brano, come anticipato nella prefazione in riferimento alle melodie "straniere".

I brani diciannovesimo e ventesimo costituiscono un'importante testimonianza biografica su Heinrich Albert, essendo due Lieder nuziali che gli furono dedicati da due amici come augurio e buon auspicio per il suo matrimonio. I due amici autori dei testi sono Georg Mylius e Simon Dach. Il dato è significativo, perché per la prima volta il compositore compare personalmente, servendosi della prima persona nell'intestazione del diciannovesimo Lied, che recita:

Von Zweyen lieben Freunden, auff meinem zu Königsberg in Preussen gehaltenen
Hochzeitlichen Ehren-Tag, auffgerichtet den 9. Februarii Anno 1638.⁷⁷

L'intestazione ci consegna anche la data precisa delle nozze, confermata dalle edizioni successive del quarto volume, in cui la medesima dedica compare lievemente modificata per includere anche il nome della sposa del compositore: Elisabeth Starck. Si tratta di due componimenti poetici piuttosto lunghi, costituiti rispettivamente a sedici e tredici sestine con identico schema metrico e rimico. Le loro intonazioni sono quantomai contenute nelle dimensioni: rispettivamente otto e quattro battute. Non si può escludere che anche la musica sia stata composta da Mylius e Dach, musicisti non professionisti, ma di certo non digiuni di competenze musicali, nonché senza dubbio avvezzi allo stile compositivo del *Gesellschaftslied*, pratica a entrambi assai familiare. Tuttavia Albert è solito citare le sue fonti qualora non siano originali, come si è già avuto modo di appurare. L'assenza di una indicazione univoca che si tratti di brani altrui lascia dunque arguire che si tratti di composizioni originali di Albert.

Dopo un *bicinium* di argomento civile che vede l'alternanza di sezioni omoritmiche e imitative, il ventiduesimo brano (riprodotto nell'immagine sottostante) spicca per la felicità e l'efficacia dell'invenzione melodica e incarna alla perfezione quanto afferma Hermann Kretzschmar nell'introduzione alla moderna edizione delle *Arien*: «[...] der

⁷⁷ «Da [parte di] due cari amici, nel giorno solenne delle mie nozze a Königsberg in Prussia, tenutesi il 9 Febbraio dell'anno 1638».

Hauptwert der Sammlung liegt doch in den kürzeren, in einfacher liedform gehaltenen Solokompositionen, namentlich den weltlichen.»⁷⁸

22.
castro succumbimus igni
Quo certum est ipsos incaluisse Deos.

stünde mit der Erden Wann Lieben solte werden Von Hien schon abgethan/ Als
Wenn der Sonnen Wagen Dem leuchten wolt ensagen Auf seiner Him mels Bahn.

Ciascuno dei sei versi di ogni strofa viene musicato con una frase dal profilo ondivago. Albert guadagna gradualmente il *climax* attraverso motivi che ritornano su sé stessi e salgono di grado (rispettivamente: I, IV, V, VI), mantiene per due battute il registro più acuto e quindi ridiscende altrettanto gradualmente verso il tono principale. Il basso procede regolarmente, scandendo un ritmo armonico di semiminime; esso stabilisce un rapporto diretto con la voce soltanto in chiusura dove, dopo averla raggiunta per moto contrario, ne imita il piccolo madrigalismo sulla parola *Himmels*, intonata su di una scala ascendente di fuse, unico passaggio non sillabico del Lied. L'accento che viene regolarmente posto in rilievo dal compositore è l'ultimo di ogni verso, il terzo, che Albert pone sempre su un valore più lungo di semiminima, semiminima puntata o, alla fine, minima.

Il secondo brano interamente *durchkomponiert* inserito in questa raccolta è il ventitreesimo, che, a differenza del quarto, presenta un ampio dispiegamento di voci e strumenti. Si tratta infatti di una vera e propria cantata, che richiede un organico di cinque o sei voci soliste, un coro, due viole, due violini, violone e basso continuo. Il testo è un inno gioioso alla vita di coppia, certamente composto nell'occasione fastosa di uno sposalizio. La genuina serenità che pervade le rapide quartine di *Vierheber* si manifesta già nel mot-

78 «[...] il principale valore della raccolta risiede nelle composizioni solistiche più brevi, in semplice forma di canzone, in particolar modo profane.» KRETZSCHMAR, in DDT, XII, p. XVIII.

to latino che precede il componimento: «Quam miserum vacuo se cubuisse thoro!»⁷⁹ e nel carattere festoso della composizione musicale. Le voci designate per aprire le danze sono l'alto e il tenore, che si producono inizialmente per moto contrario, quindi per moto retto, in un breve duetto imitativo ornato da un'agile fioritura di semifuse. La strofa si conclude con due versi intonati in modo pressoché omoritmico che cedono il passo alla prima *Symphonia* per due viole, che procedono per terze parallele. Queste propongono per quattro volte il medesimo disegno ritmico e melodico, ogni volta salendo di una terza, per poi tornare, nella quarta serie, al tono principale: Sol. La seconda strofa viene intonata dai soprani sul motivo proposto dalle due viole nella *Symphonia*, dal quale si discosta solo nella prima parte del verso finale, ove la prevedibilità del discorso musicale viene spezzata da un breve effetto di eco. Segue una seconda *Symphonia*, questa volta scritta per due violini; Pur essendo inseriti in una costruzione geometrica del tutto simile, anch'essi procedono per terze parallele e pressoché omoritmicamente, ma il disegno melodico è ora differente. A questo punto, a tre serie di un primo modello ritmico A seguono tre ripetizioni di un nuovo modello ritmico B, quindi il primo ritmo torna a chiudere questo secondo intervento strumentale.



Canto e Alto intonano una terza strofa che rievoca il mito di Deucalione e Pirra servendosi dei medesimi modelli ritmici, rispettivamente due volte il secondo e due volte il primo. Questa volta la *Symphonia* tocca al violino e alla viola, i quali impiegano il medesimo materiale ritmico e melodico delle due *Symphoniae* precedenti. La penultima strofa canta le sofferenze della vita solitaria; Albert la affida a una *Voce Sola*, che, dalla chiave impiegata, potrebbe essere una voce di contralto. Privo di un'introduzione musicale, l'ultimo *Vers* viene intonato dal *Chorus* a cinque voci omoritmiche. L'andamento melodico è tendenzialmente discendente, tranne per il terzo verso, l'unico che sale. Tra un verso e l'altro Albert inserisce un'*Echo*, termine che scrive per esteso sotto alla parte del basso. Come già in II.14, il lasso di tempo dato dalle pause da riempire con l'eco è sufficiente per inserirvi l'intona-

⁷⁹ «Com'è triste dormire in un letto vuoto!».

zione degli ultimi due accenti, come propone Ferdinand Theriot nella sua realizzazione del basso continuo per l'edizione moderna di Bernoulli.⁸⁰

Il quarto volume si chiude con un brano in forma di vivace danza ternaria che celebra la figura di Flora: protettrice, tra le altre cose, delle piante e dei giardini, figura centrale anche nella produzione madrigalistica italiana. La totale omoritmia tra canto e basso e scrittura emiolica conferiscono movenze ulteriormente coreutiche al brano e l'indicazione di tempo (3) ripropone il problema delle terzine implicite. Ciò appare evidente fino dalla prima battuta in cui due coppie di semiminime e crome precedono due semiminime e due crome; volendolo trascrivere con efficacia in notazione moderna sarebbe opportuno optare per un regolare innesto di una battuta da 3/4 all'interno di un generale tempo di 6/8.

Chorus.
Vers 5 u. ultim.

A.

Ach wie wohl sind die da ran, Wel che Lie .
 Ach wie wohl sind die da ran, Wel che Lie be
 Ach wie wohl sind die du ran, Wel che Lie .
 Ach wie wohl sind die du ran, Wel che Lie .
 Ach wie wohl sind die da ran, **Echo.** Wel che Lie .

Echo.

⁸⁰ DDT, XII, p. 143.

La prima battuta:  diverrebbe:  .

A riprova del fatto che Albert avesse preso in seria considerazione la volontà di terminare con questo volume la sua attività di compositore di Lieder, l'autore pone alla fine della raccolta il registro di tutti brani contenuti nei quattro volumi pubblicati sino a ora. Ai versi incipitali, ordinati alfabeticamente, seguono due colonne contenenti il numero del volume e il numero in cui si colloca il Lied all'interno di ciascuna raccolta.

III.5 Volume V

La quinta raccolta di Lieder segna una sorta di nuovo inizio nella produzione musicale di Heinrich Albert, che aveva considerato l'idea di terminare la sua attività di compositore di canzoni con il volume precedente. Il quinto volume marca quindi il principio di una seconda parte che si rivelerà simmetrica alla prima, essendo composta di altri quattro volumi. Questi presenteranno tuttavia notevoli elementi di diversità rispetto ai precedenti. La quinta parte fu la prima a essere stampata, nel 1642, presso il successore del tipografo che diede alle stampe i precedenti quattro volumi, di cui averne sposato la vedova: Paschen Mense, che rilevò la stamperia di Lorenz Segebaden. Il titolo per esteso recita:

Fünffter Theil der ARJEN oder MELODEYEN Etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keüscher Liebe vnd Ehren-Lust dienender Lieder. Auff unterschiedliche Arthen zum Singen und Spielen gesetzt Von Heinrich Alberten. Mit Churfl. Durchl. zu Brandenb. ec. ec. ec. PRIVILEGIO.



Per la prima volta nel frontespizio compare il contrassegno del *Privilegio* e campeggia il solenne stemma araldico del *Kurfürst* brandeburghese (Friedrich Wilhelm I), entrambi elementi altamente rappresentativi della grande considerazione di cui godevano Albert e la sua musica a Königsberg e in tutta la marca prussiana. La raccolta vedrà due ristampe con l'estensione del privilegio principesco: la prima nel 1645 e la seconda nel 1651, entrambe *In Verlegung des Autoris*, vale a dire ristampate con l'autorizzazione del compositore e il suo personale controllo sul lavoro dello stampatore.

Contrariamente a quanto avvenuto nelle prime quattro raccolte, la prefazione è divisa in due parti separate da un fregio decorato: la prima dedicata a Sigismund Scharff (1611 - 1652), segretario di stato a Königsberg per conto della corona polacco-svedese adoperatosi per rendere possibile l'ottenimento del *Privilegium* principesco da parte del compositore; la seconda in tono più colloquiale indirizzata, come di consueto, al *Günstiger Leser*.

Dem Edlen Wol Ehrvesten und Vornehmgeachten Herrn Sigismund Scharffen ec.
Seinem Hochgeehrten und Großgünstigen Herren ec.

Unter die Jenigen Dinge / Hochgeehrter Herr / die etwa beständig möchten geheissen werden / sind meines erachtens auch billich gute Lieder sampt ihren Melodeyen zu zehlen und dafür zu halten: Ob nun zwar von diesen und andern meinen Arien / welche ich vielen guten Liedern beygefügt / ich mir die Thorheit nicht einbilde / daß auch solche so gut und köstlich weren / daß sie nach uns bleiben solten; So kan dennoch ich auch nicht sagen / daß sie so balde vergehen werden / weil selbige allbereit hin und wieder / zwar uber verdienst / angenommen und beliebt worden. Und muß ich mit gebührendem Lobe billich allhier gedencken der fast unvergleichlichen hohen Gunst / welche mein Hochgeehrter Herr ermeldten meinem Arien erzeiget und bewiesen / Insonderheit / daß derselbe nicht nachgelassen mich an zufrischen / daß ich noch einen Theil dergleichen Lieder verfertigen und an Tag geben solte. Solchem großgünstigen Begehren habe ich nicht alleine hiemit schuldige folge leisten / sondern auch dahero Ursache nehmen wollen / diesen Fünfften Theil meinem Hochgeehrten Herren dienstlichen zuzuschreiben und zu uberreichen / Mit freündlicher Bitte / solche meine Arbeit großgünstig auff und an-zunehmen / und mich in bißhero verspürter hohen Gewogenheit zu behalten. Ihn hiemit nebenst allen den lieben seinigen Gottes Schutz zu beharrlicher Gesundheit empfehlend, verbleibe ich Meines Hohgeehrten Herrn
stets dienstwilligster

Heinrich Albert.

Günstiger Leser,

ES sind voraus in diesm Fünfften Theil etliche besonders feine Lieder zu finden die da erfordern / daß jeglicher Vers seine absonderliche Arie führen und haben solte; Als etwa das Erste / Andere (welches ist die Klage Sions) das 11. auß dem Prediger Salomon; Der schöne Lobgesang der Liebe; das Pastoral oder die Hirten-Handlung von einem verliebten Schäfer ec. Daß aber solche dergestalt nicht von mir hervor gebracht werden / geschiehet bloß umb bespahrung der Unkosten. Denn nur des Letzten zu gedencken (welchem ich doch hierinnen eine fremde Arie zugeeignet) wann solches nach Gebür / mit denen darzu gehörigen Symphonien und Choren ec. wie allbereit vor diesem von mir das meiste daran verfertigt worden / erscheinen solte / würde es alleine fast so hoch lauffen / als gegenwertiges gantze Wercklein. Wollet demnach noch zur Zeit mit dieser meiner wenigen Arbeit vorlieb- und willen nehmen, und euch genügen lassen an dehme | daß ich eüch so viel schöne Texte / die meisten theils von unserm Poeten dieses Ortes her-rühren (mit seiner bewilligung) mittheilte / welche von mir fast besser / als von Ihme selbst / sind verwahret und auffgehoben worden / ohne zweifel wegen seiner überhäufften Arbeit / damit man ihn fast täglich beschwehret; und hat mich schade zu seyn gedaucht / daß solche etwa gar von abhänden kommen möchten. Wird Gott mir mein Leben fristen / und bessere Mittel an die Hand geben / solt ihr dessen / was nach meinem wenigen Vermögen an ermeldten / und andern noch bey mir habendenTexten ich gearbeitet / und noch zu arbeiten willens / ins künfftige auch theilhaftig werden. Gott mit uns allen!

La dedica a Sigismund Scharff (Scharffen, secondo la variante grafica seicentesca) contiene un'informazione importante: Albert esordisce sostenendo che, tra le cose che meritano una durevole attenzione, sono da annoverare anche i Lieder semplici e raffinati insieme con le loro melodie. L'affermazione è rilevante, poiché costituisce un'ulteriore riprova dell'uso del termine *Lied* per indicare, prima di tutto, un genere letterario: le *Lyrice* di cui parla Opitz. Il compositore, con la consueta modestia che caratterizza il tono delle sue prefazioni, esprime il desiderio che i *Lieder* sui quali ha composto le *Arien* gli sopravvivano e non scompaiano in breve tempo, vista la benevolenza che li ha accolti. Albert rende quindi merito al dedicatario per averlo incoraggiato a completare e pubblicare ancora una raccolta di Lieder, resa possibile anche dalla positiva disposizione nei confronti del suo lavoro. Significativo pure il termine *Arbeit* in riferimento alla sua professione di compositore: professione che, in tali termini, rivela la sua connotazione borghese di lavoro con ambizioni artistiche (ancorché regolarmente dissimulate), ma quantificabile e suscettibile di trattamento economico. Al lettore Albert riferisce invece informazioni sulla sostanza musicale del suo lavoro. Rivolgendosi direttamente a un generico *Leser* con cui l'autore è vicino e con cui intrattiene un rapporti di fiducia e confidenza, Albert dichiara che vi si troveranno Lieder particolarmente pregiati (*besonders feine Lieder*) e segnala a quali si riferisce. Il compositore indica

il primo, il secondo e l'undicesimo, come a voler confidare i propri gusti e selezionare di persona ciò che deve essere di preferenza cercato, eseguito e ascoltato.

Come già avvenuto nei due precedenti volumi, Albert torna a menzionare la *Durchkomposition* quale veste musicale ideale per un testo e a giustificare l'assenza quasi totale di tale procedimento compositivo a causa dei costi troppo elevati che esso avrebbe comportato. A sua discolpa Albert porta un esempio pratico: se l'ultimo Lied (*Anke von Tharaw*, senza dubbio il più celebre brano attribuitogli) avesse dovuto essere composto come si conviene, ossia con la sua propria *Symphonia*, parti strumentali e cori, da solo sarebbe costato tanto quanto l'intero volume. Infine, torna a chiedere la compiacenza dei lettori nei confronti dei testi, la maggior parte dei quali composti dal «nostro poeta locale»; il riferimento è nuovamente a Simon Dach, con la constatazione che è grazie al lavoro del compositore se i suoi versi si preservano e giungono lontani: versi eccellenti, frutto di un impegno quotidiano.

Il quinto volume asseconda e porta avanti due tendenze che si iniziano a riscontrare già nel precedente: in primo luogo i motti latini, che fino al terzo volume contrassegnano pressoché immancabilmente ciascun brano, vengono meno in favore di un breve testo didascalico in lingua tedesca che ricorda l'occasione per cui il brano è stato composto o che ne riassume l'argomento; in secondo luogo si osserva un'occorenza sempre più rara di Lieder monodici, il cui numero va ulteriormente assottigliandosi nelle successive ristampe (di ventuno brani contenuti nel quinto libro, solo nove sono monodici). Contrariamente a quanto avvenuto finora, nelle successive edizioni del quinto volume pervenuteci Albert non li trascrive per cinque voci, ma mantiene l'impianto dell'opera così come compare nella prima edizione.

Il volume si apre con un brano monodico: un Lied (inserito nel *Register* tra quelli spirituali) a una voce e basso continuo nella forma più tipica: sei ottave di giambi a quattro accenti, rimanti *aabcdd*.

In dem jetzt meine Seele schawt	<i>xXxXxXxX</i>	<i>a</i>
Wie inniglich doch eine Braut	<i>xXxXxXxX</i>	<i>a</i>
Sich uber ihrem Breütgam frewet:	<i>xXxXxXxX</i>	<i>b</i>
So komm ich, Heyland recht darauff	<i>xXxXxXxX</i>	<i>c</i>
Wie ich Dir auch bin zugeträuet	<i>xXxXxXxX</i>	<i>b</i>
Ich komm' auff meiner Seelen Kauff	<i>xXxXxXxX</i>	<i>c</i>
Den Du Dir hast zuthun verpflichtet,	<i>xXxXxXxX</i>	<i>d</i>
Und durch dein Blut ins Werck gerichtet	<i>xXxXxXxX</i>	<i>d</i>

The image shows a page of a musical score for a German Lied. It begins with a large, ornate initial 'S' in the left margin. The score is written on four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are in German and are written below the vocal line. The first system starts with the lyrics 'N de jezt meine Seele schawt Wie lügllich doch eine Braut Sich über jhre'. The second system continues with 'Drehtgamstrews et: So kom ich/ Hepland recht darauff'. The third system has the lyrics 'Wie ich Dir auch bin zugeträwet Ich komm auff meiner Seelen Kauff Den Du Dir'. The fourth system concludes with 'hast zuthun verpflichtet/ Und durch dein Blut ins Werck ge: richtet.' The music features various rhythmic values, including semiminims and minims, and includes dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also some performance instructions like '1.' and '2.' above the first system.

La ripartizione dei versi in battute anche in questo caso non è regolare: l'incipit in levare, che rende musicalmente il giambo, dà l'avvio a una linea melodica ascendente, che intona i primi tre versi. Questi tracciano il primo termine di un paragone che vede accostati la gioia che la sposa nutre nei confronti del suo sposo e, a partire dal quarto verso, l'anelito dell'Io lirico verso Dio. Inizialmente l'intonazione procede sillabica per semiminime, quindi si intensifica: in corrispondenza del secondo verso le sillabe sono intonate su fuse. Caratteristico di questo Lied è l'uso reiterato della sincope, che compare per la prima volta nell'intonazione della seconda metà del secondo verso, sulla parola *eine*, portatrice di accento forte. L'artificio ritmico genera da un lato un rallentamento agogico e, dall'altro, uno slancio verso la semiminima puntata

su cui si trova la parola *Braut* (sposa). A questa segue un nuovo passaggio di fuse che mettono in risalto la parola *Bräutigam* (sposo), che si trova nuovamente in posizione enfatica, intonata da due semiminime. La tensione generata dal continuo ascendere melodico e dalla notevole varietà ritmica si scioglie in un leggero, breve momento ornato: un rapido susseguirsi di due figurazioni di semifuse sul verbo *frewet* (gioisce), l'una ascendente (arriva a toccare il Sol₄), l'altra discendente, che vanno ad arrestarsi su due minime, mentre il basso riceve movimento dall'ornamentazione e si produce in una cadenza in fuse che conduce a un accordo di Do maggiore, quindi a una scala discendente di fuse verso il La minore, su cui si apre il quarto verso.

Come si può osservare nell'esempio, il secondo termine di paragone viene intonato per mezzo di una frase discendente, in cui la voce copre l'intera ottava tra il Mi₄ e il Mi₃. Quasi a voler rimarcare l'ingresso nella sfera più spirituale del Lied, Albert continua scevro di ornamentazioni, con un canto che sino alla fine sarà esclusivamente sillabico. La sincope ricompare nell'intonazione del quinto verso, nella medesima posizione della precedente, ora sulla sillaba *zu* di *zugeträuet* (flessione del verbo *zutrauen*: "confidare"). Nel corso del sesto verso il ritmo si vivacizza: *ich komm* (io vengo) è intonato con una perentoria quarta ascendente (Mi₃ - La₃). Albert ricorre nuovamente a un rapido ritmo di fuse, che subito rallenta per dare risalto alle parole *Seelen Kauf*. Le parole del verso successivo (il penultimo della strofa) sono scandite da fuse disposte in una scala discendente che dal Sol₄ si arresta al Si₃, semiminima che intona la parola *verpflichtet* (obbligato).

Nonostante l'inizio sia su accordi di La minore e non ci sia alcuna alterazione in chiave, il tono principale del Lied è Mi, come confermano le principali cadenze intermedie e il finale. Del secondo brano Albert parla anche nella prefazione, cosa mai accaduta nelle raccolte precedenti, indice di una particolare considerazione nei confronti di questo Lied a cinque voci tratto dal libro del *Quohèlet*. Di questo è disponibile l'incisione discografica a opera di Konrad Junghänel.⁸¹

81 HEINRICH ALBERT, *Lieder von Liebe und Tod*, Cantus Cölln, Konrad Junghänel, Deutsche Harmonia Mundi, Bonn, Kreuzberg-Kirche, 1988, tr. 5.

Al terzo posto si trova un Lied monodico alquanto diverso dal primo:

3. Syr. 25. v. 13. 14. 15.

Wie groß ist doch 3 Mann/ Der durch hoher Weisheit Gaben Alles ds ergründet

Kan/ Was See/ Erd und Him- mel haben/ Der in alle Säck und Sachen Allgütlich sich zur

Schicken weiß/ Arreit in Trawren oder Lachen Der geeltesten Tugend Preis!

In questo caso canto e basso procedono pressoché invariabilmente omoritmici e prevalentemente per terze parallele. Il canto è sillabico, a eccezione di una delicata ornamentazione sulla parola *Himmel* (cielo): piccola miniatura, raffinato esempio di *Tonmalerei*. Tale regolarità e corrispondenza ritmica tra i due righe fanno pensare a un corale. Il testo di Simon Dach trascrive in versi opitziiani i versetti 13-15 del libro del Siracide, nel quale viene esaltata la magnificenza dell'uomo, che – con il timore di Dio – si può elevare sopra ogni cosa. Anche l'armonia è chiara e regolare: osservando l'accollatura ed esaminando l'incipit e la chiusura, risulta evidente il tono di Fa maggiore. I primi due versi sono declamati sul medesimo modello ritmico, in cui il verso trocaico è reso con l'alternanza di minime e semiminime ad eccezione del terzo accento, che viene dissimulato inserendolo in una discesa di semiminime per porre quindi in rilievo il quarto. Il terzo verso, invece, presenta una regolare scansione trocaica che vede l'alternarsi di note lunghe e brevi. La prima cadenza sulla tonica si trova esattamente alla metà della strofa, al centro di una discesa d'ottava che contiene il breve e grazioso ornamento di cui sopra. Il modello ritmico iniziale non fa più ritorno; gli ultimi quattro trochei sono musicati ciascuno con una

differente distribuzione di note lunghe e brevi, mettendo in luce di volta in volta differenti momenti del verso. Anche in questo Lied si nota un frequente ricorso a sincopi, trascritte in notazione moderna con due semiminime legate a cavallo di battuta, ma che – come si nota nell’immagine – Albert scrive come minime, omettendo la stanghetta. Nonostante il compositore parli espressamente di *Syncopationes* all’interno della prefazione al secondo volume, in questo caso è più sensato parlare di battute più o meno estese. La prima si colloca sulla prima sillaba di *Alles* (tutto), la seconda sulla prima sillaba di *Klüglich* (in maniera sensata, intelligentemente), che ricevono considerevole rilievo tramite questo spostamento d’accento.

Il successivo Lied monodico si trova al quinto posto, reca il titolo «Abend-Lied» («Canto serale») e si avvicina molto al precedente quanto a conformazione. Nonostante la medesima accollatura (con il Si₁ in chiave), si tratta in questo caso di un modo dorico trasposto, il cui tono principale è Sol, percepito come minore: sonorità evidentemente più adatta al carattere serotino che la melodia vuol evocare. Quel che caratterizza il quinto Lied è l’utilizzo ricorrente di uno schema ritmico che consiste nell’alternanza di una nota lunga e una nota breve all’interno di battute singole o doppie. Non è usuale trovare nelle composizioni di Albert una tale frequenza nel ritorno di un’unica figurazione ritmica.

Il successivo Lied monodico possiede invece caratteristiche di assoluta peculiarità che ne fanno un *unicum* all’interno dell’intero *corpus* liederistico in esame.

Si tratta dell’ottavo brano della raccolta, intitolato «Bekehrung zum Herren Christo» («Conversione a Cristo Signore») e si presenta come una breve cantata con la presenza, oltre che del basso continuo, di due violini obbligati. Sostiene Hermann Kretzschmar che si tratti della parodia di una composizione dello stesso Albert che venne eseguita il 30 settembre 1634 in occasione dell’ingresso della principessa sassone a Copenaghen, durante il breve soggiorno di Albert e Schütz nella capitale danese.⁸² Le cinque strofe sono parzialmente *durchkomponiert*: prima e terza strofa sono intonate sulla medesima melodia, così come seconda e quinta. Ciascuna strofa (denominata nella partitura *Vers*) intonata dal *Diskant* è alternata a una *Symphonia* a due violini, la quale a sua volta è sempre diversa

82 Si veda DDT, XII, p. IX.

(tranne dopo la terza strofa, in cui torna a risuonare la prima *Symphonia*) ma costituisce una sorta di commento strumentale al canto e si colloca sul medesimo basso.

Tutte le strofe contengono una ricca ornamentazione che non interessa più di una sillaba alla volta. Il testo rimanente è intonato in maniera sillabica, cosa che ne comporta una più chiara articolazione. Prima e terza strofa sono caratterizzate da un ritmo di crome puntate e semicrome. Dopo l'apertura, che coincide con il primo verso, una prima sezione ornamentale di fuse su un'estensione piuttosto limitata dà inizio a una serie di semifrasi dal profilo più ampio, ciascuna associata a un verso e separata dalla successiva da una pausa; l'unica eccezione compare tra il terzo e il quarto verso, i quali – nella prima strofa – sono legati da un nesso grammaticale:

Süsser Hort, gewisses Heyl
 Aller, die in grossem Leiden.⁸³

Il genitivo *Aller* (di tutti), con cui principia il quarto verso, completa la coppia di epiteti riferiti a Cristo presente nel terzo. Tra il quarto e il quinto, invece, sussiste un rapporto di coordinazione, che non è però così forte da richiedere una maggior vicinanza tra le due corrispondenti “stringhe” melodiche. La struttura della strofa è ricreata nella partitura grazie alla successione di semifrasi tra di loro chiaramente distinte. La prima *Symphonia* inizia con una breve imitazione alla quarta tra i due violini che suonano nella stessa tessitura, incrociando di frequente le loro voci. Il primo intervallo è il medesimo su cui si collocano le sillabe iniziali del Lied *Je-su*: Mi - La; il reimpiego di cellule melodiche non è però sistematico e non si ripresenta in questa prima parte del brano. Conclusa la prima, breve imitazione (appena una battuta e mezza), ne comincia una seconda, che di imitativo non ha che l'inizio.

Nella seconda strofa Albert predilige il moto retto e intona i versi a coppie con uno stile più piano e declamatorio, che conosce principalmente successioni di fuse dilatantesi in semiminime o minime in chiusura di verso. La stanza è conclusa da un articolato melisma di semifuse dal profilo ondivago, seguito dalla *Symphonia*. Questa volta i due violini procedono per terze parallele e, dopo una prima, breve fase omoritmica, nella seconda metà della prima battuta il ritmo viene vivacizzato da un inciso puntato e da una sincope del secondo

83 «Dolce rifugio, sicura salvezza / Di tutti coloro [che si trovano] in gran dolore».

violino. A una battuta imitativa seguono due momenti virtuosistici rispettivamente del primo e del secondo violino che si ricongiungono nella battuta finale, di notevole varietà ritmica e condotta prevalentemente per moto contrario.

Perentorio l'inizio del quarto *Vers*, nel quale l'Io lirico invoca il Cristo affinché dimori nella sua anima. La prima sillaba *Nun* (Ora) si colloca sul quinto grado (Mi₄) e su una minima, *incipit* ben più deciso rispetto alle altre strofe.

4. Nun, Herr Christe, steht dir offen,
Was Du dir erwehlet hast,
Komm, du grosser Seelen-Gast!
Komm! mein Wunsch mein gantzes Hoffen
Kömbstu! Ja, Du dist zugegen,
Merck ich doch schon deinen Seegen

Vers 4.

Nun, Herr Christe, steht dir offen, Was Du dir erwehlet hast; Komm du gross et Seelen-Gast! Komm mein Wunsch

Come nel caso della prima strofa, anche nella quarta la struttura del testo e le sue caratteristiche sintattiche si rispecchiano nella musica: *Nun* è separato dal resto del primo verso da una pausa espressiva, che ne intensifica il carattere risoluto. Il secondo verso (che costituisce una proposizione oggettiva rispetto al primo) è collegato musicalmente a esso e vi si pone specularmente: il primo verso viene intonato con una semifrase discendente, il secondo con una ascendente. La declamazione procede per fuse, con una sola variazione ritmica costituita da una fusa puntata seguita da una semifusa. Del tutto simile è il trattamento dell'ultima coppia di versi, mentre i rimanenti sono separati da pause di semimini-ma. Tra le cinque strofe, la quarta è quella dotata di un'ornamentazione più ricca, con due fioriture di semifuse nei versi terzo (su *grosser*) e sesto (su *doch*).

La quinta e ultima strofa vede la compresenza di tutte le forze musicali riunite in un sonoro *tutti*: la voce, che si serve della melodia della seconda strofa, i violini, che procedono per libera imitazione, e il basso. Quest'ultimo si rifà a quello della seconda strofa e ne conserva

le armonie, modificandone qua e là l'altezza (iniziando, per esempio, all'ottava inferiore), e diversificandone le note di passaggio.

Parzialmente *durchkomponiert* è anche il nono brano, tratto da *Cleomedes* (1635), di cui Albert fa menzione nella prefazione chiamandolo «*Hirten-Handlung*» (letteralmente: “azione pastorale”), mentre al di sotto della cifra 9 compare la dicitura *Actu Oratorio*. La pressoché intera *Durchkomposition* è inficiata soltanto dalla ripetizione di un ritornello sinfonico che, come nel precedente, intervalla il canto a cinque voci.⁸⁴

Dopo due *bicinia* (numeri 10 e 12), intervallati da un secondo Lied monodico tratto dal *Qohèlet* (n. 11), e un Lied a cinque voci (n. 13), con il quattordicesimo brano si torna alla forma più semplice di Lied amoroso a voce sola, una canzone di grande regolarità e semplicità.

14.
Jung gefrehte
Hat nie gerewt.

The image shows a musical score for a song. It begins with a large, highly decorative initial letter 'S' in black ink. To the right of the 'S' is the title '14. Jung gefrehte Hat nie gerewt.' Below the title are two systems of musical notation. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The lyrics are written in German below the staves. The first system of lyrics is: 'Istu nichts vō Breitgā hōre / Wünschest dir für ihm dē Tod! Lass dich nicht mein'. The second system of lyrics is: 'Zēnd / behdren / Ges dich willig nicht in Toht! Dēnt was dieses sey für Pein: Alt / vñ doch noch Jungfraw seyn!'. There are some small symbols like 'x' and 'p' on the staves.

Ciascun verso delle sette sestine è inserito esattamente in una battuta, senza ricorrere a un *incipit* in anacrusi né terminare nella battuta successiva, come si è riscontrato altrove. Il canto sillabico si dipana quasi esclusivamente su semiminime, lasciando alla regolare successione degli accenti della misura la resa del ritmo trocaico del verso. Le variazioni ritmiche sono quattro: in esse una semiminima è puntata e seguita da una fusa. Cadono rispettivamente alla fine della seconda battuta, a metà della terza, alla fine della quarta e all'inizio della sesta, in corrispondenza di momenti significativi del testo: posizioni enfatiche che Dach (con lo pseudonimo di Chasmino) ha provveduto a riportare regolarmente

84 Anche di questo brano è disponibile una registrazione: ALBERT, *op. cit.*, tr. 15.

nel corso delle diverse strofe. Nelle sei battute le frasi sono distribuite con regolare simmetria: una cadenza forte sulla dominante nella seconda battuta e una cadenza alla tonica nella quarta. Nella quinta una cadenza alla sopratonica con funzione sottodominantica (Re minore) prepara la battuta finale, nella quale il ritmo si dilata sino a giungere alla conclusione su di una *longa*.

Gli ultimi tre brani monodici del quinto volume compaiono ai numeri 16, 17 e 18.

Presentano elementi che li accomunano, ma non a sufficienza per poter parlare di un piccolo ciclo, di un trittico di brani accomunati per soggetto o per caratteristiche musicali. I primi due sono caratterizzati da un tempo ternario e da una scrittura emiolica, per la quale Albert ricorre ad annerimenti; il terzo presenta invece un ritmo binario in semiminime. Nel sedicesimo brano il compositore impiega un modello ritmico ricorrente che consiste in tre minime seguite da una semibreve puntata. Anche in questo caso i versi sono distribuiti con grande regolarità ciascuno in due battute, come accade anche nel Lied successivo. Per questo brano – il lungo lamento (ben ventidue sestine) di un pastore innamorato sull'infidelità della sua Phyllis – Albert si serve di un'*Aria incerti Autoris*, come riporta nella partitura in tutti i casi in cui non utilizza una propria melodia originale. Com'era avvenuto nel volume precedente, il compositore ricorre alla notazione bianca e all'antico segno mensurale che indica *proportio perfecta* seguito dalla più moderna indicazione 3/1. L'ultimo brano monodico, il n. 18, è eccezionalmente breve (appena cinque battute) e presenta una peculiarità: al termine della linea del canto Albert aggiunge una *longa* sulla medesima nota su cui conclude il Lied. Si può arguire che si tratti della chiusa, pur non essendo specificato da altro segno se non da una doppia stanghetta tra questa e l'ultima nota del canto. Il fatto che non rechi alcuna sillaba può indicare che si possa trattare della nota finale su cui cantare l'ultima sillaba, oppure dell'ultima sillaba della strofa in cui si decidesse di terminare il Lied.

Ci sono almeno altri due dati da mettere in rilievo, a proposito del quinto volume: al numero diciannove si trova un brano a cinque voci denominato «Tanz nach Art de Polen» («Danza alla maniera dei polacchi») in cui la parte del soprano è identica alla parte del canto del ventiquattresimo Lied nel primo volume, che reca la medesima denominazione. Per la seconda edizione del primo volume tale Lied era stato armonizzato a cinque voci, diversamente da come compare nel quinto.

III.6 Volume VI

La prima edizione del sesto volume compare a Königsberg nel 1645 per i tipi di Paschen Mense. Delle due successive ristampe non sono pervenute copie, mentre ne sono sopravvissute alcune della quarta. Fischer ipotizza che le tirature non pervenute fossero state stampate in pochi esemplari, appositamente per i dedicatari, similmente a quanto era avvenuto per il primo volume.⁸⁵ La prima edizione riporta, al centro del frontespizio, lo stemma araldico del dedicatario: Conrad von Burckstorff (nella grafia moderna: Konrad von Burgsdorf).



Il blasone si compone di uno scudo ritondato partito originariamente di rosso e d'argento (nel frontespizio la stampa non è colorata), troncato da una divisa azzurra caricata al centro di una croce di Malta inscritta in un piccolo scudo spagnolo, segno dell'appartenenza dei Burgsdorf ai Cavalieri dell'Ordine di San Giovanni. Lo scudo principale è sormontato da un elmo a celata coronato e ornato da tre piume di struzzo, i cui colori richiamano i quelli di partizioni e divisa. Ai suoi lati s'innestano simmetricamente due folte teorie di vaporose foglie d'acanto ornamentali. Nel 1643 Conrad von Burckstorff aveva ricevuto dal

⁸⁵ Cfr. FISCHER, *op. cit.*, p. XXXXI.

principe elettore Friedrich Wilhelm von Brandenburg il privilegio di un *aumento* costituito da due bracciali d'armatura che impugnano tre piume di struzzo ciascuna. Tale aumento, probabilmente per mancanza di spazio, non compare nel frontespizio. Uomo d'armi ambizioso e di pochi scrupoli, nel 1640 Burgsdorf era stato nominato dal giovane *Kurfürst* Friedrich Wilhelm membro del consiglio segreto, nonché comandante delle fortificazioni della marca brandeburghese.⁸⁶ Albert potrebbe essere entrato in contatto con lui intorno al 1630 quando, di ritorno a Königsberg dopo l'infausta spedizione con la legazione olandese, si occupò per un breve periodo di ingegneria militare.

Contrariamente a quanto accade nelle altre raccolte, la prefazione della sesta (datata in calce *27 Junii 1645*) è indirizzata esclusivamente a Burgsdorf, non al *günstiger Leser* cui il compositore si è rivolto nelle prime cinque raccolte.

Wolwürdiger, Hoch-Edelgeborner, Gnädiger Herr,
 WAs für herrliche und geistreiche *Compositiones* aus Italien (welches billich die Mutter der edlen Musik zu nennen) zu uns gelangen, sehe ich offtermals mit höchster Verwunderung an; Was imgleichen bey uns Teutschen der hochberümete Cappelmeister Schütze / der seine hohe Wissenschaft auch dahero / besonders von dem fürtrefflichen Johann Gabrieli geholet / für lebhaftte und durchdringende Sachen aufgesetzt / die zum meisten zwar noch nicht im Druck, viel aber derselben von Ihm mir anvertrawet und in die Hände gegeben worden / solche machen mich unterweilen so bestürzt und zaghaft / daß ich mich fast nicht mehr unterwinden mag einiges Lied oder Melodey aufzusetzen / befürchtende / es mir für eine Vermessenheit von selbigen so hocheffarnen Meistern gedeutet und außgelegt werden möchte. Alleine / weil ich nicht von Jugend auf in dieser Kunst erzogen / noch einige Gedancken gehabt / hievon Profession zu machen / wie solches vielen Musicis / besonders obermeldten Hn. Schützen / meinem geliebten Oheim / gar wol bewust ist; Als hoffe ich / sie meine geringen Melodeyen / und was ich mehr hervor geben möchte, in Gewogenheit übertragen / und selbige *Compositiones* / als Beyläuffer seyn und gelte lassen werden. In solcher Zuversicht habe ich nun in meiner Arbeit der Arten fortgefahren / und den Sechsten und vielleicht letzten Theil solcher Arien an das Liecht kommen lassen. Daß aber denselbigen E. Wolwür. Gn. ich in Unterthänigkeit zuschreibe / hat mich veranlasset die gnädige Affektion, welche E. Wolwür. Gn. (als ich satsam vermercken können) zu denen vorhergehenden und andern meinen schlechten Melodeyen getragen / wie denn auch etliche auf dero selbst gnädiges Begehren ich ehemals aufgesetzt / die noch nicht in andere Hände kommen. Ob ich un zwar wünschen möchte mit etwas bessers vor E. Wolwür. Gn. insonderheit das Erstmal / zu erscheinen; gestalt dann Deroselben die auf unserm Academischen Jubel-Fest gehaltene und unlängst auf dem Churfürstlichen Hause alhier wiederholte Comoedien-Music ich Untertänigkeit zu offeriren zgedacht; worinnen vielleicht etwas mehreres / als in solchen einem Theil meiner Arien zu finden seyn möchte; So hat

86 Per una biografia dettagliata si veda BERNARD ERMANNSDÖRFFER, *Burgsdorf, Konrad Alexander Manus von*, in «Allgemeine deutsche Biografie», vol. III, Duncker & Humbolt, Leipzig, 1876, pp. 615-617.

doch vor diesmal (die Wahrheit zu sagen) mein Beutel so viel nicht darstrecken wollen / selbiges Wercklein drucken zu lassen. Wie es dann mit meinem Zustand also und nicht anders beschaffen / als E. Wolwürd. Gn. von dem berühmten Musicanten, Walter Rowen, kurtz vor dero Abreise aus der Marck vernommen haben. Und gelanget hiemit an E. Wolwürd. Gn. mein unterthäniges Bitten / Dieselbe sich deren damals erklärter gnädigen Fürsorge erinnern / wie auch diese meine Dedication einig und allein dahin deuten wollen / daß ich damit öffentlich zu verstehen geben wil / wie empfig ich zu seyn begehre.

Ewer Wol-würdigen Gn.
Unterthäniger Diener

Heinrich Albert

In questa prefazione Albert concede un considerevole spazio all'elogio della musica italiana. Il compositore scrive di provare la massima ammirazione per le composizioni che provengono dall'Italia, che definisce *herzlich* (cordiali, ma anche fervide e ricche d'*affetto*) e *geistreich* (ricche d'ingegno). Attribuisce a Heinrich Schütz il merito di aver portato tali novità nei Paesi tedeschi, in particolare grazie al suo periodo di studi con il *fürtrefflich* (l'eccellente) Giovanni Gabrieli. Albert torna quindi ad affermare il suo status di musicista "dilettante": di fronte all'opera di tali maestri dichiara la propria inferiorità e ammette di non riuscire quasi più a scrivere un Lied o una melodia nel timore di compiere un atto di protervia nei loro confronti. Si ricrede soltanto ricordando che la sua formazione professionale non è stata rivolta fin dalla tenera età alla musica, che non riteneva potesse diventare la sua occupazione principale. Qui si colloca l'unica testimonianza di Albert sulla parentela con Schütz, che chiama «*mein geliebter Oheim*»: «il mio amato cugino», il cui giudizio è tenuto da Albert nella massima considerazione.

Giunge quindi la *captatio benevolentiae* nei confronti del dedicatario, al quale Albert segnala di aver incluso nel volume brani occasionali per le solennità accademiche, nonché una *Comoedien-Music*. Si tratta di *Cleomedes*, un lavoro teatrale di Simon Dach con la musica di Heinrich Albert del 1635 che venne eseguita nel palazzo del re di Polonia Władysław IV (1595-1648). L'opera narra di un popolo che si appella a Mercurio affinché riporti la pace tra i contendenti che lo opprimono e che, cessate le ostilità, festeggia giubilante la pace.⁸⁷ È oggetto di dibattito, come nel caso dell'altra composizione rappresentativa di Albert (*Sorbuisa*) e del resto anche della *Dafne* di Opitz e Schütz, se si fosse trattato di

87 Si veda ALFRED KELLETAT (a cura di), *Simon Dach und der Königsberger Dichterkreis*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1986, p. 337.

un *durchkomponiertes Liederspiel*⁸⁸ oppure di un *Singspiel* con musiche di scena e cori finali intervallati dai dialoghi recitati. È degno di nota che Albert sostenga in questa prefazione che colà, nella sua *Comoedien-Music*, siano a trovarsi elementi di maggior interesse che nel presente volume di *Lieder*. In chiusura Albert menziona un secondo dedicatario: Walter Rowe, musicista inglese, (Londra ? 1582? - Berlino, 1671), celebrato solista virtuoso di viola e particolarmente di viola bastarda che fu insegnante di musica delle principesse brandeburgesi Edwig Sophie e Louise Charlotte, già dedicatarie della seconda raccolta di *Lieder*. Albert e Rowe erano certamente legati da reciproca stima, tanto che in una raccolta manoscritta di Rowe a uso dei suoi allievi compaiono anche alcune composizioni di Albert.⁸⁹ I primi brani monodici della raccolta sono contigui (dal numero sette al numero nove). Il primo dei tre presenta un tipo strofico inusuale, che non si ritrova una seconda volta all'interno delle otto raccolte di Albert: ciascuna delle cinque strofe di otto versi consta di sei versi da tre accenti (*Dreiheber*) e due versi da cinque (*Fünfheber*), i quali si trovano al primo e al terzo posto. Questa successione tanto particolare potrebbe rappresentare un tentativo di riprodurre la metrica del madrigale italiano – una libera combinazione di endecasillabi e settenari – in una raccolta che l'autore apre dimostrando la sua attenzione e grande ammirazione per l'arte musicale italiana:

So gänzlich ist auf nichts allhie zu bawen,
Kein Glück übt stete Trew,
Ob Freude sich noch eins so groß lässt schawen,
Daß sie vollkommen sey;
Wer wil, mag umb sie schweben,
Ich traw ihr nimmermehr,
Wil blohs mich GOTT ergeben,
Sie treuget gar zu sehr!

Si può dunque guardare ai versi a cinque accenti come a un tentativo di trasporre in metrica tedesca l'endecasillabo italiano; per quanto riguarda i versi a tre accenti il problema è più complesso: soltanto due di essi sono interpretabili inequivocabilmente come settenari, per via delle loro cadenze femminili (il quinto e il settimo). I rimanenti presentano, alla lettura, una terminazione ambigua: secondo e quarto verso terminano con un dittongo,

88 AXEL E. WALTER, *Simon Dach (1605–1659): Werk und Nachwirken*, De Gruyter, Berlin, 2008, p. 335.

89 TIM CRAWFORD, *Walther Rowe*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, vol. XXI, Macmillan, London, 2001, pp. 816-817.

mentre il sesto e l'ottavo con una vocale prolungata dalla lettera *b*. In altre parole, applicando i criteri della metrica italiana, i *Dreiheber* potrebbero essere interpretati sia come senari a chiusura femminile, con l'aggiunta di una semisillaba in chiusura, che come settenari, cosa che prevederebbe la divisione forzata e innaturale del dittongo finale. Il problema che scaturisce è dunque di natura musicale. Albert intona le chiusure di secondo e quarto verso su di un'unica nota, rispettivamente una minima puntata e una minima seguita da una pausa equivalente. A riprova del fatto che *Trew* sia da considerarsi come un monosillabo, si osservi la battuta finale: la voce verbale *treuget* ha la prima sillaba musicata su due fuse discendenti unite da una legatura, come avviene nel caso di melismi o fioriture su singole sillabe; per un bisillabo il compositore si sarebbe servito di due fuse separate. I versi quinto e settimo sono invece musicati su due note (*Schwe - ben* e *ge - ben*), mentre sesto e ottavo su un'unica nota più lunga: *mehr* su di una semiminima (mentre il verso viene declamato in crome) e *sehr* su di una *longa* conclusiva.

7. Sechster Theil.

Bey seligem Zintz/ Fr. Ann: von Nülheim/ Zn. Sigismund Schaffen ehelichen
Hausfrauen: en 5. Hornung 1643.

O gänzlich ist auff nichts allhie zu bawen/ Zein Glück lübe sie Treu/ Ob freude sich noch
eins so groß läßt schawen/ Daff sie vollkommen sey. Wer wil/ mag umb sie schweben/ Ich traw ihr nit mehr/ Will
blohs mich Gott ergeben/ Sie treu. get gar zu sehr!

Il profilo melodico e il periodare armonico rispecchiano perfettamente il tipo strofico: ciascun verso viene intonato con una sua propria frase melodica che si conclude con una cadenza. L'iniziale alternanza di versi da cinque e da tre accenti non sembra intaccare il regolare ritmo armonico del brano: entrambi i *Fünfheber* si presentano divisi in due parti, con una cadenza al tono principale (Fa) in corrispondenza al terzo accento. Il ritmo ar-

monico segue comunque l'andamento dei versi, non già la scansione delle battute: ciascun verso termina con una cadenza armonica sul primo o al quinto grado (Do), rispettivamente V, V, V, I, I6, V, I6, I.

Il successivo brano monodico, un *Begräbnislied* o *Trauerlied* in onore di un defunto, si presenta in una forma strofica ben più tipica e regolare, in cui però si riscontra una peculiarità dal punto di vista della notazione che non si riscontra in altri brani: alcune note sono prolungate nella battuta successiva non con una legatura tra due note della medesima altezza, né con una figura di valore più lungo che farebbe decadere la necessità della stanghetta di battuta (cosa che comunque si riscontra altrove in questo stesso brano). Il punto di valore, nei due passi dell'ottavo Lied che si possono osservare nella figura sottostante, viene collocato al principio della battuta successiva, cosa che ha costretto i revisori dell'edizione moderna a ricorrere alla legatura di valore tra due battute.⁹⁰



Tale peculiarità rappresenta un'ulteriore riprova del fatto che la battuta in Albert non fosse ancora la manifestazione di una gerarchia di accenti ma che questi seguissero piuttosto il metro poetico. Oltre che per questa singolarità, il presente Lied si distingue anche per la scrittura del basso, che alla fine del quarto verso imita in eco la parte del canto e, alla conclusione del secondo e del quinto verso, si produce in due brevi commenti che travalicano il ruolo di mero sostegno armonico e ritmico della voce.

Seguono il terzo Lied monodico consecutivo e un *bicinium* tratto da *Cleomedes*, quest'ultimo in regolari versi trocaici da quattro accenti e caratterizzato da un'alternanza di misure binarie e ternarie nel corso delle prime quattro battute. Un brano imponente e ambizioso si colloca all'undicesimo posto: una cantata interamente *durchkomponiert* (simile, nel dispiego di forze, a quella incontrata nel volume precedente) composta come commiato al principe elettore del Brandeburgo in occasione della sua partenza da Königsberg. Per la *Symphonia* di apertura Albert prescrive l'uso di un violino, due viole e un violone, cui si aggiunge il consueto organico del basso continuo, come si può evincere dalla cifratura

⁹⁰ Si veda DDT, XIII, p. 185.

presente sulla parte del violone. La voce solista entra accompagnata dalla dicitura *Cantus Solus* e viene intonata, con l'accompagnamento del basso continuo, la prima strofa in lode del principe, descritto come un valoroso eroe (*Werther Held*). La melodia vocale è quanto mai incisiva: principia con un ritmo anapestico di due fuse e una semiminima che ascendono per grado congiunto dal Fa₃ per raggiungere il Re₄ sulla parola *Held*, in un primo climax. Il Re₄ viene raggiunto nuovamente con un salto d'ottava, che fa seguito a una generale discesa della melodia sino all'ottava bassa, sulla parola *Dich* (il pronome personale della seconda persona singolare declinato al caso accusativo), ulteriormente enfaticizzata dall'iniziale maiuscola, non comune nei pronomi personali. La melodia raggiunge il suo apice sulla parola *Herr*, in particolare rilievo in quanto posta sulla nota più acuta, di maggior durata (una minima) e seguita da una pausa di fusa. Dopo un breve intermezzo strumentale affidato agli archi e caratterizzato da un'imitazione su scale di cinque note ascendenti, ha inizio la seconda strofa, intonata dalla voce solista accompagnata dal basso continuo e da un trombone, prescritto esplicitamente in partitura, come si può osservare nell'esempio seguente:

The image shows a musical score for a trombone and a voice part. The score is written on six staves. The top staff is for the Trombone, and the bottom staff is for the voice. The lyrics are: "Sey besorgt / als wie Du thust / Du / der Menschen Stemb" and "und Lust Aller Hohe Dich an zu massen! Zersch / der Himmel wird sein". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Anche in questo caso l'inizio è anapestico, ma su valori aumentati che richiamano il ritmo della *Symphonia* di apertura. Inizialmente voce e trombone procedono all'unisono, quindi il canto inizia a farsi estremamente ornato sulla parola *Frewd'* (gioia), intonata per mezzo

di una figurazione di quattro quartine di semifuse, che il trombone si limita a punteggiare con i gradi principali dell'armonia in fuse. Nel corso di questa seconda strofa il trombone porta avanti una linea melodica indipendente e cantabile, non subordinata alla voce (tranne nel corso della fioritura) ma in contrappunto, in dialogo. Al termine della seconda strofa non si ripresentano gli archi con una nuova sezione sinfonica, bensì prende subito il via la terza, intonata questa volta da due voci femminili (*Duo cant.* in chiave di soprano) che procedono principalmente per terze, omoritmiche o in stretta imitazione. La scelta di tale organico si applica al testo, che evoca immagini di grazia quali i sospiri, le delizie della primavera, gli omaggi tributati al principe; essa contribuisce inoltre all'incremento della sonorità che, dalla voce sola, arriva al *Chorus* finale a cinque voci, passando per il duetto tra voce maschile e trombone e, appunto, il *bicinium* per voci femminili. Le diverse voci procedono in modo pressoché esclusivamente omoritmico a eccezione di qualche ritardo, che conferisce varietà all'incedere dei solidi blocchi accordali. Il canto si dipana in semiminime e ogni verso chiude regolarmente su una cadenza al quinto, al quarto o al primo grado, su di una semiminima oppure con effetto di eco. Con la parola *Chorus* Albert indica l'insieme di voci e strumenti; questo si può arguire dall'inserimento in quattro punti di un'*Echo*, che ripete le ultime tre o quattro sillabe dei versi pari, ma che non riporta alcun testo sotto il rigo. Gli echi sono scritti sul rigo della voce più acuta e del basso, e per essere affidate presumibilmente al violino o ai due violini, al fine di dar vita a una sonorità piena ma leggera e distante, conformemente all'effetto eco e in contrasto con la sonorità grandiosa del coro. Questo termina con la ripetizione dell'ultimo verso su valori aumentati, per conferire al passaggio un incedere ancor più ampio e solenne, significativamente sulla parola *Liecht* (luce) e armonizzato su di un terso accordo di Fa maggiore.

Si indirizza direttamente al dedicatario Heinrich Albert con il Lied successivo. La didascalia collocata tra la cifra 12⁹¹ e la partitura informa che Conrad von Burckstorff doveva recarsi in missione diplomatica a Karsaw (in grafia moderna Karsau, l'attuale città lettone di Kārsava, presso il confine russo). Il testo dipinge uno scenario idilliaco fatto di germogli primaverili, alberi, campi innevati, trifoglio e bestiame, paesaggio che si svelerà a Burcksdorff nel suo soggiorno a Karsaw.

91 Nell'immagine che lo riproduce, il Lied compare con il numero 10. Si tratta di un evidente errore di stampa, dal momento che la numerazione prosegue poi regolarmente progressiva all'interno del volume.

10

Seiner Wolwürdigten Gnaden Zn. Conrad von Burckstorf/ Churfl. Durchl. zu Brandemb. 2c. Ober-
Kammerheeren 2c. Als derselbe vor seiner Abreise zu Kön. Mayn. in Polen und Schweden 2c. erste der Chur- und Fürst-
lichen Häupter vom Hause Brandenburg zu Warsaw unterthänigst einge-
laden den 17 Mey 1645.

Reiß dich nun/O Warschau/ an/ Such zusammen al- le Götter Die dich Götter erdenken kan/
Nun geuß aus des Vorjahres Bitter! Lass die Blume wie mit Schnee Und das Feld mit süßem Ale/ Der dem
Wein so lieblich schmecket Al- lenthalben seyn be- decket!

Ancora una volta la melodia ricalca la conformazione della strofa: ciascun verso viene intonato con una semifrase che procede principalmente per fuse e che termina con una semiminima. Il finale di ogni secondo verso è dilatato da due semiminime, ma Albert evita ricorsi troppo prevedibili limitando questa regolarità alle prime due coppie di versi (ossia sul finale del secondo e del quarto); tale rallentamento agogico si ripresenta alla fine del settimo verso, prima di un'agile scala di semifuse che caratterizza l'inizio del verso ottavo. Il profilo melodico si presenta particolarmente ondivago, con frasi che ascendono e discendono in maniera particolarmente regolare e definita, il che conferisce al Lied una considerevole originalità e una grande varietà melodica.

Il tredicesimo brano della raccolta, che reca il motto latino «Tristitiam pelle et venient tibi gaudia vera»⁹², è classificato come *Winter Lied* (canto invernale) e vi si può guardare come a un esempio archetipico della canzone strofica regiomontana. La data che compare sotto il nome dell'autore, Robert Roberthin, informa che la poesia risale al 1638, anno di pubbli-

92 «Allontana la tristezza e la gioia vera giungerà a te».

cazione del primo volume di *Arien*. Di questo Lied si trova un'incisione discografica con la voce di Annette Dasch.⁹³



La brevità della composizione (l'immagine riproduce il Lied nella sua interezza) non agisce a discapito della sua efficacia; al contrario ne è elemento fondamentale, così come lo è la semplicità della melodia, che favorisce il processo di memorizzazione e la declamazione del lungo testo. L'interpretazione di Annette Dasch si limita a sei strofe su dodici (1-3, 5, 6 e 11) con un intermezzo strumentale dopo le prime quattro in cui il liuto si produce in una fioritura della melodia. Tale operazione non doveva essere inconsueta al circolo della *Kürbishütte* né alla prassi dell'epoca, dal momento che in molti casi le strofe sono chiuse e rappresentano una singola immagine: un particolare momento o stato d'animo indipendente rispetto alla strofa che precede o che segue.⁹⁴

Il successivo Lied monodico si trova al numero 18, è preceduto dal motto «Dignum Laude virum Musa vetat mori»⁹⁵ e tratta il tema – inusuale nella produzione liederistica regionmontana – dell'immortalità conferita all'artista dalla sua opera. Il modello ritmico è quello

93 AA.Vv., *Deutsche Barocklieder*, Annette Dasch (soprano), Harmonia Mundi, Teldex Studio Berlin, 2004, tr. 13.

94 A questo proposito si veda ANGELO GEORGE DE CAPUA, *German baroque poetry. Interpretative readings*, State University of New York Press, 1973, p. 40 e segg.

95 «La Musa impedisce di morire all'uomo degno di lode».

della danza di ritmo ternario e dall'antica notazione bianca, che ricorre ad annerimenti per rendere i passaggi emiolici.

Albert chiude la raccolta con cinque brani monodici, due dei quali preceduti da un motto già occorso nelle raccolte passate: il n. 21 e il n. 23, che recano i medesimi motti rispettivamente dei numeri III.24 e I.7 con testi e melodie differenti. Quest'ultimo è particolarmente degno di nota per un sottile giuoco di richiami tra il basso e il canto; alcuni incisi ritmici vengono anticipati dall'uno e ripresi dall'altro, alternatamente prima dal canto e poi dal basso, quindi viceversa:

23.

Casta placent superis.

Es ist die Lieb' auff allen Seiten/ Nach der die meiste Jugend ringt/ Die von der Tugend Bahn zu
schreiten Mit fleiß vñ höchsten Achttz bedingt/ Vñ sich in solches Wesen bringt Das nichts als Schand vñ Furcht begleiten

Si può osservare nell'immagine come l'inciso ritmico con cui principia il canto venga ripreso identico dal basso a distanza di una minima; al termine del primo verso è il basso a proporre un nuovo disegno ritmico, che viene ripreso dal canto all'inizio del verso successivo. Il medesimo giuoco ricorre altre tre volte negli ultimi tre versi.

III.7 Volume VII

Il settimo volume di Lieder di Albert venne pubblicato a Königsberg nel 1648 ancora per i tipi di Paschen Mense. Il titolo presenta caratteri di peculiarità rispetto ai precedenti. Esso recita:

Arien / Etlicher theils Geistlicher: sonderlich zum Trost in allerhand Creütz und Wiederwerdigkeit / wie auch zur Erweckung seeligen Sterbens Lust; theils Weltlicher: zu geziemenden Ehren-Frewden und Keüschter Liebe dienender Lieder zu singen gesetzt von Heinrich Alberten.

La prima, notevole differenza che si presenta è l'assenza della parola *Melodeyen*, che aveva costituito, nei volumi precedenti, un'alternativa al termine *Arien*. Inoltre, l'attenzione è molto più concentrata sulla presenza di brani spirituali, con l'aggiunta – altra novità rispetto ai volumi precedenti – dell'elemento della consolazione (*Trost*) e di una *seeligen Sterbens Lust* (un sereno desiderio di morte).

Il frontespizio della prima edizione reca un *emblemata* che si colloca al centro delle quattro cifre che costituiscono l'anno di pubblicazione.



L'immagine rimanda chiaramente alla tradizione degli *emblemata* così come si presentano nell'*Emblematum liber* del giurista ed erudito italiano Andrea Alciati, stampato ad Augsburg nel 1531. All'interno del medaglione circolare – bordato di foglie lanceolate, sormontato e chiuso da nastri – si trova un serpente che disviluppa le sue spire in quello che sembra un corso d'acqua. Sulla sua testa poggia una colomba che reca, nel becco, un ramoscello d'olivo.

La prefazione è divisa in due parti nettamente distinte dalle formule di chiusura e dalla firma dell'autore, che compaiono in entrambe le sezioni, nonché da una linea che taglia il foglio in orizzontale; nella prima parte Albert si rivolge ai dedicatari: Zacharias Krehlen e Johann Scharf (Scharffen, secondo la grafia seicentesca) di Königsberg e Andreas Witschen di Lubeca. Nella seconda parte ritorna l'apostrofe al *Günstiger Leser*, che nel volume precedente era mancata. Dopo l'allocuzione ai nomi di cui sopra, corredati dei rispettivi titoli e di numerosi epiteti celebrativi, ha inizio la vera e propria prefazione.

Unter Menschlichen Ergetzungen, so von Göttlicher Güte uns ertheilet werden, sind ja nicht die geringsten die liebe Musica und Poeterey / im fall sie beyde in ihrem gebührenden Schmuck erscheinen und als zwo gleich gezierte Schwestern herfür tretten / massen sie durch ihre sonderbare Krafft und Bewegung / so wol zur Andacht und Lobe GOTTES / als auch unterweilen / zum merklichen Trost unserer angefochtenen Gemüter / hinterreibung und verjagung trawriger Gedancken und Erweckung allerhand geziemenden Ehrenfrewden uns gleichsam die Hand bieten; Daß dahero wir allerseits dieselbigen / als thewre Geschenke Gottes / billich mit hertzlichem Danck aufnehmen und sie jederzeit hoch und wehrt halten solten. Allein es ist leider zubeklagen / daß der meiste Theil der Leute solcher schönen und nützlichen Künste gar wenig achtet / noch weniger auch derselben Verwandte und zugethane mit gebührender Belohnung und Fürsorge zu bedenken gesinnet ist / sondern sie vielmehr mit schimpfflicher Verachtung / auch wol Verfolgung zu belästigen sich gefallen lässt Dennoch aber erweckt der Liebe GOTT unterweilen noch etliche Liebhaber und Freunde / denen ermeldte edle Künste zu Herten gehen / und die derselben hertzliche Wirkung und Furcht sich wol zu nütze zu machen wissen: In welcher Zahl meine vielgünstige Herren insonderheit zu zehlen ich grosse ursache habe / als deren hohe Gunst / so Sie auch zu meinen herfür gegebenen Liedern jedes mahl getragen (deren Texte meisten Theils von unserm Poeten / meinem liebsten Freunde / mir mitgetheilet worden) ich nicht sattsam zu rühmen weis / in dem Sie dieselbigen zum öfftern mit trefflicher Beliebung gelesen / gesungen / zum theil auch selbst / sonderlich Ihr Herr Krehl / gespielet und euch damit belustiget habet / mir auch / der ich mich für den geringsten der Edlen Music-Verwandten schätze / viel und grosse freundschaft und Gutthätigkeit dahero wiederfahren lassen. Hiedurch ich dann veranlasset worden / gegenwertigen letzten Theil meiner so genandten Arien Ihnen für andern freundlichen zu dediciren und unter deren Nahmen an das Liecht zu bringen / daß solcher ein öffentliches Zeugnis meines dienstfertigen Willens und schuldiger Dankbarkeit seyn möge; Bittende / Sie denselbigen günstig und freundlich von mir auff- und annehmen / dabenebenst meine wehrte *Patronen* liebe und trewe Freunde ferner verbleiben wolten / die ich hiemit Göttlicher Obacht zu beständiger Leibes Gesundheit und allem Wolergehen gantz trewlich empfehle.

Gegeben Königsberg am FestTage Johannis des Täuffers / im Jahr Christi 1648.

Meiner Großgünstigen und hochgeEhrten Herren dienstwilligster Freund

Heinrich Albert.

La prima sezione della prefazione si apre dunque esaltando il potere benefico della musica accennato nel titolo: Albert scrive che tra i diletti che Dio ha concesso agli uomini

musica e poesia non sono certo tra i minori, a condizione che esse si manifestino con il consono decoro (*gebührenden Schmuck*) quali due sorelle egualmente adorne (*gleich gezier- te Schwester*), che sono dotate di forza e movimento non comuni (*sonderbare Krafft und Bewegung*) e rivolte alla devozione e alla lode di Dio. Sullo stesso piano della funzione devozionale che assolvono i suoi Lieder Albert pone anche la facoltà consolatoria degli stessi (che definisce *merklich*: notevole, ragguardevole) nei confronti dei turbamenti e delle fatiche degli animi, nonché il potere di fugare i pensieri mesti e di risvegliare quelli positivi.

In questa serie di considerazioni che delineano un panorama ideale dell'attività e della pratica poetico-musicale Albert trova un unico punto dolente, rappresentato da coloro che considerano tali arti poca cosa o addirittura nulla; arti che il compositore stima, al contrario, dotate di bellezza e utilità (*schönen und nützlichen*). Simili figure di detrattori vengono nominate a vantaggio dei dedicatari, dipinti come amanti e amici di queste nobili arti, le quali toccano i loro cuori e da cui essi sanno trarre giovamento. Albert non manca di ricordare che la maggior parte dei testi sono opera del suo "più caro amico", del quale non menziona direttamente il nome ma che si limita a chiamare *unserm Poeten* (il nostro poeta), riferendosi certamente a Simon Dach.

In seguito il compositore giunge a compiacersi del fatto che i suoi Lieder siano stati fatti oggetto di attenzione e di pratica musicale da parte degli stessi committenti, nonché della reciprocità del rapporto tra essi e il compositore, dal momento che entrambe le parti ne traggono mutuo beneficio. Dopo aver annunciato già due volte la cessazione della sua attività di compositore di Lieder, anche in questa prefazione Albert torna a dichiarare che la presente sarà la sua ultima raccolta di *so genandten Arien* (cosiddette arie), convinzione che in parte motiva una dedica tanto inusuale e personale. Tornando a offrire i suoi servigi e a dichiarare la sua gratitudine, il compositore chiude questa prima sezione della dedica augurando la salute agli amici patroni e affidandone le sorti alla grazia divina.

La seconda parte della prefazione, più breve e di carattere maggiormente colloquiale, è rivolta ai lettori.

Günstiger Leser. Der Geiz / wie er unter allerhand Leüte sich einschlieret / also befällt er auch unterweilen erst die Buchführer und Buchdrucker / welche mit hindansetzung ihres Gewissens / wider das Verbot hoher Potentaten / ja selbst unsers Gottes / kein bedencken tragen / ihrem Nechsten schaden zu thun. Gestalt dann auch ich erfahren müssen / daß man sich an gegenwertige meine Lieder (die zwar / was die Noten betrifft / ich für so gar grosses Wunder nicht außzugeben / doch aber für einen Zuschub

meines nottürfftigen Auffenthalt zu haben vermeinet) aus geitzigem Vorsatz gemacht / und etliche Texte nachzudrucken / angefangen hat. Wie nun solcher Nachdruck an sich selbst eine ungerechte Arbeit ist: Also geräth er auch gemeiniglich gar übel / daß solchen Leuten dies Laster die Augen blendet / daß sie nicht eins recht schawen können wie sie drucken sollen. Wie dann nicht ein einiges Lied / so wol die zu Dantzig / als auch / welche dieses Orts in klein Format nachgedruckt / zu lesen ist / da nicht Fehler drinnen zu finden sein solten / zugeschweigen / daß selbige Leute unterweilen gantze Wörter geendert und damit des Liedes rechten Verstand verdruckt haben. Die hohe Obrigkeit hat zwar dem einen die verfallene Straffe / auff Fürbitte / gnädigst erlassen / mit Verwarnung / daß er sich dergleichen attentaten hinfüro / auch ferner Feilhaltung in Landen Sr. Churfl. Durchl. der nachgedruckten Exemplarien / bey der im Privilegio besagter Straffe enthalten sol; Was aber den andern detrifft / lebe ich noch der unterthänigsten Hoffnung / es weder ihm noch keinem forthin für genossen hingehen werde. Demnach bitte ich / da ihr ermeldte Lieder eüch gefallen lasset / wollet keine Exemplaria / ausser denen / so ich bey Paschen Mense drucken lassen, und selbst / sonderlich die Texte / als an welchen am meisten gelegen / wol corrigieret habe / für gut erkennen und annehmen / welches euch zur freundlichen Nachrichtung und zum Behuff des allgemeinen besten ich nicht bergen sollen.

Gehabt eüch wol! Heinrich Albert.

Questa parte rivolta al lettore si apre con un'invettiva scagliata contro l'avarizia di stampatori e librai, che non si fanno scrupoli a danneggiare il loro prossimo contravvenendo ai divieti delle autorità: il compositore deplora il fatto che editori e tipografi avidi e con intenzioni di dolo abbiano iniziato a dare alle stampe copie delle sue raccolte di Lieder a sua insaputa e in maniera illecita, in quanto privi del *Privilegium* conferito dall'autorità. L'invettiva si sposta quindi, con sottile ironia, sul piano della qualità del lavoro: la pessima abitudine (*Laster*, letteralmente: vizio) di agire in questo modo accecherebbe a tal punto i malintenzionati da impedir loro di svolgere un lavoro corretto. Non ci sarebbe in queste raccolte non autorizzate, continua Albert, un solo Lied privo di errori e imprecisioni, cosa che – di conseguenza – compromette l'esatta comprensione dei brani (*des Liedes rechten Verstand*), viste anche le libertà che le edizioni "pirata" si prendono nei confronti del testo. Fortunatamente l'autorità competente ha proibito la realizzazione e il commercio di tali operazioni editoriali illegali nelle terre della marca brandeburghese, provvedendo a sanzionare i contravventori. La prefazione si conclude con la preghiera di non riconoscere per buoni altri esemplari che quelli stampati presso Paschen Mense, corretti e passati al vaglio dello stesso Albert.

Il volume in oggetto presenta due caratteristiche piuttosto vistose anche a una prima, superficiale indagine a volo d'uccello: rispetto agli altri, il settimo contiene un esiguo numero di brani monodici (appena tre su venticinque) e, in chiusura, vi è inserita una serie di sei *Ariæ Gallicæ*. In luogo dei consueti motti latini, inoltre, compaiono sempre più di frequente dettagliate didascalie che precedono ciascun pezzo e che si riferiscono all'occasione per cui sono stati composti, fornendo anche indicazioni sull'anno della loro composizione, che è spesso anteriore alla data di pubblicazione del volume: i brani (perlomeno quelli in cui la data è dichiarata) coprono infatti un arco temporale che va dal 1641 al 1648, date da considerare in ogni caso con cautela dato che potrebbero riferirsi a un'occasione nella quale il compositore si sia servito di melodie composte in precedenza.

Il primo brano monodico inserito nella raccolta è il sesto. Si tratta di un *Trostlied* (un Lied consolatorio) inserito dal compositore nel registro dei Lieder spirituali e dedicato alla sepoltura di un infante: Sigismund, figlio di Ahasverus von Brandten (maresciallo membro dell'aristocrazia militare prussiana), scomparso nel 1641 alla tenera età di sei anni. Come altri tre Lieder inseriti nella medesima raccolta (i numeri 3, 4 e 18), esso è composto di cinque strofe di sette versi giambici alternatamente da quattro e da tre accenti. La declamazione è regolarmente sillabica, su di un basso che spesso procede con il medesimo ritmo della voce solista. Il carattere consolatorio passa anche attraverso la semplicità della melodia, che si snoda su una serena armonia di Do maggiore, priva di accenti drammatici o patetici e scevra delle espressioni di lamento e compianto che invece appaiono nel titolo. Tutto questo in conformità al testo, che dipinge la morte prematura del fanciullo come un subitaneo ritorno a Dio, come si rende chiaro sin dal verso incipitale: «Laß sterben, was bald sterben kann!» («Lascia morire ciò che presto può morire!»). Anche il secondo brano monodico è classificato come *geistlich*, ma non reca una didascalia né una titolazione che lo possa ricondurre a una precisa ricorrenza. Ciò che subito colpisce l'attenzione, a una prima osservazione, è la notevole libertà nella disposizione delle battute, che in più punti non corrispondono tra basso e canto.

The image shows a page of a musical score for a lied. It begins with a large, ornate initial 'S' in a decorative font. The score consists of five systems of staves. The first system has a vocal line and a bass line. The lyrics are: "Ihr Seelen! die ihr durch den Tod die selig' Endschafft aller Noth und". The second system continues: "alles Danks als überkommen! Ihr wißet daß es einem frommen Iste niemals fast ohn". The third system: "Reich seyn! und das ein Christ sich hinter Pein! die für dem Himmel nichts zu schämen! Viel". The fourth system: "Ihr Seelen! die ihr durch den Tod die selig' Endschafft aller Noth und". The fifth system: "alles Danks als überkommen! Ihr wißet daß es einem frommen Iste niemals fast ohn". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, along with some performance markings like '34', '65', '43', '55', '56', '41', and '6'.

Il caso più eclatante si può osservare nel secondo sistema, nel quale il basso si colloca in una battuta triplice in corrispondenza a una battuta duplice e una singola del canto. Anche in questo caso la forma del Lied è delle più consuete: sei ottave di *Vierheber* giambici intonati in modo sillabico. Non si riscontrano riconoscibili modelli ritmici ricorrenti e di ornamentazione, eccezion fatta per la parte centrale del penultimo verso, che corrisponde al culmine della melodia (che raggiunge il Fa₄) e al movimento più rapido del basso, che si produce in una scala ascendente di fuse. In questa sezione, significativamente, si trova la parola *Himmel* (Cielo) nella prima strofa, nelle cinque successive rispettivamente *Grabe* (tomba), *höchsten* (il più alto), *unbefleckt* (senza macchia, puro), *Wollust* (voluttà), quindi in chiusura nuovamente *Himmel*.

Ai numeri diciotto e diciannove sono collocati due *Abschieds-Liedchen* (piccole canzoni di commiato), il secondo dei quali a voce sola e basso continuo. Anch'esso non si discosta dalla forma dei due precedenti; si caratterizza per essere costituito da tre archi melodici piuttosto netti che comprendono rispettivamente uno, due e tre versi; il primo arco abbraccia il primo verso, il secondo i versi secondo e terzo, il terzo gli ultimi tre versi, creando una sorta di modello matematico applicato a un brano che, per quanto breve e semplice nelle intenzioni e nella declamazione, si rivela ricercato e assai curato. Tornano alla mente le parole che lo stesso Albert scrive nella prefazione al quarto volume, nel quale sottolinea

quanto sia difficile creare una composizione ben fatta, visto il grande numero di fattori che vi entrano in gioco, ancorché in composizioni brevi e prive di ambizioni artistiche.

Il volume si chiude con sei *tricina* con basso continuo, sei versioni tedesche di altrettante *chansons* francesi di autori ignoti. Tutte e sei sono contrassegnate come *Aria Gallica*, ma nessuna riporta il nome del compositore della versione originale. La particolarità, che si incontra qui per la prima volta, è l'inserimento del titolo originale in lingua francese. I sei brani presentano caratteristiche simili: le voci declamano il testo in modo sillabico, pressoché invariabilmente omoritmico tra canto e basso, movimentato da rare fioriture, ritardi o lievi sfasature. Anche il tipo strofico è ricorrente: quattro brani su sei sono costituite da sestine, mentre i due rimanenti (i numeri 23 e 25) sono composti rispettivamente di quintine e ottave. Tutti i *tricina* sono composti di cinque strofe tranne il n. 24, che ne conta sei. Quest'ultimo compare nella registrazione discografica di Konrad Junghänel con l'ensemble Cantus Cölln⁹⁶ ed è anche l'unico delle sei *Ariæ Gallicæ* a non presentare una regolare omoritmia, bensì una frammentazione imitativa tra la voce più acuta e la coppia di voci più gravi, che nella parte centrale si separano a loro volta in un breve momento imitativo per poi concludere in ritrovata omoritmia.

Tra i tipi strofici più singolari che si possono ritrovare in questo settimo volume spicca l'ottavo Lied, in cui si succedono due versi da quattro accenti, uno da tre, due da due e uno da tre. Tali versi potrebbero rappresentare un tentativo di imitare la successione tra ottonari e quaternari tipica della poesia italiana per musica.

96 HEINRICH ALBERT, *Lieder von Liebe und Tod*, Cantus Cölln, Konrad Junghänel, Deutsche Harmonia Mundi, Bonn, Kreuzberg-Kirche, 1988, tr. 14.

III.8 Volume VIII

Il volume ottavo è pervenuto in un'unica edizione datata 1650 e stampata, come di consueto, a Königsberg presso Paschen Mense. Alcuni esemplari presentano un primo, solenne frontespizio, che precede la pagina dedicata alla titolazione, costituito dalla seguente immagine.



Al centro della sommità campeggia un sole a tre quarti che contiene il tetragramma JHWH in caratteri ebraici (יהוה) da cui, squarciando nubi scure, si dipartono nove raggi, quattro dei quali vanno a lambire le teste di tre aquile che svolgono un drappo dai due lati verticali e dal lato superiore. Il numero dei raggi può essere letto come un'esaltazione della Trinità (tre volte tre), al fine di valorizzare e investire di legittimazione divina le tre aquile. L'aquila sul lato sinistro porta la corona del principe elettore della marca brandeburghese e sul petto reca un fascio littorio, simbolo del potere. L'aquila sulla destra invece è più scura, porta la corona del Ducato di Prussia e sul petto reca un monogramma composto dalla lettera V sormontata da una F, entrambe maiuscole latine, probabilmente le iniziali latinizzate del *Große Kurfürst* Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620-1688). I due principali possedimenti della famiglia Hohenzollern, che – dal 1618 – costituivano lo Stato del Brandeburgo-Prussia, erano formalmente stati vassalli della Confederazione Polacco-Lituana, di cui costituivano di fatto un'enclave. Il drappo è sormontato dall'aquila bicefala absburgica, in omaggio al *Privilegio* concesso non solo dallo Stato brandeburghese-prussiano, ma dallo stesso *Kaiser* Ferdinando III d'Absburgo. Le due teste dell'aquila, rivolte a destra e a sinistra, sono sormontate dalla corona imperiale, attraversata a sua volta dal raggio centrale discendente dal sole sovrastante. Il drappo contiene il titolo della raccolta:

Achter Theil der ARIEN Theils Geistlicher zu Christlichem Leben und Sterben anreizender: Theils Weltlicher zu geziemen der Lust dienender Lieder ausgegeben von Heinrich Alberten, cum Privilegys 1650.

A una lettura verticale dell'immagine, la luce divina che promana da Dio discende e investe gli esponenti del potere temporale e terreno rappresentati dalle aquile e conduce lo sguardo verso il basso, dove – in primo piano e in posizione centrale, su di un terreno ricco di dettagli miniaturistici – sta accovacciata una chiocciola circondata da sei pulcini, quasi inclusa in un sottile cartiglio srotolato in cui si legge, in caratteri latini corsivi maiuscoli, *Sub his Alis*. Si tratta di una figura cristica, che simboleggia Gesù circondato dai suoi apostoli: la rinascita e la protezione che si può trovare nella fede.⁹⁷ Su di una pietra collocata a sinistra della chiocciola si intravedono alcune lettere di una scritta non completamente leggibile, forse il nome di chi ha ideato e realizzato l'incisione, quindi un arbusto secco e spezzato; spostando lo sguardo sulla

⁹⁷ Cfr. JEAN CAMPBELL COOPER, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson Ltd, London, 1982, ed. it. *Enciclopedia illustrata dei simboli*, Franco Muzzio Editore, Padova, 1987, p. 130.

destra, invece, si trovano i due medesimi elementi, ma in questo caso la pietra è circondata da ciuffi d'erba e dall'arbusto spezzato spunta un germoglio. L'anonimo ideatore dell'incisione suggerisce quindi una lettura orizzontale che conduce dalla morte alla rinascita attraverso Cristo: lettura confermata anche da quanto si vede nello sfondo, nel quale si svolgono diverse scene di genere. Sul lato sinistro si osserva una chiesa, metà di un corteo funebre composto da una ordinata doppia fila di persone che si dirigono verso una porta a tutto sesto nel muro che cinge l'edificio e il suo sagrato. I partecipanti più lontani alla metà, più prossimi quindi all'osservatore, portano un feretro verso il luogo della sua sepoltura, indicato dalle diverse croci che si possono osservare dentro e fuori le mura. Altre figure umane assistono dall'esterno al corteo: vi si dirigono o vi rendono omaggio, come si può notare per la figura in primo piano, seduta su di un rialzamento del terreno con una mazza al suo fianco, che si può immaginare abbia sospeso il suo lavoro per rendere omaggio all'estinto. Spostando lo sguardo verso destra immediatamente sotto al drappo, si vedono due scene di persone intente a fare musica: nella prima, che si colloca sotto la curvatura destra del drappo, un uomo indossa un cappello (indumento che testimonia l'abitudine di svolgere l'attività musicale all'aperto) e abbraccia uno strumento a corde che, considerando il lungo manico singolo e piuttosto stretto, potrebbe far pensare a un colascione; ma si tratta più probabilmente di una pandora, di un liuto o di una tiorba, in quanto privo di particolari che lo rendano inequivocabile, per via delle ridotte dimensioni e della funzione non centrale della scena. Alla destra del suonatore siede una donna che regge uno spartito in modo che entrambi riescano a leggerne. Sulla destra rispetto alla coppia, circondate da alberi giovani ed esili, quattro persone sono riunite attorno a un tavolo intente a cantare, ciascuna munita della sua parte. Una di loro è alzata in piedi e si produce in quel che sembra l'atto di dirigere il canto dell'*ensemble*. Sul tavolo si nota una coppa, indice della natura conviviale e ricreativa dell'attività musicale della compagnia.

Non si tratta dell'unico elemento iconografico rilevante inserito in quest'ultima raccolta. Nel consueto frontespizio, del tutto simile nell'impaginazione a quelli che abbiamo imparato a conoscere nelle precedenti sette raccolte, compare un'altra immagine posizionata tra le cifre

che compongono l'anno di pubblicazione, com'era avvenuto anche per lo stemma nel frontespizio dei due precedenti volumi. In questo caso si tratta di una figura ricca di simboli:



Il teschio sormontato da una clessidra alata compariva già nel frontespizio della raccolta di *tricina* dal titolo *Musikalische Kürishütte*, ma in questa sede è arricchito da numerosi attributi. Innanzitutto al centro, oltre la sommità della clessidra, s'innalza una falce con la lunga lama ricurva e appuntita rivolta verso destra. Sono inoltre presenti altri due strumenti di lavoro agricolo: un badile e una zappa, a rimarcare quanto i brani fossero legati al giardino, il luogo prediletto per la loro esecuzione. Sotto al teschio si incrociano anche una spada e una lancia, probabilmente in omaggio all'aristocrazia militare prussiana protettrice e committente di Albert. Vi sono inoltre i simboli per eccellenza del potere: una corona e uno scettro sulla sinistra, un pastorale e una mitra sulla destra. L'intera composizione (una vera e propria piccola natura morta) è sormontata da un arioso cartiglio simmetrico, in cui campeggia la scritta *Nemo hic excipitur* (nessuno qui è escluso) in caratteri latini maiuscoli. L'intento simbolico è quantomai chiaro e reso esplicito dal cartiglio: nessuno è esente dal potere della morte, nemmeno il potere nelle sue più alte manifestazioni.

Nel secondo frontespizio il titolo che precede l'incisione di cui sopra è lievemente diverso da quello inscritto nel drappo retto dalle aquile:

*Achter Theil der Arien / Theils Geistlicher / viel schöner Lehr- und Trostreicher; Theils Weltlicher / zu Ehrlicher Liebe und geziemender Ergetzlichkeit dinender Lieder, componiert von Heinrich Alberten.*⁹⁸

98 «Ottava parte delle Arie, in parte spirituali, molto più belle, più istruttive e più confortanti; in parte

Per la prima volta Albert definisce le sue composizioni *schöner*: un giudizio estetico deciso, sortito evidentemente in previsione della buona riuscita del suo lavoro, considerato il successo e le continue richieste di pubblicare nuove raccolte, come scriverà nella prefazione e come ha già scritto in quella al volume quinto. Le dichiara *viel schöner*: molto più belle, evidentemente di quelle contenute nelle raccolte precedenti, con malcelato intento promozionale. Anche in questo caso inoltre Albert mette l'accento sul potere confortante dei suoi Lieder e sulla loro utilità istruttiva ed educatrice, elementi cardine della poetica sua e di tutta la cerchia poetica regiomontana.

Un ulteriore elemento che contraddistingue quest'ultimo volume è la quantità di privilegi ottenuti dalle autorità allo scopo di preservare l'originalità del lavoro e di impedire ristampe illegali (*Nachdrucken*). Spicca anche, a differenza delle altre raccolte, la pletora di dedicatari, i cui nomi campeggiano sul *verso* del secondo frontespizio e precedono la prefazione. I privilegi nominati sono quelli concessi dall'imperatore, dal re di Polonia e Svezia e dal principe elettore del Brandeburgo. I nomi delle autorità di rilievo nella realtà religiosa e politica di Königsberg spiccano in caratteri latini maiuscoli di dimensione notevolmente maggiore rispetto al corpo del testo: si tratta di Abraham Calov (latinizzato in Abrahamo Calovio), teologo, professore alla *Albertus Universität* e pastore della chiesa della Trinità di Danzig, e del *secretario* della regia autorità giudiziaria Christophoro Martini. Altri cinque nomi di personalità legate a cariche pubbliche dell'amministrazione regiomontana vengono riportati in carattere *Fraktur* poco più grande del testo della prefazione che, finalmente, segue. Come nel volume precedente, anche in questo la prefazione è bipartita: la prima sezione indirizzata ai patroni, la seconda al lettore.

HochgeEhrte *Patroni*, Als der weiterümbte / nun in Gott ruhende / Roberthin hörete / daß dem thewren und hochwehrten Mann / Herrn D. *Michael* Friesen / an dem Tage / da er gleich 50. Jahr vorher *Doctor* worden / (welches war der 3. Junii 1645.) ich ein Liedchen zur Glückwünschung angestellet hatte / worzu unser Herr Simon Dach mit seinen lieben Versen mich angefrischet / war es ihm gar erfrewlich und sagte: Ey das müst ihr in ewre Arien bringen / denn es wehrt ist zu gedencken etc. Wie wol ich nun keinen Theil mehr solcher Arien Arbeit drucken zu lassen mir fürgenommen hatte / und der vorhergehende Siebende / der letzte seyn sollen; weil ich verspüret daß sich andere derselben / theils Stückweis / theils gantz angemasset / nachgedruckt / und ihren Bucher damit getrieben / welches mir fast weh gethan etc. So habe dennoch lieben Freunden zu-

lieder profani, utili per l'amore sincero e il conveniente diletto, composti da Heinrich Albert».

gefallen noch gegenwertigen Theil herfür zu geben ich mich bereden lassen, in welchem vorgedachte Erinnerung Seel. Herrn Roberthins ich voraus beobachten und derselben schuldige folge leisten sollen / hoffende / meine hochgeEhrte Herrn, als hochermeldten *Doctoris* geliebte / *respectivè* Sohn und Eydame selbiges Lied und Ehrengedächtnüs / ob es gleich für solchem Manne noch viel zu schlecht und gering ist, sich dennoch günstug gefallen lassen werden. Habe daher Anlaß genommen / Ihnen sämtlich diesen Achten Theil dienstlich zu *offerieren* und *dediciren*. Dofern nun ich anitzo so willkommen seyn möchte / als ich damals mit etlichen *Studiosis* angenehm gewese / were ich solches nicht anders als zu ruhen, und nach bestem Vermögen zu verdienen schuldig; Wünsche von Herten, das GOtt der Allmächtige mehr hochgedachten ihren liebsten Herrn Vater ihnen und diesem gantzen Lande zu nutz und Trost noch viel und lange Jahr erhalten, ihnen selbst auch sampt den ihrigen alle glükselige Wolfahrth gnädigst verleihen wolle!
 Verbleibe daneben
 Meiner hochgeerten Herren
 Stets Dienstwilligster

Heinrich Albert.

La prefazione dedicata ai patroni si apre con un aneddoto che spiega il motivo che ha spinto Albert a dare alle stampe un'ulteriore raccolta di Lieder: nonostante avesse comunicato che la settima sarebbe stata la sua ultima raccolta, Albert non ha smesso di comporre *Casualcarmina*. Ne compose uno in onore dei cinquant'anni trascorsi da quando a Michael Friesen venne conferito il titolo di dottore e il compianto Roberthin, scomparso nell'aprile del 1648, apprezzò tanto questo Lied da pregare l'amico compositore di inserirlo in una nuova raccolta. Si aggiunge, come ulteriore motivazione, il dolore arrecatogli dalle ristampe non autorizzate all'infuori della città di Königsberg che l'hanno indotto a pubblicare una successiva raccolta sia per denunciare il fatto, sia per fare chiarezza sull'autorialità dei Lieder. Albert chiude la prefazione con una dichiarazione di modestia in cui dichiara l'insufficienza delle sue composizioni – che retoricamente sottostima – e la preghiera ai benefattori di accettare il lavoro che il compositore vuole loro *offerieren* e *dedicieren*. Seguono quindi poche righe dedicate ai lettori:

Günstiger Leser / diese meine Arbeit / so zusagen (mit Natan) mein einiges Schäfflein / das mir Milch und Wolle geben könnte / wollen etliche Geizige / deren doch ieder sehr viel Schafe und Kinder hat / mir wegnehmen. Wann dann über vorigem Schutz so hoher Potentaten ich auch mit Beschirmung der höchsten von Gott gesetzten Obrigkeit / Röm: Käys: Mayt: gnädigst versehen worden, umb selbige Geitzhälfe forthin von so bösem Beginnen abzuhalten; Als habe ich folgende Worte aus höchstermeldter Käyserl. Mayt. Privilegio ihnen zur Warnung anhero setzen wollen.

Questa succinta dedica al *Günstiger Leser* – già dal quinto volume non più dedicatario unico, come invece accadeva nei primi quattro – si apre con un’immagine mutuata dal profeta ebraico Natan: Albert paragona il suo lavoro a una pecorella che dona latte e lana. Un’immagine che evoca semplicità rurale, bellezza naturale di dimensioni contenute e priva di ambizioni che comunque gioca un ruolo importante nel sostentamento del compositore. Quasi a contrasto con questa immagine al contempo di innocente tenerezza e di esaltazione borghese del benessere domestico, Albert si fregia – con un profluvio di pompa all’altezza di tale evento – della protezione ottenuta dall’autorità per eccellenza, la più alta, insignita del suo potere direttamente da Dio: il *Kaiser* Ferdinando III d’Asburgo, il quale, compositore dilettante a sua volta, si spese in prima persona per proteggere, incoraggiare e diffondere le arti, con una particolare sensibilità per la musica italiana, tanto da spingere Claudio Monteverdi a dedicare *alla sua Sacra Cesarea Maestà* il suo Ottavo Libro.

Heinrich Albert riporta quindi la lettera ricevuta dall’imperatore:

Wir Ferdinand der Dritte, ec. ec. ec.

HAben wir angesehen gedachtes *Alberti* allerungerthänigste fleißige Bitt / und darumb mit wolbedachten Muth / gutem Raht und rechtem wissen / ihme die besondere Gnad und Freyheit gegeben / daß ihme bemeldte Arien innerhalb 12. Jahren / den nechsten von *dato* dieß Brieffs anzurechnen / durch Jemand / wer der gleich seye / an keinem Orth / weder in größer- oder kleinerer Form / nit nachgedruckt, noch also nachgedruckter *distrahiret* / feil gehabt oder verkaufft werden sollen / er habe sich dann mit obgedachtem *Alberti* der billigkeit nach verglichen oder deßwegen bewilligung und erlaubnis erlanget. Gebieten darauff allen und ieden unsern und des Heiligen Reichs / auch unserer Erb Königreich und Lande Unterthanen und getreüen / Insonderheit aber allen Buchdruckern / Buchhändlern und Buchverkauffern / bey vermeidung vier Marck lötigis Golds / halb in unser Käyserl. Cammer / und den andern halben Theil offtgedachtem *Henrico Alberti*, unnachleißlich zu bezahlen / hiemit ernstlich / gebietend und wollen / daß ihr nach ainiger aus Eüch obbenente Arien und Melodeyen in den bestimmten zwölf Jahren, weder in gleicher noch kleinerer Form nicht nachdrucket, noch also nachgedruckte *distrahiret* / feilhabet / umbtraget oder verkauffet / noch das andern zu thun gestattet / in kleine weiß / alles bey Vermeidung unserer Käys: Ungnad / obbemelder Poen und Verlust desselben eüres Drucks / welchen vielbenenter *Alberti* / mit hülff und zuthun eines ieden Orths Obrigkeit / wo sie dergleichen bey ewer iedem finden würden / aus aignem Gwalt / ohne eintrag menniglichs zu sich nehmen / und damit nach ihrem gefallen handeln und thun mögen / daran sie auch nicht gefrevelt haben sollen. Mit Urkund diß Brieffs besigelt mit unserm auffgedruckten Kayserl. *Secret* Insigel / der geben ist in unserer Stadt Wien / den Sechs und zwanzigsten Monats Tag *Octobris*, Anno Sechzehen hundert Acht und Viertzig / unserer Reiche des Römischen

im Zwölfften / des Hungarischen im drey und zantzigsten, und des Böhaimbischen im ain und Zwanzigsten.

Con il *Nos majestatis* confacente al suo rango e onorando Albert latinizzandone il cognome in Alberti, Ferdinando III ha accolto le richieste del compositore che, a quanto pare erano state reiterate e audaci quanto ragionevoli e legittime. Il Kaiser concede, per dodici anni a partire dalla data della presente lettera (redatta a Vienna il 26 ottobre 1648) l'esclusiva ad Albert per la pubblicazione dei suoi *Lieder*. Ne viene vietata la riproduzione e la distribuzione a chicchessia, in qualsiasi luogo e in qualsiasi formato, se non previo esplicito assenso di Albert, pena il sequestro delle copie e un'ammenda in denaro di quattro Marchi oro da destinare alle casse imperiali e altrettanti al compositore: pena da ritenersi insindacabile.

Il brano che apre la raccolta presenta un organico del tutto peculiare e inedito: voce solista, tre viole, violone e basso continuo. Si tratta di un lamento in morte di Wilhelm Heinrich, margravio ed erede del titolo di principe elettore del Brandeburgo. I versi giambici da tre accenti sono musicati con grande regolarità e intervallati da una pausa di semiminima, tranne che tra i versi secondo e terzo. Il Lied principia con una forte tensione e una certa instabilità, trovandosi il primo accento forte sull'accordo di dominante in primo rivolto. La melodia inizia già in una tessitura piuttosto alta, che non raggiungerà più sino al quinto verso per intonare significativamente la parola *Weh*: dolore. La tensione dolorosa va incrementando nel corso del Lied, in particolare a partire dal quarto verso, che vede all'inizio una serie di tre figurazioni ascendenti farsi via via sempre più acute, per poi culminare con la lunga nota tenuta al centro dell'ultimo verso: un Sol₄, che corrisponde al picco melodico del brano. Il *consort* di strumenti ad arco non svolge una mera funzione di accompagnamento, ma partecipa al tessuto polifonico anticipando (come, per esempio, all'inizio) oppure riprendendo lacerti della melodia vocale. La prima battuta vede un vero e proprio dialogo tra la voce solista e la viola prima, che a distanza di una semiminima ne imita il canto. La terza viola invece anticipa l'intonazione del secondo verso, caratterizzato da note ribattute: motivo che, nella battuta successiva, interesseranno il violone e la seconda viola. Un trattamento non dissimile nella melodia si

può riscontrare anche nel Lied ottavo, in cui si assiste a un incremento agogico dovuto a un uso più frequente del valore più breve: la fusa.

8. Achter Theil.

Als der HochEdle Herr Ludwig Ruppe/ Churfl. Durchl. zu Sachsen. gewesener Rittmeister diese Welt
begniet/ den 10. Wintermonats/ 1644. und hochAdelich beygesetzt ward den 29. Neachmonats 1645.

Je das Gras auff grüner Awen Wird vom Wäyer abgehawen/ Seine Stume bleibt vor-
schohnt: Also heist der Tod uns wandern/ Reisse den einen nach dem andern nieder/ als er ist gewohnt.

Vi è qui una notevole varietà di valori di tempo: l'uso di minime, semiminime e fuse è distribuito con equilibrio. I valori lunghi, per esempio, compaiono come di consueto a fine verso e in corrispondenza di una cadenza armonica; ma anche all'inizio, nella primissima sillaba, creando una sorta di *indugiando* agogico nel primo verso, costituito da semiminime e ravvivato da una fusa. In conclusione del terzo verso il basso anticipa la scala ascendente di crome con cui Albert intona il quarto verso: un'ascesa diatonica dal Re₃ al Do₄, che crea lo slancio su cui giunge l'apice del brano, che si trova tra la conclusione del quarto verso e l'inizio del quinto, in cui la melodia si attesta sull'ottava superiore rispetto all'inizio. Regolare e diatonica è anche la discesa, che porta il Lied alla conclusione sullo *Hauptton* con cui aveva principiato.

Il brano nominato da Albert nella prefazione ai dedicatari è collocato al numero dieci in forma di un'imponente cantata a più voci e strumenti parzialmente *durchkomponiert*, simile nella forma e nelle ambizioni a quella incontrata nel precedente volume. La ripartizione è, schematicamente, la seguente:

SEZIONE	ORGANICO
<i>Symphonia</i>	<i>Violino I e II, Violone</i>
<i>Erster Vers</i>	<i>Tenor solus (C4)</i>
<i>Symphonia 2</i>	<i>[due violini, violone]</i>
<i>Ander Vers</i>	<i>Canto solus (C1)</i>
<i>Dritter Vers</i>	<i>a 3 (C1, C1, C4)</i>
<i>Repetatur hic Symphonia 2 da.</i>	
<i>Vierdter Vers</i>	<i>Tenore solo (C4)</i>
<i>Fünffter Vers</i>	<i>[canto solo] (C1)</i>
<i>Repetatur hic Symphonia 2 da.</i>	
<i>Sechster Vers</i>	<i>A 2 Cant. (C1, C1)</i>
<i>Siebender Vers</i>	<i>Tenore solo (C4).</i>
<i>Achter Vers</i>	<i>a 3 (C1, C1, C4)</i>
<i>Neunter Vers</i>	<i>Chorus (C1, C1, C3, C4, F4)</i>

L'elegante *Symphonia* introduttiva è bipartita: la prima parte principia con una triade arpeggiata ascendente, la seconda con una fiorita figurazione discendente di semifuse. Si susseguono quindi interventi delle voci soliste e di brani d'insieme, caratterizzati da un diverso trattamento ritmico del testo: le sezioni solistiche vedono l'impiego di una declamazione piuttosto libera, non vincolata a un modello ritmico ricorrente, mentre, per le sezioni a tre voci e per il coro finale, Albert ricorre al modello ritmico anacreontico:



Il solenne coro con cui Albert intona la nona e ultima strofa presenta il ritmo di cui sopra in valori raddoppiati e con diversa indicazione di tempo: 3/2. Per questa cantata celebrativa non è legittimo parlare di una *Durchkomposition* integrale: mentre il testo è interamente *durchkomponiert*, con ricorso a melodie di volta in volta differenti, ricorre per ben tre volte la seconda *Symphonia*, che assume il ruolo di un ritornello strumentale. Il medesimo ritmo di danza sopra citato si ripresenta nei primi due versi del secondo Lied monodico di questa raccolta, intonati rispettivamente con una semifrase discendente e una ascendente. La declamazione è sillabica nei primi quattro versi, mentre i successivi quattro presentano

III. GLI OTTO VOLUMI DI LIEDER

in due punti sezioni ornamentali: all'inizio del quinto verso, in cui ciascuna sillaba viene intonata con due semifuse unite da una legatura, e in chiusura.

La raccolta, l'ultima collezione di Lieder di Heinrich Albert, termina con un Lied monodico su un testo tradotto dal francese da Simon Dach. La forma è delle più tipiche: ottava di giambi a quattro accenti intonati per mezzo di una declamazione libera e sillabica, priva di ornamentazioni, melismi ed elementi di *Tonmalerei*.

CONCLUSIONI

Alla luce di un' esplorazione ad ampio raggio sugli aspetti storici, sociali, letterari e musicali – con le numerose e complesse sfaccettature e le sottocategorie che tali elementi presentano allo studioso – è possibile suggerire una visione d'insieme della cospicua produzione liederistica di Heinrich Albert, pur nella consapevolezza che la complessità e la ricchezza di questo corpus siano lungi dall'essere state esaustivamente e completamente esplorate dal presente lavoro.

L'indagine a volo d'uccello sul 'contesto' – nel senso più ampio del termine e non limitato alla musica – che ha reso possibile la produzione di Albert porta ad attribuire al compositore un ruolo di innovatore, affermazione invero impegnativa da un punto di vista storico-musicale. La tesi preliminare secondo cui Albert sarebbe uno dei primissimi compositori di Lieder in lingua tedesca trova la sua conferma e viene vieppiù corroborata negli esiti del lavoro: da un punto di vista cronologico le raccolte di Albert si collocano pochi anni dopo le villanelle raccolte sotto il nome di *Musica Boscareccia* di Johann Hermann Schein (1621) e contemporaneamente ai lavori monodici di Johann Nauwach, Kaspar Kittel e Thomas Selle, gli unici – insieme ad Albert – a impiegare la tecnica di derivazione

cacciniana della coloratura. È quindi sensato annoverarlo tra i “pionieri” del nuovo stile di origine italiana trapiantato in lingua tedesca.

Il dato cronologico non rappresenta tuttavia il solo motivo di novità: forse di ancora maggior interesse è la quasi esclusività che caratterizza tale esperienza artistica. Se non il primo compositore di *Lieder tout court*, Albert è senza dubbio il primo autore a dedicare tante forze e tanto lavoro al Lied. Si può affermare, senza il timore di esagerare, che Albert fu il primo a credere e a ‘investire’ nel genere del Lied quale prodotto artistico, al contempo espressione di una comunità e oggetto di cesellato artigianato artistico suscettibile di valutazione economica. L’analisi dei singoli *Lieder* ha infatti dimostrato quanto l’aspetto sociale legato alla vita cittadina sia preponderante; non solo la ristretta – ancorché informale e aperta – cerchia della *Musikalische Kürbishütte*, ma anche l’intera comunità di Königsberg costituiscono il *milieu* socio-economico in cui la produzione di Albert si origina e alla quale essa si rivolge. La Capanna musicale delle zucche è la fucina in cui la *Versreform* di Opitz viene recepita, sviluppata e applicata in una copiosa produzione poetico-musicale, la quale riesce a emanciparsi dalle ambizioni di erudizione avanzate dallo stesso Opitz in favore di un tono più vivido e naturale.¹

È sotto la pergola adorna di zucche sita nel giardino di Albert che gli amici poeti, Simon Dach in testa, danno libero sfogo alla loro – invero regolamentata – creatività, incasellandola nel ritmico fluire giambico o trocaico, allora ancora innovativo e caratterizzato da un naturale fluire prosodico simile alla lingua parlata. Una creatività non certo scevra di stilemi retorici, enfiata di repertori d’immagini e carica di motti moraleggianti, purtuttavia espressione di un *pastime* goduto nella convivialità di un ritrovo amicale, informale, lontano dalla formalità cancelleresca e accademica cui i membri – perlopiù burocrati ed eruditi – erano avvezzi. Un *pastime* di certo intimo ma mai gratuito, bensì sempre attento e grato alla divinità, forte della vigorosa morale protestante che regolamentava le vite nella città sede della prima università luterana.

La gratitudine e il timor divino sono onnipresenti e intrecciati alla tematica principale che attraversa i *Lieder*: la *vanitas*. Nessun piacere, per quanto casto e morigerato, può sussistere all’infuori della consapevolezza della sua provenienza divina e, in quanto tale, del suo essere transeunte. Allo stesso modo, la natura può recare sollievo e delizia all’uomo, ma

¹ Giudizio esposto in JOLIZZA, W. K. (LIZZY VON WALDHEIM, JOHANNA KRAUSS), *Das Lied und seine Geschichte*, Hartleben, Wien-Leipzig, 1910, p. 175.

può anche essergli ferale nemica, impietosa e gelida distruttrice. L'uomo ne fa sede delle sue attività e del suo diletto, ma vive soggetto alle sue leggi, controllate dall'ente supremo cui si guarda con reverenza, gratitudine e timore. In alcuni rari casi si giunge addirittura a sfiorare l'affermazione di un Dio maligno, in un contesto di disperazione estrema legato a uno dei periodi più neri della storia tedesca. Nonostante i – rari – momenti di vacillamento, la fede vince granitica e incrollabile, in un trionfo quanto mai efficace ai fini didattici dei *Lieder*.

Il precetto oraziano viene perciò fatto proprio da Opitz e dai regionmontani, seguaci zelanti e indefessi della sua poetica. L'intento moralizzante e didattico delle raccolte permette loro di uscire dallo steccato delimitante l'abitazione di Albert e di radicarsi in città, ove si sposa alla perfezione con l'altro scopo preponderante dei *Lieder*: quello celebrativo. Ben inteso: le cose non sono necessariamente consequenziali. Non nasce prima il *Lied* privato, quindi quello pubblico: i due fenomeni sono da considerarsi decisamente contemporanei. Al più si può ipotizzare che i *Lieder* privati contribuiscano a incrementare la fama dell'organista di Kneiphof portandogli un numero sempre crescente di pubbliche commissioni cittadine che Albert integra nei volumi di *Lieder*, i quali contengono sempre più componimenti d'occasione e stilisticamente sempre meno innovativi.

Questo apparente paradosso in realtà spiega il ritorno di Albert all'oramai desueto *Lied* polifonico a cinque voci, dopo che l'organista aveva esplorato e sviluppato nelle prime quattro raccolte uno stile quasi esclusivamente monodico. A riprova della contemporaneità della produzione volta al privato della cerchia poetica con la produzione pubblica e cittadina basti richiamare l'attenzione sulle date di composizione di molti *casualcarmina* inseriti nelle ultime quattro raccolte anteriori agli anni Quaranta. Albert sviluppa dunque, tra i primi nei paesi di lingua tedesca, uno stile compiutamente monodico, per poi fare parzialmente ritorno a una consuetudine ben più radicata e vicina alla necessità sociale del fare musica insieme, una tra le cause principali della difficoltà del canto solistico di derivazione italiana a radicarsi negli stati tedeschi. Mentre in Italia la monodia si radica e cresce in intensità e in drammaticità, nei paesi tedeschi essa si manifesta principalmente nel breve *Lied* strofico. È proprio in questo piccolo oggetto di artigianato artistico atto a

dilettare in maniera costruttiva che Albert esprime la parte più interessante e storicamente rilevante della sua produzione.

Si è quindi tentato di indagare tali elementi di novità collocati all'interno di quella che era una tradizione tanto diffusa e consolidata da non dover includere nella sua forma scritta molti elementi riconducibili a una prassi largamente condivisa espressione di un'attività pressoché quotidiana. Gli spartiti e le partiture di Albert, infatti, giungono ai nostri giorni perfettamente leggibili e assai scarni, una condizione che mette i musicisti di fronte a numerose scelte di tempo, dinamiche, fraseggi, organico e a una notevole libertà interpretativa.

Ci si permette dunque di esprimere l'auspicio che il presente lavoro non sia accolto come un'asettica indagine scientifica, ma che possa dare adito a una riscoperta della musica di Albert nella *pratica* musicale, forti della convinzione che uno scritto musicologico non debba ridursi a una sterile e centripeta autoreferenzialità. Ci si augura di conseguenza che gli strumenti analitici metrico-ritmici qui forgiati ed esposti non destino esclusivamente l'attenzione e l'interesse del lettore accademico, ma che possano altresì rivelarsi utili per gli interpreti più attenti e sensibili che volessero ridare vita e suono ai Lieder con basso continuo di Heinrich Albert.

TAVOLE SINOTTICHE

Legenda delle abbreviazioni

Aspetti metrici		Chiavi		Strumenti	
al.	Alessandrino	G2	Chiave di violino	vl.	Violino
5h	Verso a 5 accenti (<i>Fünfheber</i>)	F3	Chiave di baritono	v.ne	Violone
4h	Verso a 4 accenti (<i>Vierheber</i>)	F4	Chiave di basso	v.la/e	Viola/e
3h	Verso a 3 accenti (<i>Dreiheber</i>)	F5	Chiave di subbasso	fg.	Fagotto
2h	Verso a 2 accenti (<i>Zweiheber</i>)	C1	Chiave di soprano	tbn.	Trombone
g.	Giambico	C2	Chiave di mezzosoprano	b.c.	Basso continuo
tr.	Trocaico	C3	Chiave di contralto	<i>Symph.</i>	Symphonia
str.	Strofa	C4	Chiave di tenore		
v./ vv.	Verso/Versi				

n.	Incipit	Autore del testo	Motto latino, intestazione	Strofe, rime	Misura	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiave, Organico (1ª ed.)	Modello ritmico/ informazioni musicali
12	<i>Ob Ibr Außzug meiner Freuden</i>	Simon Dach	Res est solliciti plena timoris amor	5 sestine <i>ababcc</i>	4h tr.	Amore	-	ϕ 3	Do	G2, voce, b.c. (F3)	declamazione libera, sillabico
13	<i>Mein liebstes Seelchen lass uns leben</i>	Roberthin	Vivam dum mihi vita datur	3 sestine <i>abbaac</i>	4h tr.	Carpe diem	Sib	3	Sol	C1, voce, b.c.	modello $\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow$
14	<i>Nimphe gib nur selbst den Mund</i>	Simon Dach	Officiosus Amor	10 quartine <i>aaabb</i>	4h tr.	Amore	Sib	C	Sol	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
15	<i>Soll denn mein Junges Leben</i>	Simon Dach	Turpe senex miles, turpe senilis amor	8 ottave <i>ababcciac</i>	3h g.	Vanitas	Sib	C	Fa	C1, voce, b.c., vl.	recitativo
16	<i>Sol sich der Mensch, die kleine Welt</i>	Simon Dach	Orbis ad axemplum se quoque formet homo	7 quartine <i>abab</i>	4h g.	Amore nuziale	-	C	Sol	G2, voce, b.c., <i>Symph.</i> 2 vl. v.ne	declamazione libera, ornato
17	<i>Die Sonne rennt mit Prangen</i>	Simon Dach	Veris tempore fervet Hymen	7 quartine <i>abab</i>	3h g.	Primavera	-	3/1	La	G2, C1, C3, 3 voci	<i>triticium</i> , declamazione libera, ornato
18	<i>Die Sonn ist abgegangen</i>	Roberthin	Autumni tollit taedia longa Venus	7 quartine <i>abab</i>	3h g.	Amore	Sib	C	Sol	G2, C1, C3, 3 voci	<i>Parodie oder Nachömung des norbergenden</i>
19	<i>Ich empfinde fast ein Gramen</i>	Martin Opitz	Cras serum est vivere. Vive hodiè	5 ottave <i>abbaadid</i>	4h tr.	Carpe diem	Sib	ϕ	Sol	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
20	<i>Ich empfinde gar ein Gramen</i> (Nachömung vorhergehender Oden)	Heinrich Albert	Cras serum est dicere, disce hodie	5 ottave <i>abbaadid</i>	4h tr.	Carpe diem	Sib	ϕ	Sol	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
21	<i>Edler Pregel, dessen Fluß</i>	Simon Dach	CARLOTTÆ numen noster quoque Bregela sentit	5 sestine <i>ababcc</i>	4h tr.	Encomiastico	Sib	ϕ	Fa	G2, C1, <i>Symph.</i> , vl., v.ne, voce, b.c.	declamazione libera, ornato
22	<i>Glück zu, ihr grünen Bäume</i>	Dach	Carmina secessum scribentis & ocia quaerunt	5 ottave <i>ababccid</i>	3h g.	Natura, poesia	Sib	ϕ 3/2	Re	G2, voce, b.c. (F3), <i>Symph.</i> (C1, C1, C3)	emiolico, modello $\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow$

1. Heinrich Albert, <i>Arien</i> , vol. I, tavola sinottica											
n.	Incipit	Autore del testo	Motto latino, intestazione	Strofe, rime	Misura	Tipologia, argomento	♭	Tempo	Tono	Chiave, Organico (1ª ed.)	Modello ritmico/ informazioni musicali
23	<i>Gute Nacht du falsches Leben</i>	?	Exiguus ni juvet artis honos	6 decine <i>abbaacdeed</i>	4h tr.	Virtù	Sib	3	Sol	G2, C1, 2 voci, b.c.	<i>bicinium</i> , modello: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
24	<i>Mein laßt mir doch den Willen!</i>	Simon Dach	Laxat sibi frena juvenus	7 ottave <i>ababcbdd</i>	3h g.	Giovinezza	Sib	C	Sol	voce, b.c.	<i>Aria Polonica</i> modello ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
25	<i>Wer fragt darnach</i>	Simon Dach	Quid non ebrietas designat?	6 str. di 12 versi <i>aabcbcbddbe</i> <i>eb</i>	2 2h, 1 3h g.	Ebbrezza	Sib	Φ 3/2	Sol	voce, b.c.	modello ♪ ♪ ♪ ♪.

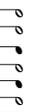
2. Heinrich Albert, <i>Arien</i> , vol. II, tavola sinottica											
n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	♩	Tempo	Tono	Chiave, Organico (1ª ed.)	Modello ritmico/ informazioni musicali
1	<i>Kein Christ soll ihm die Rechnung machen</i>	Simon Dach	Non caret adversis qui pius esse velit.	7 sestine <i>abbac</i>	1 4h 2 3h 2 4h 1 2h g.	Spirituale	-	C	Re	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
2	<i>Wie selig ist dem Gott verliehen</i>	Simon Dach	Quam bona multa tenet qui primis interit annis!	7 sestine <i>ababba</i>	4h g.	Spirituale	-	C	La	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
3	<i>Daß alle Menschen sterben müssen</i>	Robert Roberthin	Mors matura venit quando beata venit.	6 sestine <i>abbac</i>	4h g.	Vanitas, morte	Sib	3/1	Sol	G2, voce, b.c.	emolico, declamazione libera, sillabico
4	<i>Reißet auch der Tod die greisen Haare</i>	Simon Dach	Parcere non didicit Mors ulli, est omnibus aequa.	5 quartine <i>aabb</i>	2 5h tr. 1 2h g. 1 5h tr.	Spirituale	-	C	La	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
5	<i>Wie ist der Mensch doch so behört</i>	Christophorus Willkaw	Coelum possessio nostra.	6 ottave <i>ababcbdd</i>	4h, 3h g. alternati	Spirituale	-	C	Mi	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico, ricorrente ♩♩♩♩
6	<i>Meinen in den ersten standen</i>	M. Georg Mylius	Torqueri quovis tempore, vita tua est.	5 sestine <i>abbac</i>	4h tr.	Morte, dolore	-	C	La	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico, ricorrente ♩♩♩♩♩♩
7	<i>Wie lieg ich hier! Wie muß ich starren</i>	Roberthin (dall'olandese)	<i>Rede einer verstorbenen Jungfrau aus dem Grabe.</i> Heu' ubi noster honos, laus, decus atque nitore?	10 sestine <i>ababac</i>	4h g.	Morte, vanitas	-	C	La	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
8	<i>Meine Fürsten und Fürsinnen</i>	Simon Dach	<i>Auff Churf. Durchl. zu Brandenb. sambt dero Churf. Hoffstats Aufbruch naher Ortelburg den 29. Brachmonats Anno 1639.</i> Regis ad adventum lactur Principis aula: Hanc poterit pompam nulla tacere dies.	8 sestine <i>abbac</i>	4h tr.	Encomiastico	Sib	C	Fa	C4, voce, b.c., <i>Symph., 2 nt. (G2, C1)</i>	declamazione libera, ornato

2. Heinrich Albert, <i>Arien</i> , vol. II, tavola sinottica											
n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	↳	Tempo	Tono	Chiave, Organico (1ª ed.)	Modello ritmico/ informazioni musicali emiolico, modello
9	<i>Wol dem, der sich nur lesst begnügen</i>	Dach	Divitiis cunctisque bonis ARS inclyta praestat.	9 sestine <i>ababcb</i>	4h g.	Spirituale	Sib	3/1	Sol	C1, voce, b.c.	Modello emiolico, modello o o o o o o o o o
10	<i>Der Mensch hat nichts so eigen</i>	Simon Dach	Perstet amicitiae semper venerabile Faedus!	5 ottave <i>ababcbcd</i>	3h g.	Spirituale, amicizia	Sib	Φ 3	Fa	C3, voce, b.c.	ricorrente <i>dddoo.</i>
11	<i>Einer Pracht und stolzes Prangen</i>	Heinrich Albert	Probitas Nymphae pulcherrima forma.	5 sestine <i>ababcb</i>	4h tr.	Virtù	-	3	La	G2, C1, F3, 2, 3 voci, b.c.	modello <i>ddd d d d d d</i>
12	<i>Galathee, wo bist du doch gewesen</i>	?	<i>Gespräch Coridons und seiner Galatheen auff dem Pilekoppischen Gebirge</i>	7 ottave <i>ababcbcd</i>	5h tr.	Amore pastorale	Sib	C	Sol	C4, G2, 2 voci, b.c.	dialogo, declamazione libera, sillabico
13	<i>Soll denn, schönste Doris, ich</i>	?	Vtere laetitii posthac venit aegra senectus.	12 quartine <i>aabbb</i>	4h tr.	Amore, vanitas	-	C, <i>Proportio</i> 3/1	Re	C1, voce, b.c.	sillabico: <i>ddd d d d d d</i> <i>Proportio nach art der Polen: dd</i> o o d o
14	<i>Bistu von der Erden</i>	C. V. M.	Laus tantae Nymphae nescit habere modum.	8 ottave <i>ababcbcd</i>	vv. 1-4: 3h, 4h tr. alternati vv. 5-8: inverso	Bellezza	Sib	C	Fa	G2, voce, b.c.	declamazione libera, ornato, effetto <i>Echo</i>
15	<i>Als Damon lang geplaget</i>	R. [Robertthin]	Constantes animos praemia digna manent.	7 ottave <i>ababcbcd</i>	3h g.	Amore nuziale	-	C	Re	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
16	<i>Mein Urtheil widerrieth es mir</i>	Simon Dach	Illicitum frustra Venus improba vexat amorem.	11 sestine <i>ababcb</i>	4h g.	Tentazione- virtù	-	Є	Re	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
17	<i>A. Lesbia mein Leben</i> <i>B. Cynthia mein Leben</i>	Simon Dach Heinrich Albert	Lesbia tota favet Cynthia tota furit. <i>Parodia</i>	5 decine <i>abcb</i> <i>bddee</i>	vv. 1-6: 3h tr. vv. 7, 8: 2h tr., g. v. 9: 4h, v. 10: 3h tr.	Amore felice Amore doloroso	-	Φ	Sol	C1, voce, b.c.	<i>Aria gallica</i> , modello <i>ddd d d d d d</i>

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	♭	Tempo	Tono	Chiave, Organico (1ª ed.)	Modello ritmico/ informazioni musicali
18	<i>O der rauhen Grausamkeit</i>	P. S.	Vencnis miserar resonare querelas/Quam miserum est!	3 ottave <i>ababadd</i>	4h (3h ai vv. 3 e 5) tr.	Amore, dolore	Sib	C	Re	G2, voce, b.c.	declamazione libera, ornato, recitativo
19	<i>Was lachst du, Pöfel, der Gemüther</i>	Simon Dach	Cur populos gaudet doctorum spernere cœtum? Stultis divitiis stultus & ipse favet.	7 sestine <i>ababcc</i>	4h g.	Sapienza, ignoranza	-	C	La	C1, voce, b.c.	ricorrente  / 
20	<i>Ist es unsrer Seiten Werck.</i>	Simon Dach	<i>Als Martin Opitz von Boberfeld etc. naher Königsbergt kommen, seine guten Freunde daselbst zu ersuchen, ist Ihme von Simon Simon Dachen und mir diese wenige Music darh hülfte etlicher Studiosorum praesentirt worden, den 29. Tag des Heumonats Im Jahr 1638.</i>	11 sestine <i>ababcc</i>	4h tr.	Encomiastico	-	C	Do	2 vl., 2 v.le, fg, v.ne, coro, voce solista (C1), b.c.	cantata, <i>durchkomponiert</i>

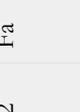
3. Heinrich Albert, *Arien*, vol. III, tavola sinottica

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiave, Organico (1 ^a ed.)	Modello ritmico/ informazioni musicali
1	<i>Der Mey, des Jahres Hertz, beginnt</i>	Simon Dach	Perpetui coelum tempora veris habet	3 ottave <i>abba'd'dc</i>	vv. 1, 3-5, 6: 4h g. vv. 2, 6, 7: 3h g.	Spirituale	Sib	C	Sol	G2, voce, b.c.	declamazione libera, ornato
2	<i>Es ist ja wahr, wir haben nun</i>	Simon Dach	Coeli qui petis ornari floribus, esto pius	6 sestine <i>abba'c</i>	4h g.	Spirituale	-	C	Re	C1, voce, b.c.	declamazione libera, ornato, ricorrente $\underline{J} \underline{J} \underline{J}$
3	<i>Vater, deß die Langmuth ist</i>	Andreas Adersbach	Omnigena à Domino Paxque Salusque venit	9 sestine <i>abab'c</i>	4h tr.	Spirituale	-	C	La	G2, C1, C2, C3, F3 (poi F4), 5 voci, b.c.	declamazione libera, sillabico
4	<i>Was wilst du armes Leben</i>	Simon Dach	Terra vale! aeternas mens mea quaerit opes	7 sestine <i>abab'c</i>	3h g.	Spirituale	-	C	Do	[Cantus] G2, Quinta V ^{ox} C2, Altus: C3, Tenor C4, Bassus F4, b.c.	modello $\underline{J} \underline{J} \underline{J} \underline{J} \underline{J} \underline{J} \underline{J} \underline{J} \underline{J} \underline{J}$
5	<i>Alles läufft mit mir zum Ende</i>	Simon Dach	Morborem domus est tellus, domus astra salutis	16 sestine <i>abab'c</i>	vv. 1, 3,4,6: 4h vv. 2, 5: 2h g.	Morte, salvezza in Cristo	-	C	La	C1, voce, b.c.	modello versificatorio italiano 848-848
6	<i>O wie mögen wir doch unser Leben</i>	Heinrich Albert	Fallacis mundi gaudia vana puto	8 quartine <i>aabb</i>	vv. 1, 2, 4: 5h tr. v. 3: 2h g.	Spirituale	-	C	Re	C1, voce, vl., b.c.	recitativo ornato
7	<i>Was suchstu, schändliche Begier?</i>	Simon Dach	Scelerum mens ardua victrix	6 sestine <i>abab'c</i>	4h g.	Desiderio, virtù	-	C	Re	C1, voce, b.c., <i>Symph.</i> con vl.	declamazione libera, ornato
8	<i>Was hat ein frommer Christ doch Noht</i>	Simon Dach	Credo nefas nimium lugere beatos	5 ottave <i>ababab'cd</i>	4h e 3h g. alternati	Spirituale	-	C	La	[Cantus] G2, Quinta V ^{ox} C2, Altus: C3, Tenor C4, Bassus F3, b.c.	modello $\underline{J} \underline{J} \underline{J}$

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiave, Organico (1 ^a ed.)	Modello ritmico/ informazioni musicali
9	<i>Es vergeht mir alle Luft</i>	Simon Dach	Affecto coeli sidera, sordet humus	6 ottave <i>abababab</i>	4h e 3h tr. alternati	Spirituale	Sib	C	Sol	C1, voce, b.c. (C4, F4)	declamazione libera, sillabico
10	<i>Sol mein Geist geblücket geben</i>	Simon Dach	Post nubila Phoebus	11 sestine <i>aabcb</i>	4h tr.	Speranza, consolazione	-	3	Do	G2, F3, 2 voci, b.c.	modello 
11	<i>Wer die Weißheit ihm ertobren</i>	Simon Dach	Ne reputes alium sapiente bonoque beatum <i>Vorjahrs-Liedchen</i>	7 sestine <i>aabcb</i>	4h tr.	Virtù	Sib	3	Sol	C1, C1, 2/3 voci, <i>ymph.</i> a 2 vl., b.c.	modello 
12	<i>Ihr Vater aller Lieblichkeit</i>	Robert Robertbin	Exuperat Veris bella ROSETTA decus <i>Herbst-Lied</i>	8 quartine <i>abab</i>	4h g.	Primavera	-	C	Do	C1, C2, C4, 3 voci	ricorrente 
13	<i>Phoebus jagt mit seinem Pferden</i>	M. B. [Michael Behm]	Auctumni calidus frigora mollit Amor <i>Herbst-Lied</i>	8 sestine <i>ababcb</i>	4h tr.	Autunno	-	C	Do	G2, C1, C3, 3 voci	declamazione libera, ornato
14	<i>Auf! Ihr meine güldne Seiten</i>	Simon Dach	Lidia, perpetuam pariant tibi carmina laudem	7 sestine <i>abbaac</i>	4h tr.	Bellezza, virtù, eternità	-	C	Sol	G2, voce, b.c. (F3)	declamazione libera, ornato
15	<i>So ist es denn des Himmels Will</i>	trad. Andres [sic] Adersbach	Nil vincula solvit Amoris	3 sestine <i>aabbc</i>	4h g.	Amore, lontananz	Sib	Φ 3/2, 6/4, 2, 3	Fa	G2, voce, b.c.	<i>Aire de Mr. Moutine</i> , declamazione libera, sillabico
16	<i>Was zwingt mich auf der Welt mich also hin zu geben?</i>	Opitz	Grata fert gaudia castus Hymen	4 quartine <i>aabb</i>	al. g.	Libertà	-	Φ	Re	C1, voce, b.c.	ricorrente 
17	<i>Mein Hertz entbehrt sich kaum, es wil und muß zerbrechen</i>	S. D. [Simon Dach]	Omnino nihil est quo dissocietur amantes	13 quartine <i>abab</i>	al. g.	Amore, perdita di sé	-	3/2	Do	C1, voce, b.c.	ricorrente 

3. Heinrich Albert, *Arien*, vol. III, tavola sinottica

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiave, Organico (1 ^a ed.)	Modello ritmico/ informazioni musicali
18	<i>O du Göttin dieser Erden</i>	H. A. [Heinrich Albert]	Gratior est veniens è pulcro corpore Virtus	7 sestine <i>ababac</i>	4h tr.	Venere, virtù	-	C	La	G2, voce, b.c., <i>Symph.</i> , vl.	declamazione libera, ornato
19	<i>Will sich das Glück denn stets nur weiden</i>	Simon Dach	Sustinet inconcussa minas sapientia sortis	7 settimine <i>ababaa</i>	4h g.		-	3/2	La	G2, voce, b.c. (F3)	
20	<i>Die Liebe lässt den harten Zaum nicht gehen</i>	R. [Roberthin]	Nulla pios injuria turbat amantes	3 str. di dieci versi <i>ababac deed</i>	4 5h 2 2h 1 al. 2 2h 1 al. g.	Amore	-	3/2	Re	G2, voce, b.c.	<i>Aria Gallica</i> 
21	<i>In Lieb' halt' ich das größte Glück</i>	Berrinthe [Roberthin]	Haut levis est laus taciturnus amor	3 sestine <i>ababac</i>	4h g.	Amore	Sib	C 3	Fa	G2, voce, b.c.	<i>Aria Gallica</i>
22	<i>Junges Volk, man ruffet euch</i>	Heinrich Albert	Saltemus, sed ab insidiis caveamus Amoris!	6 ottave <i>abababab</i>	4h, 3h tr. alternati	Danza, amore	Sib	C	Sol	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	<i>Tantz/ nach arth der Polen.</i> 
23	<i>Was ist zu erreichen</i>	Simon Dach	Multa meum gaudia pectus agunt	5 ottave <i>abababab</i>	6 3h 1 4h 1 3h tr.	Vanitas	Sib	C	Fa	G2, C1, C3, C4, F3, 5 voci, b.c.	<i>Tantz/ nach arth der Polen.</i>
24	<i>An diesem Orth allhie</i>	Simon Dach	Horto recreamur amaeno	6 sestine <i>ababab</i>	5 3h 1 2h g.	Amicizia	-	C	Re	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
25	<i>Wiel doch im Reden als im Schweigen</i>	Roberthin (dal francese)	Ingeniosus amor	5 sestine <i>ababac</i>	4h g.	Amore	-	3/2, 6/4	Re	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	♭	Tempo	Tono	Chiave, Organico (1 ^a ed.)	Modello ritmico/ informazioni musicali
26	<i>Soll dann, liebste Phyllis, enden</i>	H. A. [Heinrich Albert]	Felices, si quos mutuus urit Amor	4 sestine <i>abababab</i>	4h tr., 2h g. alternati, modello italiano 8-4-8-4-8-4	Amore	Sib	3/2	Fa	G2, C1, 2 voci, b.c.	<i>Italianische Aria, binium</i> dialogico modello 
27	<i>Phyllis, die mich vormals liebet,</i>	A. A. [Andreas Adersbach]	Spes lactat amantes	3 sestine <i>ababac</i>	4h tr.	Amore	-	C	Re	C1, voce, b.c.	<i>Aria gallica</i> con ritornello, modello 
28	<i>Man sagt mir zuat, ich soll dich haesen</i>	Chasmino	Ambiguis miserorum est ignibus uri	8 quartine <i>abab</i>	4h g.	Amore	Sib	C	Fa	C1, voce, b.c.	declamazione libera, ornato
29	<i>Ich kan binfort die harten Plagen</i>	R. [Roberthin]	Oscula sola peto	4 sestine <i>ababac</i>	4h g.	Amore	-	3/2	Re	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
30	<i>Liebe, die du mich besessen,</i>	?	Exulet à castro pectore vanus Amor!	7 sestine <i>ababac</i>	4h tr.	Amore	-	C	Do	G2, voce, vl. b.c.	declamazione libera, ornato

4. Heinrich Albert, <i>Arien</i> , vol. IV, tavola sinottica											
n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	♯	Tempo	Tono	Chiave, Organico (1 ^a ed.)	Modello ritmico/ informazioni musicali
1	<i>Was für Anmut, Pein und Sorg</i>	Simon Dach	<i>Klag-Lied Über dem höchst-beträurlichen, doch seeligen hintritt Churf. Durchl. zu Brandenb. GEORG WILHELMEN, etc. etc. etc. Unsers gnädigsten Churfürsten und Herrn, des enig lobwürdigsten Landes-Vaters, an sein Vaterland.</i>	10 sestine <i>ababcb</i>	4h g.	Spirituale	-	C	La	C1, C2, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	imitativo
2	<i>Du siehest Mensch wie fort und fort</i>	Simon Dach	Ora tremendu Judicis ut fugias, ô Homo, disce mori!	7 sestine <i>aabcb</i>	4h g.	Spirituale	-	C	La	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c	
3	<i>Wer wegen seiner Sünden</i>	Simon Dach	Petrus redet alle arme Sünder an, wegen erlangter Vergebung seiner Verleügnung Christi.	10 ottave <i>ababcbcd</i>	3h g.	Spirituale	-	♩	Re	C2, C3, C4, C4, à 5, b.c.	4 voci strumentali, testo al tenore
4	<i>Ich armer Madensack der ich vor wenig Wochen</i>	Simon Dach	<i>Letzte Rede einer normals stolzen und gleich jetzt sterbenden Jungfrauen</i>	sonetto <i>abba abba ccd eed</i>	al. g.	Spirituale	-	C, 3, C	La	C1, voce, b.c.	sonetto <i>durchkomponiert</i>
5	<i>Ich steh in Angst und Pein,</i>	Simon Dach	Supremi Judicis urnam non metuit fesus sanguine, Christe, tuo	10 sestine <i>aabcb</i>	4h g.	Spirituale	-	♩	Re	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
6	<i>Eh als wir auß der Hölen</i>	Simon Dach	Post cineres restat gratia nulla malis	10 sestine <i>ababcbcd</i>	3h g.	Spirituale	-	C	Re	C1, C3, C4, C4, F3, à 5, b.c	
7	<i>Unser Heyl ist kommen</i>	Heinrich Albert	<i>Von der Gnademreihen Menschwerdung unsers Herren Christi</i>	4 str. di 9 versi, <i>ababcbcd</i>	3h g.	Spirituale	-	C	La	G2, C2, C3, F3, à 5, b.c.	<i>Unterlegt es der Weise :</i> <i>Du plus doux à 5 - Antonij Boesvel</i>
8	<i>Das Leid ist hier</i>	Simon Dach	<i>Als die hochblöblichen Crobren, Pöhlen und Schweden nach abgelauffenem Sechs-jährighn Stillstand in Preussen, sich wiederumb zum Krieg rüsteten, Im Jahr 1635</i>	7 settimane <i>aabbbcc</i>	2h g.	Storico	Sib	C	Sol	G2, C1, C4, à 3, b.c.	<i>tricinium imitativo</i>

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiave, Organico (1 ^a ed.)	Modello ritmico/ informazioni musicali
9	<i>Lobet Gott in seinem Heyligthum</i>	Andreas Andersbach	<i>Da, durch Gottes Gnade, zwischen höchstern melden beyden üblichen Grohen der Sechs und Zwanzig-jährige Stillstand geschlossen worden den 12. Septembris selbigen Jahres</i>	7 sestine <i>abbacc</i>	1 5h 2 4h 1 5h 2 4h g:	Spirituale	-	C	Do	G2, C1, C3, C4, F3, à 5, b.c.	imitativo
10	<i>Es bild ein Mensch ihm niemals ein</i>	Simon Dach	<i>Nemo confidat nimium secundis</i>	5 sestine <i>aabccb</i>	4h g:		-	C	Re	<i>Symph. prima à 5: 2</i> vl., 2 vlc., v.ne, <i>Cantus Solus (C1),</i> <i>Tenor Solus (C4),</i> <i>Altus Solus (C3),</i> <i>Bassus Solus (F4),</i> coro, b.c.	Cantata, parzialmente <i>durchkomponiert</i>
11	<i>Der Himmel Bau und Zier</i>	<i>Auß der Übersetzung</i> Martin Opitz	<i>Nach anleitung der Französischen Weise Gondimels über den 19. Psalm.</i>	1 strofa, 12 versi <i>aabccb ddeffe</i>	3h g:	Spirituale	-	C	Sol	<i>Symph., G2, voce,</i> b.c.	<i>Nach anleitung der Französischen Weise Gondimels über den 19. Psalm.</i>
12	<i>Der meister ist ja Lobens werth</i>	Dirk Camphuyzen, dall'olandese: Robert Roberthin	<i>Mey- Lied. O curas hominum!</i>	17 quartine <i>abab</i>	4h, 3h g: alternat i	Spirituale	-	C	Sol	G2, C1, 2 voci, b.c.	declamazione libera, sillabico
13	<i>Jetzt und heben Wald und Feld</i>	Simon Dach	<i>Herbst-Lied. Felices ter amplius, quos irrupta tenet copula!</i>	12 ottave <i>ababcbdd</i>	4h, 3h tr. alternat i	Autunno, amore	-	C	Sol	G2, C1, 2 voci, b.c.	<i>bicinium</i> omoritmico, declamazione libera sillabica
14	<i>Wir sehn jetzt sich erfreuen</i>	Simon Dach	<i>Vor-Jahrs-Lied. Veris tempore regnat Amor</i>	11 quartine <i>abab</i>	3h g:	Primavera, amore	Sib	C	Re	G2, C1, 2 voci, b.c.	<i>bicinium</i>

4. Heinrich Albert, *Arien*, vol. IV, tavola sinottica

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiave, Organico (1 ^a ed.)	Modello ritmico/ informazioni musicali
15	<i>O du normalis grünes Feld,</i>	Simon Dach	<i>Herbst-Lied.</i> Gaudia veris habet dura inter frigora Phyllis	13 ottave <i>abababcd</i>	4h, 3h tr. alternat i	Autunno, amore	-	C	La	G2, C1, 2 voci, b.c. (F3)	Modello ritmico/ informazioni musicali <i>biniium</i> omoritmico, declamazione libera sillabica
16	<i>Komm, Dörndle, lass uns eilen</i>	Simon Dach	<i>Mey-Liedchen.</i> Festinctur Hymen dum vernas flore juventæ	6 sestine <i>ababbc</i>	4h tr.	Primavera, amore	-	C	Sol	C1, C2, C4, à 3	<i>triniium</i> imitativo
17	<i>Mein schönes Lieb verließ mit mir,</i>	Simon Dach	Quid non præstat Amor?	4 ottave <i>abababdc</i>	1 4h 2 3h 2 4h 2 3h 1 4h g.	Amore	Sib	C	Sol	C4, 1 voce, b.c.	declamazione libera, ornato
18	<i>Ich Phyllis, wiltu mich denn nun verlassen,</i>	Barchedas [Adersbach]	Spes lactat amantes	7 sestine <i>ababbc</i>	1 5h 1 4h 1 5h 3 4h g.	Amore	-	3/1	Re	G2, voce, b.c.	modello: o o o o o - d o o o o o KX
19	<i>Damon war mit Brunst beeleit,</i>	Georg Mylius	<i>Gedächtnus Von zweyen lieben Freinden, auff meinen zu Königsberg in Preussen gehaltenen Hochzeitlichen Ehren-Tag, auffgerichtet den 9. Februarij Anno 1638</i>	16 sestine <i>abbaac</i>	4h g.	Amore nuziale	-	ϕ	La	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
20	<i>Damon, wo hinfort dich Preussen</i>	Simon Dach	Sola tibi patrios dat PHILOSETTA lares	13 sestine <i>abbaac</i>	4h tr.	Amicizia, nuziale	-	C	Do	C3, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
21	<i>Glück zu dem Könige! Glück zu!</i>	Simon Dach	<i>Als Ihr Churf. Durchl. zu Brandenburg dem Bürgerlichen Scheiben-schessen der Kneiphöffer gnädig begenohmet und König worden, den 14. Tag des Brachmonats im 1640. Jahr.</i>	6 ottave <i>abababcd</i>	4h, 3h g. alternat i	Encomiastico patriottico	Sib	3/1	Fa	C1, C1, C4, 2, 3 (?) voci, b.c.	<i>biniium / triniium</i> sezioni imitative, sezioni omoritmiche

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	♭	Tempo	Tono	Chiave, Organico (1 ^a ed.)	Modello ritmico/ informazioni musicali
22	<i>Es stände mit der Erden</i>	Simon Dach	Casto succumbimus igni quo certum est ipsos incaluisse Deos	15 sestine <i>aabcb</i>	3h g.	Amore	♭	C	Fa	C1, voce, b.c.	declamazione libera, ornato
23	<i>Zweene schlaffen sichrer ein</i>	?	Quam miserum vacuo se cubuisse thoro!	5 quartine <i>aabb</i>	4h tr.	Amore nuziale, coppia	-	♩	Sol	str. 1: <i>Alto & Tenore</i> ; str. 2: <i>Duo Soprani</i> ; str. 3: <i>Canto e Alto</i> ; str. 4: <i>Voce Soli</i> , str. 5: <i>Chorus e Echo</i> ; intervallate da <i>Symph.</i> a 2 vl.e, 2 vl., v.ne, b.c.	Cantata <i>durchkomponiert</i>
24	<i>Flora meine Frende</i>	Celadon [Dach]	Tenet sensus unica Flora meos	4 str. di 10 versi <i>aabcbdde</i>	6 3h tr. 1 2h tr. 1 2h g. 1 4h tr. 1 3h tr.	Amore	-	3	Sol	C1, voce, b.c.	modello ritmico: 

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	♭	Tempo	Tono	Chiave, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
9	<i>O Du aller Wolffarth Quell</i>	Simon Dach	<i>Bey gehaltenem Actu oratorio, vor Ihr Churfürstl. Durchl. zu Brandenb. nach empfangener Belehrung von Ihr Kön. May. in Polen und Schweden, etc. etc. durch etliche Vornehme Preussische vom Adel angestellt den 30. Novemb. 1641</i>	3 sestine <i>ababbc</i>	4h tr.	Encomiastico	-	C	Do	G2, C1, C3, C4, F4, 5 voci, <i>Symph.</i> a 2 vl. v.la, v.ne, coro, b.c.	Cantata parzialmente <i>durchkomponiert</i>
10	<i>O Ihr Götter dieser Erden</i>	Heinrich Albert	<i>Lob der Könige</i>	7 sestine <i>ababbc</i>	4h tr.	Pace	-	3	Re	C1, C1, F4, 2 voci, b.c.	<i>bicinium</i> omoritmico
11	<i>Mensch wie kömpt es, daß dem Sinn</i>	Dirk Camphuysen, dall'olandese: Robert Roberthin	<i>Salomo, im Prediger am 1. n. 9. Nichts neues unter der Sonne etc.</i>	13 sestine <i>aaabcb</i>	1 4h 1 2h 2 4h 1 2h 1 4h g.		-	C	Re	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
12	<i>Grün ist doch lieblich anzuschauen</i>	Dal francese, Andreas Adersbach	<i>Der streit zwischen der Grünen und Blauen Farbe</i>	6 ottave <i>abbaabdc</i>	4h g.	Colori, natura	-	ϕ 3/1	Re	C1, C1, 2 voci, b.c.	modello: 
13	<i>O Amor, Hertzgen- Bünder</i>	Simon Dach	<i>Lob-Gesang Der Liebe. Auff Hn. Hieronimi von Weinber, und Jungfr. Catharina Pantzerin Hochzeit den 9. Herbst Monats im 1641sten Jahr.</i>	12 ottave <i>abbaabdc</i>	4h g.	Amore, nuziale	-	C	La	G2, C1, C2, C3, F3, 5 voci, b.c.	omoritmico
14	<i>Wilstu nichts von Breitigam hören</i>	Chasmino [Dach]	<i>Jung gfreyt hat nie gerent</i>	7 sestine <i>ababbc</i>	4h tr.	Amore, vanitas	-	C	Do	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico

5. Heinrich Albert, *Arien*, vol. V, tavola sinottica

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	♭	Tempo	Tono	Chiave, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
15	<i>Wol dem, der sich beyzeiten</i>	Simon Dach	<i>Bey Hochzeitlicher Ehren- Freude Hn. Sigmund Scharffen etc. mit Jungfr. Anna von Müllhen den 13. Jenner des 1642.sten Jahres</i>	7 settimane <i>ababcb</i>	3h g.	Nuziale	-	C	Re	C1, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	
16	<i>Mein Lieb wil nichts nach Liebe fragen</i>	Chasmino [Dach]	<i>Klugheit (wie man spricht) Kömpf vor Jahren nicht</i>	6 quartine <i>abab</i>	4h g.	Nuziale	-	Φ 3/2	Re	C1, voce, b.c.	emiolico
17	<i>Es fieng ein Schäfer an zu klagen:</i>	Chasmino [Dach]	<i>Klage eines verliebten Schäfers über die Untrew seiner Phyllis</i>	22 sestine <i>ababcb</i>	4h g.	Amore, pastorale	Sib	O 3/1	Sol	C2, voce, b.c.	<i>Aria incerti Autoris</i> , emiolico
18	<i>Die Luft hat mich gezwungen</i>	Simon Dach	<i>Vor-Jahrs Liederben</i>	9 quartine <i>abab</i>	3h g.	Primavera	-	C	Do	C3, voce, b.c.	declamazione libera, ornato
19	<i>Die Ihr jetzt sey erschiene</i>	Kaldenbach	-	10 ottave <i>ababcbcd</i>	3h g.	Nuziale	Sib	C	Fa	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	<i>Tanz nach Art der Pohlen</i> , emiolico
20	<i>Auff und springel,</i>	Celadon [Dach]	-	5 str. di nove versi, <i>aabcbcdcd</i>	2h tr.	Nuziale	Sib	C	Fa	C1, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	<i>Aria polonica</i>
21	<i>Anke van Tharaw iß, de my gefüllt,</i>	?	<i>Treue Lieb' ist jederzeit zu gehorsamen bereit</i>	17 distici <i>aa</i>	?		-	Φ , 3/2	Do	G2, voce, b.c. (F3)	<i>Aria incerti Autoris</i>

6. Heinrich Albert, *Arien*, vol. VI, tavola sinottica

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiave, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
1	<i>Wilstu in der Stille singen</i>	Johann Peter Titz	<i>Christliche Stille Music</i> Non Clamor, sed amor psallit in aure DEI.	5 quartine <i>aabb</i>	4h tr.	Spirituale	-	ϕ 3/1	La	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	
2	<i>Eröffnet euch, ihr tribe Brunnen,</i>	Christoff Kaldenbach	O utinam irriguo lacrymarum solverer imbre Tota. Cupidinea sero perosa faccis! <i>Magdalena die Sünderin zu den Füssen Jesu, in Simons des Pharisäers Hause Luc 7, v. 37</i> <i>Bey Hoch-Adelicher Leibbestattung Fräwen Anna von Schlieben, geborne von Diebes, welche in GOtt entschlaffen den 6. Febr. 1645</i>	12 ottave <i>abbacdd</i>	4h g.	Spirituale	-	O 3/1	La	idem	modello: 
3	<i>Du, O getrene Mutter, Erde,</i>	Simon Dach	<i>Als Jahr Gestr. Hans Dietrich von Schlieben diese Welt gesegnet den 29 Jan. 1645</i>	7 sestine <i>abbacc</i>	4h g.	Spirituale	-	C	Re	idem	
4	<i>Sey, meine Seel, in dich gestellt,</i>	Simon Dach	<i>Als Jahr Gestr. Hans Dietrich von Schlieben diese Welt gesegnet den 29 Jan. 1645</i>	9 sestine <i>abacc</i>	4h g.	Spirituale	-	C	Do	idem	
5	<i>Herr, es mangelt nicht an dir,</i>	Simon Dach	-	5 sestine <i>ababcc</i>	4h tr.	Spirituale	-	C	Do	idem	
6	<i>Was oft die Menschen denken,</i>	Johann Peter Titz	In caeli Sancti Jubilä vera canunt	4 ottave <i>ababcbcd</i>	3h g.	Spirituale	-	C	La	C1, C3, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	
7	<i>So gänzlich ist auff nichts alhie zu bawen,</i>	Simon Dach	<i>Bey seeligem Hintritt, Fr. Anna von Mühlheim, Hn. Sigismund Scharffen ehelichen Haußfrauen den 5. Horung 1643</i>	5 ottave <i>ababcbcd</i>	1 5h 1 3h 1 5h 5 3h g.	Spirituale	Sib	C	Fa	C1, voce, b.c.	modello: 
8	<i>O Der trübten Trauer-Tage</i>	Andreas Adersbach	<i>In der Person des Hn. Wilters</i>	7 sestine <i>ababcc</i>	4h tr.	Funebre	-	C	Re	idem	declamazione libera, sillabico

6. Heinrich Albert, *Arien*, vol. VI, tavola sinottica

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiave, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
9	<i>Und du auch must hie eben</i>	Sand	-	10 ottave <i>ababcbdd</i>	3h g.	Spirituale	-	C	La	C4, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
10	<i>Alle Güter, die wir haben,</i>	Simon Dach	Bonus obtingit celesti munere Princeps <i>Charfürsülicher Durchl. zu Brandenburg ec. ec. unserm Gnädigsten Charfürsten und Herrn, vor Dero Abreysen aus Königsberg zu Ihren bedrängten Ländern, wurde in einer Oratoin vom Achatius Brandten unterhänigst Glück gewünschet, und dieß Lied dabey zu musiciren von mir angestellet im Collegio daselbst den 8. Jenner im Jahr 1643</i>	8 sestine <i>ababcb</i>	4h tr.	Gratitudine, virtù	Sib	ϕ 3/1	Fa	C1, C1, 2 voci, b.c.	Pastorale da <i>Cleomades</i> , <i>binium</i> omoritmico
11	<i>Also wird, Du wehrter Held,</i>	Simon Dach		4 sestine <i>ababcb</i>	4h tr.	Encomiastico	Sib	C	Sol	Symph.: vl., 2 vle, v.nc; <i>cantus solus</i> (C1), <i>symph.</i> con tbn., <i>duo cant.</i> , coro	cantata, <i>durchkomponiert</i>
12	<i>Greiff dich nun, O Karschan, an,</i>	Simon Dach	<i>Seiner Wohlwüridigen Gnaden Hn. Conrad von Barckstorffs, Charffl. Durchl. zu Brandenb. ec. Ober-Kammerherrn ec. Als derselbe vor seiner Abreise zu Kön. Mayt. in Polen und Schweden ec. etliche der Char- und Fürstlichen Häupter vom Haufe Brandenburg zu Karsan unterhänigst eingeladen den 17. Mey 1645.</i>	8 ottave <i>ababcbdd</i>	4h tr.	Encomiastico	-	C	Re	C4, voce, b.c.	declamazione libera, ornato

6. Heinrich Albert, *Arien*, vol. VI, tavola sinottica

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiave, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
13	<i>Seelchen, habt ihr nicht gesehen</i>	Roberthin (anno 1638)	Tristitiam pelle et venient tibi gaudia vera. <i>Winter-Lied</i>	12 sestine <i>abbacc</i>	4h tr.	Inverno, malinconia	-	C	Sol	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
14	<i>Jetzt und liebet was nur lebet</i>	C. W. [Christoph Wilkau]	<i>Vorjars-Lied.</i> <i>Auff Hn. Bernhard Schönen und Jungfr. Catharina Behrings Hochzeit, den 28. April 1643</i>	6 ottave <i>aabbccdd</i>	4h tr.	Nuziale	Sib	C	Fa	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	<i>In form eines Tanzes</i>
15	<i>In seiner Liebsten Armen</i>	Chasmino [Dach]	<i>Bey Hochzeitlicher Ehren-Freude Hn. Reinhold Nauwercks und Jungfr. Barbara Wipolin den 23. Wintermonats 1643</i>	6 ottave <i>aabbccdd</i>	3h g.	Nuziale	-	C	Mi	C1, C2, C4, F3, F5, 5 voci, b.c.	
16	<i>Nichts nach Heyrath fragen</i>	Simon Dach	<i>Auff Herrn Sigismund Scharffen und Jungfr. Regina Schimmelfennig Hochzeit, den 24. Aprils 1645</i>	5 str. di 10 versi <i>aabbccdeed</i>	3h tr.	Nuziale	-	C	Do	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	
17	<i>Wer bie zu etwas kommen wil,</i>	Simon Dach	<i>Kunst in der Welt fortzukommen.</i> <i>Als Hr. Martin Newman mit Jungfr. Maria Paschkin Hochzeit machte den 4 April 1644</i>	4 ottave <i>ababed</i>	4h g.	Spirituale (Nuziale)	-	C	Do	C1, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	
18	<i>Wol dem, der ihm vor allen dingen</i>	Johann Peter Titz	<i>Dignum laude virum Musa vetat mori.</i>	12 sestine <i>ababcc</i>	4h g.	Immortalità tramite l'arte	Sib	Φ , 3/1	Sol	G2, voce e b.c. (F3)	emiolico, modello: 
19	<i>O das hoch-ermünschte Jahr!</i>	Titz	[1] <i>Academisches Jubel-Lied.</i> <i>Vorausß Gott, und dann auch den Herren Professoren zu Ehren gestellet. Im Jahr 1644.</i> [2] <i>Wunsch.</i>	9 sestine, una quartina <i>ababcc - abab</i>	4h tr.	Encomiastico, accademico	-	C; Φ 3/2	Do	G2, C3, 2 voci, b.c. (F3)	bipartito: 1. <i>bicinium</i> imitativo 2. emiolico, <i>bicinium</i> omoritmico

6. Heinrich Albert, *Arien*, vol. VI, tavola sinottica

n. Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiave, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
20 <i>Hier, wo die dicken Bäume stehn,</i>	Titz	<i>Wald-Gesang.</i> Amarunt DI quoque sylvas	12 quintine <i>aabbb</i>	4h tr.	Natura, bosco	-	ϕ	Fa	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
21 <i>Der habe Lust zu Würfeln und zu Karten,</i>	Chasmino [Dach]	Horto recreamur amœno	5 str. di 9 versi <i>ababcbddd</i>	4 5h 5 2h g	Amicizia	Sib	ϕ 3/2	Fa	C1, voce, b.c.	<i>Aria gallica</i>
22 <i>Dein Anmuth, Phillis, hat mich jetz</i>	Barchedas [Adersbach]	-	10 quartine <i>aabb</i>	4h g	Amore	-	O 3/2	Re	G2, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
23 <i>Was ist die Lieb' auf allen Seiten</i>	Simon Dach	Casta placent superis	4 sestine <i>ababba</i>	4h g	Gioinezza, amore	-	C	Re	C4, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
24 <i>Ich lobe die alhie der Zeit</i>	Simon Dach	Vtere lætitiâ, posthâc venit ægra Senectus	6 ottave <i>ababcbdd</i>	4h g	<i>Carpe diem</i>	-	O 3/2,	La	C1, voce, b.c. (F3)	declamazione libera, sillabico

7. Heinrich Albert, *Arien*, vol. VII, tavola sinottica

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	♭	Tempo	Tono	Chiavi, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
1	<i>Halt aus mein Hertz, und sey bescheiden,</i>	Simon Dach	<i>Bey wolkeitem Hinrit der HochEdelebohnen Frauen Helenen von Proßken, Seiner HochEdl. Gestr. Herrt. Herrn Abaversus von Branden, Churf. Durchl. zu Brandenb. ec. Ober- und RegimentsRaths und Ober- Marschallen in Preussen ec. Hertzlich geliebten Gemahlin, den 17. Aprilis 1647</i>	8 sestine <i>abbac</i>	4h g.	Spirituale	Sib	C	Sol	C1, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	
2	<i>Herr, wolin sol ich mich kehren?</i>	Simon Dach	<i>Als die Wolgeborne Frau, Frau Catharina, Frey Frau zu Kütilitz ec. Von dieser Welt seelig abgescheiden den 9. Aprilis 1645. Aus dem 73. Psalm Davids</i>	5 ottave <i>abababd</i>	4h tr.	Spirituale	Sib	C	Fa	idem	
3	<i>O Gott, nu lässest Du mich hin</i>	Simon Dach	<i>Letztes Ehren-Gedächtnis Seiner HochEdel Gestrenghet Christoff Joachim von Puckenohr, Königl. Mayt. zu Polen und Schweden ec. gewissenen Cammer-Herrn, auch Churf. Durchl. zu Brandenburg ec. Hauptmans zu Oletschy ec. Wälder den 15. May 1645. durch ein seeliges Stündlein von Gott abgefordert worden.</i>	9 ottave <i>abababd</i>	4h e 3h g- alternati	Spirituale	Sib	C	Sol	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	

7. Heinrich Albert, *Arien*, vol. VII, tavola sinottica

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiavi, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
4	<i>Soll ich das Elend und Beschwehr</i>	Simon Dach	<i>Bey Hoch Adeltlicher und Christlicher Begräbnus des HochEdlen Gestrongen und Vesten Herrn Friedrich Wilhelm Rappte ec. Welcher in Gott entschlaffen den 21 Martij 1646.</i>	11 sestine <i>ababcc</i>	4h e 3h g. alternati	Spirituale	-	C	Re	idem	
5	<i>Nimm dich, O meine Seel', in acht,</i>	Simon Dach	<i>Als der Edle, Rottger Tieffenbrock, aus Ließland bürtig, etc. diese Welt gesegnet, zu Königsberg in Preussen den 31. Majj 1648. Das ewige Gut Macht rechten Muht.</i>	10 quartine <i>abab</i>	4h g	Spirituale	Sib	C	Sol	G2, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	<i>Aria incerti autoris</i>
6	<i>Laß sterben, was bald sterben kan!</i>	Simon Dach	<i>Bey Adeltlicher Leichbegängnus des WolEdelgebornen Sigismunden, Seiner Hoch Edel Gestr. Herrl. Herrn Abasversus von Brandten Churfl. Durchl. zu Brandenburg etc. Regiments- Rabts und Ober Marschallen hertzgelebten Söhnleins welches im HERrn eingeschlaffen den 27. Aprilis 1641. im 6. Jahr seines Alters.</i>	5 str. di sette versi <i>ababccb</i>	4h e 3h g. alternati	Spirituale	Sib	C	Sol	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
7	<i>Was sollen wir denn machen?</i>	Simon Dach	<i>Bey seeligem Ableben des Huld- und lieblichen Jungfräuleins, Euphrosinen, des Edlen, Wol Ehrwürdigen Hoch- und weitherübten Theologi, Herrn Caestlin Mistlenten der. H. Schrifft Doctoris ec. Hertzliebsten und einigen Töchterleins, den 22. Christ Monats 1647.</i>	5 ottave <i>abababab</i>	3h g	Spirituale	-	C	Re	C1, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiavi, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
8	<i>Was stehn und weinen wir zu hauß</i>	Simon Dach	<i>Da die Gottliebende und Viel Tugendreiche Frau Catharina Harderin, des Wohl Ehrwürdigen und Hochberühmten Theologi, Hn. Christian Dreiers Churf. Durchl. zu Brandenb. ec. Hoffpredigers, auch Professoris der löblichen Universität Königsberg ec. herzlich lieb gewesene Hausfrau, aus diesem Jammerthal in das Himmlische Zion eingegangen, den 27. Augusti 1647</i>	10 sestine <i>aabcb</i>	2 4h 1 3h 2 2h 1 3h g	Spirituale	-	C	La	idem	
9	<i>Sey getrost, O meine Seele,</i>	Simon Dach	<i>Bey selbigem Abschied Fr. Regina, gebornen Rosenkirchin, Hn. Dietrich Schmartzgen, woberdienten Rathsverwandten und Proconsulis im Kneiphoff, hertzgeliebten Haußframen, den 1 Hornung 1648</i>	8 sestine <i>ababcc</i>	4h g.	Spirituale	Sib	C	Sol	idem	<i>Nach der Wejse des Berühmten Goidimels über den 146. Psalm.</i> Modello: <i> JJJJ </i>
10	<i>Die Seele des Gerechten ist</i>	Simon Dach	<i>Als Herr Barthel Bünner, Rabts Vermunder und Cämmerer im Kneiphoff auch den Weg aller Welt vollendet und von Gott heimgelolet worden, am Ersten Sontage des Advents 1646</i>	7 sestine <i>ababcc</i>	4h g.	Spirituale	-	O 3/1	La	idem	emolico

7. Heinrich Albert, *Arien*, vol. VII, tavola sinottica

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiavi, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
11	<i>Was klagt man der Gerechten Seelen?</i>	Simon Dach	<i>Als Herr Thomas Jencke, gericht's Verwandter und Kauffmann der Altenstadt Königsberg aus diesem Jammerthal in den ewigen FreudenSaal von Gott versetzt worden den 4. Junii 1647</i>	5 sestine <i>aabcb</i>	2 4h 1 3h 3 4h g.	Funebre	Sib	C	Sol	idem	
12	<i>Ich bin ja, HErr, in deiner Macht,</i>	Simon Dachen	<i>Bey hochbetrauetlichen, doch aber recht seligem Hintritt Herrn Robert Robertihns Churf. Pr. Ober und Regiments Secretarij, den 7. Ostermonats Tag 1648. Christliche Todtes Erinnerung.</i>	8 ottave <i>aabcbdd</i>	4h g	Spirituale	Sib	C	Fa	C1, C2, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	
13	<i>Was ist Zeit und Welt?</i>	Simon Dach	<i>Klage über Menschliche Hinfälligkeit. Als Herr-Georg Blum, Churf. Pr. Cantzley-Verwandter in Gott entschlaiffen den 18. April 1648 a</i>	8 sestine <i>ababbc</i>	3h g	<i>Vanitas</i>	-	C	La	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	
14	<i>Ihr Seelen, die ihr durch den Todt</i>	Simon Dach	-	6 ottave <i>aabcbdd</i>	4h g	Spirituale	-	C	Re	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
15	<i>Bleib du nur fest an Gottes Wort,</i>	Simon Dach	<i>Hn. Gregorio Schuberto, Rectori der Schulen zu Bartenstein, als er mit der VielLugendreichen Fr. Dorothea Beckschlagern Hochzeit machte, den 3. Febr. 1648. Sprach am 11. vers. 21. 22. biß zu Ende des Capitels.</i>	3 str. di 10 versi <i>ababbc deed</i>	4h g	Spirituale	-	C	Do	C1, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	♩	Tempo	Tono	Chiavi, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
16	<i>Wo lebt ein Mensch auff Erden</i>	Simon Dach	<i>Hn. Reinbold Schulzen, als er mit des Edlen und Hochberühmten Hn. D. Michael Friesen, Churf. Brandenb. Preussischen Hoff- und Gerichts Raths, und des Samländischen Consistorij Offizials Jüngsten Tochter Jungfr. Marien seinen Hochzeitlichen Ebrentag gehalten den 25. Hornung 1647. In form eines Tantzes.</i>	7 ottave <i>abababab</i>	3h g	Nuziale	-	C	La	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	
17	<i>Heyrabt hält zwar allzeit an</i>	Simon Dach	<i>Auff Herrn Reinbold Michels und Jungfr. Catharinen Jonassin Hochzeitlichen Ebrentag den 4. Hornung 1647</i>	10 sestine <i>ababcb</i>	4h tr.	Nuziale	-	C	Sol	C1, C2, C4, 3 voci	<i>trichium</i>
18	<i>Liebe lässt von Liebe nicht,</i>	Jonas Daniel Koschwitz	<i>Abschieds-Liedchen</i>	8 sestine <i>ababcb</i>	4h e 3h tr. alternati	Commiato	-	C	Do	C3, C3, 2 voci, b.c.	<i>bicinium</i> omoritmico
19	<i>Hat meines Hertzens keütsche Brunst</i>	Chasmino [Dach]	<i>Abschieds-Liedchen</i>	6 sestine <i>ababcb</i>	4h g	Spirituale, commiato	-	C	Re	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
20	<i>Trefflich hoch zu halten</i>	Chasmino [Dach]	<i>Aus dem Französöischen: Que Marie est belle!</i>	5 sestine <i>ababcb</i>	3h tr.	Amore	-	♩	Re	G2, C1, C3, 3 voci	<i>Aria gallica</i>

7. Heinrich Albert, *Arien*, vol. VII, tavola sinottica

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	♩	Tempo	Tono	Chiavi, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
21	<i>Phyllis die auff Blumen saß</i>	Chasmino [Dach]	<i>Aus dem Französöischen: Lise assise sur les fleurs</i>	5 sestine <i>ababcc</i>	4 4h 2 3h tr.	Amore	Sib	♩	Sol	idem	<i>Aria gallica</i>
22	<i>Lentz ohn meine Sonne</i>	Chasmino [Dach]	<i>Aus dem Französöischen: Printemps sans ma belle</i>	6 sestine <i>ababcc</i>	4 3h 2 4h tr.	Amore	Sib	♩	Sib	idem	<i>Aria gallica</i>
23	<i>Lysander that umb unser Bach</i>	Chasmino [Dach]	<i>Aus dem Französöischen: Lisandre au bord de nos ruisseaux</i>	5 quintine <i>aabab</i>	2 4h 1 3h 2 4h g.	Amore	-	C	Do	C1, C3, C4, 3 voci	<i>Aria gallica</i>
24	<i>Phyllis O mein Lächt</i>	Chasmino [Dach]	<i>Aus dem Französöischen: Ma chere Phyllis le roses & le lys</i>	5 sestine <i>aabbc</i>	3h: 1 tr. 1 g. 2 tr. 2 g.	Amore	Sib	C	Fa	C1, C3, C4, 3 voci	<i>Aria gallica</i>
25	<i>So heb ich hoch Carithen</i>	Chasmino [Dach]	<i>Aus dem Französöischen: J'adore le merite de la belle Carite</i>	5 ottave <i>aabbccdd</i>	2 3h g. 4 2h tr. 2 3h g.	Amore	-	C	Do	G2, C1, C3, 3 voci	<i>Aria gallica</i>

8. Heinrich Albert, *Arien*, vol. VIII, tavola sinottica

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	♭	Tempo	Tono	Chiavi, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
1	O Wohl O Hertzleid!	Heinrich Albert	<i>Thränen: Als GOTT der Allmächtige Den Durchlächtigsten, Hochgebornen Fürsten und Herrn Herrn Wilhelm Heinrichen, Marggraffen und ChurErben zu Brandenburg, in Preussen, zu Gütlich, Cleve, Berge, Stattin, Pommern etc. Hertzogen ec. ec. Zu sich in sein Einiges Reich gefordert, den 24. Octobr. 1649</i>	11 sestine aabcb	3h g	Spirituale	-	C	Re	Voce (C1), 3 v.le, v.ne, b.c.	
2	Nimm nichts zu thun in deinen Sinn,	von Kreytzen? Dach?	<i>Da der HochEdle ec. Herr Wölff von Kreytzen, Königl. Mayt. in Polen und Schn. auch Churf. Durchl. zu Brandenb. Kriegs- und Landes-Oberste diese Welt gesegnet, den 21 Januarij 1649.</i>	7 sestine aabcb	2 4h 1 3h 2 2h 1 3h g	Spirituale	-	C	Re	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	<i>Geschrieben von seinen Herren Söhnen</i>
3	Du hast mich mund geschlagen,	Simon Dach	<i>Über dem seligen Abschied des Hoch Edlen Herrn Geörg von der Gröben, Den 17. Sept. 1648. In der Person der Hochbetrübtten Fr. Witwen</i>	11 quintine ababb	3h g	Spirituale	-	C	Do	C1, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	
4	Wir klagen überall	Simon Dach	<i>Der Wolgebornen Frauen Euphemien, Frey Frauen zu Eulenburg, ec. Sr. Hoch Edl. Gestr. Hn. Wölff von Creutzen, Churf. Durchl. zu Brandenb. Land Rabs in Preussen, auch Land Voigs zu Schaken ec. Hertzgelebten Gemahlin, die von GOTT abgefordert worden den 27. Majj 1648. Dann auch deren hertzlichen Tochter, Frauen Susannen, des Hoch Edlen ec. Herrn Wilhelm Albrecht von Kamacher ec. Hertzgelebten Ehegatten, so den 22. Martij auch seelig entschlaffen.</i>	8 sestine aabcb	3h g	Spirituale	Sib	C	Sol	C1, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	

8. Heinrich Albert, *Arien*, vol. VIII, tavola sinottica

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiavi, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
5	<i>Nach dem die schöne Missethat</i>	Simon Dach	<i>Bey seligem Hintritt des zwar blinden, doch aber Fürtrefflichen und Hochgelahrten M. Ulrich Schönbergers, den 1. Maji 1649</i>	9 quintine <i>aabbb</i>	4h g	Spirituale	-	C	La	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	modello: JJJJJJJJ
6	<i>Des HERREN Güte macht allem</i>	Simon Dach	<i>Dem HochEdlen ec. Dn. Georg Adam von Schlieben, welcher in Gott entschlaffen den 15. Martii 1649</i> - <i>Genommen aus den Klageliedern Jeremiae am 3. vom 22. bis 34ten Vers.</i>	5 sestine <i>aabcb</i>	4h g	Spirituale	-	C	Mi	C1, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	
7	<i>Bei diesem hochbetribten Leben</i>	Simon Dach	<i>Herrn Dietrich Schwartzzen, Proconsuli der Stadt Kneiphoff Königsberg, welcher den 26 Septembr. 1648 seelig von GOTT abgefördert worden.</i>	7 sestine <i>abbac</i>	1 4h 2 3h 2 4h 1 2h g	Spirituale	-	C	Re	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	modello: JJJJJ
8	<i>Wie das Gras auff grüner Auen</i>	Heinrich Albert	<i>Als der Hoch Edle Herr Ludwich Rippe, Churf. Durchl. zu Sachsen etc. genesener Rittmeister diese Welt gegeben, den 10. Wintermonats 1644 und Hoch Adelich beygesetzt ward den 29. Brachmonats, 1645.</i>	6 sestine <i>aabcb</i>	4h tr.	Spirituale	-	C	Re	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
9	<i>Der rauhe Herbst kempt wieder!</i>	Heinrich Albert	<i>Bey seligem Abschied Anna Katharinen, Herrn Andreas Holländers, Rahtsverwandten und Vogt der löbl. Stadt Kneiphoff, geliebten Töchterleins, den 2. Septembr. 1648.</i>	9 sestine <i>aabcb</i>	3h g	Spirituale	-	C	La	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	

n. Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	♩	Tempo	Tono	Chiavi, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
10 <i>Wer das Alter schätzet erhaben</i>	Simon Dach- Heinrich Albert	<i>Dem Edlen, Hoch-Achtbarn u. Hochgelarten Herrn Doct. Michael Friesen, Churf. Durchl. zu Brendenburg voberdienetem Hoff-u. Gerichts Rabt, auch des Samländischen Consistorii Officiali etc. Als er durch Gottes Gnade nun 50. Jahr den gradum Doctoris hochrühmlich geführet, und seinee hohe Gaben zu grossem Nutz und Frommen des gantzen Landes angewendet, gratulirten mit diesem Lied, den 3. Junii 1645. Simon Simon Dach u. Heinrich Heinrich Albert.</i>	9 sestine <i>aabcbi</i>	4h tr.	Encomiastico	-	C, Φ , 3/1	Sol	<i>Symph.</i> : 2 vl., v.nc, voci soliste, coro, b.c.	Cantata parzialmente durchkomponiert. Voci soliste e <i>binium</i> : declamazione libera. <i>Trinium</i> e coro: modello ♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩
11 <i>Wer auff Gottes Wegen wandelt</i>	Simon Dach	<i>Der 128. Psalm, bey Hochzeitlichem Ehren-Tage Hu. Johann Mellhornis und Jungfrau Anna Koesin den 28. Junii 1649</i>	5 sestine <i>ababcb</i>	4h tr.	Spirituale	-	C, poi 3/1	La	C1, C2, C4, 3 voci, b.c.	
12 <i>Wem zu gut hält Venus hier</i>	Simon Dach	<i>Frenden-Liedchen genommen aus denen Ebr- Erweisungen, so Dom HochEdlen ec. Herr Hans Dieterich von Tettau, Churf. Durchl. zu Brandenburg ec. in Preussen vobereordnetem Hoff- und Gerichts Rabt ec. Vnd der HochEdlen Jungfrau Catharina von Brandin, Seiner Hoch-Edl. Gestr. Herrl. Herrn Abassverus von Branden, Churf. Durchl. zu Brandenb. Ober- und Regiments Rabts und Ober Marschallen in Preussen etc. hertzgelebten jüngsten Tochter, bey deren Hochadelicher und anmuthreicher Heyrath überreichet worden den 17. Wein Monats 1649</i>	5 ottave <i>aabcbcd</i>	4h tr.	Nuziale	-	C	Re	<i>Canto solo</i> , C1, b.c.	declamazione libera, ornato

8. Heinrich Albert, *Arien*, vol. VIII, tavola sinottica

n. Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiavi, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
13 <i>Ein Mann von gutem Raht</i>	Simon Dach	<i>Als Herr Johann Fauljoch, Churfl. Durchl. zu Brandenb. Preuss. Registrator, seinen Hochzeitlichen Ehren Tag gehalten, mit Fr. Maria Fischerin, Selbigen Matthias Heuschkeles Gerichts-Vernandten im Kneiphoff nachgelassener Witiben den 9. Hornung 1649.</i>	6 sestine <i>ababcb</i>	3h g	Nuziale	Sib	C	Sol	C1, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	<i>Auff nach-arthung eines von Hn. Eccardo mit 4 Stimmen verfertigen, und ihme, Herrn Fauljochen, wolgedilligen und auf selbige Zeit gerichteten Liedes, von mir Fingstimmig komponiert.</i>
14 <i>Womit wird die Zeit verbracht</i>	Simon Dach	<i>Herbst-Liedchen. Bey lieber Heyrath Hn. Johann Georg Schrötelts, Churfl. Brandenb. geheimbten Cammer Schreibers und Preussischen Cammer Vernandten, und Jungfrau Reginen Perbandin, den 11. Weimmonsats 1649.</i>	6 sestine <i>ababcb</i>	4h tr.	Nuziale	-	C	Re	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	imitativo
15 <i>Wer der Heyrath Süßigkeit</i>	Simon Dach	<i>Süsse Heyrath-Lust, auff Herrn Johann Tegen, vornehmen Kauffmans und Jungfrau Dorothea Stephanin, hochzeitlichem Ehren-Tage, den 13. Julij 1648.</i>	6 sestine <i>ababcb</i>	4h, 3h tr. alternati	Nuziale	-	C	Sol	C1, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	
16 <i>Dieser Tag sol unser seyn,</i>	Simon Dach	<i>Braut-Tantz, Herr Christoff Heilsbergers, J. U. Doctoris, Churfl. Hoch Adeltlichen Preussischen Hoff-Gerichts verordneten Practici, und Jungfrau Sophien, des WolEdlen, Vesten und Hochgelahrten Herrn Reinhold Derschonen, Churfl. Brandenb. Preuss. Hoff- und Gerichts Rahts Eheleiblichen Tochter etc. den 19. Octobr. 1649</i>	5 ottave <i>ababcbcd</i>	4h, 3h tr. alternati	Nuziale	-	C	La	C1, C2, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	

n.	Incipit	Autore	Motto latino - intestazione	Strofe, rime	Misura, ritmo	Tipologia, argomento	b	Tempo	Tono	Chiavi, Organico	Modello ritmico/ informazioni musicali
17	<i>Laßt uns meiden</i>	Simon Dach	<i>Braut-Tantz auff Hn. Barthel Michels und Jungfrau Barbara Rothausen Hochzeitlichem Ehren Tag den 25 Januarii 1649</i>	6 str. di 11 versi <i>aababcb</i> <i>deed</i>	2 2h 3 3h 2 2h 1 3h 2 2h 1 3h tr.	Nuziale	-	C	Do	C1, C3, C4, C4, F4, 5 voci, b.c.	<i>Aria Polonia</i> . Canto ornato, altre voci omoritmiche, accordali.
18	<i>Wer erst den Tantz hat aufgebracht</i>	Simon Dach	<i>Braut-Tantz Herrn Johann Meilborns und Jungfrau Anna Kösen. Den 28. Brachm. 1649</i>	8 sestine <i>ababcb</i>	4h tr.	Nuziale	-	C	Do	C1, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	
19	<i>Thyrsis hatte manche Nacht</i>	Johann Gamper	<i>Braut-Tantz Hn. Hans Rabnisch u. Frau Elisabeth Wegnerinn. Den 4. Jan. 1649</i>	8 quintine <i>aabbb</i>	4 4h tr. 1 3h g.	Nuziale	Sib	C	Fa	C1, C3, C4, F3, F5, 5 voci, b.c.	<i>Nach vorhergegebene Melodey</i> . Canto ornato, altre voci omoritmiche, accordali.
20	<i>Was der und jener sagt</i>	Simon Dach	<i>Hn. Christoff Pohlen und Fr. Rosinen Woykein auff deren Hochzeitlichen Ehren-Tage den 17. September 1646</i>	10 sestine <i>ababcb</i>	3h g.	Nuziale	Sib	C	Sol	C1, C1, C3, C4, F4, 5 voci, b.c.	
21	<i>Wir waren etwas nur von sammen</i>	Simon Dachen	<i>Rosette pour un peu d'absence Vostre cœur vous avez changé.</i>	4 ottave <i>ababcbad</i>	4h g.	Amore	-	C	La	C1, voce, b.c.	declamazione libera, sillabico
22	<i>Wir fahren auff der Luft Gebeyß</i>	C. V. M.	<i>Ward von lieber Gesellschaft gestungen, in der Melodey im dritten Theil des 15. Lides. So ist es denn des Himmels Will, etc.</i>	5 sestine <i>aabbc</i>	4h g.	Amicizia	Sib	Φ 3/2	Fa	G2, voce, b.c.	<i>Aire de Mr. Moutine</i>

9. Tavola della ricorrenza dei toni										
Volumi	Accollatura	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Sib		
Volume I	Naturale	1	1	-	-	2	2	-		
	Sib in chiave	1	1	-	4	13	-	-		
	Totale	2	2	-	4	15	2	-		
Volume II	Naturale	1	4	1	-	1	6	-		
	Sib in chiave	-	1	-	3	3	-	-		
	Totale	1	5	1	3	4	6	-		
Volume III	Naturale	6	9	-	-	1	5	-		
	Sib in chiave	-	-	-	5	4	-	-		
	Totale	6	9	-	5	5	5	-		
Volume IV	Naturale	2	5	-	-	6	6	-		
	Sib in chiave	0	1	-	2	2	-	-		
	Totale	2	6	-	2	8	6	-		
Volume V	Naturale	5	5	3	-	-	1	-		
	Sib in chiave	-	1	-	3	3	-	-		
	Totale	5	6	-	3	3	1	-		

Volumi	Accollatura	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Sib
Volume VI	Naturale	6	5	1	1	1	5	-
	<i>Sib</i> in chiave	-	-	-	3	2	-	-
	Totale	6	5	1	4	3	5	-
Volume VII	Naturale	4	5	-	-	1	4	-
	<i>Sib</i> in chiave	-	-	-	3	7	-	1
	Totale	4	5	-	3	8	4	1
Volume VIII	Naturale	3	6	1	-	3	5	-
	<i>Sib</i> in chiave	-	-	-	2	2	-	-
	Totale	3	6	1	2	5	5	-
Totali	Naturale	26	39	6	1	15	32	-
	<i>Sib</i> in chiave	1	4	-	25	37	-	1
	Totale	28	45	6	26	52	34	1

BIBLIOGRAFIA

1 Fonti, prime edizioni dei Lieder di Heinrich Albert

Erster Theil der ARJEN oder MELODEYEN Etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zu gutten Sitten vnd Lust dienender Lieder. In ein Positiv, Clavicimbel, Theorbe oder anders vollstimmiges Instrument zu singen gesetzt Von Heinrich Alberten, Segebaden Erben, Königsberg, 1638.

Ander Theil der ARJEN oder MELODEYEN Etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zu gutten Sitten vnd Lust dienender Lieder. In ein Positiv, Clavicimbel, Theorbe oder anders vollstimmiges Instrument zu singen gesetzt Vnd ... Hn. HEJNRJCH SCHÜTZEN Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. etc. Wolbestalten Capellmeister, Alß seinem Hochgeehrten Herrn Oheim zugeschrieben Von Heinrich Alberten, Segebaden Erben, Königsberg, 1640.

Dritter Theil der ARJEN oder MELODEYEN Etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zu guten Sitten vnd Lust dienender Lieder. Zum Singen vnd Spielen gesetzt von Heinrich Alberten, Segebaden Erben, Königsberg, 1640.

Vierter Theil der ARJEN oder MELODEYEN Etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, Liebe vnd Lust dienender Reyme, Nach unterschiedlichen Arthen zu singen vnd spielen gesetzt von Heinrich Alberten, Segebaden Erben, Königsberg, 1641.

Fuenffter Theil der ARJEN oder MELODEYEN Etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuescher Liebe vnd Ehren-Lust dienender Lieder. Auff unterschiedliche Arthen zum Singen vnd Spielen gesetzt Von Heinrich Alberten Mit Churfl. Durchl. zu Brandenb. etc. etc. etc. PRIVILEGIO, Paschen-Mense, Königsberg in Preussen, 1642.

Sechster Theil der Arien Etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuescher Liebe vnd Ehren-Lust dienender Reyme. Zum Singen vnd Spielen gesetzt, Vnd Herrn Conrad von Burckstorff, Churfl. Brandenb. OberCammerherrn ... 1645

... zugeschrieben Von Heinrich Alberten Mit Churfl: Durchl: zu Brandenburg: etc. etc. etc. PRIVILEGIO, Königsberg in Preussen, 1645.

Siebender Theil Der ARIEN, Etlicher theils Geistlicher, zum Trost in allerhand Creutz und Widerwertigkeit, wie auch zur Erweckung seligen Sterbens-Lust; Theils Weltlicher: zu geziemenden Ehren-Frewden und keuscher Liebe dienender Lieder zusingen gesätzet von Heinrich Alberten, Königsberg in Preussen, 1648.

Achter Theil der Arien, Etlicher theils Geistlicher, viel schoener Lehr- und Trostreicher; Theils Weltlicher, zu Ehrlicher Liebe und geziemender Ergetzlichkeit dienender Lieder, Componirt Von Heinrich Alberten 1650. Mit Roem: Kayserl. Mayt. etc. etc. etc. auch Koeniglicher Mayt: in Polen und Schweden etc. etc. etc. und Churfl. Durchl. zu Brandenburg etc. etc. etc PRIVILEGIIS nicht nachzudrucken, Paschen-Mense, Königsberg in Preussen, 1650.

EDUARD BERNOULLI (ed.), *Arien von Heinrich Albert*, in «Denkmäler deutscher Tonkunst», voll. XII e XIII, Breitkopt & Härtel, Leipzig, 1903-1904, rist. 1958.

LEOPOLD HEINRICH FISCHER (a cura di), *Gedichte des Königsberger Dichterkreises aus Heinrich Alberts Arien und musikalischer Kürbishütte (1638-1650)*, Niemeyer, Halle, 1883.

2 Su Heinrich Albert e sul Lied con basso continuo

HERMANN ABERT, *Entstehung und Wurzeln des begleiteten deutschen Sololieds*, in *Gesammelte Schriften und Vorträge*, F. Blume, Halle, 1929, pp. 156-172.

JOHN H. BARON,

- *Dutch Influences on the German Secular Solo Continuo-Lied in the Mid-Seventeenth Century*, «Acta Musicologica», XLIII, 1971, pp. 43-55.

- *Foreign Influences on the German Secular Solo Continuo Lied in the Mid-Seventeenth Century*, dissertazione università di Brandeis, 1967.

WERNER BRAUN (HELMUTH OSTHOFF), *Albert, Heinrich*, in «Musik in Geschichte und Gegenwart», Bärenreiter, Kassel, 1996, pp. 339-345.

GUDRUN BUSCH, ANTHONY J. HARPER, *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, Rodopi, Atlanta-Amsterdam, 1992.

ROLF CASPARI, *Lied Tradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorlieds in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626)*, Katzschler, München, 1971.

GEORG VON DADELSEN, *Albert, Heinrich*, «Neue Deutsche Biografie», I, Duncker & Humblot, Berlin, 1953, pp. 138 e segg.

ARREY VON DOMMER, *Albert, Heinrich*, «Allgemeine Deutsche Biografie», I, Duncker & Humblot, Leipzig, 1875, pp. 210-212.

GERHARD DÜNNHAUPT, *Heinrich Albert*, «Personalbibliographien zu den Drucken des Barock», I, Hiersemann, Stuttgart, 1990, pp. 170-190.

- LEOPOLD HEINRICH FISCHER, *Fremde Melodien in Heinrich Albert's Arien*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», II, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1886, p. 467.
- ANTHONY JOHN HARPER,
 - *German Secular Song-books of the Mid-seventeenth Century*, Ashgate MPG Books Ltd, Bodmin, 2003.
 - *Everyday life and social reality in the German song of the seventeenth century*, in James A. Parente Jr., Richard E. Schade, *Studies in German and Scandinavian Literature after 1500: a Festschrift for George C. Schoolfield*, Camden House, Columbia SC, 1993, pp. 50-66.
- RICHARD HINTON THOMAS, *Poetry and Song in the German Baroque: a Study of the Continuo Lied*, Clarendon Press, Oxford, 1963.
- WILHELM KRABBE, *Das Deutsche Lied im 17. und 18. Jahrhundert*, in GUIDO ADLER (a cura di), *Handbuch der Musikgeschichte*, II, Max Hesses Verlag, Berlin, 1930, pp. 691-703.
- GÜNTHER KRAFT (ed.), *Festschrift zur Ehrung von Heinrich Albert, (1604 - 1651)*, Buchdruckerei Uschmann, Weimar, 1954.
- HERMANN KRETZSCHMAR, *Geschichte des neuen deutschen Liedes I. Von Albert bis Zelter*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911.
- DIETER LOHMEIER, BERNT OLSSON, *Weltliches und geistliches Lied des Barock. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*, Rodopi, Amsterdam, 1979.
- JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, *Heinrich Albert und das Barocklied*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», XXV, 1951, p. 401.
- WOLFGANG OSTHOFF, *Heinrich Schütz. L'incontro storico fra lingua tedesca e poetica musicale italiana nel Seicento*, Centro Tedesco di Studi Veneziani, Venezia, 1974.
- STEPHEN ROSE, *Heinrich Albert's „Arien“ in Print and Performance*, in «Early Music», XXIX, n. 4, Oxford University Press, 2001, pp. 588-605.
- KLAUS-JÜRGEN SACHS, *Heinrich Alberts Arien oder: „Die Würde der viel schönen Texte“ und die stilistische Vielfalt ihrer Vertonungen*, in WOLFRAM STEUDE (a cura di), *Aneignung durch Verwandlung*, Laaber-Verlag, Dresden, 1998, pp. 149-176.
- MAX SCHNEIDER, *Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, in «Archiv für Musikwissenschaft», I, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1918/19, pp. 212 e segg.
- PETER TENHAEF, AXEL E. WALTER (a cura di), *Dichtung und Musik im Umkreis der Kürbishütte. Königsberger Poeten und Komponisten des 17. Jahrhunderts*, in «Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft», XXII, Frank & Timme, Berlin, 2016.
- GARY C. THOMAS, *Musical rhetoric and politics in the early German Lied*, in JAMES M. McGLATHERY, *Music and German Literature: their relationship since the Middle Ages*, Camden House, Columbia, SC, 1992, pp. 65-78.
- HANS CHRISTOPH WORBS, *Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des*

17. *Jahrhunderts*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XVII, n.1, 1960, pp. 61-70.

3 Storie della Musica

JUDITH P. AIKIN, *Heinrich Schütz and Martin Opitz: a new basis for German vocal music and poetry*, in «Musica e Storia», I, Il Mulino, Bologna, 1993, pp. 51-64.

DIETRICH BARTEL, *Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures*, in «The Musical Times», CXLIV, n. 1885, Musical Times Publications Ltd, United Kingdom, 2003, pp. 15-19.

HEINRICH BESSELER, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag, Berlin, 1959, trad. it. di Maurizio Giani, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Il Mulino, Bologna, 1993.

LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino, 1982.

WALTER BRAUER, *J. Regnart, J.H. Schein und die Anfänge der Deutschen Barockryrik*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Gesticgeschichte», 1939, XVII, n.3, pp. 371-404.

WERNER BRAUN

- *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, in «Neues Handbuch der Musikwissenschaft», IV, dir. CARL DAHLHAUS, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1981.

- *Der Stilwandel in der Musik um 1600. Erträge der Forschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982.

MANFRED F. BUKOFZER, *Music in the Baroque Era*, Norton & Co., New York, 1947.

FERRUCCIO CIVRA, *Melancholia generosissima. Coscienza inquieta dell'artista tra fede e bellezza. A. Dürer, O. di Lasso, H. Schütz*, ed. Scolastica, coll. Monografie, Cavallerleone (CN), 1997.

ALBRECHT CLASSEN, LUKAS RICHTER, *Lied und Liederbuch in der frühen Neuzeit*, Waxmann, Münster, New York, München, Berlin, 2010.

ROLF DAMMANN, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Arno Volk, Köln, 1967.

PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, EDT, Torino, 1985.

CLAUDIO GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, EDT, Torino, 1978.

WALTER HAACKE, *Heinrich Schütz: Schilderung seines Lebens und Wirkens*, Verlag Karl Robert Langewiesche Nachf. Hans Köster, Königstein in Taunus, 1960.

JOLIZZA, W. K. (LIZZY VON WALDHEIM, JOHANNA KRAUSS), *Das Lied und seine Geschichte*, Hartleben, Wien-Leipzig, 1910.

PETER JOST, *Lied*, in «Musik in Geschichte und Gegenwart», Sachteil 5, Bärenreiter, Kassel, 1996, pp. 1278-1283.

- SIEGFRIED KROSS, *Geschichte des deutschen Liedes*, Wissenschaftliche Burgesellschaft, Darmstadt, 1989.
- DIANNE M. McMULLEN, *German Tanzlieder at the Turn of the Seventeenth Century: The Texted Galliard*, in James M. McGlathery, *Music and German Literature: their relationship since the Middle Ages*, Camdem House, Columbia, SC, 1992, pp. 34-50.
- HANS JOACHIM MOSER, *Geschichte der deutschen Musik, in 3 Bänden, II, Geschichte der deutschen Musik vom Beginn des 30 jährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart, Berlin 1920.
- GÜNTHER MÜLLER, *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart*, Drei Masken Verlag, München, 1925.
- CLAUDE VICTOR PALISCA, *Baroque Music*, Prentice Hall, Engelwood Cliffs, 1968.
- ALBERT QUANTZ, *Die Musikwerke der königlichen Universitäts-Bibliothek in Göttingen*, Beilage zu Monatshefte für Musik-Geschichte, 1879-83.
- HUGO RIEMANN,
 - *Handbuch der Musikgeschichte*, II, tomo 2, *Das Generalbaßzeitalter*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1912.
 - *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1903.
- STEPHEN ROSE, *Publication and the Anxiety of Judgement in German Musical Life of the Seventeenth Century*, «Music & Letters», LXXXV, n. 1, Oxford University Press, 2004, pp. 22-40.
- IRMGARD SCHEITLER, *Martin Opitz und Heinrich Schütz: "Dafne" - ein Schauspiel*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXVIII, Jahrg. III, Franz Steiner Verlag, 2011, pp. 205 - 226.
- SIEGFRIED SCHMALZRIEDT, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis*, Hänssler, Stuttgart, 1972.
- GEORGE SCHULTZ-BEHREND, *The German Baroque. Literature. Music. Art*, University of Texas, Austin-London, 1967.
- ÉDUARD SCHURÉ, *Histoire du Lied, ou la chanson populaire en Allemagne*, Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1903.
- HEINRICH SCHÜTZ (a cura di ed. Erich H. Müller), *Gesammelte Briefe und Schriften*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1931.
- JOACHIM STEINHEUER,
 - *Aufbruch und Tradition. Weltliche Vokalmusik im Venedig in der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts*, in «Schütz Jahrbuch», anno 26, Bärenreiter, Kassel, 2004, pp. 31-69.
 - *Chamäleon und Salamander. Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*, Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, Prag, 1999.
- ALEXANDER SYDOW, *Das Lied. Ursprung, Wesen und Wandel*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1962.

WALTER VETTER, *Das Frühdeutsche Lied I*, Helios, Münster, 1928.

WALTER WIORA, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Mössler, Wolfenbüttel-Zürich, 1971.

4 Storie della letteratura e dell'arte

WALTER BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963, trad. it. di Enrico Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971.

GOTTFRIED BENN, *Probleme der Lyrik*, in «Gesammelte Werke», IV, ed. Dieter Wellershoff, Limes Verlag, Wiesbaden, 1968.

ANGELO GEORGE DE CAPUA, *German baroque poetry. Interpretative readings*, State University of New York Press, 1973.

JEAN CAMPBELL COOPER, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson Ltd, London, 1982, ed. it. *Enciclopedia illustrata dei simboli*, Franco Muzzio Editore, Padova, 1987, p. 130.

FRANZ DOSTAL, *Studien zur weltlichen Lyrik Simon Dachs*, dissertazione, Wien, 1959.

JAN DREES, *Die soziale Funktion der Gelegenheitsdichtung. Studien zur deutschsprachigen Gelegenheitsdichtung in Stockholm zwischen 1613 und 1719*, Almqvist & Wiksell, Stoccolma, 1986.

HEINZ ENTNER, *Der Weg zum "Buch von der deutschen Poeterey"*, in H. Entner, W. Lenk, I. Schwick, I. Spriewald (ed.), *Studien zur deutschen Literatur im 17. Jahrhundert*, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar, 1984, pp. 11-144.

LEONARD FORSTER, *The temper of Seventeenth Century German Literature*, Constable, Edinburgh, 1952.

GÜNTER GRASS, *Das Treffen in Telgte. Eine Erzählung*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1979, trad. it. di Bruna Bianchi, *L'incontro di Telgte*, Einaudi, Torino, 1982.

PAUL HANKAMER, *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Die deutsche Literatur im Zeitraum des 17. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart, 1964.

URS HERZOG, *Deutsche Barocklyrik, eine Einführung*, C.H. Beck, München, 1971.

ALFRED KELLETTAT (a cura di), *Simon Dach und der Königsberger Dichterkreis*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1986.

FERDINAND VAN INGEN, *Vanitas und Memento Mori in der Deutschen Barocklyrik*, Wolters, Groningen, 1966.

VOLKER MEID (a cura di), *Gedichte und Interpretationen. Renaissance und Barock*, Reclam, Stuttgart, 1982.

LADISLAV MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, I, tomo II, *Dai primordi pagani all'età barocca*, Einaudi, Torino, 1964-77.

- FRIEDRICH NEUMANN, *Geschichte des neuhochdeutschen Reimes von Opitz bis Wieland*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1920.
- RICHARD NEWALD, *Geschichte der deutschen Literatur 5. Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit 1570-1750*, Beck, München, 1951.
- HERMANN OESTERLEY, *Gedichte von Simon Dach*, in «Deutsche Dichter des siebzehnten Jahrhunderts», IX, dir. da Karl Goedeke e Julius Tittmann, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1876.
- MARTIN OPITZ, *Buch von der Deutschen Poeterey*, Müller, Breslau, 1624, rist. Reclam, Stuttgart, 2002.
- GEORG CHRISTOPH PISANSKI, *Entwurf der Preussischen Literärgeschichte während des 17. Jahrhunderts*, Koch, Königsberg, 1853.
- ALBRECHT SCHÖNE,
 - *Kürbishütte und Königsberg. Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte. Am Beispiel Simon Dach*, Beck, München, 1975.
 - *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, Beck, München, 1968.
- WULF SEGEBRECHT, *Simon Dach und die Königsberger*, in Harald Steinhagen e Benno von Weise (a cura di), *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1984, pp. 242-269.
- WOLFGANG SUPPAN, *Deutsches Lied Leben zwischen Renaissance und Barock. Die Schichtung des deutschen Liedergutes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, H. Schneider, Tutzing, 1973.
- ERICH TRUNZ, *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock*, Beck, München, 1995.
- LEONELLO VINCENTI, *La letteratura tedesca nell'età barocca*, Edizioni de "L'Erma", Torino, 1935.
- AXEL E. WALTER, *Simon Dach (1605-1659): Werk und Nachwirken*, De Gruyter, Berlin, 2008.
- MANFRED WINDFUHR, *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1966.

5 Saggi di metrica

- PETER BENARY, *Rhythmik und Metrik. Eine praktische Anleitung*, Gerig, Köln, 1967.
- DIETER BREUER, *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, Fink, München, 1981.
- DIETER BURDORF, *Einführung in die Gedichtanalyse*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar, 1997.
- HOLST J. FRANK, *Handbuch der Deutschen Strophenformen*, 1980, München-Wien, 1980.
- URSULA ISSELSTEIN, *Breviario di Metrica Tedesca*, in Anna Chiarloni e Ursula Isselstein (a

cura di), *Poesia tedesca del novecento*, Einaudi, Torino, 1990.

FRIEDRICH GEORG JÜNGER, *Rhythmys und Sprache im deutschen Gedicht*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1952.

WOLFGANG KAYSER, *Kleine Deutsche Versschule*, Leo Lehnen Verlag, München, 1947.

OTTO PAUL, INGEBORG GLIER, *Deutsche Metrik*, Max Hueber Verlag, München, 1961.

FRANZ SARAN, *Deutsche Verskunst*, Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin, 1934.

FRITZ SCHLAWÉ

- *Neudeutsche Metrik*, Metzler, Stuttgart, 1972.

- *Die deutschen Strophenformen*, Metzler, Stuttgart, 1972.

CHRISTIAN WAGENKNECHT,

- *Weckerlin und Opitz. Zur Metrik der Renaissancepoesie*, Beck, München, 1971.

- *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*, Beck, München, 1981.

6 Teoria, armonia e analisi

WALTER ATCHERSON, *Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books*, «Journal of Music Theory», XVII, Duke University Press, Durham (NC), 1973, pp. 214-215.

WILLI APEL, *The Notation of Polyphonic Music 900 - 1600*, The Medieval Academy of America, Cambridge, Massachusetts, 1953.

LORIS AZZARONI,

- *Canone infinito*, Clueb, Bologna, 1997.

- *Ai confini della modalit . Le toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi*, Clueb, Bologna, 1986.

IAN BENT, WILLIAM DRABKIN, *Analisi Musicale*, EDT, Torino, 1990.

ROGER BOWERS, *Proportional Notation in Monteverdi's 'Orfeo'*, «Music & Letters», LXXVI, N. 2, Oxford University Press, 1995, pp. 149-167.

HANS HEINRICH EGGBRECHT, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie und der Literatur in Mainz, Wiesbaden, 1955.

JOHN BROOKS HOWARD, *Form and Method in Johannes Lippius's „Synopsis musicae novae“*, «Journal of the American Musicological Society», XXXVIII, n. 3, University of California Press-American Musicological Society, Brunswick (ME), 1985, pp. 524-550.

CECILIA CAMPA, *Il musicista filosofo e le passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo*, Liguori, Napoli, 2006.

CARL DAHLHAUS,

- *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Bärenreiter, Kassel, 1968.
 - *Die Termini Dur und Moll*, «Archiv für Musikwissenschaft», XII, n.4, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1955, pp. 280-296.
- DAVID DAMSCHRODER, DAVID RUSSELL WILLIAMS, *Music theory from Zarlino to Schenker: a bibliography and guide*, Pendragon Press, Stuyvesant, 1990.
- DIETHER DE LA MOTTE,
- *La Melodia*, Astrolabio, Roma, 1993.
 - *Manuale di Armonia*, Astrolabio, Roma 2007.
- MARCO DE NATALE, *Analisi Musicale, principi teorici*, Ricordi, Milano, 1991.
- GIORGIO FERRARI, *Introduzione all'analisi musicale*, Zanibon, Padova, 1973.
- WOLF FROBENIUS, *Zur Notation eines Ritornells in Monteverdis L'Orfeo*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXVIII, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1971, pp. 201-204.
- ROBERT GEUTEBRÜCK, *Über Form und Rhythmus des älteren deutschen Volksliedes*, «Archiv für Musikwissenschaft», VII, vol. 3, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1925, pp. 337-411.
- SIEGFRIED GISSEL,
- *Abweichungen von den Normen eines Modus als Mittel der Wortausdeutungen: Ein Beitrag zur musikalischen Hermeneutik um 1600*, in «Musica Disciplina», XLII, American Institute of Musicology, Corpus Musicae GmbH, Münster, 1988, pp. 199-215.
 - *Die Tonarten vor und nach 1600 und ihre Akzeptanz in der gegenwärtigen Musikgeschichtsschreibung*, «Musica Disciplina», XLVIII, 1994, pp. 15-67.
- HARALD HECKMANN, *Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», X, n. 2, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1953, pp. 116-139.
- HELMUTH HELL, *Zur Rhythmus und Notierung des "Vi ricorda" in Claudio Monteverdi's Orfeo*, «Analecta Musicologica», XV, 1975, pp. 87-157.
- EWALD JAMMERS, *Takt und Motiv. Zur neuzeitlichen musikalischen Rhythmik*, «Archiv für Musikwissenschaft», XIX-XX, n. 3-4, 1962/1963, pp. 194-207.
- JOEL LESTER,
- *Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592-1680*, «Journal of the American Musicological Society», XXX, n. 2, University of California Press, 1977, pp. 208-253.
 - *The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory: 1680-1730*, «Journal of Music Theory», XXII, I, 1978, pp. 65-103.
 - *Between Modes and Keys. German Theory 1592 - 1802*, Pendragon, Stuyvesant (NY), 1989.
- BENITO V. RIVERA,
- *Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, «Music Theory Spectrum», I, Spring 1979, pp. 80-95.
 - *The seventeenth-Century Theory of Triadic Generation and Invertibility and Its*

- Application in Contemporaneous Rules of Composition*, «Music Theory Spectrum», VI, Spring 1984, pp. 63-68.
- CURT SACHS, *Rhythm and Tempo. A Study in Music History*, Norton & Co, New York, 1953.
- THEO SCHMITT, *Zur Entstehung der harmonischen Tonalität*, «Archiv für Musikwissenschaft», XLI, 1984, pp. 27-34.
- WILHELM SEIDEL, *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976, trad. it. di Claudio Annibaldi, *Il Ritmo*, Il Mulino, Bologna, 1987.
- JOHN VINCENT, *The Diatonic Modes in Modern Music*, Curlew, Hollywood, 1974.
- JOHANNES WOLF, *Handbuch der Notationskunde, I. Teil, Tonschriften des Altertums und des Mittelalters- Choral- und Mensuralnotation*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1963.

7 Musica e letteratura, linguaggio, poesia e retorica

- LORENZO BIANCONI, *Sillaba, quantità, accento, tono*, «Il Saggiatore Musicale», XII, n. 1, Olschki, Firenze, 2005, pp. 183- 218.
- CALVIN S. BROWN, *Music and Literature, a Comparison of the Arts*, University of Georgia Press, Athens, 1948, trad. it. di Emilia Pantini, *Musica e Letteratura, una comparazione delle arti*, Lithos, Roma, 1996.
- FERRUCCIO CIVRA, *Musica poetica: introduzione alla retorica musicale*, UTET, Torino, 1991.
- CARLO CULCASI, *Musica e poesia. Rapporti estetici e storici*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano, 1938.
- THRASYBULOS G. GEORGIADES, *Musik und Sprache, Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, mit zahlreichen Notenbeispielen*. Springer, Berlin-Göttingen, 1954; trad. it. di Oddo Pietro Bertini, *Musica e linguaggio. Il divenire della musica occidentale nella prospettiva della composizione della Messa*, Guida, Napoli, 1989.
- STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma, 2013.
- MARCELLO PAGNINI, *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Il Mulino, Bologna, 1974.
- HUGO RIEMANN, *Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus?*, in «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», II, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1886, p. 488 e segg.
- NICOLAS RUWET, *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino, 1983.
- STEVEN PAUL SCHER (ed.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt, Berlin, 1984.

8 Storia, Storiografia

- KARL WILHELM BÖTTIGER, *Geschichte des Kurstaates und Königreiches Sachsen*, II, Perthes, Gotha, 1870.
- KURT FORSTREUTER, *Das staatliche Archivlager in Göttingen*. In «Zeitschrift für Ostforschung», III, 1954, pp. 92–94.
- GEORG GERULLIS, *Die altpreußischen Ortsnamen*, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Berlin, Leipzig, 1922.
- FRITZ GAUSE, *Die Geschichte der Stadt Königsberg*, I, Böhlau, Cologne-Graz, 1965.
- JURGEN MANTHEY, *Königsberg: Geschichte einer Weltbürgerrepublik*, Carl Hanser, München, 2005.
- SUSANNE MEURER, *In Verlegung des Autoris: Joachim von Sandrart and the Seventeenth-Century Book Market*, Oxford Journals, VII, n. 4, dicembre 2006, pp. 419–449.
- FRIEDRICH ADOLF MECKELBURG, *Geschichte der Buchdruckereien in Königsberg*, Hartung, Königsberg, 1840.
- JOSEF V. POLISENSKY, *La guerra dei Trent'anni*, Einaudi, Torino, 1982.
- GEORG SCHMIDT, *La guerra dei Trent'anni*, Il Mulino, Bologna, 2008.

DISCOGRAFIA

- HEINRICH ALBERT, *Lieder von Liebe und Tod*, Cantus Cölln, Konrad Junghänel, Deutsche Harmonia Mundi, Bonn, Kreuzberg-Kirche, 1988.
- AA.VV., *Deutsche Barocklieder*, Andreas Scholl (controtenore), Harmonia Mundi, 1995.
- AA.VV., *Deutsche Barocklieder*, Annette Dasch (soprano), Harmonia Mundi, Teldex Studio Berlin, 2004.

RINGRAZIAMENTI

Grazie ad Adriana Guarnieri, per la sua dedizione e per aver seguito passo passo il mio lavoro di tesi, per la sua presenza costante, attenta e gentile. Grazie a Lorenzo Bianconi per aver creduto sin dall'inizio al mio lavoro e per aver elargito indicazioni bibliografiche, storiche e formali. Grazie a Joachim Steinheuer per i suoi pareri sul senso generale del mio lavoro e per il preziosissimo aiuto linguistico.

Un grazie del tutto speciale al professore emerito Klaus Jürgen Sachs, che – con gentilezza squisita e commovente generosità – mi ha ospitato per un'intera giornata nella sua casa nella campagna norimberghese, mi ha regalato preziosi consigli e mi ha indicato la via per un lavoro allo stadio iniziale.

Grazie a Cristiano Gianese per il suo aiuto con la lingua latina.

Grazie a due miei colleghi e compagni di dottorato: Pamela Gallicchio per l'aiuto nella lettura iconografica di talune immagini e Fabio Lo Piparo per suggerimenti linguistici latini e greci.

Grazie ad Anna Ghiraldini che, con il suo lavoro e il suo senso del gusto, ha reso la mia dissertazione un oggetto graficamente bello.

Grazie alla mia famiglia, particolarmente a mia madre Maurizia e alla sua incrollabile fiducia nei miei confronti e a mia zia Marina, senza la quale le premesse per questo lavoro non si sarebbero neppure verificate.

Studente: Mauro Masiero **Matricola:** 810459
Dottorato: Storia delle arti **Ciclo:** XXX

Titolo della tesi: *Le origini seicentesche del Lied. La produzione monodica accompagnata di Heinrich Albert.*

Abstract: Albert (Lobenstein, 1604 – Königsberg 1651) fu tra i primi autori di Lieder intesi come canzoni d'arte a una voce e basso continuo. La sua produzione si colloca nella fase di transizione e profondo cambiamento non solo in ambito musicale (con il passaggio da modalità a tonalità e da mensuralità a battuta con gerarchia d'accenti), ma anche in ambito metrico e poetico. I testi dei 191 Lieder furono scritti principalmente da Simon Dach e da altri poeti regionmontani in stretta adesione alla riforma metrica propugnata da Martin Opitz; essa parte dall'accentazione naturale delle parole per costruire versi accentuali giambici o trocaici. Il lavoro indaga la stretta relazione tra musica e poesia con attenzione particolare al loro elemento comune: il ritmo. Questo viene studiato tanto sul versante metrico della versificazione opitziana, quanto su quello musicale inteso come articolazione temporale dei suoni. Esso si pone come obiettivi l'approfondimento della figura di Albert negli studi musicologici italiani e la riscoperta del suo *corpus di Lieder*.

Albert (Lobenstein, 1604 – Königsberg 1651) was among the first Lieder composers, with the term 'Lied' meaning an art song for solo voice with basso continuo. The period in which he composed his work occurred during a transitional phase of deep change involving both music (moving from modal to tonal harmony and from mensural to a stress-based rhythm) and poetry. The lyrics of the 191 Lieder were mainly written by Simon Dach and by other poets firmly adhering to Martin Opitz's metric reform; its principles demonstrate a renewed attention to the natural accenting of the words in order to create iambic or trochaic lines. This work investigates the close relationship between music and poetry with a particular focus on the rhythmic question. Rhythm is studied both as a metric-poetic principle and as temporal articulation of the sounds. The objective of this dissertation/study is to deepen the understanding of Albert's place in Italian musicological studies and rediscover his monodic output.