

Aneignungsverfahren und Funktionen lateinischer Hymnentexte im pietistischen Lied*

von Gunilla Eschenbach, Marbach

In frühen pietistischen Gesangbüchern fällt eine große Zahl von lateinischen Liedern ins Auge, die die poetischen Normen ihrer Zeit auf irritierende Weise verlassen.¹ Sie orientieren sich nicht am protestantischen Gemeindelied und brechen auf diese Weise mit der Gattungskonvention. Die lateinische Sprache allein ist für diesen Bruch nicht ausschlaggebend; auch Erdmann Neumeister verfasst geistliche Lieder auf Latein.² Doch Neumeisters Autoritäten sind Luther und Gerhardt. Beide empfiehlt er in seiner Poetik *Die Allerneueste Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen* (1707) zur Nachahmung, und konsequenterweise ist sein Textbeispiel für lateinische Lieder die bloße Übertragung eines Gerhardt-Lieds.³ Zwar ist Paul Gerhardt auch im *Geist=reichen Gesang=Buch* (1704) mit 52 Liedern der am meisten vertretene Dichter. Doch die Bezugspunkte derjenigen Lieder, um die es hier gehen soll, liegen außerhalb der protestantischen Tradition, nämlich in der Hymnendichtung und im Choralgesang.⁴ Diese Lieder bilden ein eigenes Korpus innerhalb des pietistischen Liedbestands, das im lutherischen Kirchenlied so keine Entsprechung hat.

Es gibt jedoch Bezüge zu einer anderen musikalischen Gattung. Gemeint ist die Andachtsmusik des 17. Jahrhunderts, welche ebenfalls lateinische Texte verwendet, die römisch-katholischen Ursprungs sind. Nun gibt es ohne Frage auch eine innerprotestantische Hymnentradiation,⁵ zahlreiche Vertonungen des pseudo-bernhardinischen Hymnus *Jesu dulcis memoria* legen davon Zeugnis ab.⁶ Doch die protestantische Andachtsmusik des 17. Jahrhunderts knüpft auch direkt an italienische Vorbilder an. Ihre imitatio und æmulatio italienischer Muster findet im pietistischen Lied ihre Fortsetzung. Es sind nicht nur zwei separate Beispiele für konfessionsübergreifenden Kulturtransfer. Die Repertoireerweiterung protestantischen Musizierens um römische Andachtsmusik hat sogar eine Anregerfunktion für das Aufkommen dieser Texte im pietistischen Lied. Im Folgenden soll es darum gehen, einige Rezeptionsspuren aufzuzeigen und nach Grün-

* Erweiterte Fassung eines Referats gehalten auf dem Symposium „Sjngt dem HErrn nah und fern“. Das Freylinghausensche Gesangbuch im Spiegel seiner 300-jährigen Wirkungsgeschichte, Halle (Saale) vom 30. September bis 2. Oktober 2004.

¹ Es geht um die pietistischen Liedersammlungen von 1692, 1695 und 1698, die zur Herausbildung eines pietistischen Liedrepertoires führen, das im einflussreichen *Geist=reichen Gesang=Buch* von 1704 bestätigt wird. – Vgl. Rainer Bayreuther, *Das pietistische Lied und sein Einfluß auf die Musik des 18. Jahrhunderts*, unveröff. HabSchr. Halle (Saale) 2003, S. 25.

² Vgl. Erdmann Neumeister, *Psalmen, und Lobgesänge und Geistliche Lieder, aus seinen Poetischen und andern seinen Schriften zusammen gelesen*, Hamburg 1755, Rubrik „Lateinische Lieder nach teutschen Melodien“, S. 664–670.

³ Erdmann Neumeister, *Die Allerneueste Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen* [...] mit überaus deutlichen Regeln und angenehmen Exempeln ans Licht gestellet von Menantes, Hamburg 1742 [1. Auflage 1707], S. 476 und S. 494.

⁴ Solche Hymnen sind in der Gebetbuchliteratur der Zeit weit verbreitet. Eine Gattungsgeschichte der lyrischen Hymne fehlt. – Vgl. Dieter Burdorf, „Gibt es eine Geschichte der deutschen Hymne?“, in: *ZfGerm* 14 (2004), S. 298–310; Andreas Kraß, Art. „Hymne“, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Harald Dricke u. a. Bd. 2, Berlin/New York 2000, S. 105–107.

⁵ Vgl. Traugott Koch, *Die Entstehung der lutherischen Frömmigkeit. Die Rezeption pseudo-augustinischer Gebetstexte in der Revision früher lutherischer Autoren (Andreas Musculus, Martin Moller, Philipp Kegel, Philipp Nicolai)* unter Mitarbeit von Stephan von Twardowski, (= Texte und Studien zum Protestantismus des 16. bis 18. Jahrhunderts 2), Waltrop 2004; Angela Baumann-Koch, *Frühe lutherische Gebetsliteratur bei Andreas Musculus und Daniel Cramer* (= Europäische Hochschulschriften 23, Theologie, 725), Frankfurt am Main 2001, zugl. Diss. Hamburg 1999.

⁶ Vgl. Werner Braun, „'Jesu, dulcis memoria' in Tonsatzreihen zwischen 1600 und 1650. Evangelische Autoren“, in: *JbLH* 44 (2005), S. 163–173.

den für die Beliebtheit lateinischer Hymnen zu fragen. Allgemeine Erklärungsmuster wie die Vorbildfunktion Italiens oder die Verfügbarkeit des Repertoires greifen dafür zu kurz. Im Ergebnis zeigt sich, dass die Imitation römischer Hymnentexte auch sozialdistinktive, religiöse und ästhetische Funktionen hat.

Die geistliche Musik Italiens verzeichnet im 17. Jahrhundert einen bemerkenswerten Anstieg an nicht-liturgischen Texten.⁷ In der zweiten Jahrhunderthälfte werden diese lateinischen Devotionstexte zur Grundlage protestantischer Kirchenkompositionen;⁸ auch die geistliche Aria etabliert sich nach 1660 im norddeutschen Repertoire.⁹ Über die Verbreitung seiner Werke¹⁰ und mittels seiner Lehrtätigkeit am römischen Collegium Germanicum¹¹ wird Giacomo Carissimi zu einer Schlüsselfigur für die Ausbreitung dieser Formen im deutschen Sprachgebiet.¹² Wenngleich im Blick auf den Streit um die wahre Kirchenmusik mehrfach darauf hingewiesen worden ist, dass eine Abwehr italienischer bzw. italienisch beeinflusster Vokalmusik nicht mit pietistischen Positionen gleichgesetzt werden kann,¹³ ist die Rezeption dieser Musik in einem Hauptzeugnis des Halleschen Pietismus, dem *Geist=reichen Gesang=Buch* von 1704, bisher nicht ins Bewusstsein der Forschung gerückt. Die alte Diskussion, ob die geistliche Aria Buxtehudescher Prägung rezeptionsgeschichtlich mit dem Einfluss italienischer Musik¹⁴ oder ideengeschichtlich mit dem Aufkommen des Pietismus¹⁵ zu erklären sei, erscheint vor diesem Hintergrund obsolet. In den lateinischen Liedern der pietistischen Sammlungen werden nämlich sowohl die lateinischen Hymnentexte als auch die Ariaform imitiert. Diese Tatsache stützt neue Ansätze, das pietistische Lied in seiner textlichen und musikalischen Gestalt als Rezeptionsphänomen zu verstehen.¹⁶

Tabelle 1

Nr.	Textincipit	Hassel-G 1695	Dar 1698	Frey-G 1704
1.	AD cœnam agni providi		X	
2.	AGni pugna & Draconis	X	X	X [Nr. 533]

⁷ Jerome Roche, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford 1984, S. 41 und S. 45; Robert L. Kendrick, "Schütz's 'Symphoniae Sacrae I' and its non-reception in Italy", in: *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca, Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII*, hrsg. von Alberto Colzani u. a., Como 1997, S. 45–60, hier S. 46.

⁸ Vgl. Geoffrey Webber, *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford 1996, S. 86–101.

⁹ Friedhelm Krummacher, „Die geistliche Aria in Norddeutschland und Skandinavien. Ein gattungsgeschichtlicher Versuch“, in: *Daphnis* 8 (1979), H. 1, S. 229–264, hier S. 242–249.

¹⁰ In der schwedischen Düben-Sammlung ist er mit 37 Werken der am stärksten repräsentierte italienische Komponist. In der Lüneburger Michaelisbibliothek liegt er mit fünf Kompositionen im Mittelfeld; in der Bokemeyer-Sammlung sind nur zwei Werke von ihm vertreten.

¹¹ Vgl. Thomas D. Culley, *A Study of the Musicians Connected with the German College in Rome during the Seventeenth Century and of Their Activities in Northern Europe*, Rom 1970, S. 182. Zu Carissimis Schülern gehörten u. a. Kaspar Förster und Christoph Bernhard.

¹² Vgl. Søren Sørensen, „Monteverdi – Förster – Buxtehude. Entwurf einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung“, in: *Dansk aarvog for musikforskning* 3 (1963), S. 87–100, bes. S. 94.

¹³ Christian Bunners, „Musiktheologische Aspekte im Streit um den Neumeisterschen Kantatentyp“, in: *Erdmann Neumeister (1671–1756), Wegbereiter der evangelischen Kirchenkantate. Beiträge eines wissenschaftlichen Colloquiums im Rahmen der 12. Weißenfelder Heinrich-Schütz-Musiktag am 12. und 13. Oktober 1996*, hrsg. von Henrike Rucker (= Weißenfelder Kulturtraditionen 2), Rudolstadt 2000, S. 39–48, hier S. 41.

¹⁴ Vgl. Krummacher, „Die geistliche Aria“; Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford u. a. 2006.

¹⁵ Vgl. Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15), Kassel u. a. 1965.

¹⁶ Bayreuther, *Das pietistische Lied*. Zu den italienischen Stilmerkmalen der pietistischen Melodik vgl. die Kap. 3.3 und 3.6.

Nr.	Textincipit	Hassel-G 1695	Dar 1698	Frey-G 1704
3.	CErne lapsum servulum	X	X	X [Nr. 263]
4.	ERit, erit illa hora	X	X(Mel.)	X [Nr. 538]
5.	JESU benigne, à cujus igne		X	X [Nr. 379]
6.	Jesu clemens, pie Deus		X(Mel.)	X [Nr. 56](Mel.)
7.	Jesu dulcis memoria	X	X	
8.	Jesu! perpetuo cujus delicio	X	X	X [Nr. 544]
9.	O Adorandum Ens entium	X	X	X [Nr. 174]
10.	PUer natus in Bethlehem			X [Nr. 644]
11.	QUando tamen venies		X*(Mel.)	X [Nr. 357]
12.	SAlve cordis gaudium	X	X(Mel.)	X [Nr. 358]
13.	SAlve Crux beata, salve!	X	X(Mel.)	X [Nr. 410](Mel.)

Tabelle 1 gibt einen Überblick über die lateinischen Lieder im *Hasselschen Gesangbuch* (Erfurt? 1695), im *Züehlschen Gesangbuch* (Darmstadt 1698) und im ersten Teil des *Geist=reichen Gesang=Buchs* (Halle 1704).¹⁷ Im nicht aufgeführten *Luppiusschen Gesangbuch* (Wesel u. a. 1692) findet sich von den aufgelisteten Liedern erst „Jesu! perpetuo cujus delicio“, doch bereits das folgende, direkt an dieses Vorbild anknüpfende *Hasselsche Gesangbuch* bringt eine ganze Reihe von neuen lateinischen Liedern (Nr. 2, 3, 4, 8, 9, 13), den *Jubilus S. Bernhardi* „Jesu dulcis memoria“ und das anonyme Jesuslied „Salve cordis gaudium“, das sich in katholischen und protestantischen Gesangbüchern seit der Mitte des 17. Jahrhunderts nachweisen lässt.¹⁸ Das *Züehlsche Gesangbuch* weist gegenüber seinem Vorgänger in der Erstausgabe von 1698 drei weitere lateinische Liedtexte auf: den Osterhymnus „AD cœnam agni providi“ aus dem späten 5. oder dem 6. Jahrhundert,¹⁹ das ebenfalls anonym überlieferte Jesuslied „JESU benigne, à cujus igne“ sowie das im Folgenden näher zu betrachtende „Jesu clemens, pie Deus“. Ein weiterer lateinischer Text tritt in der zweiten Ausgabe von 1700 hinzu, nämlich das vom Hohelied inspirierte Brautlied „QUando tamen venies“ (Nr. 11). Freylinghausen übernimmt die im *Züehlschen Gesangbuch* akkumulierten lateinischen Dichtungen bis auf die älteren Hymnen (Nr. 1, 7). Es zeigt sich also eine Tendenz zur wachsenden Bevorzugung neuer Lieder.²⁰

Verfasser dieser neuen lateinischen Lieder ist der radikalpietistische Theologe und Schriftsteller Johann Wilhelm Petersen (1649–1726).²¹ Er selbst bezeichnet seine geistlichen lateinischen Lieder in seiner Autobiographie von 1717 als Imitationen des „Römischen lateinischen Styli“, die von ihm „nach der Weise der alten kirchlichen Hymno-

* erst in *Dar* 1700 aufgenommen.

¹⁷ Die Schreibweisen der Liedanfänge folgen *Frey-G* 1704 bzw. im Falle der dort nicht verzeichneten zwei letzten Lieder *Dar* 1698.

¹⁸ Vgl. *Zahn* 3, S. 193.

¹⁹ Vgl. Josef Szövérfy, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch. I. Die lateinischen Hymnen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Berlin 1964, S. 95 f.

²⁰ Aufnahme in das *Geist=reiche Gesang=Buch* findet allerdings der aus Böhmen stammende spätmittelalterliche Benedicamus-Tropus „PUer natus in Bethlehem“, dem in alternierenden Strophen die deutsche Fassung „Ejn Kind gebohrn zu Bethlehem“ beigegeben ist. In dieser Form findet er sich bereits im *Babstschon Gesangbuch* (1545).

²¹ Zu Petersen vgl. Markus Matthias, *Johann Wilhelm und Johanna Eleonora Petersen. Eine Biographie bis zur Amtsenthebung Petersens im Jahre 1692* (= Arbeiten zur Geschichte des Pietismus 30), Göttingen 1993; zugl. Diss. Erlangen, Nürnberg 1988 und Jürgen Heidrich, „Andachts- und Erbauungsliteratur als Quelle zur norddeutschen Musikgeschichte um 1700. Dieterich Buxtehude, Johann Wilhelm Petersen und die ‚Hochzeit des Lamms‘“, in: *Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Kassel u. a. 2000, S. 86–100.

rum aufgesetzt seyn“.²² Petersen orientiert sich, wie aus diesen Zeilen deutlich wird, sehr bewusst an überlieferten Modellen aus dem römisch-katholischen Bereich.

Textincipit	Wetzel (1721)	GK (1771)	Koch (1869)	KLL (1878/79)	Zahn (1889ff.)
AGni pugna & Draconis	X	X	X	X	
CErne lapsum servulum	X	X	X	X	X
ERit, erit illa hora	X	X	X	X	X
JEsu clemens, pie Deus		X		X	X
JEsu! perpetuo cujus delicio	X	X	X	X	
O Adorandum Ens entium	[X] ²³	X	X	X	X
QUando tamen venies	X	X	X	X	X
SALve Crux beata, salve!	X	X	X	X	X

Tabelle 2

Tabelle 2 bietet eine Übersicht, welche jener lateinischen Lieder in welchen Werken der hymnologischen Standardliteratur Petersen zugeschrieben (bzw. nicht zugeschrieben) werden. Wie man sieht, differieren im Fall von „Jesu clemens, pie Deus“ die Angaben. In Wetzels Liste der Petersen-Titel taucht das Lied nicht auf,²⁴ während es Grischow-Kirchner aufgrund eines schon von Wetzel erwähnten Petersenschen „Manuscripts *de cithara sacra*“ zu den lateinischen geistlichen Dichtungen des „ehemalige[n] Superintendent[en] in Lüneburg“ zählt.²⁵ Koch wiederum nimmt zwar ebenfalls Bezug auf Petersens *Cithara sacra*, nennt aber das Lied bei seiner Auflistung entsprechender Titel nicht.²⁶ Fischer registriert diese Unstimmigkeit zwischen Wetzel und Grischow-Kirchner,²⁷ folgt aber, da das Manuskript ein eindeutiges Argument für Petersens Autorschaft zu sein scheint, der Zuordnung von Grischow-Kirchners *Nachricht*.²⁸ Für Zahn ist es gleichfalls ein Petersen-Text.²⁹

Diese Annahme, die sich in der einschlägigen hymnologischen Literatur jüngerer Datums durchgesetzt hat, ist indes nicht haltbar. Es handelt sich nicht um einen originären Petersen-Text. Denn dieser Text ist schon vor seiner Aufnahme in pietistische Gesangbücher in Andachtsmusiken aus der Mitte des 17. Jahrhunderts überliefert. Nicht allein deshalb, weil damit die Fehlzuschreibung aufgedeckt wird, sind die folgenden Belege interessant, sondern auch, weil sie die Rezeptionskanäle des pietistischen Lieds schlaglichtartig beleuchten. Es lässt sich eine Spur konstruieren, die von Rom über Nürnberg bis nach Mitteldeutschland führt.

²² Johann Wilhelm Petersen, *Lebens=Beschreibung JOHANNIS WILHELMI PETERSEN, Der Heiligen Schrift Doctoris, [...] Aufßs neue mit Fleiß übersehen [...] Auff Kosten eines wohlbekannten Freundes*, o. O. [Hannover] 1719 (1. Auflage: o.O. [Halle] 1717), S. 181 f.

²³ Verzeichnet ist hier allerdings nur das Incipit der deutschen Fassung („O Du anbetungs=würdiges Wesen aller Wesen“).

²⁴ Wetzel 2, Art. „Joh. Wilhelm Petersen“, S. 283–292, hier S. 291.

²⁵ GK, S. 36.

²⁶ Vgl. Koch³ 6, S. 132 f.

²⁷ „Wetzel gedenkt in seinen (unvollständigen) Mittheilungen über Petersen, Hymnop[æographia] II. [...], unseres Liedes nicht, sagt aber, daß des Vis. ‚hymni latini in dessen noch zu edirenden Cythara sacra erscheinen dürfften‘. Grischow-Kirchners *Nachricht* etc., Halle 1771, [...] beruft sich für Petersens Autorschaft auf das eingesehene Manuscript dieser *Cithara sacra*“ – KLL 1 (Ndr. Hildesheim u. a. 1967), S. 366.

²⁸ Ebd., S. 366. „Jesu clemens, pie Deus“ erscheint bei ihm als „Jesuslied in 5 vierzeiligen Str. von Johann Wilhelm Petersen.“

²⁹ Zahn 6 (1. Ndr. Hildesheim u. a. 1963), S. 276.

Die früheste der hier ermittelten Kompositionen steht unter dem Titel *Iesu clemens* – hier ausschnittsweise als Notenbeispiel 1 wiedergegeben – in einer römischen Motettensammlung von 1645.³⁰ Sie stammt von dem römischen Kapellmeister Francesco Foggia³¹ (1603–1688) und gibt damit einen Hinweis auf eine Verbreitung und mögliche Entstehung des Textes im römisch-katholischen Kulturraum.

Iesu clemens pie Deus (Foggia)
Aria à 4

Canto I
Ie - su - cle - mens pi - e - De - us Ie - su - dul - cis - a - mor me - us

Canto II
Ie - su - cle - mens pi - e - De - us Ie - su - dul - cis - a - mor me - us

Alto
[Einsatz Takt 7]

Tenore
[Einsatz Takt 7]

[Basso continuo]
3

Notenbeispiel 1

Der Satz für vier Stimmen (CCAT) und Basso continuo ist als einziges Werk dieser Sammlung mit „Aria“ überschrieben und zeugt damit von der Bedeutungsbreite dieser Gattungsbezeichnung im 17. Jahrhundert.³² In der römischen Schule der Carissimi-Generation sind Werke dieser Art verbreitet. Wie das Notenbeispiel zeigt, sind regelmäßige Periodik, tänzerische Rhythmik und liedhafte Melodieführung in protestantischer geistlicher Musik nicht zwangsläufig auf frühpietistische Einflüsse zurückzuführen, sondern können auch Stilimitationen italienischer Andachtsmusik sein.

Ein mutmaßliches Beispiel für eine protestantische Adaptation – mutmaßlich insofern, als sich trotz textlicher Übereinstimmung keine direkte Abhängigkeit belegen lässt – ist die Vertonung desselben Textes durch Samuel Capricornus (1628–1665). Als Sohn eines evangelischen Pfarrers studierte Capricornus Theologie in Schlesien und nahm 1649 in Wien ein Musikstudium auf. Von 1651 bis 1657 war er „Director Musicae“ in Pressburg (Bratislava) und ab 1657 Hofkapellmeister in Stuttgart. In seinem ersten Druckwerk, *OPUS MUSICUM* (1655),³³ finden sich neben Vertonungen von Texten für das Ordinarium auch Motetten und geistliche Konzerte über lateinische Hymnen-

³⁰ R. Floridus [= Florido de Silvestris], *Has alteras sacras cantiones in unum ab ipso collectas, suavissimis modulibus excellentiss. auctoribus concinnatas binis, ternis, quaternisque vocibus curavit in lucem edendas*, Rom 1645 [RISM-Nr. 1645²].

³¹ Vgl. Karl Gustav Fellerer, Art. „Foggia, Francesco“, in: *MGG* 4, Sp. 467–471, hier Sp. 469.

³² Die Andacht eines heutigen Hörers würde vermutlich durch Assoziationen mit dem Yankee Doodle [T. 3–4] beeinträchtigt.

³³ Samuel Capricornus, *OPUS MUSICUM*, ab 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. *Vocibus concertantibus, & variis Instrumentis* [...], Nürnberg 1655. [RISM C 928].

texte, darunter an zwölfter Stelle ein geistliches Konzert *Jesus clemens pie Deus* in der Besetzung mit sechs konzertierenden Stimmen (CCATTB) und fünf Ripienostimmen (CCATB), zwei Violinen und Basso continuo („Organo“). *Jesus clemens pie Deus* fällt im Vergleich mit anderen Stücken des *OPUS MUSICUM* etwas aus dem Rahmen.³⁴ Das virtuose Moment ist hier stark reduziert, es gibt kaum solistische Passagen, und diese Kontrastarmut wird aufgrund der durchgehenden Viertelbewegung noch verstärkt. Dynamische Abstufungen und Echoeffekte wirken dem entgegen, doch alles in allem liegt ein schlichter Satz vor, der den Eindruck erweckt, Capricornus sei einer gegebenen Melodie gefolgt. In den Notenbeispielen 2a und 2b werden der Beginn von *Jesus clemens pie Deus* und die Melodie des gleichnamigen Liedes aus Freylinghausens *Geist=reichem Gesang=Buch*³⁵ einander gegenübergestellt.

Jesus clemens pie Deus (Capricornus)

Canto primo concerto

JE - su cle - mens pi - e De - us, Je - su Dul - cis A - mor me - us,

3

Je - su bo - ne Je - su pi - e, fi - li De - i & Ma - ri - æ.

Organo

Notenbeispiel 2a

Jesus clemens, pie Deus (Freylinghausen)

[Singstimme]

JE - su cle - mens, pi - e De - us, Je - su dul - cis a - mor me - us,

5

Je - su bo - ne, Je - su pi - e, Fi - li De - i & Ma - ri - æ.

[Basso continuo]

Notenbeispiel 2b

³⁴ Vgl. Hans Buchner, *Samuel Friedrich Capricornus (1629–1665). Sein Leben und seine Werke*, o. O. 1922, München, Univ. Diss. 1922 [1923], S. 101 f.

³⁵ *Frey-G* 1704, S. 70 f. (Nr. 56).

Die Hauptstimme bei Capricornus liegt im Cantus. Das Initialmotiv der Melodie ist im *Geist=reichen Gesang=Buch* ähnlich, wird aber anders verarbeitet. Hier besteht eine offenkundige Tendenz zur Periodenbildung, während Capricornus, der natürlich einer deutlich früheren Zeit angehört, das gleiche Motiv in dreimaliger Sequenzierung beibehält. Die Harmonisierung ist in der Gesangbuchfassung ebenfalls elaborierter. Bereits im ersten Takt findet eine Öffnung zur Dominante statt; sodann in T. 2 eine Ausweitung in die Tonikaparallele C-Dur. Die dreimalige Sequenzierung des aufsteigenden Dreitonschrittes in T. 3 könnte demgegenüber eine Reminiszenz an die Melodieführung bei Capricornus sein, und auch die jeweiligen Schlussbildungen ähneln einander mit ihren stufenweise abschreitenden Tetrachorden. Ob diese vagen Bezüge tatsächlich Rückschlüsse auf eine musikalische Verwandtschaft zulassen, muss jedoch offen bleiben.³⁶ Theoretisch hätte Petersen schon während seiner Schulzeit in Lübeck mit dem *OPUS MUSICUM* bekannt werden können. Die Schüler am Katharineum wirkten an den Gottesdiensten der Marienkirche mit, in deren Musikalienbestand sich Capricornus' Druck befand.³⁷

Friedhelm Krummacher hat auf Capricornus' Vorliebe für lateinische „Texte der Nymystik“ hingewiesen und seine Nähe zum römischen Stil der Carissimi-Generation konstatiert.³⁸ Leider liegt keine neuere Untersuchung zur Provenienz der von ihm vertonten Texte vor. Italienische Einflüsse sind – auch aufgrund seines Wien-Aufenthalts – wahrscheinlich, zumal Capricornus in Pressburg nachweislich Werke von Giovanni Antonio Rigatti, Claudio Monteverdi, Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta und Giacomo Carissimi zur Aufführung brachte.³⁹ Ein Stück in Capricornus' postum erschienenen Sammelband *Continuatio theatro musici* (1669), dem Nachfolgebund des *Theatrum Musicum*, stammt nachweislich nicht von Capricornus selbst, sondern von Carissimi.⁴⁰ Entsprechend könnten auch noch weitere ihm zugeschriebene Kompositionen lediglich Abschriften anderer Werke sein. Diese zu Petersens *Cithara sacra* analoge Überlieferungssituation zeigt, wie sich deutsche Schriftsteller und Komponisten das italienische Repertoire durch Abschreiben und durch imitierende Verfahren erschlossen.

Eine letzte Vertonung des Textes in einer mitteldeutschen Quelle des 17. Jahrhunderts kommt nicht nur geographisch, sondern auch in ihrer Besetzung dem Charakter des Liedes im *Geist=reichen Gesang=Buch* am nächsten. Es handelt sich um eine – als Notenbeispiel 3 wiedergegebene – Handschrift aus der *Sammlung Löbau*, die Teil des Bestands an Musiksammelhandschriften der Sächsischen Landesbibliothek ist. Die Sammelhandschrift *Mus. Löbau 10* stammt aus dem Besitz einer Lateinschule und

³⁶ Zudem ist die Melodie eines Liedes nur bedingt mit der eines geistlichen Konzertes vergleichbar, wenn auch die liedhafte Gestaltung der Komposition einem solchen Vergleich entgegenkommt. Überdies besteht eine mindestens ebenso große Verwandtschaft mit der Melodie von „Wer nur den lieben Gott läßt walten“; einem Lied, das für Petersen eine besondere Bedeutung hatte. (Vgl. Petersen, *Lebens=Beschreibung*, S. 27 und S. 325.)

³⁷ Vgl. Kerala J. Snyder, „Bach, Buxtehude and the Old Choir Library of St. Mary's in Lübeck“, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990*, hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, S. 33–47, hier S. 43.

³⁸ Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), Berlin 1965, zugl. Berlin, Freie Univ. Diss. 1964, S. 454, Anm. 751.

³⁹ Vgl. Jean-Luc Gester, Art. „Capricornus, Bockshorn, Samuel (Friedrich)“, in: *MGG*² 4, Sp. 145–150, hier Sp. 146.

⁴⁰ Ebd., Sp. 148.

wurde etwa zwischen 1600 und 1675 von mehreren Schreibern erstellt.⁴¹ Insgesamt sind es fünf Stimmbücher; CATB und eine stark beschädigte fünfte Stimme. Gegen Ende, umrahmt von Liedsätzen Andreas Hammerschmidts⁴² und Johann Rudolf Ahles,⁴³ erscheint dort *Jesu clemens pie Deus* als Strophenlied mit sechs Strophen Textunterlegung.⁴⁴ Wiederum zeigt sich eine gemeinsame Affinität zu lateinischen hymni rhythmi.

JESu clemens pie Deus (Löbau)

[Canto II]

JE - Su cle - mens pi - e De - us Je - su dul - cis a - mor me - us

[Basso]

JE - Su cle - mens pi - e De - us Je - su dul - cis a - mor me - us

6

Je - su bo - ne Je - su pi - e fi - li De - i et Ma - ri - æ.

Je - su bo - ne Je - su pi - e fi - li De - i et Ma - ri - æ.

Notenbeispiel 3

Die Quelle ist fragmentarisch; lediglich Sopran 2 (in der fünften Stimme) und Bass sind erhalten. Dennoch ist deutlich zu erkennen, dass die verlorene erste Stimme der Hauptstimme bei Capricornus nahe gekommen sein muss, denn diese ließe sich ohne Weiteres der Löbauer Quelle unterlegen. Dieser Sachverhalt lässt mehrere Möglichkeiten der Interpretation offen. Entweder bezog sich der Schreiber von *Mus. Löb. 10* direkt oder mittelbar auf die Komposition von Capricornus. In diesem Falle wäre *Jesu clemens pie Deus*, das im *OPUS MUSICUM* kunstvoll in der Form eines ausgedehnten Geistlichen Konzertes vertont ist, für den Gebrauch stark vereinfacht und zu einem schlichten Strophenlied gemacht worden. Oder es wäre auch denkbar, dass sich beide, jener Schreiber von *Mus. Löb. 10* und Capricornus, auf eine frühere, bereits gegebene Melodie dieses Hymnus beziehen. Die Textsynopse in Tabelle 3 zeigt, dass die sechs Strophen dieses Liedes im *OPUS MUSICUM* und in der Löbauer Sammelhandschrift einander sehr ähneln.

⁴¹ Vgl. Wolfgang Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 6), S. 121.

⁴² Nr. 92: „Gott laß vom Zorne“.

⁴³ Nr. 95: „Salve cordis gaudium“.

⁴⁴ Nr. 93: „Jesu clemens pie Deus“.

Jesu clemens, pie Deus, Jesu dulcis amor meus, Jesu bone, Jesu pie, Fili Dei et Mariae.	Jesu clemens pie Deus Jesu dulcis amor meus Jesu bone Jesu pie fili Dei et Mariae.	Jesu clemens pie Deus, Jesu Dulcis Amor meus, Jesu bone Jesu pie, fili Dei & Mariae.	Jesu clemens pie Deus Jesu dulcis amor meus Jesu bone Jesu pie fili Dei & Mariae,
Quisnam possit enarrare, quam jucundum te amare, tecum fide sociari, tecum mente delectari.	quisnam possit enarrare? quam sit dulce te amare Tecum pati tecum flere, tecum omnes congaudere,	quisnam possit enarrare? quam sit dulce te amare Tecum pati tecum flere, tecum omnes congaudere,	Quisnam possit enarrare, quam sit dulce te amare tecum pati tecum flere tecum omnes congaudere
Fac ut possim demonstrare, quam fit dulce te amare, tecum pati, tecum flere, tecum semper congaudere.	fac ut possim semper dicere quam sit dulce te diligere tecum corde sociari tecum mente delectari	fac ut possim semper dicere quam sit dulce te diligere Tecum Corde sociari, Tecum mente delectari,	Fac ut possim semper dicere, quam sit dulce te diligere, tecum corde sociari tecum mente delectari
O Majestas infinita! Amor noster, spes & vita, fac nos dignos te videre, tecum semper permanere.	ò Maiestas infinita amor nostra spes et vita fac nos dignos te videre tecum semper permanere	O Majestas infinita Amor noster spes & vita fac nos dignos te videre, Tecum semper permanere,	Tu es cibus Electorum Tu es panis Angelorum, Caeli Manna salutaris Qui nos pascere dignaris. O Majestas Infinita, Amor noster spes et vita, fac nos dignos te videre Tecum semper permanere.
Ut videntes & fruentes jubilemus & cantemus, in beata coeli vita! Amen, Jesu, fiat ita.	ut videntes et fruentes jubilemus et cantemus in optata in beata paradisi gloria.	ut videntes & fruentes jubilemus & cantemus in optata, in beata Paradisi gloria Amen.	Vt videntes et fruentes, Jubilemus et cantemus, in optata et beata [Paradisi gloria.]
Frey-G, Halle 1704	Foggia, Rom 1645	Capricornus, Nürnberg 1655	Anonymus, Hs. 17. Jh. (Mus. Löbau 10)

Tabelle 3

Wie die synoptische Darstellung ferner erkennen lässt, weicht die Fassung bei Freylinghausen in mehreren Punkten von den in ihrer Textgestalt weitgehend übereinstimmenden älteren Quellen ab. Kleinere Änderungen in der zweiten und letzten Strophe haben wahrscheinlich klangliche Gründe: Die Doppelung der Konstruktion „quam sit dulce te amare“ in Vers 2 von Str. 2 und 3 („quam sit dulce te diligere“) wird im *Geist=reichen Gesang=Buch* durch die Variante „quam jucundum te amare“ („quam sit dulce te amare“) vermieden. Gleichzeitig wird dank der neuen Reimworte in den ersten beiden Versen von Str. 3 („demonstrare“ – „amare“) das jambische Metrum beibehalten.⁴⁵ Unklar bleibt die Motivation für die Änderung – sofern man von bewussten Veränderungen reden kann – von „tecum corde sociari“ (Str. 3, V. 3 in den älteren Quellen) in „tecum fide sociari“ (Str. 2, V. 3 bei Freylinghausen), womit die typische Parallelisierung von Herz („corde“) und Geist („mente“) aufgegeben wird. Ausgelassen ist Str. 4 mit ihrem starken Bezug zur Eucharistie. In der letzten Strophe wird aus „in optata in beata | paradisi gloria“ das belebtere „in beata coeli vita! | Amen, Jesu, fiat ita“. Signifikant sind die Interjektionszeichen, die das enthusiastische pietistische Lied häufig begleiten. Die Schlusswirkung verstärkt sich, indem gezielt das Prinzip der Lautangleichung durchbrochen wird und hellere Vokale zum Einsatz kommen. Kommt Johann Wilhelm Petersen zwar nicht als Textdichter von „Jesu clemens, pie Deus“ in Betracht, so können doch einige dieser Textvarianten auf redaktionelle Eingriffe seinerseits zurückgehen.

Die Erklärung dafür, wie es zu der Fehlzuschreibung dieses Textes an Petersen kam, ist möglicherweise trivial. Wie bereits bemerkt, stützt sich die Zuweisung in Grischow-Kirchners *Nachricht* auf ein (heute verschollenes) Manuskript von Petersen, und wahrscheinlich ist diese Quelle falsch interpretiert worden. Der vollständige Titel der Handschrift lautete nämlich nach Petersens Verzeichnis seiner druckfertigen Manuskripte *Cithara sacra, s[ive] hymni latini tam antiqui, quam novi*.⁴⁶ Sie enthielt sowohl alte als auch neue lateinische Hymnen. „Jesu clemens, pie Deus“ ist nun offenbar den im Titel genannten alten Liedern zuzurechnen.

Ein Blick auf Petersens neue Lieder verstärkt den Eindruck, dass er die alten lateinischen Hymnen nicht nur abschrieb und imitierte, sondern zugleich zu überbieten bestrebt war. Er imitiert die römischen Hymnen nur formal; die religiösen Textaussagen indes gehen weit über diejenigen ihrer Vorbilder hinaus. Einzig „QUando tanem venies“ (Nr. 11) ist eine relativ konventionelle Kontrafaktur des älteren Liedes „SAlve cordis gaudium“ (Nr. 12), dessen seltene Strophenform er verwendet. Weniger stark von einem Einzeltext abhängig sind seine Imitationen bestimmter Strophenmodelle oder Hymnentypen. Sein Michaelslied „AGni pugna & Draconis“ (Nr. 2) verwendet die typische Sequenzenstrophe von zwei dreizeiligen Halbstrophen (zwei Achtsilbler und ein Siebensilbler), deren Schlussverse sich jeweils reimen.⁴⁷ Gesungen wurde das in Freylinghausens Gesangbuch gedruckte Petersen-Lied freilich auf eine moderne Melodie im Solarienstil.⁴⁸ Eine *æmulatio* des Märtyrerhymnus ist Petersens „SAlve Crux beata, salve!“

⁴⁵ Die überzählige Hebung in den drei älteren Quellen könnte auch darauf zurückzuführen sein, dass sie einen – nicht von vornherein enthaltenen – „Fehler“ übernahmen bzw. weitergaben.

⁴⁶ Vgl. *Lebens=Beschreibung*, S. 381.

⁴⁷ Vgl. Karl Bartsch, *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung*, Hildesheim 1986 [Reprogr. Ndr. der Ausgabe Rostock 1868], S. 231 f.

⁴⁸ *Frey-G* 1704, S. 837: „Mel. Auff/ triumph/ es komt die etc.“ (vgl. *Zahn* 3, Nr. 2852a). Damit folgt die Melodieangabe der von *Dar* 1698.

(Nr. 13). Petersen ergänzt seine Kette von Märtyrerheiligen um die vorreformatorischen Kirchenkritiker John Wycliffe, Hieronymus von Prag und Jan Hus und schließlich sogar um die radikalen Laienbewegungen der Waldenser und Taboriten.⁴⁹ Dieses Vorgehen zeigt prägnant die religiöse, um nicht zu sagen: ideologische Funktion von Nachahmung. Sie wurde von den Gutachtern des *Geist=reichen Gesang=Buchs* denn auch als bewusste Täuschung zur Verbreitung heterodoxer Gedanken verstanden. Ihr Vorwurf lautete, die Pietisten versuchten, „denen neuen verkehrten Liedern den Schein eines Alterthums“ zu geben „und sie auf solche Art so zu sagen zu canonisiren.“⁵⁰ Imitation altkirchlicher Hymnen hatte in diesem Fall die Funktion von Mimikry.⁵¹

Wenngleich dieser Gesichtspunkt für Petersens Lieder insgesamt nicht unerheblich zu sein scheint – vgl. die chiliastischen und spekulativen Momente in „ERit, erit illa hora“ (Nr. 4) und in „O Adorandum Ens entium“ (Nr. 9) –, verstellt die Polemik der Wittenberger Theologen den Blick auf die tieferen Beweggründe für die *copia*, *imitatio* und *æmulatio* lateinischer Hymnen. Die Frage nach der Motivation stellt sich umso mehr, als sie auch die Verbreitung dieser Texte durch deutsche Komponisten berührt. Vonseiten der Musikwissenschaft wertet man sie oft als bloße Begleiterscheinung der stilistischen Aneignung des italienischen Idioms. Wie das Beispiel Petersen zeigt, werden diese Texte aber auch unabhängig von ihrer Vertonung imitiert. Eine Reflexion dieses Nachahmungsverhältnisses hätte entsprechend bereits auf der Textebene einzusetzen.

Daher möchte ich abschließend zu begründen versuchen, weshalb sich die lateinischen Hymnen in der protestantischen Frömmigkeitspraxis einer derartigen Beliebtheit erfreuten. Der erste Grund ist rein äußerlicher Natur. Die geistliche Aria war eine zumal für Privatandachten ideale musikalische Form. Ihre verhältnismäßige Schlichtheit machte sie wiederum an die pietistische Liedästhetik und Singpraxis anschlussfähig.⁵²

Ferner ist die situative Verortung dieser Musik zu beachten. Andachtsmusik wurde im städtischen bzw. akademischen Kontext der *Collegia musica* oder im höfischen Kontext aufgeführt. Die älteren lateinischen Lieder im *Zühlschen Gesangbuch* (Nr. 5, 6, 7, 12) wurden schon vor ihrer Aufnahme in ein Gesangbuch in der Andachtsmusik vertont; im protestantischen Raum unter anderem von Capricornus und Johann Rudolf Ahle. Eine Vertonung von „JESU benigne, à cujus igne“ (Nr. 5) – in der hymnologischen Literatur zuerst in Christian Knorr von Rosenroths *Neuer Helicon* (1684)⁵³ nachgewiesen –,⁵⁴ steht bereits im zweiten Teil von Capricornus' *Continuatio theatro musici*. Auch das Lied „Salve cordis gaudium“ (Nr. 12) findet sich 1660, und damit ein Jahr vor dem frühesten Nachweis in einem Gesangbuch, in Ahles Liedersammlung

⁴⁹ Petersen folgt darin Gottfried Arnold und Philipp Jakob Spener. Vgl. Gottfried Arnold, *Unparteyische Kirchen- und Ketzer-Historie vom Anfang des Neuen Testaments bis auf das Jahr Christi 1699*, Frankfurt am Main 1699 und Philipp Jacob Spener, *Letzte Theologische Bedencken*, mit einer Vorrede von Hildebrand v. Canstein, 3 Teile in einem Band, Halle 1711, T. 1, S. 328.

⁵⁰ *Der Löblichen Theologischen Facultat|zu Wittenberg|Bedencken|über das zu Glauche an Halle 1703. im|Waysen=Hause daselbst edirte|Gesang=Buch [...]*, Frankfurt und Leipzig 1716, S. 9.

⁵¹ Solche Bedenken spielen auch in der Auseinandersetzung um die lateinische Kirchenmusik eine Rolle; hier wurde vor dogmatischen Irrtümern in Texten römisch-katholischer Provenienz gewarnt.

⁵² Ein weiterer Aspekt ist die Verfügbarkeit des römischen Repertoires in gedruckten Motettensammlungen nördlich der Alpen.

⁵³ Christian Knorr von Rosenroth, *Neuer Helicon mit seinen Neun Musen Das ist: Geistliche Sitten=Lieder [...]*, Nürnberg 1684.

⁵⁴ Vgl. Zahn 3, S. 244.

Anderes Zehn / Neuer Geistlicher Arien.⁵⁵ Im Eingang dieser Texte ins *Geist=reiche Gesang=Buch* spiegelt sich dessen Orientierung an der Hofkultur und am universitären Milieu, dem viele der Liedautoren angehörten.⁵⁶ Nicht zufällig ist es ein höfisch-artistisches Andachtsbuch, nämlich Rosenroths *Neuer Helicon*, das lateinische Hymnentexte Seite an Seite mit geistlichen Kontrafakturen von Opernarien bringt. Die Verwendung lateinischer Hymnentexte hat also sozialdistinktive Funktion: Latein machte das pietistische Lied gewissermaßen hoffähig.

Es gibt nicht nur funktionale, sondern auch ästhetische Beweggründe für die Aufnahme lateinischer Hymnentexte in die protestantische Frömmigkeitskultur. Viele der an Petersens „*hymni novi*“ ausgesprochen modern wirkenden rhetorischen und poetischen Mittel sind nämlich in den alten Hymnen vorgeprägt.⁵⁷ Ihre affektive Sprache und individualisierten Strophenformen kommen dem poetischen Zeitgeschmack des 17. Jahrhunderts entgegen.⁵⁸ Luther und die Generationen nach ihm schätzten an den lateinischen Hymnen primär ihr hohes theologisches Reflexionsniveau. Ab der Jahrhundertmitte wird der ästhetische Eigenwert der mittelalterlichen Hymnen erkannt und ausschlaggebend für deren Imitation. Ein Indiz dafür ist die Aufwertung der reimenden Hymnendichtung in der gelehrten Diskussion der Zeit.

Im Humanismus gelten die *hymni rythmici* als volkstümliche Dichtung minderer Qualität, da ihre Orientierung an dem natürlichen Wortakzent und nicht an der Quantität der Silben seinem Formgefühl widerstrebt. Noch 1670 verteidigt Philipp Jacob Spener in seiner Vorrede zu Narziss Rauners lateinisch-deutscher Liedersammlung *DAVIDISCHER Jesus=Psalter* (1670) die „vielleicht einigen ungewohnte Art der Lateinischen Reimen“ mit dem praktischen Nutzen, dass die akzentuierend gesetzten Lieder auf dieselbe Melodie wie ihre deutsche Fassung sangbar seien.⁵⁹ Speners pragmatische Erklärung verweist auf ein dichtungstheoretisches Defizit: Es gibt für die poetische Praxis noch keine poetologische Begründung. Rund zehn Jahre später wird diese Lücke geschlossen. Der norddeutsche Polyhistor und Poetikprofessor Daniel Georg Morhof gestattet in seinem *Unterricht Von Der Teutschen Sprache und Poesie* (1682) nicht nur die Abweichung von der humanistischen Norm, sondern setzt die reimende Dichtung als neuen poetischen Standard ein: Die Reime seien „mit der Sprache selbst gebohren [...] und der Natur gemäß“, von der „die Griechen und Römer sich / durch gesuchte Kunstregeln / zu weit entfernt“ hätten.⁶⁰ Morhof sieht in der reimenden lateinischen Hymnendichtung keine Verfallserscheinung mehr, sondern einen Sieg der Natürlichkeit und

⁵⁵ Johann Rudolf Ahle, *Anderes Zehn/Neuer Geistlicher Arien* [...], Mühlhausen 1660, „Salve cordis gaudium / Salve JESU“ als Nr. 8 unter der Überschrift *Amor meus Jesus*.

⁵⁶ Vgl. Wolfgang Miersemann, „Auf dem Wege zu einer Hochburg ‚geist=reichen‘ Gesangs: Halle und die Ansätze einer pietistischen Liedkultur im Deutschland des ausgehenden 17. Jahrhunderts“, in: *„Geist=reicher“ Gesang. Halle und das pietistische Lied*, hrsg. von Gudrun Busch und Wolfgang Miersemann (= Hallesche Forschungen 3), Halle (Saale) 1997, S. 11–81, hier S. 50–53.

⁵⁷ Figuren wie *iteratio*, *alliteratio* und *annominatio* und die Verwendung von Schlag- und Binnenreim sind auch in der Poesie der Pegnitzschäfer verbreitet.

⁵⁸ Ich folge mit dieser Charakteristik Josef Szövérfy. Vgl. ders., *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch. II. Die lateinischen Hymnen vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Mittelalters*, Berlin 1965, S. 251.

⁵⁹ Narziss Rauner, *M. Narziß Rauners wolgestimmter und mit doppelten Saiten neubezogener DAVIDISCHER Jesus=Psalter also inn Lateinisch und teutsche Reimen Ge=sangsweis eingerichtet* [...] *Samt einer Vorrede Hn. D. Philipp Jakob Speners* [...], Augsburg 1670, Vorrede, Bl. |)| f.

⁶⁰ Daniel Georg Morhof, *Unterricht Von Der Teutschen Spra=sche und Poesie / deren Uhr=sprung / Fortgang und Lehrsätzen. Wobey auch von der reimenden Poe=terey der Außländer mit mehren ge=handelt wird* [...], Kiel 1682, S. 573.

der sinnlichen Empfindung über eine „gesuchte“ Kunst. Seine Urteilsinstanz ist nicht die Regelpoetik, sondern das Ohr.⁶¹ Wie das Beispiel Petersens zeigt, bleiben die lateinischen Verse um 1700 ein Medium poetischer Neuerungen, an denen auch Neumeister mit der Aufnahme von lateinischen Kantatentexten in seine Poetik partizipiert.⁶² Ausschlaggebend für die Rolle der lateinischen Hymnen ist ihre ästhetische Wahrnehmung. Von hier aus öffnet sich eine Brücke von den pietistischen Hymnenimitationen zum musikalischen Stilwandel um 1700, der seinerseits in der Imitation italienischer Andachtsmusik seinen Ausgang nahm.

⁶¹ „Es seind hiedurch etliche bewogen worden / daß weiln die Reime viel sanffter und nachdencklicher in den Ohren klingen / sie viel lieber die Geistlichen Hymnos in Lateinische reimende Verse / als in die sonst üblichen Oden und Lyrica Carmina verfassen wolle, wie des heiligen Thomæ Hymni von dieser art und noch ältere verhanden.“ – Ebd., S. 579.

⁶² „Ich bin auff die Gedancken gerathen, man könne auch lateinische, und sonderlich geistliche Cantaten setzen. Ich weiß nicht ob dieses Liebhaber finden möchte.“ – Menantes, *Allerneueste Art*, S. 290.