

Leon Modena und Salamone Rossi Hebreo als Akteure kultureller Transformationen

von Rafael Arnold

Zusammenfassung

Im Jahr 1622/23 erschien in Venedig unter dem Titel „Lieder Salomons“ eine Vertonung hebräischer Texte, die der Komponist Salamone Rossi Hebreo anfertigte. Dabei handelt es sich um 33 Lieder, die wie im Vorwort zu lesen ist, auch für den synagogalen Gebrauch gedacht waren. An diesem außergewöhnlichen Projekt war der Rabbiner Leon Modena maßgeblich beteiligt, der die Drucklegung praktisch unterstützte und mittels mehrerer Paratexte (darunter positive Gutachten rabbinischer Kollegen) Einwänden gegen ein solches Unternehmen zuvorkommen wollte. Das Werk stellt ein Amalgam jüdischer und nicht-jüdischer Traditionen dar – bewerkstelligt von zwei Akteuren, die sich ihrer jüdischen Herkunft stets bewusst waren. Die Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert und das heutige Interesse an dieser Musik stehen für einen späten Triumph der beiden Protagonisten.

Abstract

In Venice in 1622/23, the Jewish composer Salamone Rossi Hebreo published “The Songs of Solomon”, a collection of 33 musically set Hebrew texts which, as the foreword reads, were supposed to be performed in synagogal liturgy. The exceptional project found considerable support from the Venetian Rabbi Leon Modena, who not only helped to prepare the printing but also provided promoting paratexts (also by other rabbis) as to ward off possible objections in advance. The publication process allows us to observe two agents of cultural transformation amalgamating Jewish and non-Jewish traditions – both of them being well aware of their Jewishness at all times. With the rediscovery of their music in the 19th century and the renewed interest in the present, “Rossi & Co.” is having a late triumph.

Wenn es im Folgenden um zwei jüdische Protagonisten der späten Renaissancezeit in Italien gehen soll, die im Bereich der Entwicklung jüdischer Musik eine herausragende Rolle spielten, steht die Streitfrage, ob die kulturelle Blüte des italienischen Judentums sich vor allem dem Kontakt mit der christlichen

Mehrheitsgesellschaft verdankt, wie Cecil Roth dies mit Emphase vertrat,¹ oder ob es sich um eine genuin jüdische Hervorbringung handelt, wobei der italienischen Umwelt nur ein geringer Einfluss zukommt, wie Robert Bonfil meint,² nicht im Vordergrund. Als Ausnahmegestalten eignen sie sich nicht für eine eindeutige Antwort auf eine Frage nach Entweder-Oder. Vielmehr geht es um das Agieren zweier Persönlichkeiten, die in ihrem Schaffen die eigenen jüdischen Wurzeln mit der Kultur der christlichen Zeitgenossen zu amalgamieren suchten, und somit eine kulturelle Transformation aus dem ‚Geiste des Judentums‘ unternahmen, bei der sie sich ihres Handelns stets bewusst waren. In gewissem Sinne lassen sie sich als „cultural intermediaries“ bezeichnen, die nach beiden Seiten hin, zur christlichen wie zur jüdischen Seite hin, vermittelten.³ Der Rabbiner Leon Modena (1571–1648) und der Komponist Salamone Rossi Hebreo (1570(?) – ca. 1629)⁴ vereinten ihr jeweiliges Können in dem Gemeinschaftswerk einer Komposition hebräischer Lieder, das im Jahr 1622/23 in Venedig unter dem Titel השירים אשר לשלמה (*Ha-schirim ’asher lishlomo* – *Lieder Salomos*) erschien.⁵

Zwei Ausnahmetalente

Rossi wurde aufgrund seines musikalischen Talents bereits 1587 als Hofmusiker der Gonzaga in Mantua beschäftigt, wo er bis 1628 wirken sollte. Sein vielfältiges Kompositionswerk umfasst 313 erhaltene Stücke. Die Mehrzahl davon sind Vokalwerke, Tafelmusik und Tanzmusik, also Werke säkularer Art (u. a. *Canzonette*, *Madrigali*) in italienischer Sprache. Unter seinen Madrigalsammlungen stechen zwei besonders hervor, die Rossi mit *basso continuo* ver-

¹ Roth, Cecil: *The Jews in the Renaissance*. Philadelphia 1959.

² Bonfil, Reuven: *Gli Ebrei in Italia nell’epoca del Rinascimento*. Firenze 1991 (engl. Übers.: Bonfil, Robert: *Jewish Life in Renaissance Italy*. Berkeley 1994).

³ Siehe dazu ausführlich *Cultural Intermediaries. Jewish Intellectuals in Early Modern Italy*. Ed. by David B. Ruderman/Giuseppe Veltri. Philadelphia 2004.

⁴ Auch in der Schreibweise *Salomone*.

⁵ Im Rahmen der modernen Gesamtausgabe Salamone Rossi: *Complete Works/Opera omnia*, 13 vols. in 6, (= *Corpus mensurabilis musicae*; 100). Ed. by Don Harrán. Stuttgart/Neuhausen 1995–2003, erschienen auch die *Lieder Salomos*: Salamone Rossi: *Complete Works/Opera omnia*. Ed. by Don Harrán, Part III. Sacred Vocal Works in Hebrew, Vol. 13a und 13b. Stuttgart/Neuhausen 2003. – Der Vollständigkeit halber sei hier noch eine weitere moderne Edition erwähnt, die von Fritz Rikko besorgt wurde (Salomone Rossi: *Hashirim ’asher lishlomo*. Thirty Psalms, Songs and Hymns, 3 vols., ed. by Fritz Rikko. New York 1967–73).

sah. Damit schloss er sich früh an den von Giulio Caccini in seinem Werk *Le nuove musiche* (Firenze 1601) propagierten Musikstil an. Daneben komponierte Rossi instrumentale Werke verschiedener Gattungen (u. a. *sinfonie, gagliarde, brandi*). Nicht zuletzt durch den Einsatz der ursprünglich venezianischen Technik der „chori spezzati“ gehört er zu den innovativen Künstlern seiner Zeit.⁶ Der Titel seiner Vertonung hebräischer Texte *Lieder Salomos* lässt sich zum einen auf König Salomon beziehen, den mutmaßlichen Verfasser des *Hoheliedes* (*Schir ha-schirim*), kann aber auch als Anspielung auf den Namen des Komponisten verstanden werden. Bei den *Liedern Salomos* handelt es sich allerdings nicht um eine Vertonung des *Hoheliedes*, sondern um eine Sammlung von 33 polyphonen Vertonungen hebräischer Texte, wie Gebete und Piyyutim (z. B. *Adon 'olam, 'Ein keloheinu, Yitgadal ve-yitkadesch*) sowie Hochzeitsoden und einer großen Anzahl von Psalmen.⁷ Dass die Komposition und ihre Drucklegung zustande kamen, verdankt sich vor allem der Mitarbeit Leon Modenas, der maßgeblich an diesem Unternehmen beteiligt war. Etwa gleich alt wie Rossi, zeigte auch Modena schon in jungen Jahren eine große künstlerische und intellektuelle Begabung. Bereits als Halbwüchsiger soll er tiefgründige Exegesen von Bibelstellen aufgestellt haben. Er schrieb Apologien des Judentums, veröffentlichte ein hebräisch-italienisches Wörterbuch, erstellte rabbinische Gutachten und war Autor mehrerer Gedichte, mindestens eines Theaterstücks und hebräischer Grabinschriften. Dabei verstand er stets, seine Kenntnisse der italienischen Sprache und Literatur mit umfassender rabbinischer Bildung zu verbinden. Berühmt und in viele Sprachen übersetzt wurde sein Buch über jüdische Riten und Sitten, das 1637 zum ersten Mal in Paris gedruckt wurde.⁸ Von seinen vielen Schriften sei zuletzt noch eine Beschreibung seines eigenen Lebens erwähnt, die eine der ersten jüdischen Autobiographien überhaupt darstellt.⁹

Modenas Vorliebe für Musik und der Wunsch nach einer Verbesserung der Gesangskunst zeigten sich nach außen hin deutlich zum ersten Mal im Jahr 1604, als er in Ferrara versuchte, Chormusik in den Synagogengottesdienst

⁶ Nettel, Paul: *Alte jüdische Spielleute und Musiker*. Prag 1923, S. 13.

⁷ Ps. 8, 12, 29, 67, 80, 82, 92, 100, 111, 112, 118, 121, 124, 126, 128, 137 und 146.

⁸ Modena, Leon: *Historia de gli riti hebraici*, Paris 1637. In dt. Übers. Modena, Leon: *Jüdische Riten, Sitten und Gebräuche*, übers., hg. u. eingel. v. Rafael Arnold. Wiesbaden 2007.

⁹ Modena, Leon: *Chayye Yehudah* (engl. Übers. von Mark R. Cohen (ed.): *The Autobiography of a Seventeenth-Century Venetian Rabbi: Leon Modena's Life of Judah*. Princeton 1988).

einzuführen.¹⁰ Dabei stieß er allerdings auf Widerstand der orthodoxen Rabbiner. Modena reagierte darauf mit einer fundierten Stellungnahme, in der er unter Berufung auf religionsgesetzliche Autoritäten wie Raschi und Maimonides bestritt, dass es ein halachisches Verbot bezüglich des Musizierens im sakralen Zusammenhang gebe.¹¹

In Venedig wurde Modena nach seiner Ordination zum Rabbiner im Jahr 1610 auch Synagogenkantor in der so genannten *scuola italiana*. Als solcher sollte er, dem Talmud gemäß, auch singen können und über eine gefällige Stimme verfügen¹² – ein Talent, das ihm viele Jahre später noch von seinem Enkelsohn, Isaac dei Leviti, bestätigt werden sollte.¹³

1612 wurde Claudio Monteverdi Chorleiter in San Marco und es ist anzunehmen, dass Modena von dessen Anwesenheit in der Serenissima Kenntnis hatte. Längst hatten manche der oberitalienischen Juden Geschmack an den *nuove musiche*, den Werken der frühen Barockmusik, gefunden.¹⁴ Aus zeitgenössischen Quellen wissen wir, dass mancherorts Instrumental- oder Vokalmusik in den Synagogen aufgeführt wurde.¹⁵

Giulio Morosini berichtet sogar vom unerhörten Gebrauch einer Orgel in der Synagoge.¹⁶ Morosini, der bis zu seiner Konversion zum Christentum Samuel Nachmias geheißen hatte und in seiner Jugend ein Schüler Leon Modenas gewesen war, kannte die Verhältnisse im venezianischen Ghetto folglich sehr genau. Wie er, kommt auch Modena in seinem oben erwähnten Buch über jüdische Riten auf unterschiedliche Traditionen beim Synagogengesang

¹⁰ In seiner Autobiographie [fol. 8a] schreibt Modena, er habe bereits in früher Kindheit gelernt, ein Instrument zu spielen, zu singen und zu tanzen (Cohen: *The Autobiography*, (s. Anm. 9), S. 86).

¹¹ Modena, Leon: *Sche'elot u-t'schuvot: Ziqnei Yehuda*. [1605]. – Neuausgabe: [Modena, Leon:] *Sche'elot u-t'schuvot: Ziqnei Yehuda*, ed. by Shlomo Simonsohn. Jerusalem 1956.

¹² Vgl. Babylonischer Talmud, Traktat *Ta'anith* II, i–x, 16a. Über die Pflichten eines Kantors informiert ausführlich Leo Landmann: *The Office of the Medieval Hazzan*. In: *JQR*, n. s. 62 (1972), S. 156–187 und S. 244–276.

¹³ Siehe das Vorwort von Isaac dei Leviti zu Modenas Polemik *Magen va-cherev* [„Schild und Schwert“], fol. 11–12, das von A. Geiger zitiert wird (vgl. Abraham Geiger: *Leon Modena, seine Stellung zum Talmud, zur Kabbala und zum Christentum*. Breslau 1856).

¹⁴ Adler, Israel: *The Rise of Art Music in the Italian Ghetto*. In: *Jewish Medieval and Renaissance Studies*, ed. by Alexander Altmann. Cambridge 1967, S. 321–364.

¹⁵ So beispielsweise Giulio Morosini: *Via della fede mostrata agli ebrei*, Roma 1683, S. 789–790.

¹⁶ „Unter den Instrumenten, die man in die Synagoge schaffte, befand sich auch eine Orgel [l'Organo], was die Rabbiner aber nicht erlaubten, weil dieses Instrument normalerweise in unseren Kirchen gespielt wird.“ (Morosini: *Via della fede*, (s. Anm. 15), S. 793 [Übers. R. A.]).

zu sprechen.¹⁷ Bei Festen oder besonderen Anlässen, wie der *Hawdala*, wurden, so berichtet Modena, Gesänge angestimmt.¹⁸ Und selbstverständlich wurde bei Hochzeitsfesten gesungen und musiziert.¹⁹ Ein besonderer Stellenwert kam der Musik seit jeher im Zusammenhang mit dem Purimfest zu.²⁰ Damit sich das Musizieren im synagogalen Gottesdienst durchsetzen könne, seien aber, so Modena, neben der theoretischen Überzeugungsarbeit, wie er sie in seinem Responsum geleistet hatte, die praktische Ausbildung guter Sänger (*mezammerot*)²¹ und vor allem angemessene Musikstücke notwendig.

Das Gemeinschaftsprojekt trotz Widerständen

Vieles spricht dafür, dass Modena Rossi, den er persönlich kannte, ermunterte oder aufforderte, Kompositionen zu hebräischen Textvorlagen zu schreiben. Für deren Publikation bot er jedenfalls seine Hilfe bei der Einrichtung des Textes und dem Korrigieren der Druckplatten an.²²

Im Vorwort zu den *Liedern Salomos* hebt Modena die Neuartigkeit (*chadasha ba-arež*) des Unternehmens hervor. Besonders schwierig war es, den hebräischen Text zusammen mit Musiknoten zu drucken, denn niemals zuvor, so schreibt er, habe das jemand versucht.²³ Besonders innovativ war, dass die Musik auf Kompositionskunst oder -wissenschaft beruhte (*be-chokhmat ha-*

¹⁷ Modena: Jüdische Riten, (s. Anm. 8), S. 75.

¹⁸ Ebd., S. 123.

¹⁹ Ebd., S. 150–152.

²⁰ Ebd., S. 146. Gemäß Talmud ist zu Purim Lobpreis anzustimmen (Babylonischer Talmud, *Megilla* I, i, ii, 4a) – Vgl. zu Musik- und Theateraufführungen anlässlich von Purim Schirmann, Jefim: Ha-teatron we-ha-musiqa bi-sh'khunot ha-yehudim be-'Italya [Theater und Musik in den jüdischen Gemeinden Italiens']. In: Zion 29 (1964), S. 61–111 und Harrán, Don: ‚Dum recordaremur Sion‘: Music in the Life and Thought of the Venetian Rabbi Leon Modena (1571–1648). In: AJS Review 23/1 (1998), S. 17–61, spez. 29–30.

²¹ Modenas Vorwort zu Rossi, fol. 3v.

²² Zu Etappen und Entstehung des Gemeinschaftsprojektes siehe Harrán, Don: Salamone Rossi, Jewish Musician in Renaissance Italy. In: Acta Musicologica 59 (January 1987), S. 46–64.

²³ Vgl. Modenas Vorwort zu Rossi, fol. 3r/3v.

niggun we-ha-musiqā)²⁴ und sich nicht mehr nur auf gewohnte Praxis verließ.²⁵ Eine Schwierigkeit stellte dann aber die Anordnung des Textes dar: Sollten die Noten von links nach rechts zu lesen sein – also gegen die Leserichtung des Hebräischen – oder von rechts nach links und damit parallel zum hebräischen Liedtext? Modena entschied sich dafür, die Noten von links nach rechts anzuordnen, den dazugehörigen hebräischen Text allerdings ebenfalls. Und zwar stellte er den Text silbenweise unter die jeweiligen Noten – wobei die hebräischen Buchstaben der Silben von rechts nach links, die Silben aber eine nach der anderen von links nach rechts angeordnet sind:

ellah – ul – aj

zu lesen:

halle – lu – ja

Modena war überzeugt, dass die meisten Sänger den Text auswendig konnten, während die Musiker den Noten in der ihnen vertrauten Leserichtung sollten folgen können.²⁶

Die schließlich erschienene Ausgabe der *Lieder Salomos* umfasst neben den sorgfältig eingerichteten hebräischen Liedtexten und Noten gleich mehrere Paratexte (fol. 2r–6v), zu denen ein Widmungsschreiben im Namen des Komponisten, das Vorwort Modenas, drei Gedichte und – notabene! – ein Copyright-hinweis²⁷ zählen; und außerdem noch das Responsum Modenas, das er 1605 anlässlich der Debatte in Ferrara angefertigt hatte,²⁸ und das er inzwischen zu-

²⁴ Mit diesem Ausdruck [הכמת הנגון] bezeichnet Modena sie nicht nur in seinem Vorwort zu Rossi (fol. 3r), und passim in dem Responsum von 1605, das Rossis Werk vorangestellt ist (fol. 4v–5v). Auch in Immanuel Ha-Romis *Machberoth* (6, 341) findet man diesen Terminus (Jarden, Dov (ed.): [Immanuel Ha-Romi] *Machberoth*, Jerusalem 1957, S. 120). Portaleone verwendete synonym „chokhmat ha-schir oder in der [ital.] Landessprache musiqā“ (Portaleone, Abraham: *Schiltei ha-gibborim* [„Schilder der Helden“], Mantova 1612, fol. 179r: [Übers. R. A.]).

²⁵ Die Einzigartigkeit von Rossis Musikschaffen wurde u. a. von Harrán betont: „It is clear that whatever previous attempts there were at forging a Hebrew polyphonic tradition, they were surpassed in quality and quantity by Rossi’s ‚Songs of Solomon‘“ (Harrán, Don: *Tradition and Innovation in Jewish Music of the Later Renaissance*. In: *Essential Papers on Jewish Culture in Renaissance and Baroque Italy*. Ed. by David B. Ruderman. New York/London 1992, S. 474–501, spez. S. 478).

²⁶ Modenas Vorwort zu Rossi, fol. 3v.

²⁷ Gradenwitz, Peter: *An Early Instance of Copyright: Venice 1622*. In: *Music & Letters* 27, No. 3 (1946), S. 185–186.

²⁸ Modena: *Sche’elot u-t’schuvot* (s. Anm. 11).

sätzlich durch fünf Rabbinerkollegen hatte bestätigen lassen.²⁹ In handschriftlicher Form kursierte Modenas Text und wurde immer wieder publiziert, weil der Widerstand gegen das Musizieren in Synagogen nicht abnahm.³⁰

Die pure Menge der Paratexte springt ins Auge, aber auch ihre Vielfalt und argumentative Struktur ist bemerkenswert. Beides zeugt von Modenas Erfahrungen auf diesem Gebiet und unterstreicht, dass er mit Widerstand rechnete. Don Harrán führt gute Gründe für die Vermutung an, dass Modena nicht nur das namentlich gekennzeichnete Vorwort und die drei den Liedern vorangestellten Gedichte verfasste,³¹ die eine große inhaltliche und stilistische Übereinstimmung aufweisen, sondern auch das Widmungsschreiben von ihm, und nicht von Rossi, stammt. Dafür sprechen sowohl stilistische und formale Gründe, als auch die Argumente zugunsten sakraler Musik. An alledem lässt sich erkennen, mit welchem Nachdruck Modena das Projekt zum Erfolg führen wollte. Sicherlich wollte er auch den Gegnern der Synagogenmusik, die er als falsche Frömmler (*mitchasdim*) beschimpfte, den Triumph im Falle des Nichterscheinens nicht gönnen.

Der häufigste Einwand dieser Gegner war die auf den Psalter gestützte Behauptung, dass in der Diaspora kein Grund zu fröhlichem Gesang bestände (Ps. 137,4). Weiter wurde Hosea angeführt („Du darfst dich nicht freuen, Israel, noch rühmen wie die Völker“, Hos. 9,1). In einem Brief berichtet Modena, dass seine Gegner, allen voran R. Moses Coimbran, mit diesen Argumenten das Musizieren in der Synagoge bekämpft hätten.³²

Ein anderer Einwand gegen das Musizieren in der Synagoge, und speziell gegen den Gesang von Gebeten, war die Tatsache, dass der Gottesname oder

²⁹ Abdruck und engl. Übers. aller Paratexte in Salamone Rossi: *Complete Works*, ed. by Don Harrán, Vol. 13a. Die Namen der Rabbiner lauten: Ben Zion Zarfati (Mitglied des Beit Din in Venedig), Leib Saraval (ebenfalls Mitglied des Beit Din), Barukh ben Samuel, Ezra da Fano (Rabbiner und Kabbalist) und Judah ben Moses Saltaro da Fano. – Daniel Jütte, der mich auf diese Übersetzung aufmerksam gemacht hat, möchte ich an dieser Stelle herzlich danken.

³⁰ Bspw. wurden in Pesaro und Senigallia zu bestimmten Anlässen (wie *Shemini Atzeret*) Choraufführungen veranstaltet, die bei einigen Rabbinern auf heftige Ablehnung stießen. (Vgl. dazu Adelman, Howard Tzvi: *Rabbis, Politics, and Music: Leon Modena and Salamone Rossi*. In: *Notes from Zamir* [Spring 2003], S. 8–11, spez. S. 11.) Über die 1645 ausgebrochene Debatte in Senigallia siehe Adler, Israel: *The Rise of Art Music in the Italian Ghetto*. In: *Jewish Medieval and Renaissance Studies*, ed. by Alexander Altmann. Cambridge (Mass.), 1967, S. 321–364, spez. S. 350–353.

³¹ Harrán: ‚Dum recordaremur Sion‘, S. 17–61, S. 35, S. 41 und S. 50.

³² Brief an Judah Saltaro da Fano (1605), in: *Iggerot Rabbi Yehuda Arye mi-Modena*. Ed. by Yacob Boksenboim. Tel Aviv 1984, S. 110–111, spez. 110.

andere Begriffe, die mit Gottes Heiligkeit in Verbindung standen, nicht wiederholt gesagt bzw. gesungen werden durften, weil, gemäß dem Talmud das zweifache Nennen auch eine zweifache Sache impliziere – Gott aber sei einer.³³ Modena unterscheidet deshalb in seinem Vorwort zwischen (vertikalen) Nennungen, bei denen zwar mehrere verschiedene Stimmen den Namen sängen, aber dies gleichzeitig geschehe und daher keine Wiederholung darstelle, und solchen, die nacheinander (horizontal) erfolgten.³⁴ Hier, wie an vielen anderen Stellen, zeigt sich Modena als Kenner der Musik als Kunstform.

Verteidigung der Musik

In seinen beiden Responsen und in dem Vorwort zu Rossis Komposition argumentiert Modena auf mehreren Ebenen. Er unterscheidet zunächst sechs verschiedene Arten des Musizierens und Singens sowohl der Instrumentalmusik (*zimra demana*)³⁵ wie der Vokalmusik (*zimra defuma*),³⁶ sodann unterschiedliche Gelegenheiten, bei denen Musik gespielt wird: Auf jeden Fall dürfe man musizieren, wenn Grund zur Freude vorliege, bei religiösen Festen und Feiertagen, daneben auch immer dann, wenn Gott dem Menschen Grund zur Freude verschaffe – hierzu führt er Ps. 67,5 und 92,5 an –, sowie bei wohlätigem Handeln (Lev. 19,18), und stets, wenn es gilt, Gott zu loben und zu preisen.³⁷ Dazu sei auch notwendig, das Singen zu üben, denn selbstverständlich müsse man Gott mit schöner Stimme ehren. In diesem Kontext erinnert Modena auch an König David, den legendären Musiker und Verfasser der Psalmen, der Musikunterricht erteilte und sich persönlich um den Gesang und die 288 Sänger im Tempel kümmerte (1. Chron. 25). Von besonderer Bedeutung ist der Hinweis auf die göttliche Inspiration: „Gott, der Herr, öffnete meine Oh-

³³ Babylonischer Talmud, *Berakhot*, V, iii, 33b. Leon Modena behandelte diese Frage ausführlich in einem 1630 verfassten Responsum (Modena, Leon: Sche’elot u-t’schuvot. (s. Anm. 11), Nr. 131, S. 176–178).

³⁴ Rossi lässt nur an einer Stelle den Gottesnamen *adonai* zwei Mal hintereinander singen. Ansonsten kommen nur gleichzeitige (also ‚vertikale‘) Mehrfachnennungen vor. In der Diskussion um Wiederholungen hat auch ein Zeitgenosse und Kenner von Rossis Musik, R. Nathaniel Trabotto, in zwei Responsen zugunsten des Komponisten geurteilt (vgl. dazu Harrán: ‚Dum recordaremur Sion‘, S. 41–45).

³⁵ Modenas Vorwort zu Rossi, fol. 3r.

³⁶ Ebd., fol. 3r.

³⁷ Ebd., fol. 3v.

ren“, schreibt Rossi, „und segnete mich mit der Gabe, Musik zu verstehen“,³⁸ er „legte neue Lieder (*zemirot*)³⁹ in meinen Mund“ und sein „Geist ruhte auf mir, während ich die Stimmen und Melodien auf wohlgefällige Weise zusammenwob“. Daraus folgert Rossi (oder Modena), dass es geradezu eine Pflicht darstelle, andere Menschen daran teilhaben zu lassen und die Kompositionen darum auch zu veröffentlichen. All das sei besonders dringlich, weil es um die Kunst der Musik nicht gut stehe und somit die Lobpreisung Gottes nicht auf gottgefällige Weise geschehe.

Den Grund für den kulturellen und intellektuellen Niedergang des Judentums sieht er in der Diaspora des jüdischen Volkes.⁴⁰ Zu den negativen Auswirkungen gehöre auch, dass die Gesangkunst, die zu Zeiten des Tempels noch in höchsten Ehren gehalten worden wäre, „gestohlen“ worden sei, wie Immanuel Ha-Romi geschrieben hatte, den Modena zitiert.⁴¹ Der Gedanke, dass zur Zeit des Tempels auch die Musik in großer Blüte gestanden hätte, tauchte auch bei Profiat Duran (1350(?) – ca. 1415) auf.⁴² Und Modenas Lehrer, der Grammatiker und Dichter Samuel Archivolti (gest. 1611), äußerte sich ebenfalls in diesem Sinne.⁴³ Ein Zeitgenosse Modenas, der Arzt und Schriftsteller Abraham ben David Portaleone (1542–1612), flocht in seine Beschreibung des Salomonischen Tempels auch phantasievolle Vorstellungen von der Musik

³⁸ Widmungstext in Rossis, fol. 2r.

³⁹ Ebd., fol. 2r.

⁴⁰ Modenas Vorwort zu Rossi, fol. 3r.

⁴¹ In einer Anspielung auf Gen. 40,15 heißt es bei Immanuel Ha-Romi: „Was würde die Kunst der Musik [הַכְּמַת הַנְּגוּן] zu den Christen sagen? – „Ich wurde geraubt, ja, geraubt aus dem Land der Hebräer“ ([Immanuel Ha-Romi]: *Machberoth*, (s. Anm. 24), S. 120). Vgl. dazu Shiloah, Amnon: A Passage by Immanuel ha-Romi on the Science of Music. In: *Italia. Studi e ricerche sulla storia, la cultura e la letteratura degli ebrei d'Italia* 10 (1993), S. 9–18, spez. S. 14. Die Stelle wird später auch Johann Jakob Schudt in seinem Buch *Jüdische Denkwürdigkeiten* (Frankfurt 1714; IV, 34. Capitel) anführen, womit er die künstlerische Unterlegenheit der Juden beweisen möchte.

⁴² In seiner 1403 abgeschlossenen Grammatik *Ma'ase Efad* (‘Werke Ephods’).

⁴³ „Wehe über uns, denn seit wir unser Land verlassen mussten aufgrund unserer Sünden, klingt die Stimme Jakobs nur noch schwach, und in den Zeiten unseres Exils haben Tanz und Gesang in Israel aufgehört. Was nützt es, wenn ich mich nach ihnen sehne, haben wir doch niemanden, der etwas wüsste über die Musik in Zion. Wer will uns die Intervalle und großartigen Harmonien erklären? Wer kann uns auf den rechten Pfad führen? Nun aber schläft die Kunst und die Musen sind in Vergessenheit geraten.“ (Archivolti, Samuel: ‘Arugat habosem, Venedig 1602, Kapitel 27, zit. nach Adler, Israel (ed.): *Hebrew Writings Concerning Music in Manuscripts and Printed Books from Geonic Times up to 1800*. München 1975, S. 98 [Übers. R. A.]).

ein, die im Heiligtum in Jerusalem erklingen sein soll;⁴⁴ diese imaginierte er allerdings – ganz Kind seiner Zeit –, als sei sie nach den Regeln der *nuove musiche* komponiert gewesen.⁴⁵ In den Kapiteln 4–12 seines Werkes bringt er die biblische und talmudische Musikterminologie mit der italienischen seiner Zeit in Einklang.⁴⁶

Modena aber wollte sich nicht damit abfinden, dass die *musiq̄a* aus Israel ‚gestohlen‘ worden war, sondern plädierte für eine Wiederbelebung dieser Tradition aus dem Geist ‚der Alten‘, also für eine *Renaissance* der Musik unter den Juden – auch im kultischen Bereich. Sollte man hierzu, wie bei den Versuchen, die Architektur des Tempels zu rekonstruieren, an eine historisierende Rekonstruktion denken? Portaleone war überzeugt, dass die Musikkunst einst gänzlich bekannt gewesen war und diese in Form und Vollkommenheit derjenigen entsprach, die sich seinerzeit wieder in Italien zeigte. Es handelte sich seiner Auffassung nach also nur darum, die Entsprechungen richtig aufzuzeigen,⁴⁷ wobei er sich nicht scheute, sich dazu auf heidnische und christliche Autoren wie Plutarch, Platon, Marsilio Ficino und Valenzio⁴⁸ zu berufen. Es gab also, so seine Auffassung, eine Musiktradition, an die man anknüpfen konnte. Dass man zu dem Zwecke der Erneuerung kultischer Musik die Musik der christlichen Umgebung zum Vorbild nahm, und vor allem, dass Salamone Rossi, der ansonsten fast ausschließlich weltliche Musik komponierte, Elemente dieser profanen Musik in die Stücke für den liturgischen Gebrauch übernahm, wie Modena in seinem Vorwort schreibt, störte ihn ganz offenkundig nicht. Für

⁴⁴ Portaleone, Abraham Ben David: Die Heldenschilde [Schiltei ha-gibborim], übers. u. hg. v. Gianfranco Mileto, 2 Bde., (= Judentum und Umwelt/Realms of Judaism, Bd. 74). Frankfurt a. M. 2002, S. 185–192.

⁴⁵ Dazu Harrán, Don: Cultural Fusions in Jewish Musical Thought of the Later Renaissance. In: In Cantu et in Sermonibus: For Nino Pirrotta on His 80th Birthday, a cura di Fabrizio Della Seta/Franco Piperno, Firenze 1989, S. 141–154.

⁴⁶ So zählt er u. a. folgende Musikinstrumente auf: *cembalo*, *clavicordo*, *burchio*, *fistula*, *siringa*, *piffero*, *tromba*, *flauto*, *chitarrono* und *organo* und deren hebr. Entsprechungen auf (Portaleone: Die Heldenschilde, (s. Anm. 44), S. 165–184). Dazu auch Harrán, Don: In Search of Harmony: Hebrew and Humanist Elements in Sixteenth-Century Musical Thought. Stuttgart 1988.

⁴⁷ Um diese Parallele aufzuzeigen, erklärt er seinen Söhnen, „habe ich mich [...] entschlossen, euch kurz die Regeln des Kunstgesangs und sein Wesen zu beschreiben, und euch in diesem Kapitel [4] zu zeigen, daß unsere heiligen Väter, ihr Andenken zum Segen, alle seine Regeln kannten und alle seine Einzelheiten aufs Genauste beachteten und nicht von ihnen abwichen“ (Portaleone: Die Heldenschilde, (s. Anm. 44), Bd. 1, S. 147).

⁴⁸ Vallensis, Johannis [Giovanni Valenzio]: Opus de Prosodia Hebraeorum: in quatuor libros divisum. Paris 1545.

ihn war wichtig, dass die Musik harmonisch und wohlklingend war, um zum Lobpreis Gottes dienen zu können.⁴⁹

Triumph, Vergessen und Wiederentdeckung

Modena, den das Thema Musik zeitlebens begleitete, schrieb später in anderem Zusammenhang von der besonderen Wirkung der Musik auf die Seele der Menschen:

„Hier ist nicht der Platz, alles zu wiederholen, was die Weisen gesagt haben, [...] darüber, wie die Seele durch Musik und Gesang erweckt und emporgetragen wird, abgelöst von den irdischen Dingen hinauf zu den himmlischen Wohnstätten ihres Schöpfers.“⁵⁰

Moshe Idel und Don Harrán schreiben der mystischen, kabbalistischen Seite von Modenas Apologie, die in diesen Zeilen zum Ausdruck kommt, einen großen Stellenwert zu. Laut Harrán diene Modena die *musiqā* im Rahmen seiner Suche nach „Harmonie“ auf dem Weg zu Erlösung und „Wiederver-söhnung“ Gottes mit seinem Volk als Metapher.⁵¹ Sicher mag das eine Rolle für Modena gespielt haben, allerdings wirkt diese Apotheose doch eher wie eine sekundäre Motivation. In erster Linie war Modena ein Musikliebhaber und mit dieser Vorliebe ein typischer venezianischer Zeitgenosse. Er schätzte die Instrumentalmusik genauso sehr wie die Vokalmusik, sorgte dafür, dass sie einstudiert und praktiziert wurde und half mit Rat und Tat bei der Publikation von Rossis Kompositionswerk mit. Dass sich das Musizieren in der Synagoge im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts wenigstens für kurze Zeit in Italien etablieren konnte, wie unter anderem von Giulio Morosini zu erfahren ist,⁵²

⁴⁹ Modenas Vorwort zu Rossi, fol. 3v.

⁵⁰ Modena, Leon: *Beith Yehuda*, Venezia 1635, fol. 44v. (zit. und übers. nach Harrán: ‚Dum recordaremur Sion‘, S. 28).

⁵¹ Idel, Moshe: *Ha-perusch ha-magi ve-ha-te’urgi schel ha-musiqā betekstim yehudiyyim mitkufat ha-renesans ve’ad ha-chasidut* [‚Die magische und theurgische Interpretation der Musik in jüdischen Quellen von der Renaissance bis zum Chassidismus‘]. In: Yuval. *Studies of the Jewish Music Center* 4 (1982), S. 33–63; Harrán: ‚Dum recordaremur Sion‘, S. 61.

⁵² ‚[...] Sie bildeten in der Spanischen Synagoge zwei Chöre für die Musiker gemäß unseren Gebräuchen und an den beiden Abenden, also am achten des Feiertags *Shemini Azeret* oder *Simchat Tora* führte man [polyphonen] Gesang mit hebräischem Text auf, Teile des Abendgebets [Arwit], mancherlei Psalmen und das Mincha-Gebet, also das Mittagsgebet des letzten Tages, begleitet von feierlicher Musik, was einige Stunden bis in die Nacht dauerte‘

ist Modenas größter Triumph auf diesem Gebiet. In seinem *Responsum* zählt er auf, welche Gesangsstücke zur Aufführung gebracht wurden, und behauptet, dass die gesamte Gemeinde Gefallen daran gefunden habe.⁵³

Geschichtliche Umstände sollten dazu führen, dass Modena noch in ganz anderem Ausmaße Einfluss auf das musikalische Leben im Ghetto der Lagunenstadt nehmen konnte. Als im Jahr 1628 das Haus Gonzaga erlosch, kam es zu Plünderungen Mantuas und des jüdischen Ghettos durch kaiserliche Truppen.⁵⁴ Viele Mitglieder der jüdischen Gemeinde flohen nach Venedig und sorgten dort für eine kulturelle Bereicherung. Die Zuwanderung herausragender Musiker ließ dort sogar eine Singakademie mit dem Namen *Accademia degli Impediti*⁵⁵ entstehen, deren „Maestro di cappella“⁵⁶ kein anderer als Rabbi Leon Modena war.⁵⁷ Es ist sehr wohl denkbar, dass er, der auch ein Gedicht zur Einweihung einer neuen Tora-Rolle verfasste, das den Hinweis trägt: „da cantarsi in musica“,⁵⁸ auch selbst Gesangsmusik für die Singakademie komponierte. Diese außergewöhnliche Einrichtung sollte allerdings nicht sehr lange existieren. Im Herbst des Jahres 1630 brach in Venedig die Pest aus, die etwa ein Drittel der 150.000 Einwohner Venedigs dahinraffen sollte. Als die Epidemie im Winter 1631 endete, bedeutete das auch das Ende der *Accademia degli Impediti*, an das sich Modena, der die Pest überlebte, später in einem Brief erinnerte.⁵⁹ Nicht das musikalische Unvermögen der Juden, wie Moro-

(Morosini: *Via della fede*, (s. Anm. 15), S. 793 [Übers. R. A.]). – Zu *Mincha* und *Arwit* in den Synagogen Venedigs vgl. Modena: *Jüdische Riten*, S. 72.

⁵³ Laut Modena handelte es sich neben Lobpreisungen und Psalmen vor allem um die Melodien zu zentralen Gebeten des Gottesdienstes, nämlich *'Ein keloheinu*, *'Aleinu leshabbeach*, *Yigdal* und *Adon 'Olam* (Modena, Leon: *Sche'elot u-t'schuvot: Ziqnei Yehuda* (s. Anm. 17). Über die positive Aufnahme in der Gemeinde äußerte er sich in dem erwähnten Brief an Judah Saltaro (s. Anm. 33). – Zu Spuren von Gesang in der Synagoge im 18. Jahrhundert s. Acanfora Torrefranca, Massimo: ‚Quando si apre l'arca al Signore': Su di un manoscritto ebraico italiano del XVIII secolo, e sul ‚Cantar di forte all'arca'. In: *Italia. Studi e ricerche sulla storia, la cultura e la letteratura degli ebrei d'Italia* 10 (1993), S. 59–72.

⁵⁴ Über die Ereignisse in Mantua ist ein zeitgenössischer Bericht von Abramo Massarani überliefert (Sefer ha-galut we-ha-padut; Venezia 1634).

⁵⁵ Wörtl. ‚Akademie der Verhinderten‘.

⁵⁶ Vgl. dazu Morosini: *Via della fede*, (s. Anm. 15), S. 793.

⁵⁷ Dazu Roth, Cecil: *L'Accademia Musicale del Ghetto Veneziano*. In: *RMI* 3 (1927/28), S. 152–162 und (ders.): *When We Remembered Zion: The Musical Academy of the Venetian Ghetto*. In: *Personalities and Events in Jewish History*. Philadelphia 1953, S. 283–295.

⁵⁸ Dieses Gedicht, das er auf Bitte eines Freundes verfasst hat, ist handschriftlich überliefert (British Museum, *Ms. Or. 5395*, fol. 60).

⁵⁹ Der Brief ist handschriftlich erhalten (British Museum, *Ms. Or. 5395*, fol. 23). Dazu Roth: *L'Accademia Musicale*, S. 160–161.

sini behauptete,⁶⁰ sondern die verheerende Seuche war schuld am Ende dieser viel versprechenden Episode.

Im Rückblick auf die ersten drei Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts überwiegt aber das Staunen über den historischen Glücksfall, der zu dem Zusammentreffen zweier herausragender und so origineller Persönlichkeiten führte. Auf der einen Seite der Musikliebhaber Modena, „an advocate of Jewish music“,⁶¹ der mit Verve die Angelegenheit gegen rabbinische Einwände verteidigte und mit viel Akribie die praktischen Arbeiten im Zusammenhang mit der Drucklegung begleitete.⁶² Auf der anderen Seite, Salamone Rossi Hebreo, der ausgezeichnete und versierte Komponist, „one of the foremost masters in the Golden Age of Italian music“,⁶³ der experimentierfreudig genug war, seine Kunst an hebräischen Liedtexten zu versuchen – und dies mit so großem Erfolg, dass Modena ihn im zweiten der vorangestellten Widmungsgedichte als „Prinzen der Musiker“ (*sar nognim*)⁶⁴ bezeichnet.

Außer dem gemeinsamen Projekt der *Lieder Salomos* verband die beiden auch, dass sie bei allem – auch aktiven – Involviertsein in das weltliche Musikleben der christlichen Mehrheitsgesellschaft nicht aufhörten, ihrem jüdischen Glauben treu zu bleiben. Obwohl Rossi vom Tragen des diskriminierenden Judenabzeichens durch herzogliche Erlaubnis entbunden war, trug er ostentativ den Beinamen *Hebreo*.⁶⁵ Diese Tatsache machte später ihn in den Augen einer nationalen jüdischen Musikgeschichtsschreibung hochgradig interessant, obwohl die „Jüdischkeit“ seiner Musik sehr unterschiedlich eingeschätzt wurde;⁶⁶ tatsächlich spiegelt sich in ihr doch, wie schon bemerkt, vordringlich der zeit-

⁶⁰ Siehe dazu Morosinis hämischen Kommentar, dass es sich bei der Akademie letztlich doch nur um ein Strohfeuer [fuoco di paglia] gehandelt habe (Morosini: *Via della fede*, (s. Anm. 15), S. 793).

⁶¹ Adelman, Howard Tzvi: *Rabbis, Politics, and Music: Leon Modena and Salamone Rossi*. In: *Notes from Zamir* (Spring 2003), S. 8–11, spez. S. 3.

⁶² Don Harrán fand bei immerhin 3500 Takten Musik nur elf Beispiele für Wortpositionsfehler und eine Handvoll Stellen, wo Wörter fehlen (vgl. Harrán: ‚Dum recordaremur Sion‘, S. 52).

⁶³ Gradenwitz, Peter: *An Early Instance of Copyright*, S. 186.

⁶⁴ Dabei handelt es sich um eine Anspielung auf Ps. 68,26. Für die zahlreichen biblischen Allusionen in den Gedichten vgl. Harrán: ‚Dum recordaremur Sion‘, S. 36–38.

⁶⁵ Darin erinnert er an Guglielmo Ebreo, der in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien als Verfasser einer tanztheoretischen Schrift hervorgetreten ist (s. dazu Kinkeldey, Otto: *A Jewish Dancing Master of the Renaissance*. In: *Studies in Jewish Bibliography and Related Subjects*. Ed. by Abraham Solomon Freidus. New York 1929, S. 329–372).

⁶⁶ Harrán: *Salamone Rossi as a Composer of ‚Hebrew‘ Music*. In: Yuval. *Studies of the Jewish Music Center* 7 (2002), S. 171–199.

genössische Musikstil, wie ihn die christliche Mehrheitsgesellschaft pflegte.⁶⁷ Es erstaunt zu sehen, wie Modena und Rossi vor dem Hintergrund der Gegenreformation eine Konfessionalisierung der Musik nicht akzeptierten, sondern eine Symbiose von nicht-jüdischer Musikkunst und -praxis mit der jüdischen Liturgie wagten.⁶⁸ Es verwundert dagegen keineswegs, dass solche interkonfessionellen Berührungen, Fusionen und Experimente auf Widerstand stießen – sowohl auf kirchlicher wie auch auf rabbinischer Seite. Die Gefahr einer Vermischung und Schwächung der jeweiligen Konfession stand den Gegnern klar vor Augen. In Bezug auf Rossis ‚Grenzgängertum‘ schreibt Harrán:

„Like consciously Jewish musicians in later times, Rossi confronted the problems of preserving his Jewish identity in a non-Jewish environment and of communicating, as a Jew, with Jews and Christians in such a manner as to be understood and esteemed by both.“⁶⁹

Darin besteht eine weitere Gemeinsamkeit mit Leon Modena, der sich bemühte, einige geistige und kulturelle Strömungen der nichtjüdischen Umgebung mit den Traditionen des Judentums in Einklang zu bringen, und somit – in den Worten Don Harráns – eine „cultural mediation“⁷⁰ zu unternehmen, ohne der Verführung zur Assimilation zu erliegen. Er war im Gegenteil daran interessiert, äußere Einflüsse für die Erneuerung des Judentums nutzbar zu machen. Beide waren folglich sehr bewusste Akteure einer kulturellen Transformation oder „transformative transmission“, wie sie für einige jüdische Protagonisten der italienischen Renaissance kennzeichnend war.⁷¹ Gemeinsam bereiteten die beiden die Heimkehr der „gestohlenen“ *musiq̄a* vor. Aber die Zeit war dafür noch nicht reif.

Auch wenn mancherorts, wie in einer Prager Synagoge zu Beginn des 18. Jahrhunderts, Orgelmusik zu hören war,⁷² sollte es noch bis ins 19. Jahrhundert

⁶⁷ Vgl. aber Jacobson, Joshua: A Possible Influence of Traditional Chant on a Synagogue Motet of Salomone Rossi. In: *Musica Judaica* 10 (1987–88), S. 52–58.

⁶⁸ In diesem Zusammenhang erinnert Portaleone an den Vorsteher der Leviten Chenanjahu, (1. Chr. 15, 22), der „Leiter der Sänger war [...], der sie nach den Regeln des Gesanges führt, der *Kunst der heidnischen Gelehrten* angemessen, die zu *unserer Zeit* leben.“ (Portaleone: *Schiltei ha-gibborim*, (s. Anm. 44), S. 153).

⁶⁹ Salamone Rossi: *Complete Works/Opera omnia*, Vol. 13a, S. 242.

⁷⁰ Harrán: *Tradition and Innovation*, (s. Anm. 25), S. 481.

⁷¹ Siehe dazu Ruderman, David B.: Introduction. In: *Cultural Intermediaries. Jewish Intellectuals in Early Modern Italy*. Ed. by David B. Ruderman/Giuseppe Veltri. Philadelphia 2004, S. 20.

⁷² „In der Alt Neuen Schul zu Prag haben sie eine Orgel, so bey den Juden etwas rares [...]“ (Schudt, Johann Jakob: *Jüdische Merkwürdigkeiten*. Frankfurt 1714). Vgl. dazu auch Salmen,

dauern, bis die Orgel in den Kreisen des Reformjudentums – ausgehend vom Jakobstempel in Seesen (1810) – und das instrumentale Musizieren insgesamt in den Synagogen offiziell Einzug hielten. In diese Zeit fielen die Wiederentdeckung von Salamone Rossi Hebreo und die erste Gesamtausgabe der Werke durch den Kantor und Komponisten Samuel Naumbourg (1815–1880).⁷³ Der sich damals etablierenden jüdischen Musikwissenschaft kam ein jüdischer Komponist – dazu ein so begabter und produktiver wie Rossi⁷⁴ – natürlich sehr gelegen und nun kam es, in den Worten von Avenary Hanoach, zu einer regelrechten „Renaissance of Rossi“.⁷⁵ Um aber dem beteiligten rabbinischen Akteur und Wegbereiter aus Venedig Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, sollte man von einer „Renaissance of Rossi & Co.“ sprechen.⁷⁶

Walter: Orgelsynagogen zwischen 1810 und 1900. In: Freiburger Rundbrief 5 (1998), S. 265 und ausführlich (ders.): ... denn die Fiedel macht das Fest. Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert. Innsbruck 1991, S. 77 f.

⁷³ *Cantiques de Salomon Rossi, Psaumes, Chants et Hymnes*, transcrits en notation moderne et publiés par S. Naumbourg. Paris 1877.

⁷⁴ So feierte ihn Eduard Birnbaum als einen der größten jüdischen Komponisten überhaupt (Birnbaum, Eduard: *Jüdische Musiker am Hofe von Mantua von 1542–1628*. Wien 1893); ähnlich überschwänglich ist das Urteil Abraham Z. Idelsohns, der Rossi große Bedeutung für die Entwicklung der modernen Synagogenmusik zuspricht (Idelsohn, Abraham Z.: *Jewish Music in its Historical Development*. New York 1929, S. 203). Es lässt sich feststellen, dass die Kompositionen Rossis die synagogale Musik sowohl in Form von Übernahmen als auch durch Inspiration zu neuen Werken beeinflussten (dazu Seroussi, Edwin: *In the Footsteps of the ‚Great Jewish Composer‘*. In: *Salomone Rossi: Jewish Musician in Late Renaissance Mantua*. Ed. by Don Harrán. Oxford 1999, S. 1–20, spez. S. 5–7).

⁷⁵ *Salomone Rossi: Canzonettas for 3 voices (1589)*. Ed. by Hanoach Avenary. Tel Aviv 1975, Introduction). Siehe außerdem DiMauro, Graziella: *Italian Jewish Musicians in Western Musical Tradition*. In: *Journal of Jewish Music and Liturgy (1989–1990)*, S. 44–51.

⁷⁶ Das große Interesse an Rossis hebräischen Kompositionen bezeugen zahlreiche Aufführungen und CD-Einspielungen (Empfehlenswert: *Musique Judaeo-Baroque*, Boston Camerata. Harmonia Mundi CD HMA-1901021 oder *Salomone Rossi: Gesänge Salomons & Instrumentalmusik*, Profeti della Quinta, Ensemble Muscadin 2008. Pan Classics PC 10214).

שִׁמְרָה קִלְוֹת וְאִשָּׁה בַּיָּמִים

כִּנְבֵר נִכְנַסְתָּ בּוֹזֵג לַעֲשׂוֹת חַן יָקָר לַעֲשׂוֹת אֲרֻמָּה לִּמִּי

מִקְדָּמָה מֵאֲשֶׁר נִשְׁכַּח יָצַד אֶל כְּסֵרִים בַּעֲלֻמָּה

נִשְׁכַּח וְגַלְבָּן נִחְבָּצַר

וְכַעֲבוֹר תַּחֲיָה לֹא כִנְבֵר תַּחֲיָה לוֹ לַעֲדָר חַיִּי בְעֵי וּבִמָּן

לוֹ יֵשׁ כָּל לִמְוֵר חִילוֹ כִּבִּיר חֵלֵא חֲרִימָה

תַּחֲרָה כְּנִי כְבוֹד לוֹ לַהֲגַחֵל חֲכָמָה קָנָה לִבָּת אֲצִלוֹ לִיקָה בַּיָּמִים

וְאִשָּׁה יַחֲרִימָה מִי אֲשֶׁר יוֹסֵד לֹא זָכוּה לִמְאֵד

לְנֻחִים רָחַל אֶל וְתַרְסָה תֹאכַל חֵיָא בְּלִחְמֵי סָכַל בַּת

וְתַחֲרָה מִנְּהַי לִכְבָּרָה סִיחַ כֹּחַ אֲשֶׁר נִאֲלָמָה

Auszug aus Salamone Rossis „Lieder Salomos”