

**studi
germanici**



13
2018

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

Indice

Saggi

Cultura

- 11** **Marco Battaglia**
Zwischen germanischem Hochmittelalter und deutschem Humanismus: Das Wiederaufleben der antiquarischen Tradition im England des 16. Jahrhunderts
- 37** **Mauro Masiero**
La Capanna musicale delle zucche: un caso di fortuna e ricezione musicale della riforma metrica di Martin Opitz
- 57** **David Matteini**
L'*Enthusiasmus* di Adam Lux. Una riflessione sotto il segno della *Spätaufklärung*
- 95** **Mario Bosincu**
Walther Rathenaus *sermo propheticus* in der Zeit der Seelenvergessenheit

Letteratura

- 123** **Barbara Sasse**
Der humanistische Autordiskurs im Schnittfeld von neulateinischer und volkssprachlicher Mittelalter-Rezeption: Die Barbarossa-Vita des Johannes Adelphus Muling
- 145** **Luca Crescenzi**
La metamorfosi della Sfinge nell'*Edipo* di Hofmannsthal
- 161** **Gianluca Paolucci**
Il romanzo come «stimolante della vita». Sulla 'magia' della *Montagna magica* di Thomas Mann
- 187** **Marco Rispoli**
«Fast ohne Kultur». Rainer Maria Rilke e la lettura
- 209** **Marco Prandoni**
«E quando venne il tempo dei confini...». Stefan George e il rapporto tra cultura olandese e tedesca nella (ri)costruzione di Albert Verwey

- 221 Matteo Zupancic**
Schrecken vor Tod. Un'ipotesi di intertestualità tra
 la *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler e le *Sieben Variationen*
 di Heimito von Doderer

Linguistica

- 243 Beate Baumann**
 Soziokulturelle Theorien im Kontext von Deutsch
 als Fremdsprache

Ricerche

- 275 Elena Giovannini**
 Eine Reise zu zweit: Gustav Nicolais und des Flohs Jeaauoui
 Schnellfahrt durch Italien
- 289 Pier Carlo Bontempelli**
 Ricognizione sullo stato della ricerca relativa a Max Koch
- 301 Andrea Camparsi**
 La biblioteca wagneriana di Max Koch agli albori della
 multimedialità. Un'introduzione
- 313 Natascia Barrale**
 Giuseppe Gabetti e la politica culturale fascista: l'intellettuale
 equilibrista

Progetti e sviluppi

- 345 Davide Bondi**
 Propaganda e sorveglianza degli intellettuali: Carlo Antoni
 a Villa Sciarra
- 357 Ester Saletta**
 La definizione di un canone della germanistica in Italia
 (1930-1955). Il 'caso' Borgese, tra tradizione e modernità,
 nel campo letterario di quegli anni
- 369 Marco Casu**
Gebören: lingua, appartenenza, traduzione. Heidegger,
 Wittgenstein, Nietzsche, Freud, Benjamin
- 403 Laura Quercioli Mincer**
 Intermedialità, storia, memoria e mito. Percorsi dell'arte
 contemporanea fra Germania e Polonia

411 Osservatorio critico della germanistica
a cura di Fabrizio Cambi

519 Abstracts

529 Hanno collaborato

La Capanna musicale delle zucche: un caso di fortuna e ricezione musicale della riforma metrica di Martin Opitz

Mauro Masiero

Solo l'ordine avrebbe dato sostegno agli uomini erranti alla cieca. Fiorite pastorellerie e poesie onomatopiche non servivano a nulla.

*Günter Grass, Das Treffen in Telgte. Eine Erzählung*¹.

Una delle prime esperienze poetico-musicali che si rifanno allo stile monodico accompagnato di origine fiorentina nei paesi di lingua tedesca si manifesta a Königsberg sul finire della prima metà del Seicento. Tra i pionieri del nuovo *Lied* per voce solista accompagnata dal basso continuo emerge la figura di Heinrich Albert che pubblica – tra il 1638 e il 1651 – otto raccolte di brani denominati *Arien oder Melodeyen*². Pur non potendo vantare il primato cronologico sulla pratica della monodia accompagnata in lingua tedesca, Albert è certamente il primo a dedicarvi la quasi totalità della sua produzione, con circa 180 brani originali su un totale di 191 testi. Non è improbabile che le novità del gusto italiano siano giunte nella remota Königsberg grazie all'influenza esercitata sul compositore dal suo illustre cugino: Heinrich Schütz, che contribuisce alla sua formazione musicale.

I testi intonati da Heinrich Albert (Lobenstein 1604 – Königsberg 1651), prevalentemente *Gesellschaftslieder* e *Gelegenheitsgedichte*, nascono all'interno della cerchia poetico musicale regiomontana chiamata

¹ Günter Grass, *Das Treffen in Telgte. Eine Erzählung*, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied 1979, trad. it. di Bruna Bianchi, *L'incontro di Telgte*, Einaudi, Torino 1982, p. 39.

² Nel corso del presente lavoro i *Lieder* di Albert verranno indicati tramite un numero romano (I-VIII) che si riferisce al volume dove essi sono contenuti, seguito da una cifra araba che ne indica la collocazione all'interno dello stesso. Per le indicazioni bibliografiche complete si rimanda alla appendice del presente saggio.



Musikalische Kürbishütte. La fonte di informazioni primaria e più diretta riguardo al gruppo è costituita dal lamento in versi che Simon Dach – il loro principale poeta – compone in occasione dello scioglimento della cerchia per ragioni legate all'amministrazione cittadina. Il poemetto, 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-musicale³. Ulteriori testimonianze dirette sono contenute nella prefazione alla raccolta di Albert intitolata *Musikalische Kürbs-Hütte, Welche vns erinnert Menschlicher Hinfälligkeit* (1645): dodici tricinia da eseguirsi a cappella o con basso seguente composti in stile osservato, ben più severo rispetto ai *Lieder* praticati dalla Kürbishütte. Il repertorio poetico-musicale preso in esame risulta piuttosto negletto dagli studi di Germanistica e di Storia della musica, scarsamente presente anche nella manualistica; la notevole importanza storica e il non esiguo rilievo musicale rendono tuttavia necessari un'indagine e un approfondimento su basi che qui si tenta di abbozzare.

1. «EIN KLEINES PARADIESS»

Prima di accennare all'identità e all'appartenenza culturale dei membri della Kürbishütte e di delineare un profilo storico del *Dichterkreis*, si ritiene utile gettare uno sguardo sulla città di Königsberg nella prima metà del Seicento, la cui posizione geografica e il cui assetto urbanistico consentono la formazione del gruppo, ne vedono la fortuna e ne causano la fine; inoltre, non di rado Königsberg fa da sfondo ai *Lieder* della Musikalische Kürbishütte, con il fiume Pregel che la attraversa, le isole che ne costituiscono il centro urbano e la natura che la circonda.

La Königsberg della prima metà del Seicento è un florido centro culturale. La lontananza dai focolai bellici della guerra dei Trent'anni favorisce una certa stabilità economica e la conseguente possibilità per intellettuali e artisti locali e stranieri di ottenere commissioni e di dare alle stampe i propri lavori. Quando Albert vi si stabilisce definitivamente dal 1630, il prestigioso ateneo regiomontano annovera tra i suoi professori Simon Dach, titolare della cattedra di poesia. La *Albertus Universität* garantisce a poeti e musicisti una quantità di occasioni accademiche e personali da solennizzare con musica e canti, ricorrenze che vengono

³ Il testo integrale è pubblicato in Albrecht Schöne, *Kürbishütte und Königsberg. Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte. Am Beispiel Simon Dach*, C.H. Beck, München 1975. A quest'opera si rimanda anche per una più estesa disamina del circolo poetico regiomontano da un punto di vista storico-sociale.



celebrate e consegnate alla memoria nei titoli che precedono la maggior parte *Lieder* di Albert. Con la nomina a organista titolare alla cattedrale di Kneiphof, la municipalità di Königsberg gli concede un piccolo appezzamento di terreno annesso a un'abitazione a titolo gratuito presso la Lomse-Insel, una delle tre principali isole sul Pregel⁴.

L'isola Lomse è situata a est rispetto a Kneiphof – l'isola centrale e principale della città, sede della cattedrale e dell'università – e a questa collegata tramite la Honigbrücke cui si accede attraverso lo Honighor citato nel lamento di Dach. Non essendovi all'interno del centro urbano di Königsberg spazio sufficiente da dedicare ai giardini e agli orti privati, questi venivano dislocati in zone limitrofe, dove venivano creati lotti di terreno affidati a membri della medio-alta borghesia cittadina. Il *Gärtchen*, come affettuosamente Dach chiama il luogo di ritrovo prediletto della cerchia che Albert apriva alla compagnia, era dotato di una piccola pergola, un capannello costruito dallo stesso organista con l'ausilio del tiramantici e ornato da zucche, da cui il nomignolo che il circolo si era attribuito.

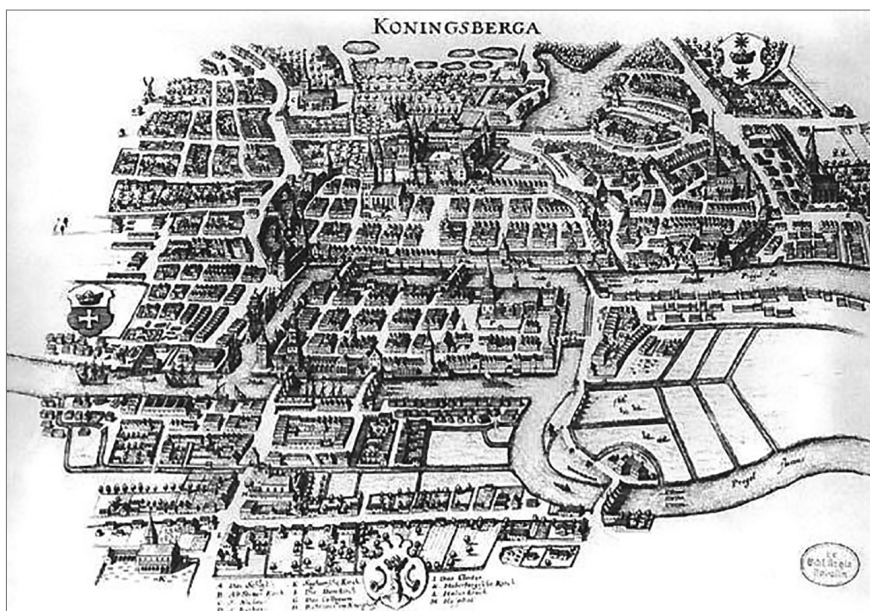


Fig. 1. Veduta di Königsberg, incisione di Merian Erben, 1652

⁴ Cfr. *ivi*, p. 23 e *Simon Dach und der Königsberger Dichterkreis*, hrsg. v. Alfred Kellert, Reclam, Stuttgart 1986, p. 331.



2. «DER KÜRBISS TRUG MEIN LEIDEN»

Questi ortaggi simboleggiano in maniera pregnante la tematica centrale della produzione poetico-musicale della Kürbshütte; lo svilimento del frutto come metafora della transitorietà delle esperienze umane conosce del resto un impiego assai ampio nel Seicento; ci si limita a citare due esempi coevi: nel 1643 Gian Francesco Busenello, nel libretto de *L'incoronazione di Poppea*, fa dire all'anziana nutrice – in un dialogo tra il serio e il faceto non esente da allusioni con il valletto e Drusilla: «Col tempo si fa dolce / Il frutto acerbo e duro, / Ma in ore guasto vien quel ch'è maturo»⁵. Nello stesso anno Gryphius scrive un distico di alessandrini contro un ampolloso scrittore rimasto anonimo: «DV machst dreyhundert vers eh' als ich drey gemacht. / Ein Lorber-baum wächst spätt / ein Kürbs in einer nacht»⁶. L'emblematica della zucca ha inoltre precedenti anteriori, ben noti alla borghesia luterana: nella traduzione biblica tedesca, il profeta Giona si rifugia in una capanna all'ombra delle foglie di una pianta di zucca, traendone ristoro dopo la sua fuga da Ninive⁷.

Come fa notare Schöne, la simbologia nel Seicento non si basa su associazioni arbitrarie, bensì su verità incontrovertibili della natura, esperibili empiricamente da ciascuno⁸. Sulla coriacea scorza delle zucche nel giardino di Albert, i membri incidono 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 porta il soprannome *Der Sterblichkeitbefliesse*, soprannome che identifica anche l'intero circolo poetico.

L'emblematica passa anche attraverso le immagini: Herzog parla di «bildersprachliches System», nel quale le immagini sono portatrici di vera e propria funzione linguistica e recano un bagaglio di significati condivisi⁹. La Capanna musicale delle zucche viene rappresentata graficamente nel frontespizio dell'omonima raccolta di tricinia di Albert.

⁵ Gian Francesco Busenello, *L'incoronazione di Poppea*, Giuliani, Venezia 1642, atto II, scena VIII.

⁶ Citato da Albrecht Schöne in *Kürbshütte und Königsberg*, cit., p. 16.

⁷ Libro di Giona, 4, 5:11.

⁸ Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barocks*, C.H. Beck, München 1968, pp. 26-30.

⁹ Urs Herzog, *Deutsche Barocklyrik. Eine Einführung*, C.H. Beck, München 1979, p. 92.



Fig. 2. Rappresentazione del giardino di Albert contenuta nel frontespizio della sua raccolta di tricina *Musikalische Kürbs-Hütte: Welche vns erinnert Menschlicher Hinfälligkeit, Paschen Mense, Königsberg 1645*

Osservando il *Titelkupfer* (Fig. 2) si nota che le zucche situate più in basso ai lati della capanna sono solcate da segni che, per quanto illeggibili, testimoniano la pratica dei membri del *Dichterkreis* di incidervi motti ed epigrammi che sarebbero rimasti visibili anche durante il processo di marcescenza dell'ortaggio. L'incisione mette in evidenza l'opulenza della vegetazione nel seppur piccolo giardino di Albert: vi sono raffigurate diverse specie di fiori e di piante rese con perizia miniaturistica; aiuole simmetriche e ben definite come in un giardino all'italiana, insetti che si aggirano sui fiori a rendere testimonianza della vitalità brulicante del piccolo orto. 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 liederisti regionmontani.

La *Musikalische Kürbishütte* si presenta come una vera e propria cerchia di amici composta da persone appartenenti perlopiù al ceto medio-alto borghese: impiegati in cariche pubbliche, amministratori, giuri-



sti, eruditi e accademici, accomunati dal fatto di essere buoni dilettanti di musica e di poesia, ad eccezione dei tre membri fondatori: Heinrich Albert, Simon Dach e Robert Roberthin; costoro sono infatti tre professionisti che esercitano musica e poesia come loro principale occupazione. Pur non riscontrando conferma dalle fonti, si ritiene che non si possano escludere presenze femminili ai convegni della Kürbischütte. È verosimile immaginare donne vicine per relazioni parentali o affettive ai membri della cerchia godere dei momenti di musica e poesia e parteciparvi in compagnia dei propri familiari e amici, considerata soprattutto la considerevole quantità di testi indirizzati – tramite allegorie, allusioni e metafore – alle giovani donne nel fiore dell'età, in procinto di affacciarsi alla vita adulta o di convolare a nozze. L'intento educativo del *Lied* esige un pubblico cui indirizzarsi: è impensabile, per l'epoca, una poesia priva di un destinatario reale che ne recepisca e faccia proprio il messaggio. Si può quindi ipotizzare che alcuni *Lieder* (ad esempio il n. I.6) siano indirizzati alle giovani donne che frequentano i convegni della Capanna musicale delle zucche.

Heinrich Albert incarna la figura più autorevole in campo musicale all'interno della cerchia di amici, insieme con il suo maestro e predecessore Johannes Stobæus e, in misura minore, altri compositori attivi a Königsberg, come ad esempio Georg Huck, Christoph Kaldenbach, Johann Knutzen, Conrad Matthäi, Friedrich Schweitzer, Johann Weichmann¹⁰. In qualità di organista titolare del *Kneiphöfer 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.

Non è dato sapere con certezza se la Musikalische Kürbischütte fosse regolamentata da uno statuto o se – come sostiene Schöne e come appare probabile – fosse piuttosto un gruppo informale e fluttuante che accoglieva un numero variabile di membri, come accadeva in simili associazioni operanti in altre città tedesche¹¹. Nella germanistica, tuttavia, il riconoscimento di un unitario *Königsberger Dichterkreis* è ben radicato e compare per la prima volta all'interno del saggio di Johann Friedrich Lauson del 1759, nel quale lo studioso vi attribuisce l'appellativo di «Preußische Fruchtbringende Gesellschaft»¹². In quanto membri di una

¹⁰ Riportati da Albrecht Schöne in *Kürbischütte und Königsberg*, cit., p. 45.

¹¹ Si veda *ivi*, p. 42. Questa anche l'ipotesi di Wulf Segebrecht, *Simon Dach und die Königsberger*, in *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, hrsg. v. Harald Steinhausen – Benno von Wiese, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1984, p. 256.

¹² 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



società di natura privata, si danno un nome quasi «per scherzo», non considerandosi che «un ramoscello nella ramaglia dell'ovunque affaccendata arte poetica tedesca»¹³. Decisamente avulsi allo spirito della cerchia sarebbero un apparato normativo e formale, nonché una definita ripartizione dei ruoli al suo interno.

L'esperienza della Kürbischütte tramonta per cause collaterali apparentemente non dipendenti dalla diretta volontà dei membri: apprendiamo dalla *Klage* che, nel 1641, il consiglio municipale di Königsberg espropria l'appezzamento di terreno concesso ad Albert nell'ottica di un riassetto urbanistico, del consolidamento degli argini del Pregel e della realizzazione del Weidendamm, il lungofiume su cui poco più di un secolo più tardi (nel 1737) verrà edificato un teatro anatomico. Dach esprime immediatamente il collettivo rammarico nel suo lamento, ma il fatto che Albert pubblichi la sua raccolta di tricinia solo quattro anni più tardi è sintomatico di quanto fosse profondo e radicato il dispiacere dei membri per il termine dell'esperienza. Schöne propone una lettura sociologica dell'esperienza della Kürbischütte e identifica nella sua storia un «modello del mondo»: da un'iniziale situazione caotica di deserto e confusione, all'ordine stabilito con la creazione giardino-paradiso di Albert. Seguono quindi inevitabilmente il declino e la caduta, ovvero un'apocalisse che riporta ciclicamente a un nuovo stato di caos¹⁴.

3. «MAN HIELT VNSS FÜR FANTASTEN»

Non si conosce con esattezza il numero di componenti della Capanna musicale delle zucche, tra i membri 'stabili' e i frequentatori occasionali; Segebrecht stima che l'elenco dovrebbe annoverare una quarantina di nomi. Nelle otto raccolte di Albert compaiono all'incirca quindici autori, tra cui alcuni anonimi. Sono Leopold Heinrich Fischer e, più di recente, Wulf Segebrecht gli storici della letteratura più prodighi di riferimenti biografici sui membri della Kürbischütte, presi in esame non tanto come autori nella loro individualità, quanto più secondo il rapporto che intrattengono con gli altri regiomontani. Similmente alle coeve Accademie italiane, con le quali Dach e Roberthin erano venuti in diretto contatto, ai membri era di frequente attribuito un soprannome ricavato da un

einer deutschen Rede zu erneuern, 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».

¹³ Günter Grass, *L'incontro di Telgte*, trad. it. cit., p. 20.

¹⁴ Cfr. Albrecht Schöne, *Kürbischütte und Königsberg*, cit., p. 32.



anagramma del loro nome, preso dalla letteratura classica o inventato *ex novo* con allusioni al mondo antico, latino o romanzo¹⁵.

Il principale autore dei testi intonati da Albert è Simon Dach (Memel – o Memelsdorff – oggi Klaipėda, Lituania, 1604 – Königsberg, 1659), che scrive 122 *Lieder* su 191¹⁶. Buon dilettante di viola, il poeta è legato da sincera amicizia con il *Domorganist*. Di Dach compare talvolta il nome per esteso, talvolta il solo cognome, con le iniziali, oppure con il suo nome romanzo ricavato da un anagramma: Chasmindo¹⁷. Figura fondamentale in quanto vero e proprio iniziatore di una poesia prussiana in lingua tedesca, Dach è, con Albert e Roberthin, il fulcro del gruppo e la principale autorità in campo poetico in quanto investito di un ruolo accademico. Anch'egli è da considerarsi quindi, al pari di Albert, un professionista che vive dell'attività di cui gli altri membri si dilettono e che si divide tra l'attività universitaria e la produzione copiosa di *Gebrauchsliryk*, spesso a servizio della corte brandeburghese.

Altro membro fondatore e autore assai prolifico della Kürbischütte è Robert Roberthin, che contribuisce alle raccolte dei *Lieder* di Albert con sedici testi, di cui dodici originali e quattro traduzioni; due traduzioni da testi francesi anonimi e due poesie di Dirck Camphuysen. Dalla prefazione alla serie di tricinia di Albert si evince che è stato proprio Roberthin a proporgli di mettere in musica i versi che venivano composti nel suo giardino, di modo che gli amici potessero dividerli cantandoli insieme¹⁸. I *Lieder* su testo di Roberthin, che in alcuni casi figura come Berrintho, 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. Roberthin scompare improvvisamente nel 1648; la perdita è motivo di grande sconforto per Albert e forse ancora maggiore per Dach, che gli era particolarmente legato¹⁹. Oesterley riporta che Dach sprofondò in un periodo di prostrazione e malattia in seguito alla morte dell'amico, in onore del quale scrisse due lunghe poesie, una in latino e una in tedesco. Per le esequie venne eseguito il *Lied Ich bin ja Herr in*

¹⁵ Cfr. Leopold Heinrich Fischer, *Gedichte des Königsberger Dichterkreises, aus Heinrich Alberts Ariens und musikalischer Kürbischütte (1638-1650)*, Niemeyer, Halle, 1883, p. XXXIV e Wulf Segebrecht, *Simon Dach und die Königsberger*, cit., pp. 242-269.

¹⁶ Questo il totale che risulta dal computo svolto nel corso del presente lavoro; è possibile trovare cifre diverse: Kelletat ne conta 125, cfr. Alfred Kelletat, *Simon Dach und der Königsberger Dichterkreis*, cit., p. 363.

¹⁷ Per una biografia più estesa su Simon Dach si vedano Hermann Oesterley, *Gedichte von Simon Dach*, in *Deutsche Dichter des siebzehnten Jahrhunderts*, Bd. IX, geleitet v. Karl Goedeke – Julius Tittmann, Brockhaus, Leipzig 1876, pp. III-LVI; Alfred Kelletat, *Simon Dach und der Königsberger Dichterkreis*, cit., pp. 340-348.

¹⁸ Cfr. Hermann Oesterley, *Gedichte von Simon Dach*, cit., p. 257.

¹⁹ Si veda Erich Trunz, *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock*, C.H. Beck, München 1995, p. 373.



deiner Macht, già composto da Dach e da Albert e riutilizzato per onorare la sepoltura del comune amico; questo *Leichencarmen* compare come dodicesimo brano nel settimo volume delle *Arien* 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). 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 e IV.11. L'inserimento di componimenti di un poeta, accademico e riformatore che godeva di grande fama nei paesi di lingua tedesca, contribuisce certamente al successo delle raccolte di Albert, conferendo loro risalto, prestigio e, verosimilmente, un certo riconoscimento presso il mondo accademico.

Di Christoph Kaldenbach (Schwiebus, oggi Świebodzin in Polonia, 1613 – Tübingen, 1698) si trovano tre testi nelle raccolte di Albert: IV.24, V.20 e VI.2²⁰. Anche Kaldenbach è un umanista, erudito, poeta e retore attivo nel mondo accademico regiomontano. 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 membri della Kürbishütte come compositore: nell'anno della morte di Albert pubblica una raccolta intitolata *Sappho, oder musikalische GEtichte*, 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), archivista a Königsberg, è presente nelle *Arien* con 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

²⁰ Per una trattazione più diffusa sulla produzione lirico-musicale di Kaldenbach si veda Astrid Dröse, *Christophs Kaldenbachs musikalische Lyrik*, in *Dichtung und Musik im Umkreis der Kürbishütte. Königsberger Poeten und Komponisten des 17. Jahrhunderts*, hrsg. v. Peter Tenhaef – Axel E. Walter, Frank & Timme, Berlin 2016, pp. 134-152.



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 e 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) risultano anonimi.

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 una tale produzione di *Lieder* d'occasione come Königsberg²¹. Non solo erano numerosi i lavori poetico-musicali stampati da artisti regiomontani di professione o dilettanti, ma anche quelli stampati colà da personalità provenienti da lontano, di cui Tenhaef dà accurata segnalazione.

4. L'OCCASIONE FA IL POETA

È in questo contesto di fermento culturale che matura l'amicizia che lega i membri della Capanna musicale delle zucche, in un ambiente cittadino che abbisogna di un gran numero di *Gesellschaftslieder* all'interno di un'aggregazione di persone che condividono vissuti simili e che possiedono gli strumenti culturali e linguistici atti a esprimerli e a recepirli. I *Lieder* della Kürbshütte nascono sì per essere eseguiti privatamente dalla cerchia di amici, ma la parola *Gesellschaft* rimanda necessariamente anche alla società esterna, alla collettività cittadina, il che porta a sovrapporre il concetto di *Gesellschaftslied* con quello di *Gebrauchslyrik*. Come afferma efficacemente Herzog in una battuta: «Gelegenheit macht im 17. Jahrhundert Dichter»²²; festività accademiche e religiose, visite di personalità pubbliche, nascite, battesimi, onomastici, compleanni, guarigioni, matrimoni, funerali, anniversari di personalità in vista richiedono una commemorazione poetica pubblica o privata e, spesso, una sua intonazione. Lo scrive a chiare lettere Martin Opitz nel terzo capitolo del programmatico *Buch von der deutschen Poeterey*: «Es wird kein buch, keine hochzeit, kein begrabnüß ohn uns gemacht vnd gleichsam als niemand könnte alleine sterben gehen vnser gedichte zuegleich mit jhnen vnter»²³.

²¹ Peter Tenhaef, *Entwicklungen in der Königsberger Gelegenheitsmusik des 17. Jahrhunderts*, in *Dichtung und Musik im Umkreis der Kürbshütte*, cit., pp. 191-212, qui p. 192.

²² Urs Herzog, *Deutsche Barocklyrik*, cit., p. 39.

²³ Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, Müller, Breslau 1624, qui e di seguito l'ed. a cura di di Herbert Jaumann, Reclam, Stuttgart 2002, p. 18.



Per quanto riguarda i *Lieder* composti in onore delle visite di personalità illustri a Königsberg, Werner Braun parla di *Huldigungslieder*²⁴, musicalmente simili a una vera e propria cantata strofica oppure integralmente o parzialmente *durchkomponiert*. Questi si avvalgono di cospicue forze vocali (diversi solisti e cori), *ensemble* di archi, fiati (fagotti e tromboni) e dell'imprescindibile basso continuo. Significativamente, il primo *Huldigungslied* che compare nelle raccolte di Albert è quello in onore della visita di Martin Opitz a Königsberg nel 1640, posto in chiusura del secondo volume.

Sono due i generi che prevalgono nelle otto raccolte di Albert: i *Leibencarmina*, o *epicedia* e gli *Hochzeitslieder*. Le destinazioni non sono rese esplicite nei primi tre volumi; solo dal quarto vengono rese note le date delle celebrazioni, nonché nomi e titoli 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», consegnando al lettore uno sguardo interno alla celebrazione²⁵. Ciascuna poesia è quindi legata all'occasione per cui è stata creata; 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 Dach²⁶. Dobbiamo all'opera di Albert il fatto che molte liriche del principale poeta regionmontano siano state sottratte all'oblio: a dispetto di una produzione letteraria invero imponente, infatti, Dach non pubblica i suoi lavori in volumi, ma li fa stampare esclusivamente come *Flugblätter* che circolano durante le occasioni che sono chiamati a solennizzare. Nella prefazione alla quinta raccolta 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 uberhüfften Arbeit, damit man ihn fast täglich beschwehret; und hat mich schade zu seyn gedaucht, daß solche etwa gar von abhänden kommen möchten²⁷.

²⁴ Cfr. Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, in *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. IV, hrsg. v. Carl Dahlhaus, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1981, p. 162.

²⁵ Anthony J. Harper, *Everyday Life and Social Reality in the German Song of the Seventeenth Century*, in *Studies in German and Scandinavian Literature after 1500: A Festschrift for George C. Schoolfield*, ed. by James A. Parente Jr. – Richard E. Schade, Camden House, Columbia (SC) 1993, pp. 50-66, qui 51.

²⁶ A questo proposito si veda Albrecht Schöne, *Kürbshütte und Königsberg*, cit., p. 43.

²⁷ Uno spunto interessante per lo studio dei *Lieder* dal punto di vista musicologico



La musica è dunque veicolo fondamentale non solo per l'aspetto 'performativo' dei *Lieder* all'epoca del loro utilizzo, ma anche per la trasmissione ai posteri della lirica seicentesca.

Il contesto cittadino e sociale sin qui delineato trova la sua espressione letteraria d'elezione nel *Lied*, che a sua volta sviluppa la sua conformazione più efficace in seno alla riforma metrico-poetica di Martin Opitz: il nuovo modo di concepire il verso formalizza tendenze già istintivamente praticate nel *Volkslied* e nel *Kirchenlied*, conferendo di fatto legittimazione accademica a generi già largamente praticati.

5. NON PIEDI, MA BATTUTE

Quello messo a segno da Martin Opitz non è il primo e neppure l'unico tentativo di mettere ordine nella metrica tedesca, di condurla a una sistematizzazione e di conferirle dignità letteraria tra Cinque e Seicento. Opitz è però il primo a comprendere (o quantomeno ad accettare) che alla lingua tedesca non sono applicabili i medesimi criteri delle lingue classiche né della tradizione letteraria romanza 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»²⁸. La sintesi di Mittner trasmette con efficacia la potenzialità musicale della riforma di Martin Opitz che – non per caso – si colloca nello stesso periodo che, nella notazione musicale e nella percezione ritmica, vede la transizione tra la *mensura* e la moderna battuta accentuativa: da *tactus* a *Takt*²⁹.

Il *Buch von der deutschen poeterey* (1624) contiene informazioni di primaria importanza sulla relazione tra poesia e musica nonché una dettagliata regolamentazione sulla composizione dei versi che viene recepita, pienamente assimilata e rigorosamente applicata da Albert, Dach, Roberthin e dagli altri liederisti regionmontani.

In primo luogo, costoro fanno proprie le ambizioni didattiche e moraleggianti della poetica opitziana, dichiarate in maniera inequivocabile nei frontespizi delle raccolte di Albert; tutte recano infatti il sottotitolo *Etl-*

legato al passaggio qui citato è proposto da Klaus-Jürgen Sachs, *Heinrich Alberts Arien oder: «Die Würde der viel schönen Texte» und die stilistische Vielfalt ihrer Vertonungen*, in *Aneignung durch Verwandlung: Aufsätze zur deutsche Musik und Arkitektur des 16. Und 17. Jahrhunderts*, hrsg. v. Wolfram Steude, Laaber-Verlag, Dresden 1998, pp. 149-176.

²⁸ Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I, *Dai primordi pagani all'età barocca*, tomo II, Einaudi, Torino 1977, p. 772.

²⁹ Harald Heckmann, *Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts*, in «Archiv für Musikwissenschaft», X, 2 (1953), pp. 116-139, qui p. 116.



cher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zu guten Sitten vnd Lust dienender Lieder, che non subisce che superficiali modifiche 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 o sfogliando le raccolte: i brani più marcatamente devozionali occupano i primi posti, ma sono regolarmente in numero minore rispetto ai testi mondani; tale distinzione perde tuttavia di rilevanza presso la cultura luterana, incline a coltivare una spiritualità individuale e comunitaria totalizzante, che permei ogni momento del vissuto. Opitz ritorna su questa questione cruciale anche nel capitolo successivo con la formulazione «vberredung vnd vnterricht auch ergetzung der Leute»³⁰.

Il circolo regionmontano si distacca dall'ambizione dotta ed erudita propugnata dalla *Versreform* in favore di una certa intimità domestica, di una genuina esaltazione del rapporto di amicizia e di un morigerato godimento dei piaceri della vita, il tutto in un tono e una sintassi necessariamente naturali, semplici e diretti, talora colloquiali; uno stile privo di grandiosità, scevro perlopiù di eccessi retorici.

Elemento accolto e largamente condiviso è invece la concezione di poesia come imitazione della natura: «[...] 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»³¹. In numerosi *Lieder* regionmontani la natura viene rappresentata anche nei suoi aspetti più vili, con un linguaggio che talora rasenta il triviale, come per esempio nel *Lied* I.9 (v. 7: «Schweine lieben Schlamm und Koht»), oppure con le innumerevoli descrizioni di marcescenza di fiori e frutti o la decomposizione dei corpi, come ad esempio nel *Lied* IV.4 (v. 5: «Die Glieder sterben mir, die Augen sind gebrochen»), o ancora al v. 7: «Ihr Fröünde, haltet Mund und Nase zu, ich stinck»).

Nel corso della sua trattazione, Opitz stila un dettagliato elenco gerarchico dei generi letterari, al cui ultimo posto colloca le *Lyrice*, il genere più interessante per lo studio dei *Lieder* regionmontani in virtù della descrizione che ne dà il teorico stesso: «Die Lyrice oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan / erfordern zueförderst ein freyes lustiges gemüte / und wollen mit schönen sprüchen vnnnd lehren häufig geziehret sein [...]»³². Il passaggio pone in una relazione diretta la poesia lirica e la musica: sia che l'intonazione di poesie liriche costituisca la regola, sia che si tratti di una prassi occasionale, il passaggio testimonia con chiarezza la pratica di un genere poetico-musicale. Le ragioni sono da trovare nel fatto che, insieme con le *Sylven*, le *Lyrice* costituiscono la mag-

³⁰ Martin Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey*, cit., p. 19.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, p. 33.



gior parte della produzione di *Casualcarmina* e *Gelegenheitsdichtungen*, dalla cui trattazione Opitz muove per la sua disquisizione sulla mimesi. Dalla posizione di queste in fondo alla gerarchia dei generi e dal fatto che costituiscono una parte esigua della sua produzione letteraria, risulta evidente che l'attività poetico-musicale non si colloca al centro del suo interesse, nonostante la propulsione decisiva che i suoi scritti imprimono alla monodia accompagnata tedesca³³. Opitz incarna la figura dell'erudito e del teorico investito di un ruolo accademico; la composizione di *Lyrica* e di poesia per musica in generale era mestiere per poeti e musicisti dilettanti. Presso i compositori di professione tali lavori non godono di dignità e considerazione; è emblematica l'esperienza dello stesso Albert, che attende l'ottenimento di un ruolo rispettabile e socialmente riconosciuto per pubblicare, incoraggiato dagli amici, le sue raccolte di canzoni.

Nel settimo capitolo del *Buch*, Opitz espone l'aspetto più pratico della sua riforma: «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»³⁴. I regiomontani si attengono strettamente a tali prescrizioni, che applicano con entusiastica, diligente, pressoché infallibile regolarità. Nei 191 testi che costituiscono la sostanza letteraria del *corpus* liederistico di Albert non si ravvisano che pochissimi casi di ambiguità o di inversione; un esempio si può riscontrare nel terzo verso del *Lied* III.1: «Feld, Berg und Thal zu mahlen», aperto da due accenti forti in opposizione alla regolare accentazione giambica del *Lied*.

L'adozione e la formalizzazione in tedesco dell'*alexandrine* francese è un elemento della *Versreform* il cui scarso impiego nella produzione liederistica regiomontana costituisce di per sé motivo di interesse. L'*alessandrino* non compare che sei volte nelle otto raccolte di Albert: l'ufficialità dell'alto verso a sei accenti mal si adatta al tono intimo e confidenziale dei *Lieder*, componimenti che nascono privi di un forte intento artistico, in larga parte per l'intrattenimento privato. Il compositore, inoltre, è costretto a intonare l'*alessandrino* in un breve *Lied* strofico dall'andamento prevalentemente sillabico e povero di ornamentazioni, viste l'articolazione del metro e la quantità di contenuti; il rischio è quello della monotonia e della ripetitività meccanica. Albert mette in musica quattro testi inte-

³³ Anthony John Harper, *German Saecular Song-Books of the Mid-Seventeenth Century: An Examination of the Texts in Collections of Songs Published in the German-Language Area between 1624 and 1660*, Ashgate, Adelshot et al. 2003, 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 ss.

³⁴ Martin Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey*, cit., p. 52.



ramente costituiti di alessandrini (I.6, III.16, 17 e il sonetto IV.4) e due a metro misto, che contengono rispettivamente uno e due alessandrini in ciascuna strofa (I.10 e III.20). Un caso del tutto eccezionale è quello costituito dal *Lied* IV.4, un sonetto di Simon Dach – *unicum* nelle raccolte di Albert – che si presenta come il solo *Lied* monodico *durchkomponiert* dell'intero corpus preso in esame.

6. «HAT MICH MELPOMENE NUR GÜNSTIG ANGEBLICKT»

L'effetto della *Versreform* sulla musica si rivela dunque quantomai fruttuoso; è proprio Opitz a tradurre in versi tedeschi la *Dafne* di Ottavio Rinuccini alla corte di Dresda (1627) per la musica di Heinrich Schütz, disgraziatamente perduta³⁵.

Con l'intento di proporre un esempio concreto di applicazione musicale della riforma di Opitz, prendiamo in esame uno dei *Lieder* scaturito dalla fucina regiomontana. Si tratta del diciottesimo brano della seconda raccolta di Albert (1640), l'unico a comparire in ben tre registrazioni discografiche. Le tre strofe sono introdotte dal distico latino «Veneris miserarum resonare querelas / Quam miserum est!»³⁶. 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 da un lato verso il madrigale, dall'altro verso la cantata da camera³⁷. Di seguito, la prima delle tre strofe³⁸.

O der rauhen Grawsamkeit!	XxXxXxX	A
Die nur seüfftzen jederzeit	XxXxXxX	A
Mit viel Seüfftzen heüfft	XxXxX	b
O des Lebens ohne Leben	XxXxXxXx	C
Das zum Tode leüfft	XxXxX	b
Das in Zittern stets mus schweben!	XxXxXxXx	C
Trübsal, Kummer, Hertzens-glut	XxXxXxX	D
Solche Liebe geben thut.	XxXxXxX	D

³⁵ Si veda in tal proposito Irmgard Scheitler, *Martin Opitz und Heinrich Schütz: «Dafne» – ein Schauspiel*, in «Archiv für Musikwissenschaft», LXVIII, 3 (2011), pp. 205-226.

³⁶ 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, traccia n. 11; Aa.Vv., *Deutsche Barocklieder*, hrsg. v. Andreas Scholl, Harmonia Mundi, 1995, traccia n. 4; Aa.Vv., *Deutsche Barocklieder*, hrsg. v. Annette Dasch, Harmonia Mundi, Teldex Studio Berlin, 2004, traccia n. 1.

³⁷ Richard Hinton Thomas, *Poetry and Song in the German Baroque: a Study of the Continuo Lied*, Clarendon Press, Oxford 1963, pp. 49 ss.

³⁸ Il testo è trascritto dalla prima edizione del secondo volume di *Lieder*, per i tipi di



18.
— — Vencris miseris resonare querelas
Quam miserum est!

der rauden Grawsamkeit! 1) 2)

Die nur jüdt / gen jüdt illi: vici Guff / gen Guffe q

Leb, na omne Leben odium Gv... in Nitten: Hete man schweben: q

Tübbäl / Zornet: Gvgen: güt q Solche Liebe ge: ben: thut. Tübbäl

Gvgen: güt / Solche Liebe ge: ben: thut. q

Fig. 3. Lied II.18 dalla prima edizione a stampa del secondo volume di Arien oder Melodeyen di Heinrich Albert per i tipi di Lorenz Segebaden, Königsberg 1640



Gli otto trochei che compongono le singole strofe contano quattro accenti (*Vierheber*), a eccezione del terzo e del quinto, che ne contano tre (*Dreiheber*). La disposizione dei due metri e lo schema rimico disegnano una quartina a rima incrociata inscritta tra due coppie di versi a rima baciata, la seconda delle quali assume il ruolo di ritornello; i due *Vierheber* interni, inoltre, presentano una chiusura femminile, contrariamente agli altri.

Il *Lied* (Fig. 3) principia con un'invocazione di grande intensità: su di un passaggio ascendente del basso la voce canta un lungo Re_4 sulla sillaba *O* che, quando il basso raggiunge lo *Hauptton* (Sol) discende di una quinta, raggiungendo il Sol_3 sottostante per poi attestarsi – sul primo accento forte di *Grawsamkeit* – sulla zona armonica del quinto grado in cui Albert indugia per mezza battuta prima di cadenzare sul grado principale e dare il via alle due successive ripetizioni. Il *pathos* scaturisce da due contrasti piuttosto notevoli: da una parte la mobilità del basso in opposizione alla fissità della voce, dall'altra lo scarto di durata tra la semibreve del canto e le quattro crome seguenti, che scandiscono quasi in un lacerto di recitativo le prime due parole del primo verso, per poi indugiare sull'ultima, enfaticamente posta a conclusione dello stesso. Questo, come accade di rado nei *Lieder* intonati da Albert, viene ripetuto altre due volte, ciascuna una terza più in alto, incrementando gradualmente la tensione che raggiunge il suo apice alla terza ripetizione sul La_4 . A questo punto il basso si fa più statico e, per tre battute, si limita a scandire un regolare ritmo di minime. Il canto, al contrario, si fa più vivido e presenta figurazioni di fuse puntate e semifuse: madrigalismi, elementi di *Tonmalerei* sull'accento forte della parola *Seufzen*. Il terzo verso, di tre accenti, viene ripetuto un tono sopra e arricchito di colorature.

Nei due versi successivi si delinea una forte opposizione di significato («O des Leben ohne Leben») e si giunge al centro geometrico del *Lied* sulla parola *Tode*. Albert intona questi due versi servendosi di figurazioni musicali mirate a raffigurarli plasticamente: una discesa dal Si^b_3 al Re_3 della voce su un basso che procede per semiminime realizzando una progressione per quinte. Si giunge al punto più grave toccato dalla voce, che ora si produce in un *passus duriusculus* ascendente di forte drammaticità sulla duplice ripetizione del sesto verso, che reca palpabile l'immagine e – tramite scelte lessicali 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. La concitazione che il passaggio cromatico crea, ulteriormente alimentata dal contesto armonico in cui è inserito,

Lorenz Segebaden a Königsberg nel 1640, da dove è tratto anche lo spartito. Il volume è custodito nella Bayrische Staatsbibliothek.



sfocia nella triplice ripetizione del penultimo verso: «Trübsal, Kummer, Herzensglut», una triade possente e ridondante per un'accumulazione retorica e musicale gravida di *pathos* 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 maggior impeto. Le parole del ritornello ossessivamente ripetute sono disposte come segue: nelle prime due iterazioni vengono intonate con due salti discendenti rispettivamente di sesta ($Fa_4 - La_3$) e di quarta ($Do_4 - Mi_3$); nella terza ripetizione invece i suoni si distanziano ulteriormente in un ampio salto d'ottava, cui segue la breve ascesa cromatica che intona l'ultimo verso. Nella seconda ripetizione del ritornello gli intervalli del penultimo verso sono più contenuti: ritornano alla medesima quinta discendente che Albert aveva impiegato nell'incipit ($Re_4 - Sol_3$) e il clima concitato della prima ripetizione si risolve in una contenutezza più rassegnata, andandosi a spegnere gradualmente in una perorazione sillabica sulla stessa nota dell'ultimo verso, ornata da una fioritura conclusiva.

La naturalezza dell'accentazione proposta da Martin Opitz si coniuga dunque efficacemente al nuovo stile di derivazione italiana teorizzato da Giulio Caccini all'alba del Seicento. La chiarezza della dizione diviene centrale, comprensibile sia in quanto lingua letteraria condivisa, come articolazione musicale che si districa dagli intrecci del contrappunto, si divincola dalle maglie del *Knittel* e spiana la via a una tradizione ininterrotta di canzoni d'arte.



APPENDICE: PRIME EDIZIONI A STAMPA DELLE OTTO RACCOLTE DI *LIEDER*
DI HEINRICH ALBERT

Erster Theil der ARJEN oder MELODEYEN Etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zu guten 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 guten 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 (2 Mus.pr. 99#Beibd.1)

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 (2 Mus.pr. 99#Beibd.2)

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 (2 Mus.pr. 99#Beibd.3)

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 (2 Mus.pr. 99#Beibd.4)

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 (2 Mus.pr. 99#Beibd.5)

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 keuescher Liebe dienender Lieder zusingen gesätzet von Heinrich Alberten, Königsberg in Preussen, 1648 (2 Mus.pr. 99#Beibd.6 e 2 Mus.pr. 231#Beibd.2)



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 (2 Mus.pr. 99#Beibd.7)