

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 12 (1966)

Artikel: Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer
Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier

Autor: Käser, Theodor

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858884>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 26.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

P 22733 12
PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT
PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 12

THEODOR KÄSER

**Die Leçon de Ténèbres
im 17. und 18. Jahrhundert**

unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke
von Marc-Antoine Charpentier

VERLAG PAUL HAUPT BERN

PUBLIKATIONEN DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

Band 1: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*

in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Arnold Geering. 100 Seiten, 11 Notenbeispiele, kart. Fr./DM 8.30.

Band 2: *Johann Melchior Gletles Motetten*

Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Peter Schanzlin. 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80.

Band 3: *Bericht über den Internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Bern*

30. August bis 4. September 1952. 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30.

Band 4: *Guido von Arezzo*

Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Von PD Dr. Hans Oesch. 124 Seiten, kart. Fr./DM 9.80.

Band 5: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*

Tabellarischer Werkkatalog über das Quellenmaterial mit Anhang. Von Prof. Dr. Kurt von Fischer. 132 Seiten, kart. Fr./DM 15.50.

Band 6: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*

in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Von Dr. h. c. Edgar Refardt. 59 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 10.—.

Band 7: *Der fugierte Stil bei Mozart*

Von Dr. Maria Taling-Hajnali. 131 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 14.80.

Band 8: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*

Von Dr. Frank Labhardt. Teil I: Textband. 272 Seiten, viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, kart. Fr./DM 17.80. Teil II: Notenband. 12 Seiten Text und 110 Seiten Noten, kart. Fr./DM 18.—.

Band 9: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*

Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke. Von PD Dr. Hans Oesch. 251 Seiten, kart. Fr./DM 18.—.

Band 10: *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*

Von Dr. Salvatore Gullo. 96 Seiten mit 8 Notenbeispielen, kart. Fr./DM 15.80.

Band 11: *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*

Bericht über den 2. Internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Bern 22. bis 29. September 1962. Kongreßbericht 101 Seiten, dazu Gesamtprogramm 67 Seiten, kart. zusammen Fr./DM 7.80.

Band 12: *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert*

Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Von Dr. Theodor Käser. 156 Seiten mit 118 Notenbeispielen, 69 Darstellungen im Text und einem Notenanhang von 12 Seiten, kart. Fr./DM 17.80.

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 12

THEODOR KÄSER

Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert

unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke
von Marc-Antoine Charpentier

PUBLIKATIONEN

DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN

1966 1502

THEODOR KÄSER

Die Lese- und Schreibweise
im 17. und 18. Jahrhundert

unter besonderer Berücksichtigung der lateinischen Texte
von Hans-Joachim Gutschalk



Nachdruck verboten. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen und der Reproduktion auf photostatischem Wege oder durch Mikrofilm, vorbehalten.

© 1966 by Paul Haupt Berne
Printed in Switzerland
Walter Loepthien AG, Meiringen

Vorwort

Der Verfasser möchte die vorliegende Studie nicht der Oeffentlichkeit übergeben, ohne darauf hinzuweisen, wie sehr er sich verschiedenen Persönlichkeiten und Institutionen verpflichtet fühlt, die durch ihre Anteilnahme, ihren Rat und ihre Erfahrung oder durch finanzielle Zuwendungen das Entstehen und die Herausgabe dieser Arbeit gefördert haben. Sein aufrichtiger Dank gilt namentlich:

Der Janggen-Pöhn-Stiftung in St. Gallen, die mit einem grosszügig gewährten Stipendium die Voraussetzung für die Sammlung und Sichtung des verstreuten Materials schuf.

Der Theodor Schenk-Stiftung, Bern, der Stadt Schaffhausen und Herrn Stadtpräsident Walther Bringolf, der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und ihrem Präsidenten, Herrn Dr. Ernst Mohr, die mit namhaften Beiträgen die Drucklegung der Arbeit ermöglichten.

Der Bibliothèque Nationale, Paris, der Bibliothèque du Conservatoire, Paris, der Bibliothèque de l'Arsenal, Paris und der Bibliothèque de la Ville, Lyon, wo der Verfasser kürzere oder längere Zeit arbeitete und wo ihm jede erdenkliche Hilfe zuteil wurde.

Der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft für die Aufnahme dieser Schrift in die Reihe ihrer Publikationen.

Endlich und vorzüglich danke ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Arnold Geering, ebenso für die verständnisvolle Leitung der ganzen Arbeit wie für die zahlreichen wertvollen Hinweise im einzelnen.

Inhalt

Vorwort	5
Quellen-Verzeichnis	9
Literatur-Verzeichnis	11
Abkürzungen	12
 Einleitung	 13
 1. Kapitel	
Liturgische Voraussetzungen	19
A Der Text	19
B Der gregorianische Lamentationston	22
 2. Kapitel	
Die hochmelismatische Leçon de Ténèbres von Marc-Antoine Charpentier	27
A Die Verse	27
1. Deklamation	28
2. Melodik	31
3. Initium und Tuba	34
4. Zellaufbau	39
5. Form des Verses	41
6. Wortausdeutung	46
Exkurs über das Verzierungswesen bei M. - A. Charpentier	51
B Die Melismen der Lettern	59
1. Haupt- und Nebentöne	59
2. Rhythmik der Melismen	61
3. Tonsystem der Letternmelismen	64
4. Vokalität	67
5. Energetik im Lettern-Melisma	70
6. Bemerkungen zur Form der Lettern	72
C Der Generalbass	75
1. Basslinie	75
2. Umriss	80
3. Harmonik	85
a) Das harmonische System	85
b) Die Klangverbindungen	89
c) Die Harmonik in den Beispielsversen und -melismen	96
4. Ritornell	99

3. Kapitel

Die übrigen Leçons de Ténèbres von Marc-Antoine Charpentier

A	Uebersicht	102
B	Die Leçons für hohe Stimmen	105
	1. Die Stücke für zwei Soprane und B. c.	105
	2. Die Lektionen für zwei Soprane, Alt und B. c.	108
	3. Die Lamentationen für Alt und B. c.	110
C	Die Leçons für tiefe Stimmen und Instrumente	114
	Exkurs über das Orchester M. -A. Charpentiers	117
D	Die vereinzeltten Stücke und Fragmente	122
E	Zur Chronologie	127

4. Kapitel

	Die Leçon de Ténèbres vor und nach Marc-Antoine Charpentier	132
A	Guillaume Bouzignac (?)	134
B	Michel Lambert	137
C	Brossard, Couperin, La Lande	142
D	Die Leçon de Ténèbres im 18. Jahrhundert	151

Quellen

Musikhandschriften

Paris B. N. Rés. Vma ms. 571

Diese Sammelhandschrift enthält die Bouzignac zugeschriebene Lamentation und anonym einzelne Fragmente zu Lamentationen.

Paris B. N. Rés. Vm 1 259

28 autographe Bände von Marc-Antoine Charpentier ("Mélanges ..")

Paris Cons. Rés. 585 und Rés. 588

Die beiden Leç. d. T. - Zyklen von Michel Lambert

Lyon, Bibl. de la Ville, Ms. 133 971

Neben vielen Motetten enthält dieser Band Leç. d. T. von Jean Baptiste Gouffet, Nicolas Bernier und einem Anonymus.

Musikdrucke

- Guillaume Nivers: Lamentationes Jeremiae Prophetae (1/1689)
- Sébastien de Brossard: Lamentations du Prophète Jérémie qui se chantent selon l'usage Romain aux matines du jeudi, du vendredi et du samedi de la semaine-sainte .. J. B. Christophe Ballard .. 1721
- François Couperin: Leçons de Ténèbres à une et à deux voix .. " Paris 1714
- Michel-Richard de La Lande: Les III Leçons de Ténèbres et le Miserere à voix seule de feu Mr. de La Lande .. " 1730
- André-Jacques Villeneuve: Livre de musique d'église, qui contient les neuf Leçons de Ténèbres, le Miserere ... Paris 1719
- Joseph Michel: Recueil de XX Leçons de Jérémie à une, deux, et trois voix, à symphonie, et sans symphonie, avec un Miserere ... Dijon 1735

Literarische Quellen

- Martin Sonnet: Caeremoniale Parisiense 1662
- M. L. de Sainte Croix Charpy: Les Saintes Ténèbres en vers français. Paris 1670
- Jean Deslions und Bragelongne: Briefwechsel betr. die Aufführung von Leç. d. T. (B. N. B 3026 und D 6671)
- François Raguenet: Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras. Paris 1702
- Lecerf de la Viéville: Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Bruxelles 1704
- Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739

Verzeichnis der wichtigsten verwendeten Literatur

- | | |
|--------------------------------|--|
| Arnold F. T. | The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass.
London 1931 |
| Brenet Michel | La musique sacrée sous Louis XIV
(La Tribune de Saint-Gervais 1899) |
| | Notes sur l'introduction des instruments dans les
églises de France (Riemann-Festschrift. 1909) |
| | Dictionnaire pratique et historique de la musique.
Paris 1926 |
| | Musique et musiciens de la vieille France.
Paris, 1911. |
| | La musique dans les couvents de femmes.
(La Tribune de Saint-Gervais 1898). |
| | Les musiciens de la Sainte Chapelle du palais.
Paris 1910. |
| Chantal Gueudré
Me Marie de | La musique chez les Ursulines.
(Recherches sur la musique française classique
1960, ed. Dufourcq) |
| Crussard Claude | Un musicien français oublié: Marc-Antoine Charpen-
tier. Paris 1945. |
| Dufourcq Norbert | La musique religieuse française de 1660 à 1789
(La Revue musicale 1953-1954, No 222) |
| Gérolde Théodore | L'art du chant en France au 17e siècle.
Strassburg 1921 |
| Goldschmidt Hugo | Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Bd. 1: Das
17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks.
Charlottenburg 1907 |
| Handschin Jacques | Der Toncharakter. Zürich 1948 |
| Mellers Wilfrid | François Couperin and the French Classical Tradi-
tion. 1949 |

Nelson Philip	Nicolas Bernier (Recherches sur la musique française classique 1960, ed. Dufourcq)
Solerti A.	Le Origini del Melodramma. Turin 1903
Vischer Dora C.	Der musikgeschichtliche Traktat des Pierre Bourdelot. Bern 1947.
Wagner Peter	Einführung in die gregorianischen Melodien. Freiburg 1901.
Zulauf Max	Die Harmonik J. S. Bachs. Bern 1927.

Abkürzungen

1. m.	Première leçon du mercredi	1. Mittwochslektion
1. j.	" " " jeudi	1. Donnerstagslektion
1. v.	" " " vendredi	1. Freitagslektion

N. B. Die Lektionen werden nach dem Vortage benannt.

D	Dessus	Sopran
bD	Bas-Dessus	Mezzosopran
Hc	Haute-contre	Alt
T	Taille	Tenor
hT	Haute-Taille	hoher Tenor
bT	Basse-Taille	Bariton
B	Basse	Bass

B. c.	Basse continue	Generalbass
-------	----------------	-------------

Fl	Flûte	Flöte
Hb	Hautbois	Oboe
V	Violon	Violine
Ve	Viole	Gambe



Violinschlüssel auf der zweituntersten Linie

1. m. 38	1. Mittwochslektion, Takt 38
A, B bis M	Beispiele im Anhang
A 51	Beispiel A, Takt 51

Einleitung

Der Gegenstand der vorliegenden Arbeit, die *Leçon de Ténèbres*, ist innerhalb der klassischen Epoche der französischen Musik eine der eigenartigsten Erscheinungen und wurde bisher von der Musikgeschichte kaum gebührend gewürdigt, obwohl sich bedeutende Forscher gerade der Musik des "Grand Siècle" mit besonderer Liebe zuwandten. Die Blütezeit der *Leçon de Ténèbres* fällt mit der Regierungszeit Ludwigs XIV. zusammen, soweit wir angesichts der lückenhaften Ueberlieferung überhaupt zu einem solchen Urteil befugt sind. Sie erwächst aus der spezifisch französischen Gesangstradition, die im *Air de cour* und in der Oper des 17. Jahrhunderts ihren sichtbarsten Ausdruck gefunden hat; die ersten Beispiele dürften aus der Zeit kurz nach der Jahrhundertmitte datieren, und nach dem Jahre 1730 verlieren sich ihre Spuren wieder. Im Urteil der Geschichte teilt sie das Schicksal der Kirchenmusik jener Epoche, die neben der Musik der Oper, dem *Air de cour*, der Kammer- und Instrumentalmusik verblasst; die immer wieder unternommenen Rehabilitierungsversuche führten wohl mit Ausgaben, Aufführungen und Aufnahmen zu einzelnen denkwürdigen Wiederentdeckungen, nicht aber zu einer prinzipiellen Revision des historischen Urteils. Dieses finden wir treffend formuliert in den Worten Michel Brenets über das "Grand Motet" als repräsentative Form der Kirchenmusik zur Zeit Ludwigs XIV. und Lullys: (1) "Grandes oeuvres que le texte latin disait d'église et que le plan général, la préoccupation de l'expression, de la variété et de l'effet, ainsi que la nature des moyens employés et leur agencement rattachaient de près au théâtre". Die Kirchenmusik im allgemeinen lässt sich von zwei verschiedenen Standorten aus betrachten, je nachdem man den Akzent auf das kirchliche oder auf das musikalische Element setzt. Wer sich um den musikalisch-aesthetischen Aspekt der französischen Klassik bemüht, hält sich vorzugsweise an jene Gattungen, in denen diese Gesichtspunkte ihren reinsten Ausdruck finden: die Oper Lullys, die instrumentale Kunst eines Couperin, die unabsehbare Fülle der *Airs de cour*. Wer dagegen mit Bach und Palestrina als Wertmasstab an all die Messen, Grands Motets, Elevationen u. s. w. jener Zeit herantritt, der wird gewiss manches kostbare Stück entdecken und auch manches für die Praxis verwendbare, er wird aber doch die eigentliche

1) Michel Brenet: *La musique sacrée sous Louis XIV.*
In: *La Tribune de Saint Gervais* V, S. 39.

religiöse Inspiration darin vermissen. Norbert Dufourcq sagt es knapp und zutreffend: "De toute cette musique .. religieuse, la prière paraît exclue" (1). Dem innerhalb der absoluten Monarchie eines Ludwig XIV. ist die Kirchenmusik ein Bestandteil des höfischen Dekors.

Wie oft mag das in jeder Messe zum Abschluss gesungene "Domine salvum fac regem" (Ps. 19. 10) komponiert worden sein? Allein in den Heften von M. A. Charpentier finden wir es sechzehnmal. Niemand scheint an der nahezu blasphemischen Gleichsetzung des herrschenden Monarchen mit dem biblischen König David Anstoss genommen zu haben, sowenig wie an den Te Deum - Aufführungen, mit denen erfolgreiche Raubzüge des Königs gefeiert wurden. Die Verbindung des religiösen und des politischen Bereichs im absoluten Staat war jener Zeit eine Selbstverständlichkeit, sogut wie der Vorrang, der dabei dem politischen vor dem religiösen eingeräumt wird. Für die Kirchenmusik ergab sich daraus notwendigerweise die zwielichtige Situation einer Kunst, die "zwei Herren dienen" musste. Sie hatte ihren angestammten Platz in (oder eher "über") der Liturgie auszufüllen - und zugleich dem Hof, der Gesellschaft zuliebe mit der Prachtentfaltung profaner Darbietungen zu wetteifern.

Diese prinzipielle Zwiespältigkeit manifestiert sich greller als sonst irgendwo in der Leçon de Ténèbres. Liturgisch sind diese Stücke den drei letzten Tagen der Karwoche zugeordnet, ihr textlicher Gehalt ist die tiefste Zerknirschung und Verzweiflung. Ihr eigentlicher praktischer Zweck aber ist die Unterhaltung einer verwöhnten Gesellschaft während der Tage der Fastenzeit, wo Theater- und Musikaufführungen unterbleiben.

Eine Kantate von Bach wurde für die Aufführung im Gottesdienst geschrieben, so gut wie eine Messe von Palestrina oder auch ein Grand Motet von Dumont oder Lully, mögen die jeweiligen Gemeinden auch ganz verschieden zusammengesetzt, andern Bekenntnissen und gottesdienstlichen Formen verpflichtet gewesen sein. Aus einer traditionellen liturgischen Praxis heraus ergab sich die Notwendigkeit und Berechtigung, derartige Werke zu komponieren und aufzuführen. Bei der Leçon de Ténèbres aber ist diese Sinngebung kaum noch spürbar. Nichts charakterisiert ihre Situation deutlicher, als die folgende Notiz aus dem "Mercure Galant" über die "Ténèbres" des Jahres 1680: "La musique des S. M. a excellé à son ordinaire pendant les jours des Ténèbres, dont l'office a esté fait dans la chapelle du vieux chasteau de Saint-Germain ... A Paris, dans les mesmes jours, l'on a couru en foule à la Sainte Chapelle et à l'abbaye aux bois. Ce qu'on entendit à la Sainte Chapelle estoit de M. M. Chaperon, La Lande, et Lallouette, et à l'abbaye aux bois, de M. Charpentier" (2).

1) In "Revue Musicale" 1953/1954, No 222, S. 107 zur Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, aber zutreffend auch für einen grossen Teil der Kirchenmusik der Lullyzeit.

2) Michel Brenet: "Notes sur l'introduction des instruments dans les églises de France", Riemann-Festschrift, Leipzig 1909 S. 286.

Es ist nicht verwunderlich, wenn die *Leçon de Ténèbres* als charakteristisches Kernstück solcher profanierter Passionsmusiken nicht überall freundlich aufgenommen wurde. Bezeichnend sind in diesem Zusammenhang folgende Zeilen in dem für die Musikpraxis des ausgehenden 17. Jahrhunderts unerschöpflichen "Vergleich der italienischen und französischen Musik" des grossen Lully-Apologeten Lecerf de la Viéville (1): "Nous étions tous choqués, dès notre enfance, de cette passion ("en musique") de la paroisse de Saint Sauveur, quoiqu'elle ne soit pas méchante, et je ne serais point fâché qu'on défendit la musique à ténèbres, comme plusieurs Evêques ont fait par des mandements exprès." (I. 5). Dieses Urteil Lecerfs spiegelt nicht so sehr eine religiöse als eine ästhetisch-moralische Haltung wider, deren charakteristischer Ausdruck die "bienséance" (I. 1) ist. Ein bestimmter Anlass erfordert einen passenden Text, dieser die "richtige" Musik, und der Musik soll die Geisteshaltung der Spieler und Sänger entsprechen. Deshalb sind für Lecerf Parodiemessen, wie diejenige von Gantez über "Allons en Candie, allons", lächerlich (II. 2). Den Italienern wirft er vor, dass sie für ihre Motetten selbstverfasste Texte verwenden. "La Bible est, à leur égard, un vieux magasin, où ils ne tiennent compte de fouiller." Die Franzosen hingegen kennen sie dank der Hugenotten (!) sehr gut und bevorzugen biblische Texte (II. 1). Die Gottesdienste endlich seien in Italien reiner Spektakel, wo man hingehe, um Sänger zu hören und über ihre Qualitäten zu diskutieren. "Notre musique d'église n'est ni assez longue pour fatiguer l'attention, ni assez embrouillée pour l'occuper toute entière, ni assez badine pour la divertir. Les Français y assistent modestement, ils en sortent modestement, cela est visible" (II. 4). Auch bei den Franzosen weist er immer wieder auf verwerfliche

-
- 1) Lecerf de la Viéville: "Comparaison de la musique italienne et de la musique française", Bruxelles 1705. Eine Studie über Lecerf schrieb - ohne es zu merken - Dora C. Vischer mit ihrer Dissertation "Der musikgeschichtliche Traktat des Pierre Bourdelot (1610 bis 1685)", Bern 1947. Offenbar legte sie ihrer Arbeit die Ausgabe von 1743 zugrunde, die unter Bourdelots Namen erschien und in vier Büchern den Traktat von Bonnet-Bourdelot: "Histoire de la Musique et de ses effets" Paris 1715 (1. Buch) und die "Comparaison ..." von Lecerf (2.-4. Buch) vereinigte: "Histoire de la musique depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent, et la comparaison de la musique italienne et de la musique française. Par Mr. Bourdelot." Den Haag und Frankfurt a. M. 1743. Lecerfs Name wird nirgends genannt. Den stilistischen Gegensatz zwischen dem ersten und den drei folgenden Büchern führt D. Vischer darauf zurück, dass der Herausgeber Jacques Bonnet den Bourdelot-Traktat um die "Comparaison ..." "bereichert" hätte (S. 1). Trotzdem bemüht sich die ganze Abhandlung, ein geistiges Porträt des einen Pierre Bourdelot als Verfasser des ganzen Werkes herauszuschälen: B. als Musiker, als Dichter, Humanist, Franzose, Weltmann, Kämpfer und Kritiker; der Charakter Bourdelots etc.

Zu den Bourdelot-Editionen vgl. Eitner, Quellenlexikon, und MGG II, 116 und 160. Unsere Zitate sind dem Discours sur la musique d'église im 3. Teil des Werkes entnommen.

italienische Einflüsse hin (gerade bei Charpentier), und sein Urteil über die Unzulässigkeit der üblichen Passionsmusiken wird anhand dieser Skizze der "richtigen" Kirchenmusik verständlich.

Aus dem ersten Zitat aus Lecerf ersieht man, dass es auch einen kirchlichen Widerstand gegen die *Leçon de Ténèbres* gab. Seine schärfste Formulierung findet er im Briefwechsel zweier Kleriker, Deslions und Bragelongne, des ehemaligen und des amtierenden Doyen von Senlis.

Deslions (1) nimmt Anstoss daran, dass man in Senlis einen "spectacle de musique extraordinaire pour les ténèbres" vorbereite. "La musique dans le deuil est impertinente et importune". Er verweist darauf, dass zur Zeit, als er selbst das Dekanat in Senlis antrat, die Lektionen des Jeremia nicht "musicalement" vorgetragen worden seien (2). Diese Neuerung sei vom Sr. Cosset eingeführt worden. Er zitiert den gelehrten Beletus, der berichte, die Lamentationen seien ursprünglich gesungen worden "voce elevata et velut horribili" und fährt vielsagend fort: "accordez cela si vous pouvez avec votre symphonie de violle, de violons, d'orgues et de clavecin." Sogar Glocken und Orgel müssten schweigen in der Karwoche. Dabei seien sie "instruments bénis et consacrés", während Gamben, Geigen und andere Instrumente profan seien und gewöhnlich verwendet würden zu Tanz, Schauspiel "et aux pompes de Satan". In dieser Art eifert er weiter und zieht schliesslich gegen die gesamte, angeblich erst seit etwa dreihundert Jahren in der Kirche eingeführte Kirchenmusik zu Felde. Er vertritt in extremer Weise den Standpunkt, dass Kunst und Gottesdienst unvereinbar seien.

Gegen diese massiven Angriffe setzt sich Bragelongne zur Wehr (3). Zunächst gesteht er, dass er selber bei Antritt seines Dekanats auch so gedacht habe und die Instrumente in der Kirche nicht zugelassen habe. Einer der grössten Bischöfe der gallikanischen Kirche habe ihm aber dann nachgewiesen, dass er Unrecht habe. Weder die Musik noch ihre Instrumente seien an sich schlecht. "La musique est sainte, quand elle se porte vers un objet saint, la musique est profane, quand elle se porte vers un objet profane, la musique sainte est lugubre, quand l'église est en tristesse". Daher gestattet die Kirche die Musik bei den Trauerfeierlichkeiten, am Karfreitag, "même pendant le Sermon de la Passion qu'elle y fait retentir ses instruments et ses voix lugubres". "Au fonds de quoi s'agit-il? d'un clavecin et d'une basse de viole, qui accompagnent une voix; fallait-il tant de fracas pour si peu de chose?"

1) "Lettre de Monsieur Deslions, à Monsieur de Bragelongne"

2) d. h., sie wurden choraliter gesungen.

3) "Réponse de Monsieur de Bragelongne .. à la lettre de Monsieur Deslions, " 29. März 1698.

Das theologische Misstrauen gegenüber der Kirchenmusik, dem Deslions mit derben Worten Ausdruck verleiht, spricht auch aus dem Vorwort, das L. de Sainte Croix Charpy seiner französischen Umdichtung der Offizien der drei letzten Tage vor Ostern voranstellt (1): Die Kirche hat gestattet, dass gewisse Texte der Karwoche in Musik gesetzt würden, damit die Melodie des Gesanges durch das Ohr den Geist anziehe, ihn zur Meditation erhebe und das Herz dem Geist folgend in das Innerste des Mysteriums eindringe. Aber man gab sich zu viel Mühe, den Sinnen zu gefallen und vergass den Geist. Die "beauté des ornements", die "grâce des actions", die "justesse des concerts", die "douceur des chants", also die spezifischen Qualitäten, deren sich die französische Musik jener Zeit mit Recht rühmt, sind das einzige, was die Hörer anzieht. "On change en divertissement ce qui n'est établi que pour produire en l'âme des chrétiens une sainte et salutaire tristesse ...". Aus diesen Äußerungen wird ersichtlich, welche Angriffsflächen die *Leçon de Ténèbres* aufwies. Sie war zumindest in der monodischen oder konzertanten Form eine Neuerung, die nicht durch eine lange Tradition gerechtfertigt wurde. Daher forderte sie eher als die Kirchenmusik im allgemeinen die Kritik heraus.

Noch in einem anderen, diesmal rein musikalischen Sinn stellt die *Leçon de Ténèbres* einen Sonderfall innerhalb der zeitgenössischen Kirchenmusik dar. Sie entwickelt nämlich mit zahlreichen formalen und stilistischen Besonderheiten einen so ausgesprochenen Werkstil, dass wir nicht zögern, sie als selbständige musikalische Gattung anzusprechen. Diese charakteristischen Merkmale sind vor allem die weitgeschwungenen Melismen an den Versenden und über den hebräischen Lettern. Analoge Bildungen sind sonst nirgends in der französischen Musik dieser Zeit anzutreffen. Die monodischen Stücke für Sopran und Generalbass verkörpern diesen "hochmelismatischen" Stil am reinsten, während andere Werke eher einer motettisch-konzertanten Schreibweise verpflichtet sind und sich von der übrigen Kirchenmusik weniger abheben.

Die Frage nach der Herkunft der ganzen Gattung werden wir im Rahmen dieser Arbeit nicht beantworten können. Sie würde über Frankreich hinausweisen nach Italien, wo die Ueberlieferung auch an solchen Werken ("Lezzioni", "Lamentazioni" etc.) ungleich reicher ist. Lamentationen schrieben schon die Polyphonisten des 16. Jahrhunderts, Palestrina, de la Rue, Carpentras, Arcadelt, Morales und viele andere.

Eine wichtige Rolle spielte die Lamentation dann an der Wiege der *Seconda Prattica*, als in der florentiner Camerata der neue Stil entstand. Im 9. Kapitel seines "*Trattato della Musica Scenica*" berichtet Giov. Battista Doni,

1) M. L. de Sainte Croix Charpy, prestre, Docteur en Theologie: "Les Saintes Ténèbres en vers françois", Paris 1670.

Das Werk enthält den lateinischen Originaltext und die französische Umdichtung in Versen (mit zahlreichen gelehrten Anmerkungen) nicht nur der Lamentationen, sondern der ganzen Offizien der drei grossen Kartage.

wie Vincenzo Galilei, angeregt durch den Kreis um den Grafen Bardi, als erster "melodie a una voce sola" komponierte, und zwar zunächst die Klage des Conte Ugolino von Dante (1). Galilei selber trug sie vor "molto soavemente sopra un concerto di viole". Dann berichtet Doni weiter: "Onde nel medesimo stile egli compose parte delle Lamentazioni di Geremia profeta, che furono cantate in devota compagnia". Das zweite monodische Werk Galileis waren also Lamentationen (oder Teilstücke daraus), die offenbar nicht für kirchlichen Gebrauch, sondern für eine private religiöse Versammlung bestimmt waren. Da Doni in der Fortsetzung seiner Chronik ausdrücklich festhält, Caccini habe geschrieben und gesungen mit Begleitung bloss eines einzigen Instrumentes, meist der Theorbe, müssen wir annehmen, dass diese generalbass-ähnliche Begleitungsart von ihm eingeführt wurde. "Nel medesimo stile" meint wohl über die monodische Gestaltung der Gesangspartie hinaus auch die Begleitung, so dass wir auch für die Lamentation ein Gambensemble annehmen dürfen (wie in der "Auferstehungshistorie" von Heinrich Schütz, 1623).

Diese Notiz bei Doni berechtigt uns freilich nicht, anzunehmen, dass die Gattung der *Leçon de Ténèbres* für Solostimme hier bereits geschaffen worden sei - die Tendenz der Florentiner zum syllabischen Stil hebt sich schroff ab vom melismatischen Ueberschwang der hochmelismatischen Lamentation. Aber die Frage nach geheimen, das Florenz von 1590 und das Paris von 1680 verbindenden Fäden stellt sich doch.

1) A. Solerti: "Le origini del melodramma", Torino 1903, S. 210 f.
Aehnlich Pietro Bardi in einem Brief an G. B. Doni (Solerti, l. c. S. 145).

1. Kapitel

Liturgische Voraussetzungen

A Der Text

Die Lesungen der jeremianischen Lamentationen haben ihren liturgischen Platz in der Matutin des *sacrum triduum*, der drei letzten Tage vor Ostern. Die Matutin dieser Tage umfasst, ausser der Einleitung (mit dem Invitatorium "Venite, exultemus") und dem abschliessenden "Te deum", drei Nokturnen, bestehend aus je drei Psalmen und drei Lektionen. Jeder Psalm wird umrahmt durch eine Antiphon, und auf jede Lektion folgt ein Responsorium. Aus den Klageliedern oder Lamentationen stammen jeweils die Lektionen der ersten Nokturn; diejenigen der zweiten sind einem Psalmkommentar Augustins, diejenigen der dritten neutestamentlichen Episteln entnommen. So gibt es dreimal drei Lesungen aus den Lamentationen, und da diese "Ténèbres" genannten Trauermetten zur Zeit Ludwigs XIV. (wie auch sonst meistens) bereits am Vortage begangen wurden, benannte man sie auch danach: "Première Leçon du Jeudi Saint" bezeichnet daher eigentlich die 1. Lektion in der 1. Nokturn nicht des Gründonnerstags, sondern des Karfreitags (1). Die Verteilung der Lamentations-Verse auf die neun Lektionen war nicht immer gleich. Sie wurde zwar vom tridentinischen Konzil festgelegt (vgl. MGG Bd. 8, Sp. 134), doch sind beispielsweise die Texte der Lamentationen Palestrinas wesentlich kürzer als diejenigen, die das Pariser Brevier des ausgehenden 17. Jahrhunderts vorsieht, und die Responsorien wechselten noch häufiger, vielleicht von einer Kirche, von einem Kloster zum andern. In den Manuskripten von Marc-Antoine Charpentier findet sich nach einer Folge von neun Responsorien die Bemerkung: "Je n'ay pas achevé les dixhuit autres Répons à cause du changement du bréviaire" (T. IV, 69 v).

1) Wir benützen in Anlehnung an den Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts folgende Abkürzungen:

- | | |
|-----------------------|---|
| 1. m. (2. m. / 3. m.) | = Première (seconde / troisième) Leçon du mercredi. |
| 1. j. | = Première Leçon du jeudi u. s. w. bis |
| 3. v. | = Troisième Leçon du vendredi. |

Die fünf Kapitel, in die der biblische Text aufgeteilt wird, sind selbständige Gedichte, die zwar kaum von Jeremia selber, aber vermutlich doch alle von einem einzigen Autor verfasst wurden (1).

Kap. 1 als ältester Bestandteil entstand nach dem Jahr 598 v. Chr., Kap. 2 und 4 setzen das unmittelbare Erleben der Zerstörung Jerusalems (587) voraus, Kap. 3 und 5 sind noch jünger. Ausser vielleicht dem 1. Kap. waren sie nicht von Anfang an für die ständige Wiederholung im Kult berechnet, doch hat sich diese wohl schon früh eingebürgert. Heute noch werden sie in der Synagoge am Erinnerungstag an die Zerstörung des Tempels vorgelesen.

Zur literarischen Form schreibt Rudolph (S. 2): Kap. 1-4 sind "alphabetische Lieder, in denen die Anfangsbuchstaben der einzelnen Verse die Reihenfolge des Alphabets einhalten, und zwar umfasst der einzelne Vers in Kap. 1-3 drei Zeilen (in Kap. 3 mit der Besonderheit, dass auch innerhalb der drei Zeilen jede mit demselben Buchstaben beginnt), in Kap. 4 nur zwei. Kap. 5 ist nicht alphabetisch, hat aber auch 22 Verse, der Zahl der Buchstaben des Alphabets entsprechend." Ferner S. 3): Der Sinn der alphabetischen Akrosticha "ist bis heute nicht befriedigend erklärt". Dass man die Gliederung der Verse auch in der Uebersetzung ins Lateinische herausspürt, ist nicht verwunderlich; sehr seltsam hingegen, dass vor jedem lateinischen Vers der hebräische Buchstabe, mit dem der Vers im Urtext beginnt, sozusagen als Ueberschrift hingestellt wird. Im 3. Kapitel steht der Buchstabe entsprechend dem Originaltext nicht nur am Anfang jedes Verses, sondern jeder Verszeile, so dass immer drei "Drittelverse" mit demselben Buchstaben eingeleitet aufeinanderfolgen. Da Kap. 5 kein Akrostichon ist, fallen auch die Buchstaben dahin.

Die heute wie für die Zeit Ludwigs XIV. gültige Verteilung des Textes auf die neun Lektionen ist folgende:

1. m.	Kap. 1,	1 - 5
2. m.		6 - 9
3. m.		10 - 14
1. j.	2,	8 - 11
2. j.		12 - 15
3. j.	3,	1 - 9
1. v.		22 - 30
2. v.	4,	1 - 6
3. v.	5,	1 - 11

Die Verse der fünf ersten Lektionen, im hebräischen Original dreizeilig, weisen im lateinischen Text eine durchschnittliche Länge von 60 Silben auf. 3. j. und 1. v. haben Drittelverse von ca. 20 Silben - sie sind ja eigentlich nur

1) Das Folgende nach Wilhelm Rudolph: "Die Klagelieder", Leipzig 1939, S. 2 ff. (Kommentar zum A. T. ed. Ernst Sellin).

verselbständigte Verszeilen - die Verse von 2. v. halten sich als Zweizeiler an einen Umfang von ungefähr 40 Silben. So gehen einzelne textliche Besonderheiten des Originals in die lateinische Nachdichtung über und werden damit auch für die Kompositionen des 17. Jahrhunderts von Bedeutung.

Die jeweils erste Lektion eines Tages beginnt mit einem Einleitungssatz:

1. m. : "Incipit Lamentatio Jeremiae prophetae",

1. j. und 1. v. : "De Lamentatione Jeremiae Prophetarum", ferner 3. v. : "Incipit Oratio Jeremiae prophetae" (1). Sämtliche Lektionen werden abgeschlossen durch den Satz "Jerusalem, Jerusalem, convertere ad dominum deum tuum". Textlich ist somit jede Lamentation eine Folge von Versen mit einleitenden hebräischen Buchstaben (die wir künftig als "Letter" bezeichnen), abgeschlossen durch ein "Jerusalem" und gelegentlich mit einem besonderen Einleitungssatz eröffnet. Die meisten Verse weisen formal wie Psalmverse eine deutliche Zweiteilung, den Parallelismus membrorum auf. Inhaltlich sind auffällige Unterschiede zwischen den fünf Kapiteln zu verzeichnen: Die Kap. 1, 2 und 4 enthalten die Klage über die Verwüstung und Schmach Jerusalems; als literarische Gattung lehnen sie sich an den Stil des Leichenliedes an. Jeder Vers bildet eine selbständige Einheit, eine Art Momentaufnahme, in der ein bestimmtes Bild, ein einzelner Gedanke im Zentrum steht: Als Beispiel sei der Inhalt der ersten Mittwochslektion (Kap. 1, 1-5) kurz angedeutet:

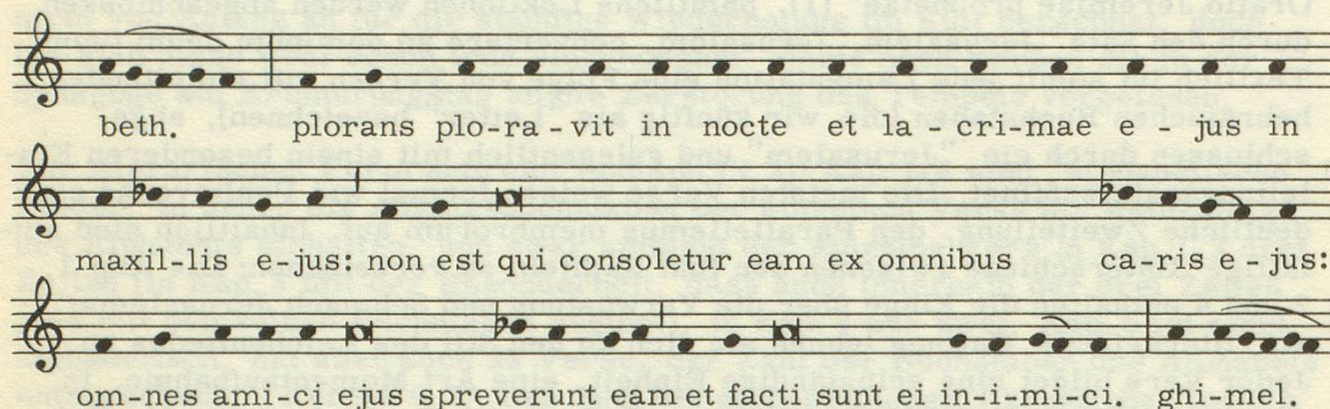
1. Vers: Die Stadt ist wüst, eine Herrin, die nun dienen muss.
2. Vers: Des Nachts vergiesst sie Tränen; alle ihre Freunde haben sie verlassen.
3. Vers: Juda ist gefangen, ihre Feinde halten sie übel.
4. Vers: Die Strassen gegen Zion sind öde, ihre Priester und Jungfrauen seufzen.
5. Vers: Ihren Feinden geht es wohl, ihre Kinder aber sind gefangen.

Das dritte Kapitel ist literarisch ein "Mischgedicht", Klage und Trostverheissung werden als ganz persönliche Aussage des Verfassers formuliert. Kap. 5 endlich gehört in die Gattung der Volksklagelieder. Das Volk beklagt betend seine Erniedrigung und bittet um göttlichen Beistand.

1) Das 5. Kapitel heisst in der Vulgata nicht Lamentatio, sondern Oratio.

B Der gregorianische Lamentationston

Die Lamentationen werden nicht auf den üblichen "tonus lectionis" rezitiert wie die Lesungen der sonstigen Matutinen, sondern auf eine spezielle melodische Formel, den "Lamentationston". Als Beispiel sei der 2. Vers von 1. m. angeführt:



An diesem Beispiel lassen sich die Merkmale des Lamentationstones ablesen: Beginn und Schluss fallen auf die Finalis (f), Tuba oder Tenor, d. h. die Tonstufe, auf der der Text rezitiert wird, ist die grosse Terz darüber, berührt werden ausserdem die Sekunde und die Quart, g und b. Der Lamentationston wird dem 6. Kirchenton zugewiesen; da er nur vier Töne berührt, wären auch andere Einordnungen denkbar. Verwandt ist er mit dem sechsten und mit dem ersten Psalmton.

Vier verschiedene Formeln bestimmen den melodischen Verlauf:

1. Das Initium, mit dem nicht nur jeder Vers, sondern jeder neue Textabschnitt wieder anfängt. Es führt von der Finalis in die Tuba und ist unabhängig vom Wortakzent.
2. Das Punctum führt in zwei Wellenbewegungen zurück von der Tuba in die Finalis und bildet den Abschluss jedes Verses ("ei inimici" im obenstehenden Beispiel).
3. Die Mediatio aperta umspielt die Tuba mit ihren beiden Nachbartönen und stellt einen Teilschluss innerhalb des Verses dar ("maxillis ejus" und "spreverunt eam").
4. Die Mediatio clausa kommt nur in den Lektionen mit dreizeiligen Versen vor, die silbenreicher sind als die andern. Sie führt wie das Punctum von der Tuba in die Finalis zurück, wirkt aber weniger abschliessend (1).

Die Schlussformeln (2. 3. und 4.) richten sich im Gegensatz zum Initium nach dem sprachlichen Akzent:

1) Die Bezeichnungen der Formeln frei nach Stäblein in MGG Art. "Lamentation".

PunctumMediatio apertaMediatio clausa

Abweichungen von diesen Formeln ergeben sich etwa, wenn ein Textabschnitt zu wenig Silben aufweist; dann wird das Initium weggelassen und direkt auf der Tuba eingesetzt, oder zwei Töne verbinden sich zu einer Ligatur. Die hebräischen Lettern (aleph, beth etc.) werden auf die Punctum-Formel gesungen.

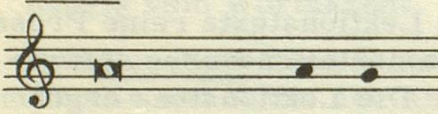
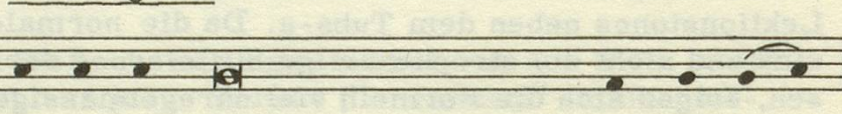
Ihrer liturgischen Funktion nach sind die Lamentationen zwar Lektionen, doch erinnert der Lamentationston weniger an die verschiedenen Lektionstöne (für Evangelium, Epistel, Prophetie u. s. w.), als an die Psalmodie. Die Lektionstöne sind melodisch ärmer; die verschiedenen Formeln, wie Flexa, Metrum, Interrogatio u. ä. sind Ausweichungen aus der Tuba, ohne dass sich neben ihr eine Finalis als zweites Zentrum durchzusetzen vermöchte, wie das f des Lektionstones neben dem Tuba-a. Da die normalen Lektionstexte reine Prosa sind und nicht die strophentartige Stilisierung der Lamentationsverse aufweisen, folgen sich die Formeln viel unregelmässiger. Die Lektionstöne ergeben ein weniger ausgebildetes, aber vielfältigeres und mehr vom Text her bestimmtes musikalisches Bild. An die Psalmodie erinnert in der Lamentation die konsequente Unterteilung des Verses in zwei Hälften. Wie die Psalmtöne, hat der Lamentationston ein vom Wortakzent unabhängiges Initium, das freilich nicht nur am Anfang der ganzen Lektion (wie bei den Psalmen) oder des einzelnen Verses (wie beim Magnificat und andern Cantica), sondern auch nach jeder Mediatio steht¹⁾. Da der Lamentationston für keinen andern Text verwendet wird, erhalten die Lamentationen mit ihm ihre gültige musikalische Gestalt, wie "auskomponierte" Gesänge. Charakter und Stimmungsgehalt der

1) Dieser Zug erinnert an die antiphonische Introituspsalmodie vgl. Wanger Einf. III. S. 3

Lamentationen als liturgischem Faktor sind dank der Verbindung mit der zugehörigen Musik eindeutig festgelegt. Gerade dieses vermeidet die Psalmodie, wo Text und Musik in einer von Fall zu Fall wechselnden Beiordnung kombiniert werden und grundsätzlich jeder Text auf jede Formel gesungen werden kann.

Ueber das Alter des Lamentationstones gehen die Meinungen der Forscher auseinander. Oskar Fleischer vermutet, dass er auf den jüdischen Tempelgesang zurückgehe (Neumenstudien II, S. 17f.). A. Z. Idelsohn bringt Parallelen aus dem orientalischen Synagogalgese bei (ZfMW IV, S. 515 ff.), ohne freilich weiterreichende Folgerungen daraus zu ziehen. B. Stäblein bezeichnet die Formeln des Lamentationstones als "allgemein gängige Wendungen" (MGG VII. Sp. 136), und auch P. Wagner ist skeptisch; von der päpstlichen Kapelle aus haben sie in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters andere Formeln zurückgedrängt und namentlich seit dem Druck von Guidetti (1586) allgemeine Gültigkeit erlangt (Einf. III. S. 237 ff). Wagner hält eine andere Formel für älter und verweist seinerseits auf jemenitische Parallelen (1).

Mag der Lamentationston letztlich auf einen bestimmten Autor zurückgehen oder in jahrhundertelanger Praxis zu seiner heutigen Form "zurechtgesungen" worden sein - er ist gewiss nicht einfach ein Produkt des Zufalls. Die Ausgewogenheit des melodischen Flusses und die künstlerisch vollendete Ausformung der Zäsuren sind evident. In struktureller Hinsicht ist sein charakteristisches Merkmal das Intervall der grossen Terz. Gegenüber den beiden Tonstufen der Finalis und der Tuba, an denen sämtliche melodischen Vorgänge verankert sind, vermögen sich weder die Sekunde noch die Quarte durchzusetzen. Versucht man etwa, im Lamentationston eine Flexa- oder Interrogatio-Formel wie in andern Lektionstönen zu bilden, so ändert sich sein Gesicht, sein Ausdruck augenblicklich und auffällig:

<u>Flexa:</u>	<u>Interrogatio:</u>
	
ploravit in noc-te	di-xerunt: ubi est triticum et vi - num?

Diese Veränderung geht darauf zurück, dass die Sekunde in beiden Formeln eine selbständigere Bedeutung erhält und die konstruktive Vorherrschaft der grossen Terz in Frage stellt. Da die grosse Terz keinen Halbtonschritt enthält, der dank seines Leittoncharakters die melodische Fortschreitung

1) Andere Lamentationstöne sind für die Leç. d. T. nicht von Belang und bleiben hier unberücksichtigt, vgl. Stäblein in MGG VIII, Sp. 133, und P. Wagner in Einf. III, S. 235 ff.

sowohl in aufsteigender als auch in fallender Richtung begünstigen würde, haftet ihr eine eigentümliche Statik und Unbeweglichkeit an, im Gegensatz etwa zu schmiegsameren und weicheren Intervallen wie der kleinen Terz oder der Quart, die sozusagen zu melodischer Bewegung einladen. Als Zusammenklang aber hat die grosse Terz einen harten Glanz, ein inneres Strahlen, wie es in der "Durterz" am sinnfälligsten durchbricht. In den beiden grossen Sekundschritten, die zusammen die grosse Terz ergeben, äussert sich der Wille zum Durchmessen des grösstmöglichen Tonraumes, ein Spannungsreichtum, der dem ungefügten Intervall jene bezeichnende innere Autonomie und Festigkeit verleiht. Daher ist die grosse Terz geradezu als die "Seele" des Lamentationstones anzusprechen, von der seine Ausstrahlung, seine musikalische Aussage abhängt.

Die Melodik beschränkt sich auf reine Sekundfortschreitungen. Das immer wiederholte Initium ist Ausdruck einer melodischen Aktivität, die fortwährend zum Aufschwung in die Tuba drängt und ohne Rücksicht auf die Akzentverhältnisse des Textes die Melodik aus der Ruhe der Finalis in den Tenor und das Geschehen hineinreisst. Die Schlussformeln andererseits sind sorgsam auf Rundung und Ausgleich bedacht und von plastischer Gegensätzlichkeit; die *Mediatio aperta* als Atemholen auf dem Tenor selber greift zunächst über die Terz hinaus zur Quart und kompensiert dann diese Bewegung durch das Zurückfallen auf die Sekunde, umspielt also die Tuba mit ihrem oberen und unteren Nachbarton; der Tenor bleibt in der Schweben, die Spannung, die der Aufstieg in die Terz hervorrief, ungelöst. Die *Mediatio clausa* berührt ebenfalls die Quart, führt dann aber die Melodik über Terz und Sekunde in die Finalis zurück, zu abrupt freilich, als dass die Spannung wirklich ausklänge. Das *Punctum* endlich ist ganz als Beruhigung und langsam verklingendes Auswellen der melodischen Aktivität zu verstehen. Auch die sprachlichen Akzente werden sorgfältig berücksichtigt und mit einbezogen: In allen drei Formeln fallen sie auf die Sekunde und Quarte, nicht auf Prim oder Terz. Dadurch wird die Melodik bereichert, ohne dass die konstruktive Rolle der Terz angetastet würde. Erhielte beispielsweise in der *Punctum*-Formel bereits das erste *f* einen Akzent, so würde ihre schlichte Geschlossenheit empfindlich gestört (vgl. S. 23). Die regelmässige Wiederholung des Schlusstones bewirkt ebenso wie die Anpassung an die Akzent- und Silbenverhältnisse des Textes eine gewisse Bedächtigkeit im Gegensatz zum ungestümen Aufschwung des Initiums; es sind äussere Anzeichen für die sich lösende Spannung des musikalischen Elans. Die äusserste Beschränkung der Mittel in der melodischen Fortschreitung und im Tonmaterial schliesst also eine plastische musikalische Gestaltung keineswegs aus.

Ausdrucksmässig hat der Lamentationston erstaunlicherweise durchaus nichts resigniert Klagendes an sich. Angesichts der geringen musikalischen Mittel und der höchst beschränkten expressiven Möglichkeiten eines Rezitationstones wäre kaum eine Formel denkbar, die dem Charakter dieser Texte weniger entsprechen würde, die auf den Gehalt der darin zum Ausdruck gebrachten Gedanken weniger Rücksicht nähme. Johann Walter überliefert nachstehenden Ausspruch des Reformators Martin Luther über den 6. Psalmton, der, ebenfalls auf der grossen Terz beruhend, grosse Ähnlichkeit mit

dem Lamentationston aufweist: Luther hat "von den Choralnoten und Art der acht Töne Unterredung mit uns gehalten, und beschliesslich hat er von ihm selbst die Choralnoten octavi toni der Epistel zugeeignet und sextum tonum dem Evangelium geordnet und sprach also: Christus ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir sextum tonum zum Evangelium nehmen, und weil S. Paulus ihm ein ernster Apostel ist, wollen wir octavum tonum zur Epistel verordnen" (1). Dieser Ausspruch Luthers ist zwar zweifellos eine Reminiszenz an die traditionelle Ethoslehre; und dennoch schwingt darin ein unmittelbares musikpsychologisches Verständnis mit, das ja letztlich auch hinter der Ethoslehre selber angenommen werden darf. Der Widerspruch zwischen Text und Musik deutet darauf hin, dass die Lamentationen eben in einer ganz bestimmten Weise durch die Musik gedeutet werden sollen: nicht als lyrisch-subjektive Klage, sondern als strenge, objektive und dokumentarische Aussage der Anklage und Selbstverurteilung (2).

Diese Haltung tritt besonders fühlbar hervor in der Gegenüberstellung der Lamentationen mit den Responsorien, die auf jede Lectio folgen. Textlich beziehen sich diese nicht mehr auf das zerstörte Jerusalem, sondern auf die Passion Christi, Christusworte werden paraphrasiert ("tristis est anima mea"), das "Neue Jerusalem" wird zur Busse aufgerufen ("Jerusalem, surge") oder auf die Leidensgeschichte angespielt ("velum templi scissum est"). Schon textlich sind die Responsorien höchst subjektiv, weshalb sie auch sehr häufig und mit besonderer Vorliebe figural vertont wurden (Palestrina, Vittoria, Ingegneri u. a.). In ihrer gregorianischen Fassung sind sie ungemein kunstvoll, stehen aber auf einer ganz anderen Ebene als die Lamentationen; sie verkörpern den klassischen gregorianischen Stil gegenüber dem archaischen der Lektionen.

1) WA Bd. 35, S. 82 nach Praetorius: Syntagma mus. I S. 451 ff.

2) Anlässlich des II. Internationalen Kongresses für Kirchenmusik in Bern 1962 äusserte sich Prof. Thrasybulos G. Georgiades folgendermassen über den einstimmigen liturgischen Gesang: "Dieser Gesang war der lateinischen Sprache nachgeformt; er fing die Sprachgebärde ein, er vollzog ihren Bewegungsablauf mit, aber er ging nicht auf den Sinnzusammenhang, auf die Wortbedeutung ein. Er interpretierte nicht den Sprachgehalt. So erschien dieser Gesang nicht als eine in der Person gegründete Stellungnahme zum Wort, die Melodie war wie ein der Sprache angepasstes Gefäss: sie war der musikalische Träger des Worts." (vgl. Musik und Kirche, 1963, Heft 1, S. 2 f.)

2. Kapitel

Die hochmelismatische Leçon de Ténèbres von Marc-Antoine Charpentier

A Die Verse

Als "Leçon de Ténèbres" werden im folgenden diejenigen Vertonungen der Lamentationstexte bezeichnet, die im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich entstanden sind. Die grundsätzliche Frage, wie es überhaupt zur Entstehung der Leçon d. T. kam, bleibt von Anfang an offen: Weshalb wurden gerade die Lesungen der Lamentationen neu komponiert und damit in besonderer Weise vor den übrigen liturgischen Texten der Karwoche ausgezeichnet? Wieviel naheliegender wäre es gewesen, die Passionsgeschichte nach den vier Evangelisten zu verwenden (1)! Wir können dazu bloss als Vermutung äussern, dass offenbar eine Tradition bestand, die gerade an diese Lamentationstexte anknüpfte und die einen gewissen musikalischen "Aufwand" insofern verlangte, als sie sich nicht mit der gregorianischen Formel begnügte, sondern vom Komponisten einen Beitrag forderte. Seltsamerweise ging man dabei aber zunächst nicht so weit, diese Texte einfach neu zu komponieren als Solomotette, wie sie doch mindestens seit Henry Dumont verbreitet und gepflegt wurde. In den Leçon d. T. finden wir vielmehr auf Schritt und Tritt melodische Anklänge an den Lamentationston, so dass diese Werke zwar der zeitbedingten Ausdrucksweise Raum geben, aber doch im liturgischen Bereich verwurzelt bleiben.

Im folgenden werden wir zunächst die ganze Gattung anhand der Analyse eines hervorragenden Beispiels präsentieren (Kap. 2), um dann ihre Entwicklungsgeschichte zu skizzieren, soweit die Ueberlieferung dies zulässt (Kap. 3, 4). Der Analyse der folgenden Abschnitte liegen die Leçon d. T. für Sopran von Marc-Antoine Charpentier zugrunde. Aus verschiedenen Gründen eignen sie sich besonders gut, um den Zugang zum Verständnis der ganzen Gattung zu ebnen: Sie stehen in der Mitte einer ununterbrochenen Tradition, sowohl chronologisch, da ähnliche Werke von älteren und jüngeren Komponisten erhalten

1) Mehrstimmige Passionen französischer Komponisten dieser Zeit scheinen nicht erhalten zu sein (vgl. MGG X. 905, 909). Die oben S. 15 zitierten Zeilen Lecerfs de la Viéville sind aber ein Hinweis darauf, dass gelegentlich solche Werke (vielleicht italienischer Herkunft) in Frankreich aufgeführt wurden.

sind, als auch stilistisch als eine wichtige Grenzscheide zwischen der halb improvisierten, die alte Formel mehr oder weniger diminuierenden Leçon, wie sie Lambert pflegte, und der reinen Solomotette, die etwa in den Stücken von La Lande vorliegt. Zu dieser zentralen Stellung tritt die hohe musikalische Qualität der Kompositionen Charpentiers, die eine eingehendere Beschäftigung mit diesen Werken nahelegt und rechtfertigt. Ueberliefert werden sie im 4. Buch S. 13 v^o. ff. der autographen Werke Charpentiers, die in der Bibliothèque Nationale in Paris (Rés. Vm¹ 259) aufbewahrt werden. Ueber die näheren Einzelheiten zu diesen Stücken, Varianten, Besetzungsfragen u. ä. vgl. unten S. 102 ff.

Jede Leçon ist eine Folge von selbständigen Stücken, den "Lettern" und den "Versen" ("Couplets"). Vorerst sollen nun die Verse, später die Lettern behandelt werden. Von beiden geben wir je drei Musterbeispiele, auf die wir uns so oft als möglich beziehen (1).

1. Deklamation

Das wesentlichste Darlehen der Liturgie an die Leçon d. T. ist der Text. Er ist für Charpentier nicht nur ein Anknüpfungspunkt, der sich einer autonomen musikalischen Entwicklung unterzuordnen hätte, sondern er bildet das Rückgrat der ganzen Komposition. Dabei muss er freilich gewisse formale Modifikationen über sich ergehen lassen. Wenn bei Charpentier jeder Ton und jede Silbe ihren genau definierten rhythmischen Wert erhalten, so ist dies nur möglich, weil die Rezitation in ein metrisch-musikalisches System hineinprojiziert wird, das für den Lamentationston noch nicht existierte. Dort ergab sich der Rhythmus des musikalischen Geschehens unmittelbar aus der Deklamation; der Sprachrhythmus prägte - vielleicht überspitzter, vielleicht ausgeglichener als im gesprochenen Wort - auch den musikalischen Rhythmus. Die akzentuierte Silbe erhielt wohl weniger eine dynamische als eine metrische Auszeichnung, d. h. sie wurde nicht sowohl betont, als gedehnt auf Kosten der unbetonten Silbe. Auch die Tendenz zum Dehnen der letzten Silben vor einem Abschluss ist der gregorianischen Vortragsweise vertraut gewesen.

Wenn die Leçon d. T. zu einer rhythmisch grundsätzlich anderen Gestaltung gelangt, so deshalb, weil sich die liturgische Deklamationsrhythmik mit den metrischen Ordnungsprinzipien der Lullyzeit und ihrem regelmässigen Wechsel von schwer und leicht im rein musikalischen Sinn auseinanderzusetzen hat. Der metrische Pulsschlag der Leçon d. T. ist der 4/4 - Takt. (2).

1) s. Notenbeilage. Vers A stammt aus l. j. 38 ff., B aus 3. j. 76 ff., C aus 1. m. 140 ff.

2) Ausnahmen finden sich in 2. m. und 1. j., wo einzelne Teilstücke im 2/2-Takt stehen (vgl. Beisp. S. 80). Das einleitende "De lamentatione" zu 1. v. ist im 3/2-Takt notiert; doch bilden hier die Diskantgambe, Sopran und B. c. ein Trio in motettischem Stil, das den Boden der Leçon d. T. bereits verlässt. Die Finalis erscheint überall als Ganze alla breve: ϕ $\circ$

"Schwere" Taktzeiten sind, abgestuft nach ihrem "Gewicht":

Erstes Viertel des Taktes
 Drittes Viertel des Taktes
 Zweites und viertes Viertel des Taktes
 Zweites Achtel eines Viertelschlages.

Für die Verbindung von Sprache und Metrum gilt als Grundregel, dass sprachlicher und metrischer Akzent zusammenfallen sollen. Bezeichnen wir die metrischen Akzente mit den Zeichen

Λ, Λ, >, -.

den 4/4-Takt also als | Λ - > - Λ - > - | Λ

und die sprachlichen mit //, /, ., so lässt sich beispielsweise der Anfang des Musterverses B folgendermassen darstellen:

-	>	-	Λ	-	>	-
.	/	.	/	.	/	.
ve	-	tu	-	stam	fe	-
					cit	pel - lem

Dieses Grundgesetz wird indessen nicht durch einen ganzen Vers in gleicher Weise angewandt. Es ist höchst bezeichnend für die Leq. d. T., dass in den ersten Silben eines Textabschnittes der Sprachrhythmus ungleich aktiver zur Geltung kommt als gegen einen Abschluss hin, wo die rhythmische Kraft erlahmt und die melodische Komponente grössere Bedeutung erhält. Fällt dort im allgemeinen auf jeden Viertelschlag ein sprachlicher Akzent (womit durchschnittlich auf jeden Achtel eine Silbe zu stehen kommt), so werden in den Abschlüssen die Silben stark zerdehnt; auch unbetonte Silben fallen dann auf metrische Hauptakzente, und die letzte Silbe eines Textabschnittes ist in jedem Fall betont, trotzdem sie in der lateinischen Sprache gerade unbetont ist (1). Der entscheidende Einbruch in das Gefüge der Deklamations-Rhythmik erfolgt dort, wo der betonten Silbe ein längerer Notenwert zugestanden wird als der unbetonten. In unserem Beispiervers A ist die Punktierung auf "cogi-" (T. 38)

-
- 1) Auch Mattheson machte sich über solche Probleme Gedanken, wenn auch in Bezug auf die Deklamation der deutschen Sprache: "Indem nun bei den deutschen zweisilbigen Wörtern der Akzent auch sonst gemeiniglich auf die erste Silbe fällt, daher denn die zweite mehrenteils kurz ist oder gemacht wird, findet in melodischen Sätzen diese einzige Ausnahme statt: dass fast alle Schluss-Noten im Gesange anschlagend, oder mit dem Akzent versehen sein müssen, obgleich die dazu gehörige letzte Wort-Silbe an ihr selbst kurz wäre" (Vollk. Kp. meister, II, 8 §30). Beisp. C hat nicht zuletzt deshalb ein besonderes Gepräge, weil diese Regel dort häufig durchbrochen wird: "destructae", "gementes", "oppressa" (vgl. S. 49 f).

bloss eine leichte Nuancierung der Rezitation in Achteln; aber bereits im folgenden Takt wird die Akzentsilbe ohne Rücksicht auf die Deklamation verlängert:

	dis - si-pa - re mu (-rum)
anstatt der Werte	
steht die Dehnung:	

In diesen Fällen bleibt die unbetonte Silbe noch kurz, nur die betonte wird überdehnt. Die deklamatorische Spannung bleibt so erhalten in der ungebrochenen Spannung leicht (Auftakt) - schwer (Akzent), ja, sie wird durch die Dehnung der Akzentsilbe gerade betont.

Die rhythmische Gestaltung der Deklamation in der Leç. d. T. zeitigt also folgende drei Typen:

1. Die strenge Deklamation, wo sich die Akzentsilben im Abstände von Vierteln folgen (Ansatz-Gestaltung)
2. Dehnung der Akzentsilben, aber unter Beibehaltung der deklamatorischen Spannung durch kurze, auftaktige und unbetonte Silben (Höhepunkte).
3. Dehnung sowohl der betonten wie der unbetonten Silben (Abschlüsse).

Sprachliche und metrische Akzente sind dann ideal verbunden, wenn ein textlicher Hauptakzent mit einem metrischen Hauptakzent, ein textlicher Nebenakzent mit einem metrischen Nebenakzent zusammenfallen. Da im Prosatext die Akzente unregelmässig aufeinanderfolgen, ergibt sich von selber ein Gegenspiel von sprachlichen und metrischen Schwerpunkten. Innerhalb der konsequenten Deklamation (dem ersten Typ in der obigen Zusammenstellung) bleiben die metrischen Akzentverhältnisse zunächst unberücksichtigt. Die sprachlichen Akzente können unterschiedslos auf jeden Viertelwert fallen. Sobald sich jedoch der 2. Typ (Dehnung der Akzentsilbe) durchsetzt, tritt mit der freier entfalteten Melodik auch das metrisch-musikalische Akzentsystem in den Vordergrund, wie in B 76 f:

Vetustam fecit pellem me	-	-	-	-	-	am	-	-
• / • / • / • //						•		
> ^ >	^	>	^	>	^	>	^	> ^

Sprach-deklamatorisch bestimmt ist der erste Takt, wo denn auch jedes Viertel ungefähr gleich schwer wirkt. Im 2. Takt werden die beiden verbleibenden Silben gedehnt, die erste als Akzentträger, die zweite wegen des Abschlusses. Die Deklamation tritt zurück, und die Melodik entfaltet sich selbständiger. So gleich erhalten die ersten und dritten Viertel der beiden Takte ein wesentlich grösseres Gewicht als die zweiten und vierten.

Die Fortsetzung des Beispiels B bringt einen dreiakzentigen repetierten Sprachsatz: "contrivit ossa mea". Ist die Uebereinstimmung mit dem Metrum das erstemal noch recht mangelhaft:

contri	-	-	-	vit os	-	sa me	-	a
· /				· /		· /		·
Λ	>	Λ	>	Λ	>	Λ	>	Λ

so werden diese rhythmischen Unstimmigkeiten in der Wiederholung behoben:

contrivit os	-	-	-	-	-	sa me	-	a
· / · /						· /		·
Λ	>	Λ	>	Λ	>	Λ	>	Λ

Die fortwährende Zersetzung der anfangs vorherrschenden Deklamation ist ein wichtiges Stilmerkmal der Leç. d. T. Eine Folge davon ist, dass am Anfang eines Verses die Viertel, gegen den Abschluss hin die Halben als Grundschlag dominieren; der Viertel ist der Schlag der sprachlich bestimmten Deklamation, die Halbe derjenige der frei ausschwingenden Melodik.

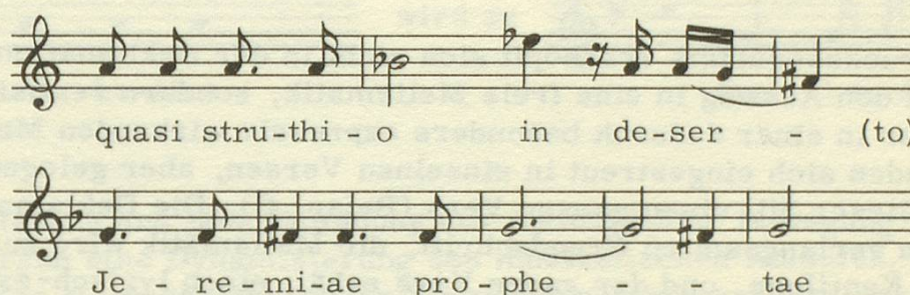
2. Melodik

Ehrwürdiges Erbe und zeitgebundener Kompositionsstil sind die beiden heterogenen Pole, die auch die Melodik der Leç. d. T. prägen. Freilich mit umgekehrtem Vorzeichen: War im Rhythmus das ererbte rezitativische Element die ungreifbare und fluktuierende, das zeitstilistisch bedingte Metrum die starre, nicht in Frage zu stellende Komponente, so ist in der Melodik gerade die überlieferte Melodieformel das unantastbare, starre Moment, während der musikalische Ausdruckswille des 17. Jahrhunderts eine differenzierte und bewegliche Melodik anstrebt.

Galt für die deklamationsgerechte Rhythmik der Grundsatz, dass sich sprachlicher und metrischer (musikalischer) Akzent decken sollen, so fordert ein ähnliches Grundprinzip für die deklamatorische Melodik, dass auf jede Silbe nur ein einziger Ton entfalle. Jenes Akzentprinzip ist ein unerfüllbares Postulat, das der ganzen rhythmischen Entwicklung des Verses in der Leç. d. T. zugrunde liegt. Dieses syllabische Prinzip stellt dagegen eher einen Anknüpfungspunkt dar, über den die melodische Entfaltung immer wieder hinausdrängt. Im Lamentationston herrschte es fast unbeschränkt; in der Leç. d. T. immer dann, wenn sich diese an den Lamentationston anlehnt. Sobald sie sich davon loslöst, entfaltet sich auch die Melodik freier. Die rhythmischen Ueberdehnungen der Text-Deklamation bewirken freiere melodische Bildungen; zur dargestellten Entwicklung der Rhythmik, die sich innerhalb eines jeden Verses abspielt (vgl. die drei Typen oben S. 30) tritt eine melodische Entwicklung oder Neuorientierung hinzu, die von der Formel weg zur freien Melismatik führt. Hinter der Emanzipation der Melodik von der liturgischen Formel erspürt man

Hier tritt zum Port-de-voix die Auflösung eines Akzentes ("-tum") in kleinere Notenwerte hinzu. Das normale Schreiten der Deklamation wird noch gar nicht tangiert, die Silben folgen sich in den gewohnten Abständen der Sprachdeklamation. Werden aber die Akzentsilben gedehnt, so ergeben sich reiche Möglichkeiten melodischer Entfaltung. Die umspielenden Tonbewegungen gewinnen eine selbständige Bedeutung, und aus dem Port-de-voix entfaltet sich die Melismatik, welche die Silben so stark zerdehnt, dass die Deklamation zerstört wird. Die melismatische Melodik führt zu einem spielerisch-elastischen Gleiten von einem Stütztone zum anderen. Untergeordnete Töne fügen sich in einen einheitlichen Bewegungszug ein, der auf einen akzentuierten Hauptton hinzielt. Der Port-de-voix ist ihre einfachste und erste Erscheinungsform; ihre Erfüllung findet sie in den grossen Schlussmelismen der meisten Verse, die oft gänzlich aus dem textlichen Zusammenhang herausfallen, indem die letzte, an sich sinnlose Silbe des Textes wiederholt und eben zu einem Melisma ausgearbeitet wird (B 88). Die Melismatik erhält in solchen Gebilden ihre volle Suprematie über den Text (1).

In anderer Art wird die Bindung an die liturgische Formel überwunden, wenn anstelle der formelgemässen Tonstufen andere, vielleicht gerade besonders exponierte, eintreten wie in den folgenden Fällen (2. v. 86 und 1. v. 9):



Die Ueberhöhung des "in" und die chromatische Intensivierung des "Jeremiae" verursachen melodische Spannungen, wie sie weder die gregorianische Formel, noch die ornamentale Melismatik kennen. Hier wird die Deklamation nicht verwaschen wie in der Melismatik, sondern überspitzt. Jede Silbe erhält einen einzigen Ton, das syllabische Prinzip setzt sich also durch, aber die Möglichkeiten der Chromatik und der ausdrucksstarken Spannungsintervalle werden nun ausgenützt. Der einzelne Ton wird autonom, die so entstehende Melodik ist nicht ein geschlossener, übergreifender Linienzug, in dem die individuellen Töne aufgehoben scheinen, sondern oft eine willkürliche (weil affektbestimmte, nicht rein musikalisch begründete) Reihung von selbständigen Elementen. Reinste und kühnste Ausprägung dieses melodischen Stils ist das Rezitativ bei Bach.

1) Nicht immer stehen die Schlussmelismen auf der letzten Textsilbe; denn nicht jeder Vokal eignet sich als Träger eines längeren Melismas. Am häufigsten begegnen a, ae, e, gelegentlich u, o, fast nie i.

Das Melisma bevorzugt den Sekundschrift, verwischt die Akzente von Text und Metrum und tendiert auf ein schwereloses Gleiten der Stimme von einem Hauptton zum andern; die melodische Linie gibt sich als ein müheloses Fliesen, Ausweichungen aus dem tonartlichen System kommen kaum vor. Im Rezitativ dagegen führen grössere Intervallschritte, entlegene Töne und Chromatik immer wieder zu einer Erweiterung der tonartlichen Ausgangssituation; die Melodik ist eine problematische Verknüpfung exponierter Einzeltöne, die sich nur ungern in einen geschlossenen Bewegungszug einfügen.

Melisma und Rezitativ sind die beiden extremen Pole für die selbständige Melodik der Leç. d. T. Daneben ist noch ein dritter Typ zu erwähnen, der freilich innerhalb der Lamentationen etwas abseits steht und über den spezifischen Werkstil der Leçon hinausweist. Die Ausdruckssteigerung der Deklamation und die daraus folgende Längung der Akzentsilben führt nicht immer zu einem melismatischen Gebilde in der beschriebenen Art. Im folgenden Beispiel steht anstelle eines Binnenmelismas eine Synkope in längeren Notenwerten:



Das Ausdrucksbedürfnis erschöpft sich nicht in der Deklamation und findet auch nicht den Ausweg in eine freie Melismatik, sondern realisiert sich unmittelbar in einer dadurch besonders expressiv wirkenden Melodik. Solche Stellen finden sich eingestreut in einzelnen Versen, aber gelegentlich beherrscht dieser Stil einen ganzen Vers (Beisp. C). Die Deklamation erhält dann einen verlangsamten Grundschrift, die Melismatik wird zur ausdruckschweren Kantilene, und der ganze Vers erhält einen lyrisch-expressiven Zug. Die Mollverse weisen allgemein diese Wesensmerkmale auf. Damit wird der eigentliche Leçon-Stil verlassen; die Lamentation wird zu einer Solomotette im zeitgenössischen Kirchenstil.

3. Initium und Tuba

Die Leç. d. T. paraphrasiert den Lamentationston nicht in seiner Gesamtheit. Neben den beiden Gestaltungstendenzen, die wir als Akzentprinzip und syllabisches Prinzip erwähnten, übernimmt sie vornehmlich zwei konkrete melodische Bildungen: die Initialformel und die Tuba.

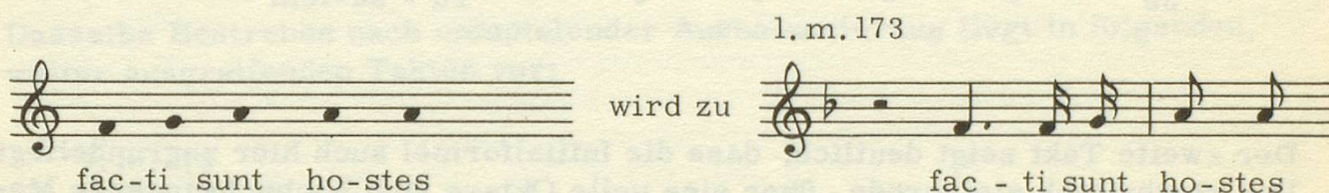
Die Initialformel ist sozusagen allgegenwärtig als mehr oder weniger variierte Ansatzbewegung einzelner Teilstücke.

Einfach übernommen wird das gregorianische Initium in Fällen wie dem folgenden:

2. m. 122



Beginnt der Text jambisch, so erhält das Initium einen Auftakt (vgl. B, Anfang), und häufig wirkt sich eine rhythmische Schärfung der Deklamation bereits in der Initialformel aus (A Anfang). So ähnlich solche Bildungen noch dem gregorianischen Initium äusserlich sind, so sind sie doch innerlich bereits weit davon entfernt. Durch die Einfügung in ein metrisches Schema mit deutlichen Akzenten und durch die Verlängerung der betonten Notenwerte, zwischen die sich die unbetonten fast unbemerkt einfügen, verliert das gregorianische Initium seinen Charakter als vom Text unabhängige, unbeirrbar in die Tuba-Rezitation weiterweisende Bewegung:



Die Zurückstauung und jähe Entladung der melodischen Bewegung in der Punktierung bewirken eine Dynamisierung des musikalischen Ablaufes, die vom ersten Ton weg einen bezeichnenden Spannungszustand erzeugt, welcher in denkbar grösstem Gegensatz zu der ruhigen Würde des gregorianischen Melodieansatzes steht. Die Verteilung der Akzentsilben führt zu einer Entwertung der Sekunde, die bloss noch als Durchgangston gestreift wird. Auf der Terz aber findet die durch die rhythmischen und melodischen Vorgänge hervorgerufene Erregung ihren ersten festen Stützpunkt: mit der Terz tritt eine geringfügige und doch fühlbare Entspannung ein, sozusagen ein erstes Atemholen. Und diese neue Funktion der Terz als eines ersten Ruhepunktes schafft eine von Grund auf neue Situation: Sie grenzt die Initialformel als ein selbständiges Gebilde vom Folgenden ab, die Fortsetzung bedarf eines neuen Ansatzes; das Initium wird zur Keimzelle der entstehenden Form. Das gregorianische Initium dagegen ist keine Keimzelle. Es ist eine rein formale, äusserliche Abgrenzung der drei ersten Töne vom folgenden Tenor. Die Energie des melodischen Aufschwunges strömt ungebrochen in den Tenor ein und strebt geradeswegs dem Teil- oder Ganzschluss zu.

Regungen zu selbständiger Melodik durchsetzen schon das Initium der Leç. d. T.; der für den Stil Charpentiers so wichtige Port-de-voix ist oft anzutreffen, wie im Beispiel S. 32 ("peccatum peccavit"), wo der Eintritt der Terz hinaus-

gezögert wird, indem die Melodik zunächst zwischen Prim und Sekunde hin- und herpendelt und erst mit der fünften Silbe die Kraft zum Aufstieg in die Terz findet. Die intensivere melodische Ausformung der Initialformel hat oft zur Folge, dass mit der Terz die Entspannung noch nicht Wirklichkeit wird und die Ruhe erst in einer längeren Auswellung erreicht wird:



Eine prachtvoll ausgestaltete Initialformel enthalten die folgenden Takte:



Der zweite Takt zeigt deutlich, dass die Initialformel auch hier zugrundeliegt. Das rhythmisch steigernde, über eine volle Oktave sich hochschwingende Melisma stellt als Melodietyp einen seltenen Sonderfall dar bei Charpentier, der sonst das allmähliche Hineinwachsen in den Tonraum, das langsame und sukzessive Erschliessen jeder neuen Tonstufe als melodiebildendes Prinzip ziemlich konsequent befolgt (vgl. S. 69).

Mehr noch als die Initialformeln sind die Tubafragmente charakteristisch für die Leç. d. T., da die Tuba die Merkmale ihrer Herkunft aus einer andern Musikultur sinnfällig auf sich trägt. Im Lamentationston ist ihre Funktion die Rezitation auf der Dominante des Modus, ihre äussere musikalische Gestalt die auf jede melodische Fortschreitung verzichtende Tonrepetition auf der Terz über der Finalis. Ausserdem dürfen die beiden folgenden Faktoren nicht übersehen werden:

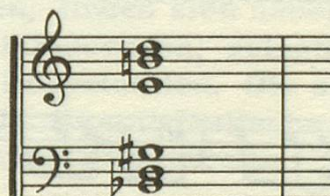
- a) Die Tuba ist unselbständig; sie erwächst aus dem Initium und führt zu einer Schlussformel, beruht nicht in sich selber. Die Terz ist zudem der "Aktionsraum" des Modus im Gegensatz zur statischen Basis der Finalis (vgl. unten S. 65).
- b) In der Tuba liegt eine innere Zielstrebigkeit, die aus der Initialbewegung und der darin erzeugten Spannung entspringt und auf ihre Ausbalancierung in der Schlussformel hinzielt. Die Spannungsenergie zielt hin auf die melodische Bewegung.

Diese latenten Wesenszüge des gregorianischen Tenors sind von ausschlaggebender Bedeutung für die Art und Weise, wie Charpentier seine tubalen Parti-

Die Eruption erfolgt in diesen Takten mit einer solchen Gewalt, dass das harmonische Gefüge fast zerbricht. Schon bei der Vorbereitung des Ausbruchs spielt die Harmonik eine hervorragende Rolle: Die Klänge, die hier aufeinanderfolgen, entfernen sich trotz der Verklammerung mit dem Tenor immer weiter vom Ausgangspunkt F-dur, und zwar in drei Stufen: F - d - A, wobei d-moll noch leitereigener, A-dur aber leiterfremder Klang (Zwischendominante) ist. Die Harmonie-Fortschreitung erfolgt in mechanisch anmutender Beschleunigung:



Die ganze harmonische Entwicklung zielt auf den Septakkord auf B, der als Dissonanz eine Auflösung verlangt. Diese erfolgt nicht in den g-moll-Sextakkord (durch Rückführung des a ins g), sondern in den spannungsreichen übermässigen Sextakkord b-d-gis. Auch für die Melodik bildet jener Septakkord den kritischen Punkt, da damit die Singstimme gezwungen wird, das bisher hartnäckig festgehaltene a zu verlassen. 'Die natürlichste melodische Lösung dieser Dissonanz würde auch für die Melodie im Abstieg in das g' resp. gis' bestehen. Allein die zurückgestaute Spannung gestattet dies nicht mehr, erzwingt sich vielmehr einen gewaltsamen Ausweg in aufsteigender Richtung, über Tonstufen, die in schärfster Reibung zum harmonischen Fundament stehen. Die Melodik folgt damit nicht dem im Generalbass vorgezeichneten Pfad. Wollte man die melodische Linie allein harmonisch stützen, so müsste man ihr als eingeschobenen Dominantklang zu A-dur den Akkord E⁷ (e-gis-h-d) zuweisen. Der Generalbass bringt statt dessen den übermässigen Quart- oder Quintsextakkord zu A-dur, was zu einer Ueberlagerung zweier Klänge von höchster Kühnheit führt:



4. Zellaufbau.

Die Tendenz zur Gestaltung in kleinen, in sich abgeschlossenen Teilstücken ist typisch für die Leq. d. T. und ein entscheidender Unterschied zum Lamentationston: Darin erweist es sich, dass in der Leq. d. T. die Musik als gleichwertiger Partner neben den Text tritt.

Die kleinsten formalen Einheiten nennen wir im folgenden Zellen. Ihnen liegen oft nur einzelne Wörter oder Silben zugrunde. Ihre musikalische Gestalt kann höchst einfach sein (z. B. ein Initium) oder weit ausgesponnen. Entscheidend ist, dass man die Zelle als einheitlichen, zusammenhängenden musikalischen Gedanken versteht mit einem Ansatz und einem Abschluss.

Liegt der Zelle ein Initium oder eine Tuba zugrunde, so sprechen wir von Initial- oder Tuba-zellen, sonst von freien Zellen. Initialzellen stehen ausschliesslich am Anfang eines Verses oder nach einem grösseren Teilschluss. Tubazellen bilden gern die Fortsetzung einer Initialzelle, stehen aber auch nach Teilschlüssen oder schliessen selbst ein Teilstück ab. Die freien Zellen dienen vor allem der Weiterführung und dem Abschluss. Die einzelne Zelle ist auf andere vorbereitende oder weiterleitende angewiesen. Gelegentlich schliessen sich zwei so eng aneinander, dass man von Doppelzellen sprechen möchte.

Der Mannigfaltigkeit der melodischen und rhythmischen Ausdrucksmittel entspricht die Vielfalt der Zelltypen: Sie können sich mehr oder weniger an eine Formel anlehnen, näher bei der Deklamation oder bei der Melismatik stehen. Alle bisher angeführten Initial- und Tuba-Beispiele sind Zellen. Die übernommene Formel ergibt den natürlichen Zell-Ansatz, den Abschluss bildet eine Balancebewegung oder, wo dies nicht angeht, etwa nach einem Ausbruch, doch eine gewisse vorübergehende Konsolidierung, ein Festsetzen auf einem bestimmten Ton als kurzes Innehalten. Wie in den formelgebundenen Zellen, so führt auch in der freien Zelle die normale Entwicklung von einem mehr deklamatorischen Ansatz zu einem melismatisch ausgeformten Abschluss hin. Die innere Einheit kann darauf beruhen, dass einer Zelle ein geschlossener Satz zugrundeliegt. Bei wenig Silben und reicher Melismatik entscheiden musikalische Gesichtspunkte; eine zentrale Achse und der Ausgleich der Bewegungsrichtungen halten in den Tubazellen oft mehrere Takte zusammen; das harmonische Gerüst bewirkt oft eine innere Einheit (die Eruption in A 39 - 41 stützt sich auf die Töne e "h'e' und die harmonische Wendung zur Dominante von e-moll, A 46 - 48 auf den Dominant-Nonenklang e' -gis' -h' -d"-f" und seine Auflösung); grössere melismatische Partien werden auch durch sequenzartige Formeln zusammengefasst:

1. v. 126



Im Beispielsvers A bringen die Schlussformeln des Lamentationstones Einschnitte nach "Sion" und nach "perditione". Sie werden von der Leç. d. T. übernommen, die so gewonnenen Abschnitte jedoch sogleich weiter unterteilt in Zellen, die wir mit den Buchstaben a) - k) bezeichnen. Initialzellen finden sich in A 38 und 49/50. a) ist ein unverändert übernommenes, rein deklamatorisches Initium; der Abschluss und die Abgrenzung vom nachfolgenden Tubafragment wird durch keine melodische Bewegung unterstrichen; es kommt daher nur zu einem kurzen Atemholen, nicht zu einem eigentlichen Abschluss. Die Zelle g) ist dagegen eine frei ornamentierte Variante derselben melodischen Formel. In beiden Fällen umfasst die Initialzelle nicht nur das Initium im engeren Sinne, d. h. den Anstieg von der Prim zur Terz, sondern gleich noch ein Stück Tuba bis zum textlichen Einschnitt.

Tubazellen sind d) und h), zufälligerweise beide in der einfachsten, syllabischen Form, die sich fast ganz auf die Terz-Repetition beschränkt. Die Zellen b) und e) setzen mit einer Terzachse ein, um sie dann energisch zu verlassen; die Melodik emanzipiert sich von der Formel und schafft sich einen selbständigen, freien Abschluss, in b) mit dem deutlichen Bestreben, diesen mit einer ausführlichen Balance-Bewegung zu sichern. In e) bleibt der Abschluss offen (vgl. den übermässigen Dreiklang zum B. c.), er verlangt eine Fortsetzung und Antwort in der anschliessenden Zelle.

Freie Zellen sind c), f), i) und k). c) setzt mit tubaartigen Tonrepetitionen auf der Quinte ein, um dann auf die Terz zurückzulenken. f) greift melodisch noch weiter aus, kommt aber auch zu einer Zielbewegung, die hier zur Sekunde führt. i) scheint den Finalton, den man erwartet, zu verfehlen, die selbständige Schlussmelisma-Zelle k) führt dann zu einer regulären Kadenz.

Der Beispielsvers B weist in der liturgischen Vorlage (als Kurzvers oder "Drittelsvers") nur einen einzigen Einschnitt auf nach "carmen meam". Die Initialzelle führt gleich in eine reich ornamentierte Tubazelle hinüber, so dass man hier von einer Doppelzelle a) sprechen kann. Die Zelle b) ist eine stark ausgezierte Tubazelle, wie auch d), obwohl diese auf der Sekunde endet im Zeichen der nachlassenden inneren Spannung und als Vorbereitung des Abschlusses. Zelle c) umspielt eine Achse auf der Quinte; sie wird auffällig durch Pausen und die hohe Lage vom vorherigen und nachfolgenden Zusammenhang abgetrennt. Das selbständige Schlussmelisma unterteilt sich ebenfalls noch in zwei zellenartige Abschnitte e) und f).

Rein deklamatorische und rein melismatische Zellen sind in den beiden Versen vertreten als extreme Möglichkeiten der Gestaltung. Zellen, die sich an die liturgische Formel anlehnen, finden sich neben freien, spannungserfüllten neben ausgeglichenen und abschliessenden, selbständige, ja isolierte, neben solchen, die verschmelzen zu Doppelzellen. Die sinnvolle Einordnung der gegensätzlichen Elemente ergibt die musikalische Form des Verses.

5. Form des Verses

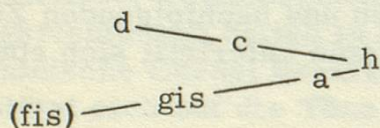
An den beiden Beispielsversen wird auch ersichtlich, wie sich die Zellen zu einer grösseren formalen Anlage zusammenfügen. In Vers A bilden je drei Zellen einen geschlossenen Zusammenhang, was schon der Text nahelegt, handelt es sich doch um drei selbständige Satzglieder und nicht bloss um einzelne Wörter, die an sich kaum eine sinnvolle Aussage darstellen, wie häufig in den Zellen. Die "Phase", wie wir die übergeordnete Einheit über der Zelle bezeichnen möchten, beruht auf der textlichen Einheit und Selbständigkeit, und deshalb ergibt sich hier eine direkte Beziehung zum Lamentationston und seinen textbedingten Einschnitten. Auch die liturgische Lectio unterteilt diesen Vers nämlich in drei Satzglieder:

- α) cogitavit dominus dissipare murum filiae Sion (Med. aperta)
- β) tetendit funiculum suum, et non avertit manum suam a perditione (Med. clausa)

γ) luxitque antemurale, et murus pariter dissipatus est (Punctum)

Die Sprachsätze β) und γ) werden in der Vertonung der Leçon durch eine Pause deutlich voneinander getrennt, die Sprachsätze α) und β) setzen wenigstens je mit einer ausgeprägten Formel, Initium oder Tuba, ein und schliessen mit einer grösseren melodischen Entfaltung ab, so dass die Abgrenzung in T. 43 musikalisch nicht unmotiviert ist. Der melodische Fluss lässt sich im einzelnen folgendermassen umschreiben:

Im Sprachsatz α) beginnen alle drei Zellen a), b) und c) je mit einigen deklamierten Silben. a) besteht nur aus der gregorianischen Formel ohne jede melismatische Erweiterung. In b) reisst sich ein Eruptionsmelisma aus der Tuba los; die Balancierbewegung auf der unteren Sexte bildet einen bloss vorläufigen und ergänzung-heischenden Abschluss. Die ganze Zelle ist beidseitig auf der Terz und Unter-sext verankert und enthält als Kernstück das Ausbruchsmelisma, dessen Beziehung zum Text (das "Zerreissen" der Mauer) nicht zu übersehen ist. c) setzt auf der Quinte ein, ist also nicht eine direkte Weiterführung der melodischen Bewegung von b), sondern kompensiert die einseitig abwärts gerichtete und nur notdürftig ausbalancierte Zelle b) durch ein bewusstes Einsetzen in der höheren Lage. Stützt sich b) auf die Töne $e'' - h' - e'$, so liegt c) ein richtiges melodisches Gerüst zugrunde, nämlich die auf die Terz hin konvergierenden Linienzüge



Die Zusammengehörigkeit der Phase beruht musikalisch nicht darauf, dass drei gleichartige Zellen dank ihrer Aehnlichkeit zu einer höheren Einheit verschmelzen, sondern auf einer inneren Entwicklung, die von einer Zelle vom Typ a) zu einer solchen vom Typ b) weiterführt und in einer Zelle vom Typ c) ihren Abschluss findet. Die Deklamation beherrscht die Zelle a), wird in b) in dramatischer Weise übersteigert, setzt in c) nochmals ein, um dann einer vorwiegend melodischen Abschlussbewegung Platz zu machen. Die Melodik ist in a) formelhaft, bleibt es auch in b) trotz der Eruptiv-Bewegung zum Teil (Achsen auf Terz und Sext) und gewinnt endlich in c) ihre Selbständigkeit, was sich in dem selbsttragenden Gerüst erweist. Dem schwindenden Einfluss der Deklamation steht die wachsende Bedeutung der Melodik gegenüber. Auch die Abschlüsse sind deutlich abgestuft: a) schliesst durch ein blosses Innehalten auf der Terz, b) bringt eine melodische Stabilisierungsbewegung, c) ist als ganze Zelle auf den Abschluss hin orientiert. Der Ambitus der Melodik umfasst in a) eine Terz, in b) eine Oktave von der oberen zur unteren Sexte, in c) noch eine verminderte Quinte.

Aus all diesen Feststellungen ergibt sich die Dynamik der drei Zellen: In a) bleibt die Melodik noch in der Formel gebunden; aber eine gewisse Spannung liegt in der Tonrepetition. b) bringt einen eruptiven Ausbruch, beidseitig verankert in den Achsenbildungen auf der Terz und der Sext. c) sammelt die zerrissene melodische Bewegung in einen Brennpunkt, den Abschlusston der Zelle. Das Entwicklungsgesetz der Zelle, die Bewegung von der Deklamation hin zur freien Melodik, beherrscht auch die Dynamik der Phase.

In der zweiten Phase liegen die Verhältnisse grundsätzlich ähnlich: die Deklamation herrscht zunächst ausschliesslich, löst sich dann langsam auf und lässt die melodischen Kräfte an Einfluss gewinnen. Der grosse melodische Ausbruch, in der zweiten Zelle vorbereitet, erfolgt in der dritten (f). Die Entwicklung erscheint damit noch geradliniger als in der ersten Phase, indem sich d) auf die Tonrepetition auf der Terz beschränkt, e) eine Quinte und f) eine Oktave beanspruchen. Die Dynamik dieser Phase ist ähnlich derjenigen der ersten: d) ist gebändigter Ansatz, die rhythmische Formel unterstreicht noch die innere Geschlossenheit. e) drängt nach einer Befreiung der Melodik, ohne bereits eine Entladung zu erreichen, und endet "un-schlüssig", f) setzt (wie c) aus einer Gegen-Position heraus ein und enthält zugleich den melodischen Ausbruch und die Sammlung auf den Abschlusston. Statt eines melodischen liegt hier ein harmonisches Gerüst vor mit ausgeprägter Kadenzwirkung.

Die dritte Phase bringt dieselben Elemente in neuer Abwandlung nochmals: g) ist wiederum ein Initium mit Tuba, wie a), h) ist eine fast reine Tuba, g) bringt das ausgedehnteste Schlussmelisma der drei Gruppen auf der Silbe "-pa-"; das einfache melodische Gerüst der Zelle führt von der Sekunde ("dis-") über die Prim ("-pa-") zur unteren Septime ("est"). Das Schlussmelisma k) bildet ein selbständiges Melisma mit Terzachse. In sich eigentlich auch noch mehrzellig, entwickelt es sich aus einem prägnanten Kopfmotiv (im Bass vorimitiert) nochmals zum höchsten Ton des ganzen Verses, um dann in der Kadenz zu verklingen. Eine Besonderheit der dritten Phase liegt darin, dass die rein deklamatorische Zelle h) erst nach der stark melismatisch durchsetzten Zelle g) steht. Da diese ihren Abschlusston sorgfältig ausbalanciert, ergibt sich eine Zweiteilung der Phase, entsprechend den textlichen Verhältnissen: die Zelle g) verselbständigt sich durch ihren eigenmächtigen Abschluss, und h) wirkt fast als neuer Phasen-Einsatz. k) ist nicht nur als Abschluss der dritten Gruppe, sondern des ganzen Verses zu verstehen.

Die 10 Zellen des Verses ordnen sich in die drei Phasen P (abc), Q (def), R (ghi) sowie M (k) ein, die wiederum in bestimmter Beziehung zueinander stehen. Die Steigerung der musikalischen Aktivität spiegelt sich im Verhältnis der Taktzahlen (1).

$$P : Q : R (+M) = 5 : 6 : 12.$$

Das Verhältnis der Silbenzahlen der drei Sprachsätze ($\alpha : \beta : \gamma = 18 : 24 : 19$) zeigt, dass diese Entwicklung nicht einfach im Text liegt, sondern musikalisch begründet ist. Auch die Phasenabschlüsse holen immer weiter aus: P bleibt melodisch auf der Terz und damit in einem gewissen Schwebezustand stehen. Der Generalbass vermeidet auffällig eine plastische Kadenzierung (der Plagalabschluss auf e wird noch dadurch abgeschwächt, dass für den Schlussklang die Durterz aufgegeben und die Mollterz gefordert wird). Q schliesst unmittelbar an, ohne Pause und ohne Initium. Diese Phase sinkt am Ende ab zur Sekunde, weist harmonisch eine markante Kadenz auf und wird von der Fortsetzung durch Pausen abgetrennt. R setzt neuerdings mit einem Initium ein, das lange Melisma T 52 - 55 ist zwar bereits die ausgedehnteste Schlussgestaltung; dennoch

1) P, Q, R und M bezeichnen Phasen, a, b, c u. s. w. Zellen.

folgt ihm mit T. 55 noch ein selbständiges Schlussmelisma, das nun endgültig zur Tonikazurückführt, worauf erst noch das Schlussritornell folgt. Die drei Phasen ergeben somit eine zweiteilige Form, die auffällig an die Barform erinnert; die beiden Hälften halten sich mit ca. 12 Takten auch ausdehnungsmässig die Waage. Die Form des Verses ist letztlich nicht eine Reihenform (d. h. eine Aufreihung gleicher Elemente), da die Symmetrie als abstrakt-formales Prinzip doch überwiegt. Dazu tritt die für die Leç. d. T. typische Tendenz zur Entwicklung von der Deklamation weg zur Melismatik und damit die Zielstrebigkeit auf ein freies melodisches Ausschwingen hin.

Text:	α		β		γ	
Phasen:	P	+	Q	//	R	+ M
Zellen:	a + b + c	/	d + e + f	//	g + h + i	/ k

Der Vers A ist in gewissem Sinn besonders einfach und klar. Seine Idealform liegt, meist weniger ausgeprägt, auch den andern Normalversen zugrunde. Jedes einzelne Stück emanzipiert sich freilich auf immer neue Art von dieser Idealform, so wie jeder Sonatensatz das Schema "Sonatensatz" wieder variiert. Aendern sich indessen die textlichen Voraussetzungen als eigentliche Grundlage der musikalischen Form, so gelangt auch diese zu ganz neuen Gestaltungen. Bereits innerhalb der Gruppe der Normalverse von ca. 60 Silben gibt es einzelne Stücke mit sehr eigenwilliger Textform. Als bindendes Merkmal der Textgestalt ist höchstens jene Zweiteilung des Verses (S. 21) zu nennen. So gibt es denn Phasen, denen besonders viel oder wenig Text zufällt, solche, die nur zwei oder mehr als drei Zellen enthalten. Auch weist die Gesamtform nicht immer diese schön progressive Zunahme der späteren Phase gegenüber der früheren auf, wie auch gelegentlich die Zäsur nicht zwischen Q und R, sondern gleich nach P liegt. Oft fehlt das selbständige Schlussmelisma, und die Schlussgestaltung wird etwa durch die Repetition des letzten Abschnittes von R betont. Nicht selten sind auch reich mit Melismen bedachte Einzelzellen geneigt, sich als selbständige Gebilde aus der mehrzelligen Phase abzusondern.

Eine besondere Darstellung verdienen die Kurzverse, die der rein musikalischen Formung noch grössere Freiheit gewähren:

In Beispiel B sind die grossen Einschnitte leicht erkennbar in den Takten 82 und 85. Der Text umfasst zwei Abschnitte von ungleicher Länge:

α) Vetustam fecit pellem meam et carnem meam (Med. aperta)

β) contrivit ossa mea (1).

Die musikalische Gestaltung der Phase P (= α) erfolgt in zwei Zellen, a) und b). Die Doppelzelle a) wächst aus Initium und Tuba heraus und führt bereits zu einem längeren, die Tuba als Achse umspielenden Melisma. b) setzt wieder

1) Diese Vershälfte hat im Lamentationston kein eigenes Initium, da sie zu wenig Silben aufweist.

mit einem Tubafragment ein und erhält ein weiter ausschwingendes Melisma und einen ausbalancierten Terzschluss. Die Gruppierung der Takte 83 ff. bietet grössere Schwierigkeiten. Das kurze Textfragment wird wiederholt, dann folgt ein selbständiges Schlussmelisma. Phase Q umfasst dann bloss die Zelle c), die sich an einer Quintachse orientiert (die Quarte meist zu einem akzidentiellen Leitton zur Quint erhöht) und auch darauf abschliesst, worauf dann die Schlussphase R wieder mit der Tuba einsetzt (d) und zur Sekunde zurückführt. Das anschliessende zweizellige Schlussmelisma knüpft nochmals an die Quinte an und bringt dann den Abschluss. Daraus ergibt sich folgendes Formschema:

$$\begin{array}{ccccccc} P & & & Q & & R + & M \\ a + b & || & c & | & d & e + & f \end{array}$$

Ein solcher Vers entspricht in seiner Gewichtverteilung also nicht mehr der Barform. Die Hauptzäsur liegt nach P, Q ermangelt des wirklichen Eigenwertes und ist als Quint-Insel auf die stützenden Terzachsen vor- und nachher angewiesen. Der Aufbau in selbständigen Phasen ist hier weniger ausgeprägt als im Beispielsvers A. Vor allem ist der Einsatz der Phase Q (c) eigenartig willkürlich, während dann d) wieder regulär (als Tuba) wirkt. Mit der Symmetrie (a+b / c / d+e+f) kommt die übergreifende musikalische Gestaltung zum Durchbruch.

Als weiteres Kurzversschema wäre der rein zweiteilige Typ anzuführen, welcher entweder von einem Text ausgeht, der ausgesprochen zwei parallele Hälften aufweist, wie etwa 1. v. 123:

α) bonus est dominus sperantibus in eum

β) bonus est dominus animae quarenti illum, (1)

oder aber in P den ganzen Text bringt und ihn in Q ganz oder teilweise repetiert, womit die textgegebene Form α/β nun künstlich verwirklicht wird:

$$\begin{array}{ccc} P & & Q \\ \alpha + \beta & | & (\alpha) + \beta \end{array}$$

Die allgemeine Form-Tendenz zeigt sich darin, dass die zweite Hälfte melismatisch reicher gehalten ist als die erste.

Die Verse der zweiten Freitagslektion mit der durchschnittlichen Silbenzahl von 40 Silben folgen meist dem Schema P / Q R der Kurzverse, sind jedoch relativ arm an Melismen, da doch die doppelte Silbenzahl untergebracht werden will.

1) "bonus est" als Einleitung zur zweiten Vershälfte fehlt in der Vulgata und in den modernen Lamentations-Lesungen. Charpentier hat es aber nicht nur in den Leçons für Sopran, sondern auch in den übrigen Vertonungen dieses Textes.

Als eines der wichtigsten musikalischen Gestaltungsprinzipien erweist sich in den Kurzversen die Repetition. Sie wird gelegentlich zur Verstärkung der Deklamation angewandt (vor allem in den "Jerusalem convertere", aber auch beispielsweise in pathetischen Fragen, wie "ubi est" (2. j. 11), "quis medebitur" (2. j. 79) u. s. w.). Meist jedoch dient sie dazu, einem Versschluss mehr Nachhall zu verleihen. Als Abschluss der ersten Phase einer Barform kommt die Textwiederholung nur einmal vor (1), vor der Mittelzäsur recht häufig, als Abschluss der dritten Phase ist sie fast die Regel. Gelegentlich werden mit dem Text auch melodische Elemente übernommen; doch würde eine wörtliche Wiederholung dem Wachstumsprinzip der Leçon wenig entsprechen. So beschränkt sich die musikalische Repetition meist auf das in diesem Fall betont plastisch gestaltete Kopfmotiv, das, von einer anderen Stufe ausgehend, sich melismatisch breiter entwickelt und zur Schlusskadenz hinführt (vgl. S. 31).

6. Wortausdeutung

Sowohl rezitativische wie melismatische Melodik sind "absolute" Musik insofern, als sie zunächst unbeeinflusst vom Textinhalt bleiben. Werden die Akzentverhältnisse respektiert, so ist der Text grundsätzlich vertauschbar. Gelegentlich versucht jedoch die Melodik, bildliche oder gedankliche Vorstellungen des Textes sinngemäss nachzubilden. Dabei brauchen nicht einmal ungewöhnliche melodische Bildungen aufzutreten; auch die vertraute melismatische oder deklamatorische Melodik kann vom Textsinn her in eine neue Perspektive gerückt werden. Oft ist es schwer, zu entscheiden, ob es sich um mehr als das zufällige Zusammentreffen eines rein musikalisch zu verstehenden Phänomens mit einem passenden Stichwort des Textes handelt, wie die erwähnten melodischen Eruptionen zwar im Dienst der Wortausdeutung stehen können (vgl. S. 38) aber primär doch eine wichtige Rolle in der formalen Innendynamik des Verses spielen. Vor allem ist in diesem Zusammenhang alles Tonmalerische, Affekthafte zu erwähnen, alle jene Symbole barocker Aesthetik, wie sie in den deutschen Figurenlehren ihren Niederschlag finden. Sind sie auch in Charpentiers Leç. d. T. seltener als man vielleicht vermuten möchte, so gibt es doch genug Stellen, die eindeutig bewusste Textausdeutung sind.

Wir treffen sie schon in der Initialgestaltung an, und da ja die Initien besonders formelhaft sind, fallen hier solche Abweichungen besonders auf:

3. j. 26



"er trieb mich mit Drohungen vor sich her und führte mich in die Finsternis": Das aus einem Initium herauswachsende Melisma malt die lange und mühselige Wanderung, im Anstieg zur Sexte kommt die Bedrängnis zum Ausdruck, und der Abstieg am Schluss ist ein Symbol für die Finsternis. Aehnliche Wandermelismen begegnen auch sonst, etwa in 1. m. 98 zu den Worten "migravit Juda". Wortbezogen sind auch folgende Stellen:

1. j. 104



3. j. 47



Im ersten Beispiel wird auf das eröffnende Initium verzichtet, um durch eine absteigende Figur das Liegen im Staub darzustellen, im zweiten kommt das "er hat seine Hand immer wieder gegen mich gewandt" in den Wendungen des Melismas zum Ausdruck. Ausgreifende Melismen begleiten Worte wie "plauserunt super te manibus" (2. j. 131 - das Hohngeschrei der Vorübergehenden), "recordata est Jerusalem" (2. m. 37 - die lange Erinnerung an frühere Notzeiten) u. ä. An- und absteigende Melismen dienen auch im Verlauf des Verses oft der Textausdeutung, der Anstieg z. B. als Ausdruck der Hoffnung (vgl. S. 40 oder zu den Worten "der Feind hat sich erhoben"):

2. m. 143



Absteigende Melismen werden angeregt durch Worte wie "zerstören" (A 39 und 52), "umstossen" (3. j. 192), "fallen" (2. m. 51), "den Kopf zur Erde neigen" (1. j. 116), als Symbol für den Tod (3. j. 129), für Schmutz und Schande (1. m. 153), Dunkelheit (s. o.).

Die Last der Fesseln findet ihre packende Darstellung in folgender expressiver Wendung:

3. j. 145



Lange und ausgreifende Melismen dienen als Sinnbild für den Begriff der Grösse:

2. j. 72



Die Engheit der Bedrängnis dagegen führt zur Tiefalterierung der Terz:

1. m. 118



Besonders sprechend wirken plötzliche unerwartete Pausen, etwa in folgenden Takten, die an den Untergang Sodoms erinnern und in eine Generalpause auslaufen:

2. v. 168



In 2. v. 100 ist die ganze Melodik durchsetzt mit Pausen, was auf das Verlöschen der Lebensgeister, auf das Ringen mit dem Tod hindeutet (vgl. Beisp. S. 79 "adhaesit"). Ähnlich in 3. j. 113 zu den Worten "er umgab mich mit Galle und Mühsal" (Beisp. S. 95). In all diesen Fällen ist die melodische Uebersetzung des Textinhaltes so handgreiflich, dass man von Tonmalerei sprechen darf. In ganz anderer Weise textbedingt ist die Kantilenenmelodik (S. 34). Anstatt den Wortinhalt in Tönen nachzuzeichnen, spiegelt sie die seelische Situation wider, die der Text hervorruft. Sie knüpft an den Stimmungsgehalt, nicht an das Bild oder den Gedanken des Textes an und wird gern durch bestimmte Wörter wie *plorare*, *lugere*, *gemere* provoziert. Sie kann sich auf ein einzelnes Wort beschränken (1), umfasst aber gelegentlich längere Teilstücke, ja ganze Verse, wie im Beispiel C: Der Text enthält drei Satzätze, die im Lamentationston folgendermassen gegliedert werden:

<i>α</i>) Viae - solemnitatem	(Med. clausa)
<i>β</i>) omnes - gementes	(Med. aperta)
<i>γ</i>) virgines - amaritudine	(Punctum).

Vom eigentlichen *Leçon*-stil bleibt weder ein *Initium*, noch eine wirkliche *Tuba* erhalten (die wenigen tubaähnlichen Tonrepetitionen stehen nicht auf der grossen Terz über der *Finalis*). Die melodischen und textlichen Zäsuren bilden wie in den andern Versen zellenartige Abschnitte, die Akzentverhältnisse

1) Vgl. die zitierten Beispiele "felle et labore" und "aggravavit compedem meum"

in Text und Musik sind sorgfältig berücksichtigt. Sogar melismatische Bildungen fehlen nicht ganz. Und doch ist der Stil dieses Verses ganz verschieden von den bisher besprochenen. Jede Note ist derart mit Ausdruck beschwert und will so ernst genommen sein, dass der spielerische, elastisch-gleitende Charakter der eigentlichen Melismatik nie durchbricht. Mit der traditionellen Tonart und mit der durch die Eigenschaften der grossen Terz über der Finalis entscheidend charakterisierten Tuba als zentraler Achse fällt die eigentliche Voraussetzung des Vers-Stils dahin. Die Mollterz hat weitere Alterationen zur Folge (Sext, Septime), und ihre ausdrucks-mässige Färbung überträgt sich auf das ganze Tonsystem. Chromatik durchsetzt den ganzen Vers und bereichert die Harmonik ganz ungewöhnlich. Die Zellen bleiben bloss äusserliche Abgrenzungen, und auch die Haupteinschnitte werden kaum noch ausbalanciert (z. B. bei "gementes"). Die Harmonik übernimmt die Hauptrolle in der musikalischen Gestaltung; sie beschwert die Rezitation mit Expressivität, und die Melismatik kann sich nicht mehr loslösen, sie erstickt gewissermassen und wird zur Kantilene. Damit werden die beiden Pole der Versmelodik dem harmonisch geprägten Ausdrucksstil geopfert, der sich nun in weit stärkerer Weise subjektiv mit dem Text identifiziert. In solchen Stellen verlässt Charpentier den diminuierenden, melismatisch durchsetzten Rezitationsstil der Leç. d. T. Handelt es sich bei ihm noch um einzelne Ausnahmefälle, so wird in der folgenden Generation der Stil der Leç. d. T. von hier aus grundlegend verändert (Couperin, La Lande).

Exkurs über das Verzierungswesen bei M. -A. Charpentier

Hier ist wohl der Ort, wo ein Wort einzufügen ist über die Verzierungszeichen, die Charpentier verwendet. Gerade in seinen *Leç. d. T.* sind zahlreiche "agréments" vorgeschrieben, darunter einige schon graphisch eigenwillige, wie sie bei keinem andern Komponisten anzutreffen sind. Ihre sinngemässe Ausführung bleibt unklar, und wir können im folgenden bloss Vermutungen dazu äussern. Eine umfassende Verzierungslehre für Charpentiers Vokalstil müsste von den zeitgenössischen Gesangsschulen ausgehen (1) und das gesamte Oeuvre Charpentiers mit einbeziehen. Dabei wären diejenigen Werke minutiös zu untersuchen, die in mehreren Fassungen, in Partitur und Stimmen oder in Autograph und Druck erhalten sind. Eine derartige Studie hätte mancherlei Schwierigkeiten zu gewärtigen: Einmal müsste damit gerechnet werden, dass Sänger und Instrumentalisten dieselbe Verzierung verschieden ausführten (vgl. oben zum *Port-de-voix*). Tatsächlich haben uns die Zeichenerklärungen der Cembalisten daran gewöhnt, das Ornament als eine abgekürzte Schreibweise für einen Vorgang anzusehen, der sich, schwerfälliger freilich, auch in Noten darstellen liesse. Für den Cembalisten geht es darum, zu wissen, welche Tasten er anschlagen soll, und das lässt sich leicht notationsmässig festhalten. Couperin erklärt den "pincé-simple" folgendermassen (2):



Der genaue Rhythmus freilich entzieht sich bereits der Wiedergabe, und für die Verzierungen der Saiteninstrumente genügt diese Darstellungsweise kaum mehr: Das Vibrato etwa lässt sich in Noten höchstens noch andeuten; für die vokale Verzierungskunst versagt sie vollends (3).

-
- 1) Bénigne de Bacilly: "Remarques curieuses sur l'art de bien chanter . . .", Paris 1668
 - 2) François Couperin: "L'art de toucher le clavecin", Ed. Anna Linde, Breitkopf & Härtel S. 15.
 - 3) Versuche in dieser Richtung liegen vor von Th. Gérold: "L'art du chant en France au XVIIe siècle" 1921, und von H. Prunières in der Ausgabe von Lullys "Alceste", GA. Bd. 2

Die zweite Schwierigkeit hängt damit zusammen, dass Verzierungszeichen lässiger notiert werden als Noten und Text. Das Verzieren der melodischen Linie gehört zum Handwerk des Sängers, und ein Zeichen bedeutet ihm oft nicht mehr als ein überflüssiger Hinweis, sich an dieser Stelle die Gelegenheit für eine bestimmte Verzierung nicht entgehen zu lassen, also eine Mahnung, etwas zu tun, was er in den meisten Fällen ohnehin nicht unterlassen hätte. Wenn analoge Stellen einmal ein Zeichen erhalten und dann wieder nicht, beweist dies nicht, dass sie verschieden gesungen wurden.

Eine dritte Schwierigkeit liegt darin, dass sich oft nicht mit Gewissheit entscheiden lässt, ob z. B. ein Punkt vom Schreiber gesetzt wurde oder nur als Fehler im Papier oder zufälliger Tintenspritzer zu gelten hat, abgesehen davon, dass auch in Charpentiers Autographen das Papier häufig von der Tinte zerfressen ist.

Im folgenden stellen wir also nicht eine umfassende Verzierungslehre auf, sondern beschränken uns auf die Zusammenstellung von typischen und mehrfach belegbaren Fällen. Dabei muss über den vom Tasteninstrument her gesehen primären melodischen Gesichtspunkt hinaus auch der deklamatorische und der rhythmische berücksichtigt werden. Die Zeichen, die Charpentier verwendet, sind folgende:

Triller: 	Doppeltriller: 	Mordent: 
Punkt: 	Vertikalstrich: 	
Kombinationen von Triller und Punkt:		
		
		

Triller- und Mordentzeichen

In rein syllabischen Partien finden sich kaum Verzierungszeichen, höchstens gelegentlich der Triller:

2. m. 19



In folgender Formel, die oft den ersten Schritt zu Auflösung der reinen Deklamation darstellt, findet sich sowohl der Triller als auch der Mordent, und zwar immer auf dem zweiten oder vierten Viertel des Taktes:

2. m. 43

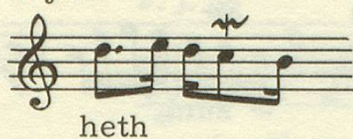


2. m. 83



Beide Verzierungszeichen begegnen unterschiedslos auch in folgenden Abstiegsfloskeln:

1. j. 34



1. j. 104



1. m. 67



2. j. 97



Wird die absteigende Skala rhythmisch gestaltet, so kommt der Triller auf den Schlag (2. oder 4. Viertel) zu stehen, während der Mordent dem akzentuierten Wert ausweicht:

2. m. 32

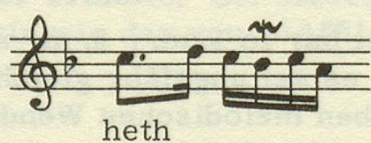


2. m. 79



Daraus lässt sich ersehen, dass der Mordent offenbar eher geeignet ist, sich in 16tel-Läufen auf einer einzelnen Note zu plazieren. Der Triller braucht offenbar mehr Entfaltungsraum und zieht daher längere und akzentuierte Töne vor; wie der Mordent freilich in Fällen wie den nachstehenden praktisch ausgeführt wurde, bleibt rätselhaft:

1. v. 34



1. v. 90



In aufsteigenden Floskeln finden sich selten Verzierungen, immerhin kommen sowohl Triller als auch Mordent vor:



In Teilschlüssen kommen beide Verzierungen vor, aber in differenzierter Anwendung:

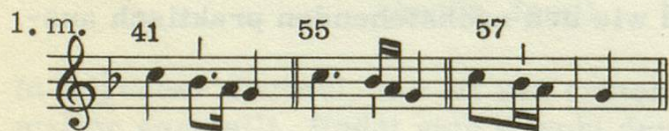
Der Mordent kommt nur nachschlagend vor und scheint immer einen textausdeutenden Sinn zu haben, wie in Beisp. C 152 "gementes". Der Triller kommt in Teilschlüssen gern auf den Hauptschwerpunkt, z. B. wenn eine Floskel abwärtszielt und sich auf dem tiefsten Ton auffängt (C 153/154) oder im Zurückfallen nach einer Ausbruchsfloskel:



(Bei weiblichem Textschluss ist das Nachschlagen der Schlussilbe häufig; vgl. Beisp. S. 79 "Semitas meas".)

Der Vertikalstrich

Der vertikale Strich steht anstelle eines $\sim$ oder eines ~ in folgenden Fällen:

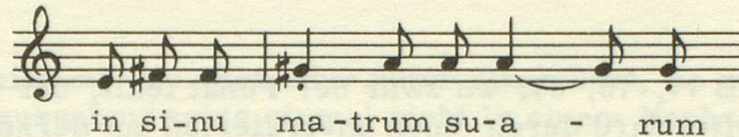


Die Bedeutung dieses Zeichens ist nicht klar. Es ist nur in 1. m., 2. m. und 1. j. anzutreffen, so dass die Vermutung naheliegt, es sei ungefähr gleichbedeutend wie der Mordent oder der Triller in denselben melodischen Wendungen und in den übrigen Lektionen dann durch diese beiden Zeichen ersetzt worden.

Der Punkt

Er steht gern an Stellen, wo ein Triller oder ein Mordent möglich wäre: In der Deklamation und an Stelle eines Abschluss-Mordents:

2. j. 28



auf akzentuiertem Zielton einer absteigenden Floskel (vgl. oben das Beisp. 1. j. 104) oder nach einer Ausbruchsfloskel:

2. j. 50



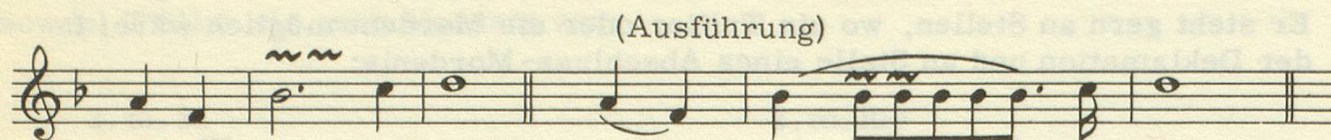
Die Bedeutung dieses Zeichens ist nicht ohne weiteres klar. Die häufige Verbindung mit dem Triller legt die Vermutung nahe, dass der mit einem Punkt gekennzeichnete Ton nicht verziert werden soll.

Verbindung von Punkt und Triller

Die Verbindung des Trillerzeichens mit dem Punkt ist sehr häufig, in manchen Fällen fast die Regel. So findet sich etwa der Abschlusstriller (Beisp. S. 36 und 38) mit oder ohne Punkt notiert. Wenn ein Punkt bedeutet, dass die Note unverziert bleiben soll, so müsste in dieser Formel offenbar der Triller nach einer gewissen Zeit stehen bleiben. Das Umgekehrte: ein "Anroll-Triller" auf einer Anfangsnote, ist nur einmal belegt (vgl. S. 47). Ein Unterschied zwischen Teilschlüssen, die den blossen Triller verlangen, und solchen, wo der Triller mit Punkt angebracht ist, lässt sich in keiner Weise herausfinden.

Häufig erscheinen Punkt und Triller auf verschiedene aufeinanderfolgende Noten gleicher Stufe verteilt, wie etwa in A 40, 50, B 81, 84. Diese Figur wäre dann in der Art zu interpretieren, dass die mit Punkt versehenen Noten unverziert zu halten wären und nur der unter dem w -Zeichen stehende Ton einen Triller erhielte. Bei dieser Verzierung dürfte es sich um etwas Ähnliches handeln wie das von L'Affilard (1) erwähnte "Balancement" (Ausg. 1705):

1) Michel L'Affilard: "Principes très-faciles pour bien apprendre la musique", 1/1694.



Auch Stellen wie B 77, 78, 87, wo zwar der Punkt fehlt, der zu verzierende Ton aber vorbereitet wird durch einen unverzierten auf derselben Stufe, dürfen hierher gezählt werden.

Besonders interessant ist dieses Balancement, wenn es im Zusammenhang mit chromatischen Effekten erscheint, vgl. B 83/84 oder sehr schön im nachstehenden Beispiel:

2. v. 115



Der Doppeltriller

Wir nennen ihn so nach seiner graphischen Form, die an Ausdrücke wie "Double cadence" (Nivers, Rameau u. a.) und "Doublé" (Couperin) erinnert. Die Bedeutung ist freilich immer wieder anders und reicht vom einfachen Doppelschlag bis zu kunstvoll eingeleiteten und abgeschlossenen Trillern. Gemeinsam ist diesen Ausführungs-Anweisungen immerhin, dass beide Nebentöne der Hauptnote berührt werden. Eine Formel für die double cadence, die stark an Charpentier erinnert, gibt Dupont (1):

Double cadence



Charpentier setzt das Zeichen $\approx$ meist verbunden mit einem Punkt auf akzentuierten Noten mit ausgeschriebenem Nachschlag in der dafür obligatorischen Aufwärtsbewegung in die Obersekunde:

1) Henri-Bonaventure Dupont: "Principes de musique par demandes et par réponses" 1/1713, Ornemententafel.

1. v. 57



2. v. 148



Wird diese Verzierung von oben oder unten eingeführt, so muss der Punkt stehen; endigt sie ausnahmsweise einmal nicht in einem Nachschlag, so muss auch als Abschluss ein Punkt gesetzt werden:

3. j. 1



Der Doppeltriller verträgt sich seltsamerweise schlecht mit der Deklamation und kommt nur in rein melismatischen Stellen vor. Führt der Nachschlag in die Untersekunde, so steht nie ein Doppeltriller, sondern nur der einfache, wie in vielen Schlusskadenzen.

Schlusskadenzen

Einigermassen stereotyp werden die Verzierungen in den Schlusskadenzen gesetzt. In Teilschlüssen erscheint gern ein Triller direkt auf der letzten Note (vgl. A 43, 55); häufig kommt auch folgende Formel vor:

1. m. 39



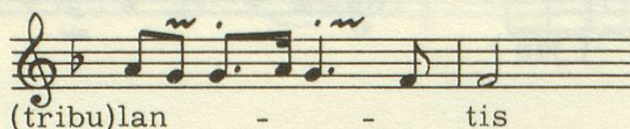
Die Ganzschluss-Formeln haben dagegen nie einen Triller auf der letzten, immer nur auf der vorletzten Note (Triller heisst bei manchem französischen Theoretiker "Cadence" !). Sie richten sich insofern nach der Deklamation, als der Triller auf der vorletzten Note nur einen Nachschlag erhält, wenn auf die letzte Note keine neue Silbe mehr eintritt, vgl. die Schlusstakte unserer Beispiele A, B, D, E, F oder folgende reiche Kadenz:

2. j. 129

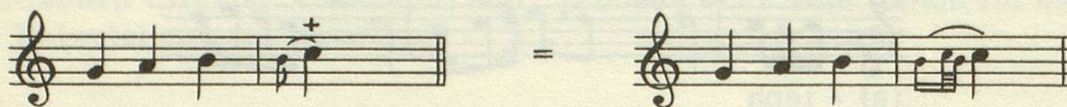


Geht der Text erst mit dem letzten Ton zuende, so wird dieser antizipiert:

1. m. 202



Der in der instrumentalen Praxis häufige Mordent mit Port-de-voix auf dem Zielton einer aufsteigenden Floskel:



(Couperin: Pièces de Clavecin, 1er livre 1713, als "Port-de-voix simple" bezeichnet) begegnet in unseren Stücken nirgends, obwohl er, vom Instrument her gesehen, an Stellen wie B 85 naheliegend scheint.

B Die Melismen der Lettern

Die Leç. d. T. übernahm mit dem Text der Lamentationen auch die "Lettern", d. h. die hebräischen Buchstaben, die in der Vulgata vor jedem Vers stehen, und Charpentier gestaltet sie in den Leçons für Sopran als selbständige, abgetrennte Teilstücke (1). Im Lamentationston werden die hebräischen Buchstaben auf die punctum-Formel gesungen; sie setzen auf der Tuba ein und führen in zwei Wellen zurück zur Finalis. Sie umfassen bloss eine oder zwei Silben ohne jeden Aussagegehalt, und da die Formel mehr Töne aufweist, kommt es schon innerhalb des betont nüchternen Lamentationstones in der Letter zu einem knappen Melisma. In der Leç. d. T. kommt in den Lettern die Melismatik zur schönsten Entfaltung, da kein Text vorliegt, der deklamiert oder mit irgendwelchen Figuren ausgedeutet sein will. An diesen Stücken lässt sich die Melismatik daher am besten studieren. Für die Verhältnisse in den Versen, wo stets aussermusikalische Momente mit hineinspielen können, werden die Ergebnisse freilich nicht durchwegs gelten; sie sind aber aufschlussreich für das Verständnis der vokalen Diminution, wie sie der französische Sänger jener Zeit pflegte (2). Die Letter der Leç. d. T. übernimmt verschiedene Elemente aus dem Lamentationston: einmal die scharfe Abtrennung vom eigentlichen Text, sodann den Einsatz auf der Terz und das Verklingen auf der Prim, also Tuba und Finalis als Anfang und Abschluss des Melismas (3).

Aus Gründen der methodischen Oekonomie beschränken wir uns auf drei Beispiele D (l. v. 32 ff.), E (l. m. 132 ff.) und F (l. j. 131 ff.).

1. Haupt- und Nebentöne

Ein Melisma ist nicht eine Aufreihung von gleichwertigen Tönen: es setzt die Differenzierung von wichtigen und weniger wichtigen Tönen voraus. Für die Gewichtigkeit eines Tones sind folgende Faktoren bestimmend:

1. die metrische Stellung: ein Akzent verleiht einem Ton erhöhte Bedeutung.
2. die absolute Länge: ein Viertel ist gewichtiger als ein Sechszehntel.
3. der Zusammenhang: das d" in E 135 ist der Höhepunkt des ganzen Melismas, das g' in E 134 dagegen eingebettet in eine aufsteigende Skala.

1) Nach jeder Letter notiert Charpentier ausdrücklich "Petite pause" u. ä.

2) Charpentier selber war "Haute-contre", d. h. Altist.

3) Zwei Lettern setzen nicht auf der Terz, sondern auf der Quint ein: 2. m. 116 "Teth" und 2. v. 157 "Vau".

Akzent, Länge und Zusammenhang verleihen jedem Ton ein gewisses relatives Gewicht in Bezug auf seine Nachbartöne und das ganze Melisma.

Die Struktur eines Melismas wird in erster Linie bestimmt durch die Anordnung der Haupttöne; die ausgesprochenen Nebennoten lassen sich leicht wegdenken oder ersetzen. Die Haupttöne bilden ein Gerüst, in dem die weniger wichtigen ihren Platz finden.

Bestimmte Gerüsttypen werden bevorzugt und begegnen immer wieder: In Beispiel D sind die gewichtigen Töne der drei ersten Takte a, g, b und a. a-g und b-a bilden je einen Sekundabstieg mit kleiner Verzierung durch Nebennoten, der Schritt g-b ist unverziert und stellt eine Art Gelenkschritt von der Untersekunde in die Obersekunde des Tones a dar. Diese Anordnung bezeichnen wir als "Achse". In Bezug auf die Achse a halten sich die melodischen Ausschläge nach oben und unten im Gleichgewicht.

Beispiel D enthält noch eine weitere sehr häufige Gerüstform: T. 36-38 bringen als Haupttöne nacheinander f, g, a, g, f. Ausgehend und endend in f steigt die Melodik stufenweise an bis ins a und führt ebenso wieder zurück ins f, wobei jeder Ton der auf- und absteigenden Skala gewichtig zur Geltung kommt. Diese Anordnung nennen wir Kuppe.

Eine dritte Strukturform endlich ist die absteigende Skala, wie sie in Beispiel E vorliegt. Greifen wir hier vornehmlich die mit Hauptakzent versehenen Taktzeiten heraus, so ergibt sich zunächst eine Skala a, g, f, e, d, von T 135 an d, c, b, a, g, f. Zwei absteigende Skalenfragmente werden verbunden durch einen steilen Oktavanstieg im dritten Takt. Die absteigende Skala stützt häufig als Gerüst ein ganzes Melisma. Aber auch innerhalb einer komplizierteren Anordnung finden sich gern Andeutungen von absteigenden Skalen, wie etwa in F 132-134 die Töne d, c, h, (a), g, fis.

Achse, Kuppe und Skala sind drei bevorzugte Anordnungen von Haupttönen. Andere sind freier, aber auch weniger fest gefügt. In F lagern sich die Haupttöne um ein oberes und ein unteres Zentrum (F 132-133, resp. F 133-135) um das d und um das g. Das Gerüst der Haupttöne kann durch sekundäre Anordnungsformen durchkreuzt werden. F 132-133 erinnern an eine Skala, 133-135 an eine Achse; in E 135 ff. führen aufsteigende Skalenbruchstücke zu den einzelnen Haupttönen der absteigenden Gerüstskala hin.

Von den drei Hauptformen wird vornehmlich die Achse mannigfach abgewandelt, indem die Obersekunde vor der Untersekunde, diese oft nur in Nebennoten angetönt wird. Kuppe und Skala kommen nicht umgekehrt vor: es gibt weder Ausbuchtungen nach unten, noch aufsteigende Skalen, die längere Partien stützten, höchstens ansteigende Skalenfragmente, die eher als unvollständige Kuppen betrachtet werden müssen, wie etwa der Anstieg in D 34-35: (b) - c - d: Man erwartet einen entsprechenden Abstieg, womit die Kuppenform erfüllt würde. Sie wird jedoch in den folgenden Nebennoten nur angedeutet.

Nebennoten stehen immer im Wirkunsbereich eines dominierenden Haupttones und müssen in dieser Abhängigkeit betrachtet werden. Sie bilden Gruppen, die

eine gewisse Einheit in sich und zusammen mit dem zugehörigen Hauptton darstellen. Eine solche Nebentongruppe nennen wir im folgenden "Floskel". Der Hauptton ist der Stützpunkt für die melodische Entfaltung der Floskel, die meistens auf diesen Stützpunkt hinzielt. Das Hinzielen kann auf mannigfache Art und Weise vor sich gehen, z. B. durch Umspielen des Zieltones wie in F 131: vom ersten h aus erfolgt zunächst eine Wendung in die Unterterz. Das zweite Viertel setzt mit der Untersekunde an und führt in die Obersekunde, das dritte bringt den Zielton. Auch das bloss einseitige Näherrücken der Floskel an den Hauptton ist ein Zielen, wie in E 135 f. der Anstieg a, b, h, c. Unmittelbar vor entlegenen Zieletönen biegt die Floskel häufig nochmals zurück, um dann den Hauptton im Sprung zu erreichen (E 134, F 131 jeweils die Floskel zum d"). In beiden Fällen, im Näherrücken wie im Zielsprung, ist das Zielen einseitig; die gegenüberliegende Nachbarsekunde wird nicht berührt.

Der Ansatz der Floskel erfolgt entweder als Neuansatz, indem sie vom vorausgehenden Hauptton abgetrennt wird durch eine Pause (D 34) oder einen Sprung (E 137), oder indem die Floskel direkt an den früheren Hauptton anknüpft. In diesem Fall wird der Anschluss möglichst reibungslos gestaltet, melodisch, indem nur Sekundschritte verwendet werden, rhythmisch, indem der letzte Bruchteil des Haupttones bereits überleitet zur Floskel (E 133). Seltener setzt die Floskel mit einer kurzen, betonten Note ein (F 131).

Gewisse Floskeln zielen auf keinen Stützpunkt hin, sondern führen vom Anknüpfungspunkt oder aus einer absteigenden Bewegung heraus aufwärts "ins Leere", um dann über ein grösseres Intervall zurückzufallen (D 35). Solche Floskeln nennen wir Ausbruchsfloskeln.

2. Rhythmik der Melismen

Die Melismatik entfaltet sich über einer einzigen Textsilbe; die Textrezitation spielt gar keine Rolle, und da Tonrepetitionen kaum vorkommen, sind Melodik und Rhythmus aufs engste miteinander verbunden:

- Melodische Stützpunkte fallen immer auf die metrisch schweren Taktzeiten.
- Jede rhythmische Bewegung ist gleichzeitig ein melodisches Ereignis und umgekehrt.

Das metrische System der Melismen ist dasselbe wie jenes der Verse. Alle Lettern mit einer einzigen Ausnahme stehen im 4/4-Takt, die Finalis wird *alla breve* notiert wie in den Versen, und auch die Abstufung der Gewichtsverhältnisse der verschiedenen Taktzeiten ist in Letter und Vers dieselbe. Das metrische Ordnungsschema gibt freilich im Vers nur an, wo rhythmische Akzente möglich sind. Ob sie real in Erscheinung treten, hängt in erster Linie von der Textdeklamation ab, die sehr häufig das metrische Gerüst durchkreuzt (vgl. S. 37). In den Lettern spielt die Melodik eine ähnliche Rolle: Eine glatt und rhythmisch gleichmässig verlaufende Melodik lässt einen möglichen Akzent wenig hervortreten (etwa E 134, 4. Viertel), während ein melodischer Sprung zugleich den Rhythmus schärft (F 133). Auch hierin zeigt sich die Abhängigkeit rhythmischer und melodischer Vorgänge. Von den rhythmischen Werten

kommen die Ganze Note und der Zweiunddreissigstel als Extremwerte nur ausnahmsweise vor, so dass nur vier Notenwerte für die Melismatik in Betracht kommen: Halbe, Viertel, Achtel, Sechszehntel. Die Verbindung dieser vier Werte zu einem sinnvollen rhythmischen Vorgang folgt bestimmten Regeln:

1. Ist der erste Wert akzentmässig gewichtiger, so kann ihm ein gleicher Wert folgen:



2. Von diesen beiden Werten kann der zweite, nicht aber der erste, halbiert werden:

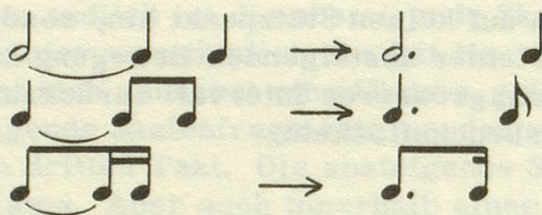


Wiederholt sich dieser Vorgang, so entsteht folgende Formel:

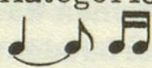


(vgl. S. 47 Beispiel ("Tantum .."))

3. Durch Bindung kann der erste der beiden so entstandenen Werte an den Hauptwert angefügt werden; damit entsteht die Punktierung:

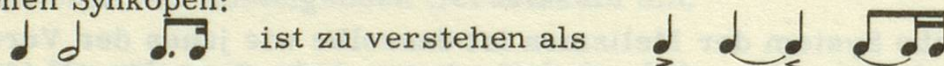


In Verbindungen wie 

wird nur scheinbar eine Kategorie übersprungen. Der fehlende Wert ist im Hauptwert inbegriffen: 

Doppelpunktierung kommt nicht vor (z. B.  = 

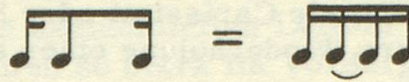
4. Verbindet sich ein unbetonter mit einem nachfolgenden betonten Wert, so entstehen Synkopen:



Synkopen sind nur zulässig, wenn der betonte Wert höchstens gleichlang ist wie der unbetonte. Der in der italienischen Musik jener Zeit beliebte lombardische Rhythmus



erscheint in der Leç. d. T. nur in der Form



Ausnahmen von diesen Rhythmik-Regeln kommen vor, indem gelegentlich tatsächlich ein Zwischenwert übersprungen wird:

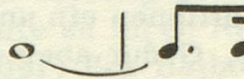
3. j. 2



2. m. 1



2. v. 157



Doch sind diese Abweichungen gern mit gleichfalls überraschenden melodischen Vorgängen, Imitationen von charakteristischen Bassfiguren u. s. w. verbunden. Der Uebergang von einer Bewegung in kleineren Notenwerten zurück zu grösseren ist nur an den Hauptschwerpunkten möglich, wie z. B. in der stereotypen Schlussformel

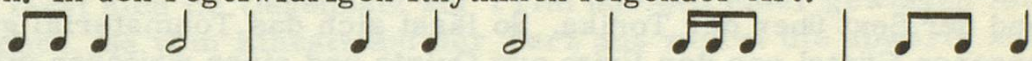


oder, zum dritten Taktviertel, in D 36, F 131, 132, 134.

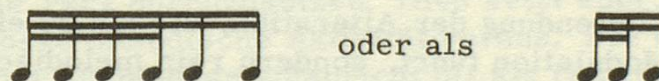
Von allen theoretisch möglichen Verbindungen, zu denen auch der Neuansatz nach einer Pause gehört, der ganz frei ist, z. B. D 34, E 134, werden nicht alle praktisch angewandt. So trifft man die Verbindung zweier Halben nur an, wenn der Akzent auf die zweite fällt. Die Synkope fehlt fast ganz. Die

Formel oder Auftakte in mehr als einem Achtel ()

sind selten. In den regelwidrigen Rhythmen folgender Art:



läge eine Hemmung des natürlichen Fliessens, die nur selten und bloss in den kleinsten Werten als ausgeschriebene Verzierungen geduldet werden, etwa als



oder als



Die Zersetzung längerer Notenwerte in kürzere ist ein rhythmisches Lebensgesetz der Melismatik. Letter-Melismen ohne Sechszehntel und längere Achtel- oder gar Viertelketten kommen nicht vor. Da aber auch 32tel-Werte selten sind, lässt sich sagen, dass die Melismatik offenbar ihre angemessenste Bewegungsform im 16tel-Wert findet. Dabei vermeidet sie jedoch Gleichförmigkeit. Immer wieder werden kleinere oder grössere Stützpunkte gebildet mit längeren betonten Notenwerten, die sich immer wieder auflösen.

Reine 16tel-Koloraturen, wie sie Carissimi oder Scarlatti gern anwenden, fehlen ebenso wie die längere Wiederholung einer einzigen rhythmischen Formel (1).

3. Tonsystem der Letternmelismen

Nicht alle denkbaren Töne im Umfang einer Sopranstimme sind frei verfügbar. Die Melodik ist angewiesen auf ein recht beschränktes Tonmaterial, das äusserlich begrenzt wird durch die Töne d' und g". Dieser Tonraum wird organisiert im Sinne der späteren Durtonleiter, als F- oder G-dur, die Charpentier offenbar als gleichwertige Transpositionen ein und derselben Tonordnung betrachtet, obwohl er F-dur mit einem Be, G-dur aber ohne Vorzeichnung (mixolydisch) notiert (2). Die Festlegung der Ganz- und Halbtöne in der Skala sagt indes noch wenig aus über die innere Struktur des Tonsystems. Es darf nicht ohne weiteres als "Durtonleiter" im späteren Sinn angesehen werden, in der Subdominante und Dominante als Gegenpole zur Tonika wirksam sind und die Terzverwandtschaft so stark ist, dass sich oft zwei Töne im Terzabstand enger verbinden als im Sekundabstand. Die Skala ist am besten von der Anwendung her zu begreifen, die sie in der Melismatik findet. Ist die Melodik ein dynamischer Bewegungsvorgang, so ist die Skala ihr statisches Abbild; aber gerade dieses Substrat erhellt manche Eigenheit der Melodik.

Die Letter ist ursprünglich eine verzierte Punctum-Formel des Lamentations-tones. Daher setzt fast jedes Melisma auf der Terz der Tonart ein. Die drei Stufen der Prim, Sekund und Terz bilden den ererbten Kern des Systems. Zwanglos treten dazu noch die Quarte, die zwar in der Punctum-Formel fehlt, aber sonst im Lamentationston enthalten ist, und die Quinte, die in keinem Melisma fehlt und die zusammen mit der Terz und der Prim das Rückgrat des Tonsystems und der Melismatik darstellt. Die weiter abliegenden Stufen werden nur gelegentlich, die äussersten nur ausnahmsweise erreicht. Die meisten Melismen beschränken sich in ihren Haupttönen auf den Tonraum zwischen der Sept unter und der Sext über der Tonika. So lässt sich das Tonmaterial gliedern in einen engeren Gürtel von der Prim zur Quinte und einen weiteren mit den Stufen über der Quint und unter der Prim. Die melodische und vokale Grundlage dieses Tonsystems verbindet die Melismatik mit der Gregorianik und wirkt sich z. B. aus auf die Anwendung der Alteration, die nie zu einer eigentlichen (d. h. harmonischen) Modulation führt, sondern rein melodisch bedingt ist: Die Sept unter der Prim ist immer erhöht als Leitton zur Tonika, diejenige unter der Oberoktave je nach dem melodischen Zusammenhang erhöht oder erniedrigt, wodurch sie entweder zur Sexte zurück- oder zur Oktave emporführt.

1) Zu den melodischen Sequenzen vgl. unten S. 70. Der italienischen Koloratur haftet unverkennbar ein instrumental-virtuoser Charakter an, wenn man sie mit der Ornamentierungskunst der Franzosen vergleicht.

2) Vgl. Anmerkungen wie "La susdite Leçon se peut mettre en f ut fa" am Schluss der in G notierten 2. m. -Leçon.

Ausser der Sept werden innerhalb der Melismen bloss die Quarte und die Prim gelegentlich erhöht, jene zum akzidentiellen Leitton zur Quint, diese, wenn die Terz und die höheren Stufen so stark im Vordergrund stehen, dass die um eine grosse Terz abliegende reine Prim ihnen allzu selbständig gegenüber-treten würde, oder auch um eine unerwünschte Vorausnahme der Finalis zu vermeiden. Die Möglichkeit der Modulation, eine Voraussetzung des Dur-Moll-Systems, fehlt in diesem System so gut wie diejenige eines Geschlechtswechsels durch Erniedrigung der Durterz, was ebenfalls ein Anzeichen für eine vorwiegend harmonische Auffassung der Skala wäre (1).

Jede Stufe dieses Systems hat einen bestimmten individuellen Charakter, der vor allem in den Haupttönen zur Auswirkung gelangt. Er wird zunächst bestimmt durch die Beziehung der Stufe zu ihren Nachbarstufen: der Ganztonschritt trennt zwei Stufen voneinander, der Halbtonschritt begünstigt und intensiviert die melodische Beziehung. Sekund, Quint und Sext stehen daher relativ isoliert da, verglichen mit den enger verbundenen Stufen Quarte-Terz und Sept-Prim. Daraus ergibt sich eine bestimmte "Verkehrslage" jeder Stufe. Doch gibt es ausserdem tiefer liegende Unterschiede. Die fünf Stufen des engeren Gürtels sind nicht völlig gleichwertig:

Der Terz kommt die überragende Bedeutung zu. Ansatzton sozusagen aller Lettern, ist sie das Zentrum sowohl des ganzen Tonraumes als auch des engeren Quintgürtels, und die Melismatik rankt sich häufig während des ganzen Stückes um eine Terz-Mittelachse, so dass sie das Zentrum auch der melodischen Aktivität darstellt. Diese bevorzugte Stellung behält sie bis kurz vor dem Schluss, wo die Kadenzformel die Prim in den Vordergrund rückt. Die Prim erhält ihre Bedeutung als Finalis-Stufe. Der Finalischarakter setzt sich oft schon im Laufe des Stückes durch, so dass der Schluss nur noch zu einer Bestätigung der nun bereits entscheidend wirksamen Prim wird (D 36 ff.). Die Prim ist von der Terz aus mühelos, weil im Abstieg, erreichbar, kommt aber oft wegen der melodischen Aktivität erst ganz am Schluss zum Zuge.

Die Quinte lässt sich im Gegensatz zur Prim nur mit einer gewissen Anstrengung erreichen, da vom Einsatz auf der Terz aus zuerst die abwärts zur Terz tendierende Quarte überstiegen werden muss. Sie bildet einen Bereich für sich über den vier Stufen des alten Tetrachords und hat die Tendenz, sich als Nebenachse gegen die Terz durchzusetzen. Dies setzt aber, mehr noch als für die Terz, eine grosse melodische Aktivität voraus. Die Quarte wird dann gern hochalteriert. Einer Quintachse entspricht oft als Gegenpol eine Prim-Achse (vgl. F).

Die Quart ist meistens oberer Wechselton zur Terz (wie im Lamentationston) oder Durchgangston zur Quint. Die Sekunde ist die vorbereitende Stufe für die Finalis und tritt meist erst gegen den Schluss der Letter gewichtig hervor. Sie

1) Die Alteration der Terz ist bloss melodisch ein umstürzendes Ereignis, durch das ein ganz neues Bezugssystem entsteht, vgl. 50, nicht aber harmonisch, da das Spannungsfeld von Subdominante und Dominante trotz des Genuswechsels der Tonika funktioniert.

ist eine "Bremsstufe", welche die melodische Aktivität auffängt und neutralisiert. Die ausserhalb des Quint-Gürtels liegenden Stufen haben weniger Selbständigkeit. Sie vermögen keine Nebenachsen zu bilden, und die Attraktion der Terzachse bewirkt, dass sie immer wieder zurückführen in die Quint oder in die Prim. Allenfalls lässt sich eine gewisse Analogie feststellen zwischen dem Charakter der Oktave und der Quint einerseits, der tiefen Sext und der Prim andererseits. Die beruht für die Oktave in der ausgesprochenen Höhepunkt Wirkung (die im engeren Gürtel der Quint zukommt), für die Sexte in ihrer Fundament-Wirkung in besonders tief gelagerten Melismen, was der normalen Funktion der Prim entspricht.

Durch die Leittonwirkung der Quart (abwärts) und der Septime (aufwärts) ergibt sich innerhalb des Quintgürtels eine Konzentration auf die drei Stufen Prim, Sekund und Terz, die den Kern des Stufensystems bilden. Aus der praktischen Anwendung lässt sich so eine bestimmte Stufencharakterisierung herauslesen, die übrigens auch für den Lamentationston gilt. Die Prim ist die Basis der Melodik, die Terz der Aktionsraum (vgl. S. 36). Der Aufstieg in die Terz (Initium) erfordert eine gewisse Anstrengung, ihre Aufrechterhaltung eine ständige Aktivität. Erlahmt sie, so sinkt die Melodik ab in die Sekund, die auf die endgültige Beruhigung in der Prim vorbereitet. Die Stufen über der Terz sind noch labiler: Die Quart immer in Wechselwirkung zur Terz, die Quint einerseits Höhepunkt, andererseits angewiesen auf grösste melodische Aktivität, eine Art Hyper-Tuba.

Es wäre höchst reizvoll, aber zu weit führend, hier Handschins Untersuchungen zum Toncharakter heranzuziehen (1). Ein paar Hinweise mögen immerhin folgen: Handschin geht aus vom Quintenkreis, also etwa von folgender Reihe:

	f	c	g	d	a	e	h
anders bezeichnet als	x^0	x^1	x^2	x^3	x^4	x^5	x^6

x^3 repräsentiert die Mitte des Systems, x^0 ist der männliche, dunkle, x^6 der weibliche, helle Pol der Reihe.

Uebertragen wir dies auf unseren engeren Quintgürtel, so entspricht x^1 der Prim, x^2 der Quinte etc.

Die fünf Stufen sind also

x^1	x^3	x^5	x^0	x^2	
x	x	x	x	x	= z. B. f g a b c

Zeigt unsere Untersuchung, dass die Terz der Aktionsraum des Systems ist, so wird aus dieser Aufstellung ersichtlich, dass sie zugleich die Stufe mit dem höchsten Exponenten ist, die also am weitesten nach der hellen, weiblichen Seite hin tendiert. Auch Handschins Charakterisierung der grossen Terz als "männliches" Intervall mit natürlicherweise abwärts gerichteter Bewegungstendenz können wir nur zustimmen; die Punctum-Formel ist eine einfache Illustration dafür. Durch Erweiterung der Quintenreihe nach oben und unten, resp. nach rechts und nach links, lassen sich alle Tonstufen mit Einschluss der alterierten, die in den Melismen vorkommen, herleiten:

1) Jacques Handschin: Der Toncharakter. Atlantis Verlag Zürich.

	$\frac{-1}{x}$	x^0	x^1	x^2	x^3	x^4	x^5	x^6	x^7	x^8
z. B.	es	b	f	c	g	d	a	e	h	fis

Quintgürtel:	f	g	a	b	c
	x^1	x^3	x^5	x^0	x^2

Oktave mit grosser und kleiner Sept:	es	f	g	a	b	c	d	e
	$\frac{-1}{x}$	x^1	x^3	x^5	x^0	x^2	x^4	x^6

dazu noch die chromatischen Töne (erhöhte Prim und Quarte):	fis	h
	x^8	x^7

Sämtliche zehn Töne des Systems, das den Melismen zugrunde liegt, stellen einen lückenlosen Ausschnitt aus einer Quintenreihe dar. Darin liegt ein erstaunlicher Beweis für die innere Abgeklärtheit des tonalen Systems, das Charpentier anwendet: ist es auch nicht umfassend und bis in letzte Konsequenzen weiter entwickelt (wie das temperierte System), so ist es doch ausserordentlich geschlossen; keine flüchtige Alteration verdankt ihr Entstehen dem Zufall (resp. einem "Einfall").

4. Vokalität

Das Tonsystem ist der szenische Hintergrund zum realen melodischen Geschehen, das sich als ein Zusammenwirken verschiedener formender Kräfte und Konstanten (Tonsystem, Metrum) verstehen lässt.

Der entscheidende Faktor für die Ausprägung des Melismas ist dessen vokale Grundlage. Der Vokalität verdankt es seine unverwechselbare Eigenart, die oft auch in den Versen durchbricht (Schlussmelismen) und die ganze Gattung der *Leçon de Ténèbres* kennzeichnet. Die Vokalität manifestiert sich beispielsweise in der Bevorzugung des Sekundschrilles als der normalen melodischen Bewegung. Terzschrilles, resp. -sprünge, kommen noch häufig vor, etwa in formelhaften Wendungen wie F 133 und in Zielfloskeln wie E 132; Quartan, Quinten und kleine Sexten sind schon seltener, und grössere Sprünge fehlen ganz. Auch im Haupttongerüst spielt die Sekunde eine besondere Rolle, indem die das Skelett eines Melismas bildenden Haupttöne unter sich wieder den Sekundabstand innehalten. Dies gilt vorzugsweise von Anfang und Schluss eines

Anfang und Abschluss eines Melismas haben fast stets dieselben Tetrachorde: der Anfang die Quarte von der Sekund zur Quint, der Abschluss (Kadenz) diejenige über der Finalis. In der Mitte kommen die extremsten Lagen vor, doch zeichnen sich auch hier gewisse ständig wiederkehrende Quarträume ab.

In unserem Beispiel-Melisma D liegt dem Anfang das Tetrachord $g'-c''$ zugrunde (T. 32-34) dann folgt die Wendung in den Raum $a'-d''$ (T. 35), der sich aber nicht konsolidiert (die Erhöhung des b zu h ist ein vergeblicher Versuch, die Quinte c'' zu festigen), worauf die Melodik zurückfällt in das Kadenz-Tetrachord $f'-b'$. Beispiel E wendet sich von Anfang an der Tiefe zu ($d'-g'$), dann erfolgt der Aufschwung in das Tetrachord $a'-d''$, mit einem Teilschluss auf c'' (T. 136). Der Neuansatz führt in den Raum $g'-b'$. F ist schwerer in ein tetrachordales Schema einzubeziehen, weil es bestimmt wird durch zwei Achsen, auf der Quinte und auf der Prim, zwischen denen die Melismatik hin und her pendelt. Die Beschreibung des äusseren Verlaufes eines Melismas skizziert gleichzeitig auch eine gewisse innendynamische Entwicklung. Grössere Intervallsprünge und entlegene Tetrachorde, wie sie sich in der Mitte einer Letter finden, verraten eine hohe melodische Aktivität. Der Anfang dient dem allmählichen Erschliessen des Tonraumes; die formelhaften Kadenzen sind Anzeichen für das Ermatten des melodischen Impulses. Diese drei Entwicklungsstadien finden sich in jedem Stück und lassen sich oft deutlich abgrenzen (etwa in E: 134/136). Parallel zum melodischen Geschehen entfaltet sich auch das rhythmische: den Anfang beherrschen Punktierungen, Formeln wie F 131 und ähnliche kurzatmige Bildungen, in denen der Rhythmus allmählich anrollt. In der Mitte fliesst die Melodik oft unbehindert in 16-tel-Bewegungen dahin; die Abschlüsse sind auch rhythmisch formelhafter und auf der Sekunde vor der Finalis verebbt die rhythmische Spannung in einem Triller.

Auch der Stufencharakter übt einen gewissen Einfluss auf die Melodik der Melismen aus. Dies zeigt sich darin, dass eine melodische Bildung nicht ohne weiteres von einer anderen Stufe aus möglich ist. Nach Ausbruchsfloskeln fällt die Melodik in einem grösseren Intervallsprung zurück und überspringt dabei mit Leichtigkeit die Quinte, Quarte und Terz, kaum aber die Sekunde, die damit wieder als Auffangsstufe wirkt (vgl. S. 66). Das lebhafte Auf und Ab in F ist nur möglich innerhalb des Quintgürtels; eine Verschiebung auch nur um eine Sekunde höher wäre bereits stilwidrig, weil die Sexte wohl als kuppenartige Melodiespitze (D 35, E 135) oder als Durchgang zur Oktave zur Verfügung steht, nicht aber als Träger einer Achse. Versucht man, die beiden Terzabstiegsformeln in E 132-134 zu vertauschen, so wird der Einfluss des Stufencharakters auf die "Melopoeie" besonders sinnfällig sichtbar:



In der ersten Formel (a) kommt die mittlere Tonstufe (das g) gewichtig zur Geltung; die umspielenden Töne halten sie bewegungsmässig im Gleichgewicht mit leisem Uebergewicht der Abwärtsbewegung, die sich schliesslich durchsetzt. Die zweite Formel (b) klebt am Ausgangston. Trotzdem ihr Mittelton ebenfalls gewichtig eingeführt wird (auf dem dritten Viertel), kann er sich nicht behaupten. Die Floskel schwingt zurück in den Ausgangston, und der Zielton d der Formel wird erst im zweiten Versuch erreicht. Hinter den beiden Formeln steht das Tonsystem: der Mittelton von (a) ist die Sekunde über der Finalis, die leicht zugänglich, aber doch selbständig ist und meistens als Vorbereitung zur Prim dient. Der Mittelton von (b) dagegen ist Leitton zur Prim, als solcher wenig selbständig und aufwärts gerichtet. Er stellt sich der Bewegungstendenz der Formel entgegen, weshalb diese das Hindernis mit besonderer Anstrengung, einem zweiten Bewegungsansatz zu überwinden genötigt ist.

Vertauschte man die beiden Formeln:



so erwiese sich der Abstieg von der Terz zur Prim als höchst mühsam, während sich die Fortsetzung bis zur Sexte ganz selbstverständlich vollzöge. Die Stufencharaktere sind dafür verantwortlich, dass sich in der Melismatik kaum melodische Sequenzen vorfinden. Sequenzenartige Anlage der Haupttöne wie im zitierten Beispiel oder auch in D 32-34 (a-g/b-a) führen nie zu notengetreuen Verschiebungen des melodischen Geschehens, sondern höchstens zu ähnlichen Bildungen, die im einzelnen immer Rücksicht nehmen auf die besonderen Verhältnisse der betreffenden Stufen.

5. Energetik im Lettern-Melisma

Von den verschiedenen Faktoren, die bei der Gestaltung der Melismen zusammenwirken, sind die einen von aussen her gegeben: der Ansatz auf der Terz und die Behandlung der zweisilbigen Wörter, wo die erste Silbe Auftakt bleibt und nur die zweite melismatisch ausgesponnen wird, entstammen dem Lamentationston. Andere dürften eher als Ausdruck des allgemeinen musikalischen Stils ihrer Zeit angesehen werden, etwa die Rhythmik mit ihren ausgeprägten Schwerpunkten, oder die Melodik, die eine ganz bestimmte vokale Schulung und Technik voraussetzt.

Eine Frage ist damit aber noch nicht angeschnitten: die Frage nach dem Ursprung und nach dem Zweck des künstlerischen Schaffens. So offensichtlich sich in einem Melisma ein Ausdruckswille realisiert, eine gewisse Energie sich umsetzt in fassbare Form, so schwer ist es, das Wesen dieser Energie zu erfassen. Ist sie absolut, rein musikalischer Art und damit die Komposition ihre intendierte, gültige Formulierung? Oder ist sie eher musikantisch, auf vokale und virtuose Betätigung gerichtet, so dass die Komposition nur

Skizze oder Vorstufe zum angestrebten Resultat der Aufführung darstellt? Wäre sie am Ende gar textbestimmt, indem der textliche Inhalt der Verse so intensiv nachempfunden würde, dass er sich in Tönen nochmals vollzöge?

Die Frage, warum Charpentier Leç. d. T. schrieb oder warum jene Zeit nach derartigen Stücken verlangte (vgl. S. 27), müssen wir offen lassen und die Energien, aus denen das Melisma herauswächst, als Gegebenheit hinnehmen. Ihre Einwirkung auf das reale musikalische Geschehen lässt sich vielleicht in der Art eines Kräfteparallelogramms darstellen: Zwei Komponenten bestimmen den Weg von der Terz des Ansatzes über die vier bis acht Takte hinweg bis zur Kadenz: die eine wirkt in horizontaler, der andere in vertikaler Richtung, die eine zielt vorwärts als aktive Spannung, die andere zieht abwärts, wird passiver, als Schwere, empfunden.

Die Spannungsenergie bewirkt die Zersetzung längerer Notenwerte in kürzere und damit die melodische Aktivität. Sie steht dabei in einem gewissen Gegensatz zu den metrischen Stützpunkten, die immer wieder die Bildung von längeren Stütztönen ermöglichen. Die Terzachse ist das Werk der Spannungsenergie: ein labiles Gebilde, das sich nur dank der melodischen Aktivität aufrechterhält, als Stufe wenig gefestigt ist, aber irgendwie das Erbe der alten Tuba weiterträgt. Solange die Spannungsenergie ausreicht, kann sich auch die Terzachse behaupten; erschöpft sie sich, so erhält die Gravitation das Uebergewicht und die Melodik sinkt ab zur Sekunde, der vorbereitenden Stufe zur Finalis. Die Spannungsenergie zwingt die aufeinanderfolgenden Formeln in ein sinnvolles Ganzes und führt damit zur Form. In F 131 entspricht der kurzen, erregten Terzachse der jähe Aufschwung in die Quinte, während die breiter angelegte Terzachse in D 32-34 einen allmählichen, schrittweisen Anstieg in die Sexte vorbereitet. Bei beiden Terzachsen würden sich nicht vertauschen lassen. In D 35 und in E 135 ist das d'' jeweils exponierter Zielton der Bewegung. In D 35 wird er so lange ausgehalten, bis er umkippt, und die nachfolgende Floskel versucht umsonst, das c'' (Quinte der Tonart) zu festigen: die Bewegung bricht zusammen und fängt sich erst auf der Sekunde wieder auf. Anders in E 135, wo sie nach dem d'' sogleich wieder zurückbiegt; der zweite Schwerpunkt des Taktes stützt sich auf die Terz, von wo aus dann die Quinte erreicht und gesichert wird. In beiden Beispielpaaren zeigt sich die Auswirkung einer bestimmten stetigen Kraft, die auch an sich durchaus formelhafte Diminutionen in einen geschlossenen und sinnvollen Ablauf einfügt.

Die Gravitation begünstigt alle abwärtsgerichteten Bewegungen und kommt voll zur Auswirkung in der Kadenzformel, wo die Spannungsenergie erlahmt. Dem Charakter der Gravitation als einer passiven, nicht gestaltenden Kraft entspricht die Formelhaftigkeit der Kadenzen. Der wesentlichste Beitrag der Gravitation zur melismatischen Melodik liegt darin, dass sie dem Oben und Unten Nachachtung verschafft. Kaum eine noch so formelhafte Floskel lässt sich umkehren, ohne sogleich fühlbar gegen den Werkstil zu verstossen: Wollte man etwa D 35 umkehren, so entstünde folgendes Gebilde:



Aus dem Zusammenbruch der Melodik im Original entsteht in der Umkehrung eine Art Sprungbrettfloskel, wobei jedoch dem Sprungbrett auf g' die gedrungene Knappheit und Wucht fehlt. Der Ansatz ist allzu breit angelegt, um dann wirklich glaubhaft über eine Quinte hochzuschleunigen (vgl. dagegen F 131), und das d'' ist erst noch nicht Zielton, sondern Durchgangsstufe zum noch entlegeneren e''. Die ganze Formel ist stilistisch unecht. Ähnliches ergibt die Umkehrung von Sprungbrettfloskeln, aber auch bloss umspielende Zielfloskeln wie etwa E 132 kommen nie umgekehrt vor.

Die Gravitation wirkt sich aber nicht nur in der einzelnen Floskel aus, sondern hat Konsequenzen für die gesamte Formanlage, d. h. auch für die Gerüstbildung. Ihr ist es zuzuschreiben, dass weder ansteigende Skalengerüste, noch umgekehrte Kuppen möglich sind. Der Anstieg erfordert mehr Energie als der Abstieg, so dass ansteigende Skalenfragmente nie mehr als drei oder vier Töne umfassen und jede Stufe mit grosser Anstrengung errungen werden muss (D 34-35). Ueber einen grösseren Klangraum ausgreifende ansteigende Bewegungen sind nur möglich unter höchster Energieaufwendung, wie in E 134 der Oktavanstieg, und dann müssen sie sich geradlinig und ungebrochen entfalten, so dass die Energie nirgends verzettelt wird. Das Abfallen der Melodik ist dagegen ein Kumulieren von Gravitation und Spannungsenergie. Soll die Melodik trotzdem im Gleichgewicht bleiben, so ist es entweder nötig, die Energie vorher möglichst zu erschöpfen in einer Ausbruchsfloskel, oder der Abstieg vollzieht sich so, dass die Energie möglichst zersplittert wird in kleinen Notenwerten, balancierenden melodischen Schritten und einem andauernenden Sich-Anklammern an frühere Stufen (E 132-134).

Spannungsenergie und Gravitation werden gezügelt durch die Konstanten des Stufensystems und des metrischen Gefüges, und das Zusammenwirken aller Faktoren ergibt die reale melodische Linie des Melismas mit ihren energetischen Aspekten: Eine Beziehung zwischen Energetik und Stufensystem liegt darin, dass das Stufensystem seinerseits eine Mittelachse aufweist, nämlich die Terz, um die sich Sekunde und Quarte, Prim und Quinte in gewisser Symmetrie anordnen (was der Spannungsenergie und ihrer energetischen Terzachse entspricht); dabei wirken aber die Stufen unterhalb der Terz "schwer", die höheren "labil", was den Einfluss der Gravitation verrät.

6. Bemerkungen zur Form der Lettern

Die Lettern-Melismen sind formal in einem ganz besonderen Sinne frei: sie enthalten sozusagen keine Imitationen, symmetrischen oder parallelen Wiederholungen, d. h. praktisch keine autonomen Formelemente. Das Melisma ist in ganz eigenartiger Weise sozusagen reine Aktualisierung immanenter

Energie. Es ist daher belanglos, ob es einen ununterbrochenen Bewegungsablauf darstellt (wie F), oder ob es sich aus mehreren deutlich getrennten Teilstücken zusammensetzt. Solche bloss äusserliche Unterschiede repräsentieren keineswegs verschiedene Formtypen. Ebenso wenig ist das zugrunde liegende Hauptton-Skelett wirklich ein formales Element, obschon gewisse Gerüst-Typen offensichtlich bevorzugt werden und damit eine gewisse autonome Gültigkeit zu beanspruchen scheinen. Eher wesentlich für die Formbetrachtung sind die drei Entwicklungsstufen

- Ansatz und Erschliessen des Quintgürtels
- intensive Entfaltung der melodischen Entwicklung
- Abschluss, Erschlaffen der Energie und Kadenz.

Sie spiegeln den Lebensrhythmus der Melismenform, sind aber dabei so allgemein, dass sie wiederum nicht als spezifisches Formelement für die Melismen in Anspruch genommen werden dürfen (sie gelten ebenso für den Sonatensatz !).

Eine Formbetrachtung auf Grund der kompositorischen Struktur verspricht somit wenig Erfolg. Jedes Melisma ist individuell verschieden und nimmt doch immer wieder denselben inneren Verlauf. Nicht nur wegen der gemeinsamen Konstanten wie Metrum und Tonsystem, oder wegen gewisser immer respektierter Regeln der Rhythmik und Melodik, sondern weil jedes Melisma am selben Ort ansetzt und zum selben Ort hinführt, auf individuell verschiedenem Weg also dieselbe Strecke durchläuft. Es ist der Weg von der Terz zur Prim, die Entwicklung von der Tubastufe zur Finalisstufe und damit von der charakteristischen Zuständlichkeit der Terz zur ebenso ausgeprägten Zuständlichkeit der Prim. Die Terz ist der Bewegungspol, sie wird getragen von der Spannungsenergie, die zur melodischen Bewegung hindrängt. Die Prim ist dagegen der Ruhepol; erst wenn die Bewegung ausklingt und die Spannungsenergie erschöpft ist, tritt sie in den Vordergrund. In ihr kommt die Bewegung zum Stillstand.

Diese Charakterisierung gilt gleicherweise vom Lamentationston. Nur ist dort die knappe Buchstabenformel ein entschlossener Schritt von der Tuba in die Finalis ohne Umwege und ohne selbständige Bedeutung. Die Terz ist überhaupt nicht Bewegungspol im melodischen Sinn, sondern die Rezitationsstufe und damit Ort einer mehr rhythmischen Aktivität. Daher konnte sie in der Letter-Formel gar nicht in ihrer charakteristischen Weise zu Geltung kommen.

In den Versen der Leçons d. T. findet der so charakteristische Uebergang von der Deklamation zur Melismatik statt. Der Gestaltungswille erschöpft sich nicht in der Deklamation, sondern führt weiter zu melodischen Erweiterungen, die über den Textvortrag hinauswuchern zu selbständigen Bildungen, die aber doch aus derselben Energiequelle gespiessen werden wie die Deklamation. Eine melodische Bewegung tritt also an die Stelle der rhythmischen Deklamation, wenn diese infolge der beschränkten Silbenzahl sich erschöpft. In den Letter-Melismen verselbständigt sich nun diese melodische Komponente, die ursprünglich nur eine Weiterbildung der rhythmisch-deklamatorischen Ausgangsbasis war. Die Musik verlässt ihr Abhängigkeitsverhältnis und wird "absolut".

Unter dem Begriff der absoluten Musik versteht man freilich gemeinhin die dank ihrer formalen Gestaltung selbständige und unabhängige Instrumentalmusik. Tanzformen, Fuge, Ricercare, Fantasie, Canzona, Kanon u. s. w. verdanken ihre Absolutheit der absoluten Form. Davon unterscheidet sich das Melisma grundsätzlich, da es eine freie Form darstellt, in der die formalen Elemente sekundär bleiben, und auch dadurch, dass es Vokalmusik bleibt. Es stellt sich damit in eine innere Beziehung zu Formen wie etwa den Intonationen Gabriellis oder der italienischen Toccata bis hin zu Frescobaldi, die auf ein thematisches Rückgrat, symmetrischen Bau und Periodik verzichten und eine Zwischenstufe darstellen zwischen der textgebundenen (oder c. f. -bestimmten) und der formal autonomen eigentlichen absoluten Musik.

C Der Generalbass

Der Generalbass ist für die "Generalbasszeit" dasjenige Gebiet des kompositorischen Handwerks, das als theoretisch in besonderer Weise zugänglich, aber auch als besonders wichtig galt. Kommt die Lehre von der Melodiebildung über tastende Ansätze nicht hinaus, so ist die Lehre vom Generalbass in zahllosen Abhandlungen immer wieder neu durchleuchtet worden, und ein grosser Teil der Kompositionsregeln von M. A. Charpentier (1) ist nichts anderes als Generalbasslehre, wenn man darunter nicht nur die Ausführung, sondern ebenso sehr die Anfertigung eines B. c. verstehen darf.

In der Leç. d. T. hat der Generalbass die traditionelle Form einer mehr oder weniger bezifferten Basslinie; er läuft ständig mit, wird als "Basse continue" im wörtlichsten Sinne nur ausnahmsweise durch eine Pause unterbrochen und lässt sich im allgemeinen vom Geschehen in der Oberstimme nicht behelligen. Dies steht im Gegensatz zu andern Musikformen, etwa der Triosonate, wo sich der Bass gern und ausgiebig am konzertanten Spiel der Oberstimmen beteiligt. Der B. c. der Leçons ist ein fast ebenso autonomes Gebilde wie die vokale Hauptstimme, und die Scheidung der beiden Ebenen, die jedem Generalbass-Stück anhaftet, wird in unseren Stücken besonders stark empfunden. Sie reicht über das bloss Klangliche (hohe und tiefe Lage, instrumentale und vokale Ausführung) hinaus. Das Akkompagnement ist statischer, konstruktiver, weniger empfindlich gegenüber bloss augenblicklichen, vielleicht durch ein einzelnes Wort angeregten Veränderungen des Ausdrucks und dadurch neutraler als die Hauptstimme, die ihre typische Ausprägung gerade der Zufälligkeit und Nicht-Voraussehbarkeit der Weiterentwicklung verdankt.

Eine gewisse Improvisationsfreiheit darf für den B. c. vorausgesetzt werden; es geht deshalb im folgenden nicht darum, die instrumentale Ausführung bis in die Einzelheiten genau zu rekonstruieren. Auch eine weniger fragmentarische Bezifferung und eine noch so ausführliche Generalbasslehre würden noch manche Fragen offen lassen.

1. Basslinie

Der Bass hat eine doppelte Funktion: er ist harmonisches Fundament und hat zugleich eine gewisse lineare Selbständigkeit; diesen linearen Eigenschaften gilt der nachfolgende Abschnitt.

Die Basslinie bewegt sich im Rahmen zweier Oktaven: C - c' bei Tonika F, D - d' bei Tonika G, ein einziges Mal, in l. m. 66, erscheint die hohe Sexte.

1) "Règles de la Composition de Mr. Charpentier", Paris B. N. ms. fr. n. a. 6355, 6356

Durch Alteration der siebenstufigen Skala erhalten wir folgendes Tonmaterial (1):

c'	(d')										
c	cis des	d	es	e	f	fis ges	g	gis as	a	b	h
C		D	Es	E	F	Fis Ges	G	As	A	B	H

Unterbrechungen der Basslinie durch Pausen sind selten. Sie kommen etwa vor im Ansatz zu einem bewegteren Motiv oder zum Ritornell (ein Beispiel unten S. 84). Längere Pausen gelten als Generalpausen auch für die Oberstimme und sind textbedingt.

Unter den verwendeten Intervallen nehmen die Sekunden wie in der Melodik der Hauptstimme die erste Stelle ein; Terzen, Quarten, Quinten und Oktaven stehen zur Verfügung, hingegen fehlt die Septime überhaupt und die grosse Sexte kommt nur ein einziges Mal vor; grössere Intervalle als die Oktave sind nur als Neuansatz nach Generalpausen anzutreffen. Die offenbare Beschränkung und Auswahl der Intervallschritte in der Basslinie zeigt, wie wirksam die Linearität für die Gestaltung auch der Basslinie ist. Dabei scheint wiederum die Sanglichkeit ein wesentlicher Gesichtspunkt zu sein, "unsangliche" melodische Schritte werden vermieden (die Ritornelle sind in dieser Hinsicht weniger zurückhaltend). Auf- und absteigende kleine Sexten bedingen, dass der Zielton als oberer oder unterer Leitton zur nachfolgenden Hauptstufe weiterführt.

Vgl. in unseren Beispielen: B 83 (d - b^ba)

D 34 (f - A⁷B)

Noch ausgeprägter unter dem Einfluss melodischer, leittonhafter Spannung stehen die übermässigen und verminderten Quinten und Quarten (A 38/39, 45, 54). Mit dem Wesen des Leittons hat sich Charpentier auch theoretisch beschäftigt. Er erwähnt den "demy-ton favory" (den Leitton zur Tonika), den "ton favory", der sich als Obersekunde zur Tonika erweist, und endlich in moll das "za" als oberen Halbton zur Dominante (2).

1) Im folgenden beziehen sich Angaben von absoluten Tonhöhen auf das System mit Tonika = F. Sie gelten sinngemäss transponiert auch für die Stücke mit Tonika = G.

2) "Règles ..." fol. 3 v, 14 ff. Za ist also die kleine Sept über dem ut, die Solmisationssilben, die Charpentier anwendet, sind ut re mi fa sol la ^{si} za.

Schon Mersenne kennt eine Silbe "za", die von Lemaire († 1650) eingeführt worden sei. Dieses za bezeichnete aber nicht b, sondern $\flat$, anstelle des später gebräuchlichen "si" (vgl. Lange "Zur Geschichte der Solmisation" SIMG I, 1899/1900, S. 535 ff). Die Tonarten bezeichnet Charpentier mit

In der linearen Gestaltung der Basslinie spielt auch die Tonalität eine Rolle. Es werden stabile und labile Stufen unterschieden; Oktavschritte und Orgelpunkte erfordern eine stabile Stufe als Basis und kommen weder auf alterierten Stufen, noch auf dem Leitton zur Tonika vor.

Haupt- und Bassstimme unterscheiden sich vor allem in rhythmischer Hinsicht. Die Oberstimme entfaltet sich zum Melisma, dessen metrischer Hauptwert das 16tel ist. Der rhythmische Hauptwert der Basslinie jedoch bleibt das Viertel. Oft bewegt sie sich sogar ausschliesslich in Halben und Ganzen (vgl. Beisp. D). Achtel sind Diminutionen eines Gerüsts in Vierteln oder Halben, kleinere Werte treten nur auf, wenn sie mit der Oberstimme imitatorisch oder klangmalerisch verquickt sind. Die selbständige rhythmische und melodische Entfaltung in der Basslinie bleibt wesentlich geringer als in der Hauptstimme.

In Bezug auf die melodische Fortschreitung sind Akzentträger (Viertel oder grössere Notenwerte) frei, sie können springen (Beisp. F) oder sich einem grösseren linearen Zug einordnen (D 34 - 36). Viertel-Unterteilungen werden in einen linearen Zusammenhang eingefasst und als Nebentöne einem Hauptton zugesellt, sei es in Skalenausschnitten (A 42, 52) oder in Akkordbrechungen (F 132). Bevorzugt die Basslinie grössere Intervallschritte, so betont sie die harmonische Struktur und bewirkt eine gefestigte tonartliche Situation. Solche Bassbewegungen finden sich daher vorzugsweise am Anfang und am Schluss eines Teilstückes. In der sekundweise fliessenden Bewegung tritt die harmonische Funktion hinter der linearen zurück, und es ergeben sich geschlossene melodische Zusammenhänge. Die lineare Spannung von Ton zu Ton bewirkt gern die Alteration einer Stufe und damit einen akzidentiellen Leitton, was zur Bildung von tonalen Nebenzentren führt.

In der diminuierten Basslinie finden wir die Vorliebe sowohl für den Sekundschritt wie für die tonartliche Klarheit. Ihre typische Ausprägung sind Skalen-Bewegungen (in 1. m. 74-76 führt eine Tonleiter in Achteln von c' bis E!) oder die Auszierung einfacher Kadenzschritte bei pausierender Oberstimme (A 48, B 85).

Chromatischen Skalen sind aus tonartlichen Gegebenheiten enge Schranken gesetzt. Obschon das Tonmaterial alle 12 temperierten Töne umfasst, können bloss ganz bestimmte Skalen-Ausschnitte chromatisch durchlaufen werden:

C maj, C min, D maj, D min etc. bis B^b maj, B^b min, B[♯] maj, B[♯] min. (Vgl. Crussard S. 37/38). Eine Vermengung von absoluten und relativen Tonnamen liegt vor, wenn in 1. v. 109 und 143 ein b in der Gambenstimme präzisierend mit "za" bezeichnet wird. Da hier F = ut ist, wäre konsequenterweise b = fa und es = za. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Gleichsetzung von za = b und si = h aus der Chorallehre stammt; jedenfalls verwendet sie Souhaitty ("Essai du chant d'église" 1679, "Nouvelle méthode .. pour apprendre le plain-chant .." 1685) in diesem Sinn.

Aufsteigend:	Prim	-	Sekund	(f-fis-g)
	Terz	-	Sext	(A-B-H-c-cis-d)
	Sext	-	Oktave	(d-es-e-f)
Absteigend:	Oktav	-	Sext	(f-e-es-d)
	Sext	-	Terz	(d-des-c-H-B-A)

Als Ausnahmen sind die Stelle 1. m. 140-143 (=Beispielvers C) und 2. j. 86-87 zu nennen, wo in einem Mollvers, resp. in einem Ritornell der chromatische Abstieg von der Oktave bis zur Quinte führt. Sonst aber sind die Terz, Sext und Oktave Schranken, die sich chromatisch nicht übersteigen lassen. Die Mollterz wird nie chromatisch berührt.

Die Basslinie entwickelt sich in ähnlichen Abschnitten wie die Hauptstimme. Der einheitliche melodische Wurf, der oft die Basslinie eines Buchstabens auszeichnet (D), macht in den ungleich längeren Versen einer differenzierten, epischenreichteren Gestaltung Platz. In A führt die erste Phase von einem Orgelpunkt über eine langsam fließende zu einer diminuierten und damit aktiven und selbständigen Bassbewegung, was dem innendynamischen Verlauf der Hauptstimme entspricht: Formel (a) - Eruption (b) - Melisma (c) (vgl. S. 42). In der zweiten Phase sind die Verhältnisse gleich; da der Einschnitt zwischen der 2. und der 3. Phase grösser ist, wird auch die Kadenz breiter angelegt (A 47/48). In der 3. Phase führt die Umstellung der Verhältnisse in den Zellen g und h zu einem entsprechenden Verhalten der Basslinie. Die abschliessenden Melismen i und k stehen über weiträumig angelegten Bassstützen (A 52-60).

In B sind die gegensätzlichen Elemente in der Basslinie weniger stark differenziert. Hauptstimme und Basslinie haben einen deutlichen Höhepunkt in T. 83, gegen Schluss tritt ein charakteristisches Motiv auf, das beide Stimmen erfasst und sich im Ritornell selbständig macht. Die Kantilenen-Melodik in B 82 führt auch in der Bassstimme zu einer besonders expressiven Wendung: der ansteigenden kleinen Sexte d - b.

C geht als Mollvers eigene Wege. Die Diminution tritt ganz zurück zugunsten einer reicheren Harmonik und einer ruhigen, wenig selbständigen Basslinie.

Die affektive Darstellung des textlichen Gehaltes führt gelegentlich auch in der Basslinie zu eigentlichen Figuren. Besonders auffallend wirkt die Generalpause. Sie steht z. B. im Zusammenhang mit Ausdrücken wie Tod (2. v. 106, s. untenstehendes Beispiel), Schweigen (1. v. 208 "sedebit solitarius et tacebit"), dem Untergang Sodoms (2. v. 171) u. ä. Höchst realistisch wird in 2. v. 101 ff. das Lechzen der Durst leidenden Säuglinge in der Basslinie angedeutet:

2. v. 101

a demy voix

ad - hae - - - sit lingua lac -

ten-tis ad pala - tum e - jus in si - ti. parvuli

fort

6/4 5/3 #3

Affekthaft sind auch folgende Diminutionen, die als tonmalerische Motive beide Stimmen durchsetzen:

3. j. 190

se - mitas me - - - as sub -

ver - - tit semitas me -

5/4 3 4 #

Erwähnt wurde bereits die Darstellung der Weite des Meeres, woran auch die Basslinie wesentlich beteiligt ist (S. 48).

So affekthaft die Chromatik wirkt, so selten lässt sich sagen, welches einzelne Wort oder Bild sie provoziert hätte. Immerhin gibt es ein paar Stellen, wo der Text die chromatische Führung des Basses herbeiführt:

1. m. 140 Viae Sion lugent (Beisp. C).
 2. m. 86 propterea instabilis facta est.
 2. m. 130 deposita est vehementer.
 1. v. 126 sperantibus in eum (ansteigende Chromatik).

Auch die tiefe Lage der Basslinie wird etwa ausgenützt zur Erzielung bestimmter Effekte. So in 2. v. 106 und 2. v. 171, wo das Sterben der Kinder und das Einstürzen der Mauern nicht nur zum jähen Abbruch in der Generalpause, sondern auch zu einer besonders tiefen Lage führen. Ähnliches findet sich in 3. j. 131 ff: "quasi mortuos sempiternos" erklingt über einem Orgelpunkt auf D, oder 1. j. 117 f. "abjecerunt in terram capita sua" über einem ins D absinkenden Bass.

2. Umriss

Hauptstimme und Basslinie ergeben zusammen den zweistimmigen Umriss des harmonischen Satzes, sind dabei jedoch von geradezu polarer Gegensätzlichkeit. Schon rein räumlich überschneiden oder berühren sie sich nie. Vor allem aber ist die vokale, rhythmisch und melodisch äusserst differenzierte Hauptstimme der eigentliche Träger des Ausdrucks, dem die instrumentale Basslinie durchaus untergeordnet bleibt. Im Gegensatz zur "eigentlichen" kontrapunktischen Zweistimmigkeit, wo zwei gleichwertige Elemente zu einem Ganzen geflochten werden, liegt hier ein antithetischer, radikaler Kontrapunkt vor, der des Kittes der Generalbassharmonik bedarf, um überhaupt zu einer lebensfähigen Einheit zu gelangen. Mit H. L. Clarke möchten wir diese barocke Ausprägung des mehrstimmigen Satzes als "amphon" bezeichnen im Gegensatz zur "polyphonen" "prima prattica"(1).

Zwischen den beiden melodischen Linienzügen besteht nicht von jedem Punkt der einen eine direkte Beziehung zum gleichzeitigen Punkt der anderen, sondern sie sind nur an bestimmten wesentlichen Punkten miteinander verhaftet, um dazwischen beziehungslos nebeneinander herzulaufen. Solche Verbindungsstellen (wir nennen sie Masten) stehen auf den betonten Taktzeiten und bilden ein strukturell wichtiges Intervall: Intervall und Akzent aber sind die Elemente der kontrapunktischen Schreibweise. Die einfachsten Satzformen ergeben sich, wenn die beiden Stimmen auf Diminutionen verzichten. Dann bleibt eine fast schulmässige Zweistimmigkeit übrig, wie im folgenden kanonisch ansetzenden Stück:

1. j. 1

1) Henry Leland Clarke: "Toward a Musical Periodization of Music" in: Journal of the American Musicological Society, Bd. IX (1956) S. 25 ff.



Normalerweise ist aber wenigstens die Hauptstimme mit Floskeln durchsetzt (Beisp. D), und häufig wird auch der Bass diminuiert.

Die Intervalle, die als Masten dienen, werden traditionsgemäß in Konsonanzen und Dissonanzen geschieden, die Charpentier selber folgendermassen zusammenstellt (1):

"Consonances parfaites": Oktave, Quinte; Quarte.

"Consonances imparfaites": Terz, Sexte.

"Dissonances": Septime, Sekunde, None, Quart, ferner übermässige und verminderte Quarte, Quinte und Oktave.

In den Leçons wird von den Konsonanzen die Terz bei weitem bevorzugt. Die Oktave kommt vornehmlich als Anfangs- und Schlussintervall vor, die Quint hat ihren festen Platz als vorletztes Intervall (z. B. D 37). Beide begegnen aber auch sonst. Die Rolle der Sext ist problematisch. Einerseits zählt Charpentier sie zu den unvollkommenen Konsonanzen, andererseits deutet die Anweisung "toute sixte veut être sauvée" (2) darauf hin, dass sie auch dissonante Züge aufweist. Die Dissonanzen wollen vorbereitet und aufgelöst sein. Die Vorbereitung geschieht spätestens auf dem letzten Viertel vorher, die Auflösung auf dem nachfolgenden Viertelwert. Die Auflösung wird oft weiter hinausgezögert (B 86/87) oder vorausgenommen; gelegentlich erfolgt sie nicht innerhalb der Zweistimmigkeit und wird dem B. c. übertragen. Für gewisse Dissonanzen steht von vorne herein fest, welcher der beiden Töne dissoniert und daher vorbereitet

1) "Règles ..." fol 2 und fol 8. Zur Stellung der Quarte: fol 9 v: "La quarte quoique consonance parfaite se pratique néanmoins comme dissonance".

2) "Règles ..." fol. 6 v

und aufgelöst werden soll: für Nonen und Septimen der obere, für die Sekunden der untere. Quarten und Sexten werden auf beide Arten behandelt.

Nicht berücksichtigt bleibt in der Intervallehre die Rolle der Tonart. Sie darf aber nicht ausser Acht gelassen werden, weil labile und stabile Töne und Stufen zu unterscheiden sind (vgl. S. 77). Auch ein ausgesprochen konsonantes Intervall wie die Oktave kann auf einer wenig tragfähigen Basis nicht die Ruhe erreichen, die ihr als Intervall zukäme (vgl. in D 35 die Oktave auf h, der hochalterierten Quart der Tonart). Dies äussert sich in der Aussetzung des B. c. so, dass der Bass nicht einen Grundakkord erhält, sondern z. B. einen Sextakkord.

Ausnahmsweise erhalten auch das zweite und vierte Viertel eines Taktes die Bedeutung von Hilfsmasten, etwa wenn der Bass in Viertelwerten springt (F), wenn auf dem unbetonten Viertel ein Neuansatz erfolgt (A 49) oder wenn die kleineren rhythmischen Werte dank der Textdeklamation eine gewisse Selbständigkeit erhalten. Was sich sonst zwischen den Masten abspielt, entzieht sich der Kontrapunktik und bleibt der individuellen Fortschreitung der einzelnen Linie anheimgestellt. Dies führt häufig zu Verstössen gegen elementare Stimmführungsregeln, z. B. zu Septimen-Oktaven- und Quintenparallelen in A 42 und B 81-82. Gelegentlich treten auch äusserst harte Reibungen auf, z. B. alterierte Oktaven (1):

1. m. 110

2. m. 55

et non es - - set

7 6 #

- 1) Dass solche Stellen nicht bloss aus Unachtsamkeit stehen geblieben sind, beweist das nachstehende Beispiel aus den "Règles .." (fol. 9), das für die übermässige Oktave folgende Stimmführungen vorsieht:

8 # 10 # 8 # #

Beim zweiten Beispiel steht die Anmerkung "Cet accord est très plaintif".

Eine harmonische Stützung der Hauptstimme ist freilich auch an solchen Stellen nicht zu übersehen. Sie erweist sich darin, dass die Einzelstimme an bestimmten Terzschichtungen festhält. Dem Beispiel 1. m. 110 liegen zuerst die Töne d - f, dann (über dem h des Basses) der Dreiklang g - b - e zugrunde. 2. m. 55 stützt sich auf die Töne f - d - h (Bass: b). Solche Terzstrukturen sind praktisch allgegenwärtig und bilden eine Art "immanenter Harmonik" der Linie.

Da das Tonsystem nur zwei verschiedene Terzschichtungen ermöglicht - mit Varianten dank der Alteration einzelner Stufen - so liegt oft auf weite Strecken ein einfaches Spiel zwischen diesen beiden Möglichkeiten vor. In Beisp. D wechseln sie regelmässig ab, und da als Masten vor allem Terzen verwendet werden, fügt sich hier die Basslinie mühelos mit ein, insofern man sie in die engst mögliche Lage zur Hauptstimme bringt (die beiden Terzschichtungen sollen als X und Y bezeichnet werden: X = b - d - f - a - c, Y = c - e - g - b/h):

Takt:	32	33	34	35	36	37	38
H. stimme:	a	b	c	d b/h	f g	a g	f
	f	g	a	g e	e	(f) (e) (d)	
B. linie:	f	e	f	b c	d c	b c	f
Gerüst:	X	Y	X	Y	X Y	X Y	X

Ein schönes Beispiel für die immanente Harmonik bietet A 46 - 48, wo der Bass die Terzschichtungen d - f - a und (A) - c - e enthält und die Oberstimme in den Dominant-Nonenakkord f''-d''-h'-gis'-e' hineinwächst. Ein realer Dominantklang erscheint freilich nur je am Schluss der beiden Takte. Die immanente Harmonik deckt sich keineswegs mit der realen, bassbestimmten Harmonik; sie ist ein strukturelles Element innerhalb der Linearität. Die immanente Harmonik liegt manchen weniger auffälligen kontrapunktischen Freiheiten zugrunde. So etwa in E 137 dem freien Einsatz des e' und dem frei abspringenden c'': beides Sekunden zum gleichzeitigen Basston, wenn man die direkte Beziehung ansieht. Beide Töne sind in ihrem Gerüst, nicht in der zweistimmigen Satzanlage verankert. Die immanente Harmonik kann auch zur Erklärung der eigenartigen Auffassung von der Sext als Dissonanz herangezogen werden. Verlässt nämlich die Oberstimme einen Sextenmast in der Weise, dass sie ihrer Terzschichtung folgt, dann erreicht sie mit ihrer Unterterz die zum Bass dissonierende Quart. Die immanente Harmonik bringt potentiell in jeder Sext auch die Quarte zur Geltung. In ähnlicher Weise kann auch die Oktave dissonant durchgesetzt werden:



Die None h' löst sich auf in die Oktave a', wendet sich aber sogleich den beiden Unterterzen fis' und dis' zu, so dass der Auflösungsklang erneut von Spannungen durchsetzt wird. Damit wird der Unterschied von Konsonanz und Dissonanz, der in der Quarte immer schon eine verwundbare Stelle hatte, weiter verwischt. Zur Quint erklingt potentiell die Sept, zur Oktave die Sext u. s. w.

Trotz der grundsätzlichen Scheidung der beiden Linienzüge Hauptstimme & Bass stellt sich hin und wieder eine motivische Beziehung ein. Die beiden Linien geben die Eigengesetzlichkeit ihrer Fortschreitung preis zugunsten einer einheitlichen, beide Stimmen verklammernden Gestaltung. Voraussetzung dafür ist, dass sich ein Motiv aus dem freien Fliessen der Linien herauslöst und als selbständiges Gebilde erfassbar wird. Dies geschieht weder bei der Diminution der Basslinie, noch bei der Auflösung der Hauptstimme in Floskeln, die gerade nicht zum prägnanten, abgegrenzten Motiv hinführen. Motive erscheinen etwa, wenn kurze Pausen eine nachfolgende Auftaktbewegung abgrenzen und sich diese dann in Imitation oder Wiederholung zu behaupten vermag:



oder auch, wenn zu einem prägnanten Rhythmus eine feste melodische Wendung hinzutritt, wie in A 55, E 136 (Quintimitationen), B 90 ff. (1). Endlich sei auf das Beispiel S. 80 verwiesen, wo eine tonmalerische Figur beide Stimmen gleicherweise durchsetzt. An solchen Stellen dringt die musikalische Umgangssprache ein in die genuin andere Welt der *Leç. d. T.*

1) Vgl. "Règles ..." fol. 15 v. "L'imitation à la quarte ou à la quinte tant en montant qu'en descendant ne fait pas une des moindres beautés" (sc. de la musique). "L'imitation doit être courte et légère."

Dagegen: "La fugue doit être plus longue et plus grave que l'imitation" (vgl. Beisp. S. 81). "Les Italiens ne font jamais une fugue seule, mais deux, trois et quatre en même temps, ce qui rend leur musique admirable".

3. Harmonik

Die "reale" Harmonik findet ihre konkrete Form in der Aussetzung des Generalbasses. Da sie nicht bis in alle Einzelheiten vom Komponisten festgelegt ist, sind für jeden Takt mehrere stilistisch vertretbare Lösungsmöglichkeiten zu erwarten; der eigentliche harmonische Vorgang aber vollzieht sich hinter diesem äusserlich verschiedenen Geschehen. Die Lehre von der Harmonik verlangt daher in besonderem Masse die Abstraktion vom Real-Klanglichen, das den eigentlichen harmonischen Tatbestand bloss andeutet.

a) Das harmonische System

Wie schon früher dargelegt, liegt den Leçons eine Durtonleiter zugrunde, entsprechend dem gregorianischen Lamentationston auf F, häufiger transponiert nach G. Ihre Besonderheit ist die Doppeldeutigkeit der Sept, was ihr einen mixolydischen Einschlag verleiht.

Für die Darstellung der Harmonik gehen wir von fünf Hauptstufen aus, nämlich den drei Hauptstufen Tonika (T), Dominante (D) und Subdominante (S) - resp. I, V und IV - denen wir noch zwei "Parallelen" zugesellen.

Die I. ist das Zentrum des harmonischen Geschehens. Im Quintabstand zu ihr stehen die V. und die IV. Stufe. Die V., der Tonika übergeordnet (der Quint - "Fall" der authentischen Kadenz (1) führt von ihr "hinab" in die I.) repräsentiert "hellere Farbwerte" gegenüber der T., im Gegensatz zur Subdominante, die seltener selbständig auftritt und gegenüber der T. eine dunklere, schwere Region vertritt. So gross die Spannung von D. zu T. ist, so gering ist diejenige von S. zu D. oder zu T. Nur lose mit der T. verbunden und ihr gewissermassen nur beigegeben sind die beiden Parallelen auf der Obersekunde und auf der Unterterz der Tonika (II. und VI. Stufe). Sie stehen in einem entspannten Verhältnis zur Tonika und sind von Haus aus Mollstufen. Für die moderne Musiktheorie, wie sie sich in der Notation äussert, ist die VI. Stufe "die" Parallelstufe zur I. (C-dur und a-moll haben dieselbe Vorzeichnung). Für Charpentier ist es die II. (2). Da ihr Verhältnis zur Tonika nicht wesentlich verschieden ist, bezeichnen wir sie beide als Parallelen. Lässt man grosse und kleine Sept gleichermassen nebeneinander gelten, so lassen sich auf beiden Stufen ohne Alteration gleiche Skalen bilden:

auf der II.	g	a	b	c	d	e	f	g
auf der VI.	d	e	f	g	a	b	c	d

1) "Règles .. " fol. 13 v: "La cadence ... est une chute ou un repos .. "

2) "Règles .. " fol. 12: "Tous les modes se peuvent rapporter au mode d'Ut ou de Re. Le mode d'Ut a tierce majeure".

Nicht zu den wesentlichen Stufen zählen die III. (als Tuba melodisch ausserordentlich wichtig) und die VII. (1).

Schematisch lassen sich die fünf Hauptstufen folgendermassen anordnen:

D	von der I.	V	I=F:	C
P T P	als	VI I II		d F g
S	Zentrum aus:	IV		B

Skalenmässig aufgereiht, ergeben sie eine pentatonische Leiter:

I II IV V VI = F G B C D

Logisch, d. h. nach der Quintverwandtschaft, angeordnet, sieht diese Stammreihe so aus (vgl. oben S. 66):

IV I V II VI = B F C G D

-
- 1) Im folgenden bezeichnen römische Ziffern die Stufe des Tonsystems, Buchstaben (T, D, S, P) die harmonische Funktion. Die Unterscheidung dieser beiden Gesichtspunkte scheint uns notwendig, da Modulationen nur soweit statthaft sind, als sie zu einer der Hauptstufen des Systems hinführen und diese vorübergehend "ins Licht rücken". Es handelt sich also höchstens um Ausweichungen: eine Kadenzierung auf der V. Stufe bedeutet noch nicht eine Verschiebung des harmonischen Bezugssystems um eine Quinte; die vorherige V. wird keinesfalls umgedeutet in eine I. Stufe der neuen Tonart. Sie bleibt weiterhin die V. Stufe schlechthin und tritt bloss für einen Augenblick ins Zentrum. Indem wir Funktion und Stufe auseinanderzuhalten versuchen, hoffen wir, der Gefahr zu entgehen, das beschränkte harmonische System unserer Stücke von der Warte der "wohltemperierten" Stimmung aus zu deuten, die ihrerseits Ausdruck eines weiterentwickelten harmonischen Denkens ist und hier billigerweise noch nicht vorausgesetzt werden darf.

Ziffern nach der Stufen- oder Funktionsbezeichnung geben die Akkordstruktur vom Basston aus an, vorangestellte Akzidentien beziehen sich auf den Basston: $\flat$ VII und $\sharp$ VII = Dreiklang auf der kleinen resp. auf der grossen Sept der Tonart. Absolute Tonhöhen setzen die Tonika = F voraus, die traditionelle Tonart der Lamentationen.

Die relative Spannungslosigkeit der beiden Parallelen II und VI findet in dieser Anordnung ihren Ausdruck in ihrer grösseren Entfernung von der I., würde sich also gewissermassen aus abnehmender dominantischer Kraft erklären. Die seltener begegnenden Stufen fügen sich lückenlos rechts und links an als Ergänzungen des Systems: links, als Subdominante zur IV, die kleine Sept ($\flat$ VII) rechts die III., die fast nur mit Durterz als Dominante zu VI, erscheint, und die ein einziges Mal vorkommende grosse Sept ($\sharp$ VII), ebenfalls ein Durdreiklang als Dominante zur III.

Das vollständige System sieht dann so aus:

$\flat$ VII	IV	I	V	II	VI	III	$\sharp$ VII
Es	B	F	C	G	D	A	E

Auf den beiden VII. können nur Dur-Dreiklänge errichtet werden, auf allen andern sind sowohl Dur- als auch Mollklänge möglich. Dabei ist freilich nicht zu übersehen, dass die Tiefalteration der Terz für die S. und die T. ein ungleich nachhaltigeres Ereignis darstellt als für die Stufen "rechts" von der Tonika. Es scheint, dass dieser fundamentalen Sphäre eine ganz besondere statische Bedeutung innewohnt. Für die Dominante und die Parallelen gilt, dass der Durdreiklang die Stufe nicht nur heller, glänzender macht, sondern ihr auch gleichzeitig jenen Dominanten-Charakter verleiht, der ihre Stabilität gefährdet und den Kadenzschritt D - T nahelegt.

Die Klänge, mit denen wir zu rechnen haben, sind also:

F	(f)	g	G	(a)	A	B	(b)	C	c	d	D	Es / E
I			II		III		IV		V		VI	$\flat$ VII $\sharp$ VII

Stellt sich die Beziehung D-T zwischen andern Stufen als der V. und I. ein, so liegt eine zeitweilige Verschiebung des harmonischen Zentrums, eine Ausweichung vor. Die Funktionsformel

$$\begin{array}{c} D \\ P \quad T \quad P \\ S \end{array}$$

wird dann von einer anderen Stufe aus aufgebaut, jedoch nur soweit, als dies mit den oben aufgezählten, allein zur Verfügung stehenden Klängen möglich ist.

Von der V. und von der IV. Stufe aus lässt sich die vollständige Formel verwirklichen:

		II			G
V. als Zentrum	III	V	VI	a	C d
		I			F

		I			F	
IV. als Zentrum	II	IV	V	g	B	c
		$\flat$ VII			Es	

Mit den beiden Parallelen oder der III. Stufe wird eine Mollstufe Zentrum. Die untere Parallele stellt sich dann eine grosse Terz tiefer und wird dur, gewisse Klänge fallen überhaupt aus, da sie über das System hinausgehen würden.

		III			A	
VI. als Zentrum	IV	VI	0	B	d	(e)
		II			g	

		VI			D	
II. als Zentrum	$\flat$ VII	II	III	Es	g	a
		V			c	

		$\sharp$ VII			E	
III. als Zentrum	I	III	0	F	a	(h)
		VI			d	

Für die beiden VII. Stufen fällt sogar die Mittelachse dahin. Diese Stufen sind unfähig, ein Zentrum zu bilden:

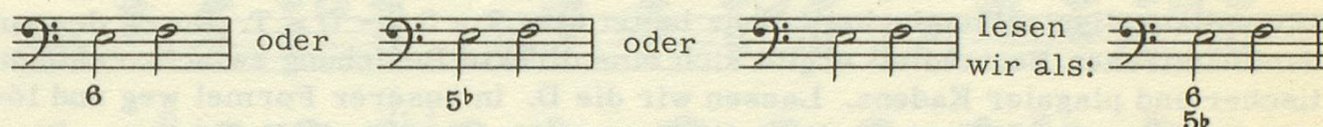
		IV			B	
$\flat$ VII als Zentrum	V	$\flat$ VII	I	c	Es	f
		0			(As)	
		0			(H)	
$\sharp$ VII als Zentrum	0	$\sharp$ VII	0	(cis)	E	(fis)
		III			A	

Damit haben wir in den Grundzügen die Möglichkeiten der harmonischen Ausweichung dargestellt. Die Modulation kann nicht, wie im temperierten System, frei ihren Weg durch den Quintenkreis gehen, sondern führt bloss zu Verschiebungen des harmonischen Bezugspunktes innerhalb des Systems.

b) Die Klangverbindungen

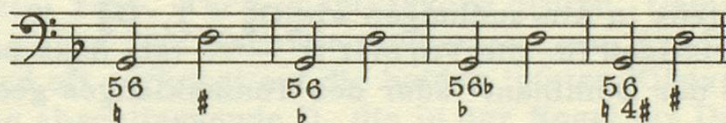
Aus der Anordnung der Stufen nach ihrer Quintverwandtschaft wird ersichtlich, dass sich die T. und ihre quintverwandten Nachbarklänge, die D. und die S., besonders nahe stehen. Daraus ergeben sich die beiden grundlegenden Klang-Verbindungen. Je nach dem, ob die T. nach ihrer S. oder nach ihrer D. eintritt, erhalten wir den Kadenzschritt S - T ("plagal") oder D - T ("authentisch"). Dem authentischen Kadenzschritt kommt dabei die grössere Bedeutung zu dank der intensiven Spannung, die die beiden Klänge fast zu einem einzigen Komplex verschmilzt und diesen Schritt vor jeder andern Klangverbindung auszeichnet. Der Leitton als Terz des D.-Klanges macht die Verbindung D - T zum Grundschrift der funktionellen Harmonik, dessen spezifischer Charakter verloren geht, wenn wir die D. als Mollakkord einsetzen. Der plagale Kadenzschritt wird durch einen entsprechenden Eingriff (S. als Molldreiklang) spannungsmässig eher intensiviert.

Nicht immer sind die Klangverbindungen ohne weiteres erkennbar aus dem Umriss und der Bezifferung. Häufig müssen sie rekonstruiert und ergänzt werden. Dies geschieht für den authentischen Kadenzschritt z. B. indem wir über dem Leitton im Bass den Dominant-Quintsextakkord setzen:



Dabei geht es weniger um eine möglichst glatte B.c.-Aussetzung, als darum, dieselbe Klangverbindung mit derselben Akkordchiffer einzufangen (1).

Der plagale Kadenzschritt liegt etwa folgenden Formeln zugrunde:



Dieser Kadenzschritt ist bereits eine selbständige Kadenzformel, die gelegentlich noch durch die vorausgenommene T. erweitert wird (T - S - T), aber auch in der einfachsten Form bei entsprechendem melodischen Zusammenhang abschlussfähig ist. Sowohl die S. als auch die T. können in dieser Formel als Molldreiklänge auftreten, was häufig in der Stufenfolge II. - VI. vorkommt.

1) Diese Ergänzung war auch Michel de Saint-Lambert geläufig ("Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et de quelques autres instruments", Paris, Ballard 1707). Vgl. F. T. Arnold "The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass" London 1931 S. 191/192.

Eine Ausnahme macht die Wendung IV. - I., da diese beiden Stufen nicht ohne weiteres auch als Molldreiklänge gesetzt werden (vgl. S. 87).

Im authentischen Kadenzschritt sind dank der Leittonwirkung zwei Klänge so eng miteinander verhaftet, dass die bloße Folge D - T nicht als vollgültige Kadenz eine genügende Klärung der tonalen Situation bringt. Dieser Kadenzschritt braucht eine bestimmte Vorbereitung, um zu einer wirklichen Kadenz zu werden. Die Vorbereitung kann ebenfalls in der vorweggenommenen T. bestehen: T - D - T. Mit Vorliebe jedoch wird als Vorbereitung die S. gebracht als besonders gegensätzliches, dunkles und schweres Element, das die nachfolgende D. wirkungsvoll hervortreten lässt. Dabei handelt es sich weniger um den Dreiklang der S., als um den Quint-sext-Klang über der S., den wir mit Rameau nicht der II., sondern der IV. Stufe zuzählen und als IV_5^6 bezeichnen. Auch er muss oft, wie der D_5^6 -Klang, aus der immanenten Harmonik der Oberstimme, aus Analogiefällen oder aus der Stimmführung rekonstruiert werden. So etwa in A 59: wenn der Quart-Vorhalt auf der V. richtig vorbereitet sein soll, muss das g bereits im Klang auf C mitenthalten sein. So erhalten wir die Töne c (Bass), g (Dissonanz-Vorbereitung) und a (Oberstimme) als Bestandteile des Akkordes auf c, der nun nur noch die selbstverständliche Ergänzung durch das e erfährt (1).

Die vollständige authentische Kadenz lautet also T - S_5^6 - D - T. Durch den subdominantischen Bestandteil ergibt sich eine direkte Beziehung zwischen authentischer und plagaler Kadenz. Lassen wir die D. in unserer Formel weg und lösen die S_5^6 in S_5^{5-6} auf, so liegt die Formel für die plagale Kadenz vor. Die unbestimmtere Kadenzbewegung S - T wird durch das Hinzutreten der D profiliert, die Bewegung öffnet sich nicht zu einem Abschluss hin wie in der plagalen Kadenz, sondern sie schliesst sich in der Kadenz.

Die Klangfolge T S D T darf hier nicht als zweimaliger Quintfall (I - IV / V-I) verstanden werden. Da die S immer potentiell als S_5^6 vorliegt, sind die drei Stufen nicht gleichartig. Bemerkenswert ist, dass die Formel S - D_3^7 - T (in welcher die Sept der Dominante die Bruchstelle zwischen S und D überbrückt) bei Charpentier höchstens in Abwandlungen wie D_5^6 - T, D_3^4 - T, $D_3^7 \frac{6}{4} \frac{5}{3}$ - T vorkommt. Charakteristisch für die Formel D_3^7 - T. ist, dass bei strenger Stimmführung die Quinte des Dominant- oder des Tonikaklanges geopfert werden muss (2).

- 1) Auch der S_5^6 -Klang war der alten Theorie nicht fremd. Vgl. Arnold l. c. S. 200, Anm. 36. Das illustrierende Beispiel scheint uns allzu kompliziert. Eher dürfte Saint-Lambert unsere Grundkadenz T - S_5^6 - D - T im Auge haben, wie Telemann, ibid. S. 816 § 6.

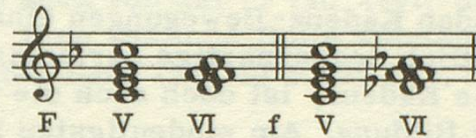
2)

D7 - T

D7 - T

Dadurch erhält in der Schlusskadenz die Terz ein Uebergewicht. In der Formel T S $\frac{6}{5}$ D T sind sowohl die D als auch die T vollständig. Die konstruktive Quinte behauptet sich neben der farbigen Terz. Das 18. Jahrhundert bevorzugt diese konstruktiv-zeichnerische, das 19. jene sinnlich - farbige Kadenzbewegung. Neben plagaler und authentischer Kadenz gibt es noch zwei festgefügte Formeln, die kadenzartig wirken, trotzdem sie nicht auf dem Bass-Quintfall beruhen:

Der Trugschluss setzt nach der D in Vertretung der T die untere Parallelstufe; er kommt in unseren Stücken selten vor:



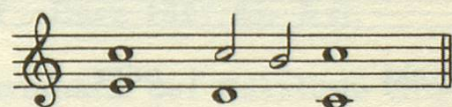
Der Halbschluss erscheint mit Vorliebe über einem von T. zur D. stufenweise absteigenden Bass. Da die Septime ohnehin und die Sexte wenigstens in Moll in zwei Formen auftreten, ergeben sich je nach dem tonartlichen Zusammenhang verschiedene Ausprägungen derselben Kadenzbewegung:



In diesen fünf Varianten vollzieht sich derselbe kadenzierende Vorgang (1); das gemeinsame Element ist letztlich eine kontrapunktische Schlussformel, die alte clausula diminuta (2). Vom Standpunkt der Harmonielehre aus müsste man den vorletzten Akkord bald als (VII⁶) V (Beisp. A und B), bald als IV⁶ (C) oder als übermässigen Sext-, resp. Terz-quart-akkord deuten. Damit käme die evidente Uebereinstimmung aller fünf Formeln nicht mehr zum Ausdruck. Die Halbschlussformel wird oft verkürzt auf die beiden letzten Klänge, den Spannungs-Sextakkord und die abschliessende D, die in der Regel als Durdreiklang zu setzen ist. Nicht selten wird der so erreichte Durdreiklang aber unmittelbar anschliessend nach Moll alteriert (A 41, 51). Hierin liegt ein Ansatzpunkt für die chromatische Durchsetzung der Harmonik bei Charpentier.

1) Auf dem vorletzten Basston dieser Kadenz war nach Saint-Lambert ein Triller gebräuchlich (Arnold l. c. S. 201 f.).

2) Eine Clausula diminuta wäre etwa (nach Grove's Dictionary Art. "Cadenza"):



Nicht alle Kadenzformeln lassen sich auf die fünf Hauptstufen anwenden:

Zur V. und VI. Stufe führen der Halbschluss, die authentische und die plagale Kadenz.

Zur I. führen die authentische und die plagale,

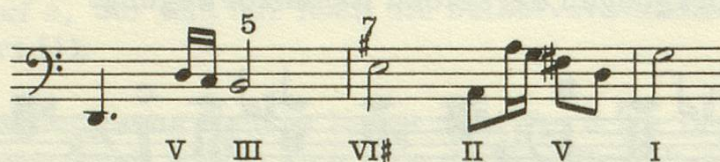
zur II. und IV. praktisch nur die authentische Kadenz,

zur III. ausschliesslich der Halbschluss. Vereinzelt Fälle sind alle Trugschlüsse, der Halbschluss zur I. (2. m. 10) und die authentische Kadenz zur III. (1. m. 78) (1).

Das harmonische Geschehen verläuft in freien Akkordfolgen, die in die abschliessenden und klärenden Kadenz-Bewegungen einmünden. Eine gewisse Bedeutung erlangen gelegentlich sequenzartige harmonische Fortschreitungen. Weniger bedeutend als die Kadenz, ist doch auch die Sequenz eine typische und formelhafte harmonische Bildung. Am eindeutigsten liegt sie in folgender Form vor:

III - VI - II - V - I

2. v. 132



Das erste Stück von 1. j. ist als Ganzes auf einer Sequenz aufgebaut (vgl. die ersten Takte oben S. 80). Die ganze Entwicklung sieht schematisch folgendermassen aus (mit (D) bezeichnen wir Zwischendominanten):

Takt:	5	6	7	8	9	10	14	15	16	18	19 - 21
Funktion und Stufe:	(D)II	II	(D)I	I	(D)VI	VI	(D)V	V	(D)IV	IV	Schlusskadenz

- 1) Eine Beziehung zwischen Sprache und Musik deutet Charpentier in seiner Lehre von den Kadenzan, wenn er ("Règles .." fol. 13 v. f) die verschiedenen Kadenzarten mit den Interpunktionszeichen gleichsetzt: Dem Punkt entspricht die authentische Kadenz, dem Semicolon, Doppelpunkt und Fragezeichen unser Halbschluss, dem Komma u. a. der plagale Kadenzschritt. Als Beispiele führt er an:



Punkt : oder ; ? Komma

Zur Frageformel bemerkt er: "C'est la partie qui fait tièrce avec le sol et qui se résout en quinte qui interroge".

Ausgeschlossen ist auch in sequenzartigen Zusammenhängen die VII. Stufe. Eine ähnliche sequenzartige Harmonifolge ist in J. S. Bachs Harmonik allgegenwärtig, wobei aber die VII. Stufe gleichberechtigt neben die andern tritt und damit dem harmonischen Fluss kein Damm mehr in den Weg tritt (1). Es ist bezeichnend, dass mit der Einführung der temperierten Stimmung auch die Diskriminierung der VII. Stufe dahinfällt (2).

Für den Verlauf der Harmonik eines ganzen Verses lassen sich Regeln nur schwer aufstellen. Immerhin sei erwähnt, dass die IV. Stufe wenig in Erscheinung tritt und gern die Wendung gegen den Schluss hin ankündigt. Dies gilt in besonderem Masse auch von der VII. (vgl. den Es-dur-resp. F-dur-Klang in E 136 und A 55). Eine ähnliche Rolle spielen Subdominante und neapolitanischer Sextakkord bei Bach (Zulauf S. 55 ff.).

Die Kadenzen, Sequenzen, Aneinanderreihungen terzverwandter Klänge u. a. sind Formeln, in denen sich die Harmonik Charpentiers vorzugsweise bewegt. Daneben gibt es harmonische Erscheinungen, die etwas Einmaliges, Individuelles zum Ausdruck bringen. Dazu zählt die Chromatik, die in der Basslinie (C), in der Hauptstimme, aber häufig auch in der nicht ausgeschriebenen Ausführung des Generalbasses vorkommt.

Zwei schöne Beispiele für die Chromatik (2. j. 142 und 3. j. 143):

The image displays three musical staves, each representing a different section of a piece. Each staff consists of a vocal line in treble clef and a basso continuo line in bass clef with figured bass notation. The lyrics are written below the vocal lines.

- Staff 1:** The lyrics are "super fi-liam Je - ru - sa - lem su-per". The figured bass notation below the staff includes the numbers 5, 6, #6, 6, and #4.
- Staff 2:** The lyrics are "fi - liam Je - ru - sa-lem". The figured bass notation below the staff includes the numbers #6 and #6.
- Staff 3:** The lyrics are "ut non e-gre - di - ar aggra-va - vit compedem meum". The figured bass notation below the staff includes the numbers #4, 6, #6, 7, 7, 4, and 3.

1) vgl. M. Zulauf: "Die Harmonik J. S. Bachs", Bern 1927, S. 5 ff.

2) vgl. hierzu die Schranken, die sich der Chromatik der Basslinie entgegenstellen und die ebenfalls mit der Weiterentwicklung des harmonischen Denkens fallen (S. 77 ff.).

Die im ersten Beispiel hochalterierte IV. Stufe (cis, da Tonika = G) ist als Leitton zur Quinte für chromatische Manipulationen besonders anfällig, auch in der Basslinie, wo sie in der harmonischen Folge IV $\frac{6}{5}$ - (D $\frac{6}{5}$) V - I der weitaus häufigste chromatische Durchgang ist.

Besondere Wirkungen erzielt der übermässige Dreiklang (vgl. A 45). Zwei übermässige Dreiklänge werden im folgenden Beispiel unmittelbar aneinander gereiht (1):

2. m. 43

Weitere harmonisch kühne Stellen: übermässiger Quintschritt im Bass:

2. j. 76

1) In den "Règles .." werden fol. 15 v verschiedene verbotene Intervalle aufgezählt. Dann fährt Charpentier fort: "Néanmoins l'expression du sujet oblige quelquefois à se servir de ces faux intervalles, alors ce sont des coups de meurtre".

Neapolitanischer Sextakkord in einem Mollvers:

3. j. 113

et circumde-dit me fel - le et la - bo - re

5 6 # b 6 6 b 5

NB

Wie schon erwähnt, ist die Alteration der Terz in der V. II. und VI. Stufe sehr häufig und ohne Einfluss auf den Fortgang der harmonischen Entwicklung. Anders ist es bei der I. und IV. Stufe, wo sie einen eigentlichen harmonischen Effekt ausmacht. Relativ glatt verläuft es, wenn die I ♭ als Moll-Subdominante zur V. erscheint, wie im folgenden Beispiel:

1. m. 118

6^b 7^b 5^b

In 2. m. 43 ff. (s. oben) und ähnlich in 2. v. 80 liegt eine Ausweichung nach der Moll-Subdominante vor.

In den Mollversen (1. m. 140 = C, 3. j. 99) kommt durch die Tiefalteration der Terz und Sext ein ganz neues Bezugssystem zur Auswirkung, das sich allerdings anhand dieser beiden einzigen Beispiele nicht erschöpfend darstellen lässt. Immerhin wird ersichtlich, dass dem Halbschluss hier eine noch größere Bedeutung zukommt als in den Durversen. Dazu kommt ein ausgeprägter Hang zur subdominantischen Region - eine Art Gegenstück zur Tendenz gegen die dominantische Seite hin in den Durversen. Beispiel C entwickelt sich von f-moll (T.) in T. 152 nach B-dur (S. zu f), dann in T. 156 nach Es-dur (S. zu B). Noch ausgeprägter geht die Entwicklung in 3. j. 99: von g nach c (S. zu g), dann über f (S. zu c) und B (S. zu f) nach Es (S. zu b), um endlich in g zu kadenzieren.

Auch in der Theorie Charpentiers spielt der "mode de Bémol" eine Rolle (1). Nach der Erörterung der verschiedenen Kadenzformeln kommt er auf die Stufen zu sprechen, auf denen man kadenzieren darf: Der "mode de béquarre" hat zwei "cordes essentielles", nämlich die "finale" und die "dominante", der "mode de bémol" ausserdem die "médiate", in Dur also UT und SOL, in Moll RE, FA und LA. "Toute autre cadence qui y entrerait serait hors du mode" (2).

1) "Règles .." fol. 14.

2) "Cordes essentielles" kommen auch sonst bei den Theoretikern vor, z. B. bei Masson, Parran, Nivers.

Als Besonderheit führt er dann den oberen Leitton zur Dominante in Moll an: "La dominante des modes de bémol a encore un demi ton favory dessus elle pour y tomber plus agréablement". Dieser Leitton ist das schon erwähnte "za" (vgl. S. 76).

c) Die Harmonik in den Beispielsversen und -melismen

Die nachstehenden B. c. -Aussetzungen erstreben eine mögliche Klarstellung der harmonischen Verhältnisse im ganzen; in einer für die Praxis bestimmten Ausführung könnte die Ergänzung der Bezifferung noch weitergehen. Ueber Leittonen im Bass ergänzen wir womöglich jenen $\frac{6}{5}$ - Chiffreklang, auch wenn er nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, während Septimen-Ergänzungen zu Dreiklängen nur gesetzt sind, wenn zwingende Gründe vorliegen (1).

Beispielmelisma D

T. 34 a gilt nicht als Leitton zu b und erhält daher keinen $\frac{6}{5}$ - Akkord, trotzdem dies möglich wäre. Eine entsprechende Situation besteht in E 133, wo die Oberstimme eine Ausdeutung als (D $\frac{6}{5}$) nicht gestattet (sonst müsste es statt e stehen).

T. 35, 37 Zwei harmonisch gleiche Situationen. In T. 37 ist das f nötig als Vorbereitung des Quartvorhaltes - analog ergänzen wir es in T. 35.

In diesem ausgesprochen einfachen Stück werden nur die Stufen I, IV, V und VI berührt. Die I. Stufe ist Zentrum der ersten, die V. der zweiten Hälfte.

1) Ueber dem B. c. stehende Ziffern stammen von Charpentier, darunterstehende deuten unsere Ergänzungen an.

Beispielmelisma E

T. 135/136 Zwischenkadenz auf der V. Stufe; vgl. auch A 55

T. 137 wie oben D 37. Durch nicht gleichzeitigen Wechsel der Terzenstruktur entsteht ein "Konflikt" zwischen der immanenten Harmonik der Oberstimme, die im F-dur-Klang bis ans Taktende verharrt, und der B-c.-Harmonik, die auf dem 4. Viertel bereits weiterschreitet. So entsteht vertikal eine Nonen-schichtung:

b d f a c
(Bass) (O. stimme)

Der Anfang stellt eine Sequent dar: I - V / VI - III / IV I. In T. 135 erfolgt die Wendung zur V. Stufe. T. 136 und 137 bilden gegenüber Beisp. D eine subdominantische Erweiterung, da $\flat$ VII als Subdominante zur IV. angesehen werden kann.

Beispiel F ist harmonisch einfach, in T. 132 erscheint eine VI. mit Durterz als Zwischendominante zur II.:

I V⁶ I VI | III (V) II V | I III⁶ VI II⁶ | V⁺ I V | I ||

In den Versen erlaubt die längere Ausdehnung eine reichere harmonische Entfaltung:

Beispielvers A

38 P a b c 42 d e

f 46 Rg

50 h i 54

Mk 58 g

Weitere Strecken gehen harmonisch auf die Kadenzformeln zurück:

T.	39 - 41	Halbschluss auf h
	42 - 43	plagale Kadenz auf e
	43 - 44	authentische Kadenz auf e
	46 - 48	" " " a
	50 - 51	Halbschluss auf e
	54 - 55	authentische Kadenz auf d
	59 - 60	" " " g

Der Verlauf der Harmonik ist eigentlich sehr einfach und folgt zunächst dem Quintenzirkel:

T.	41	43	46	48	48	49
	III (=D)VI	/ VI	/ II	/ II (=D)V	/ V	/ I

Bis T. 49 werden I. und V. Stufe ganz vermieden. T. 50 - 55 führen von VI. zu V., in T. 55 leitet die $\flat$ VII (ähnlich wie in E 136) die entscheidende Wendung gegen die Schlusskadenz ein, worauf dann auch die Subdominante zum Zuge kommt (T. 57). Eine gewisse harmonische Farbigkeit zeigt sich darin, dass die Möglichkeiten des Dur-Moll-Wechsels wiederholt ausgenützt werden. Nur I., IV. und natürlich $\flat$ VII. erscheinen ausschliesslich als Durklänge. Zweimal erfolgt jener Umschlag von Dur nach Moll nach einem Halbschluss (vgl. S. 91). Gelegentlich wirkt sich die Stimmführung als Bereicherung an sich einfacher harmonischer Gegebenheiten aus, so in T. 50, wo die Sexte über e als Vertretung oder Verzierung der Quinte zu gelten hat. Der Nonen-Akkord über e mit der Quinte im Bass (T. 45) löst sich nicht auf, sondern führt in den effektvollen übermässigen Dreiklang auf c (der III. in a-moll, modern gedeutet). Hingewiesen wurde schon auf T. 46-48, wo wir eine augenfällige Durchkreuzung von immanenter und realer Harmonik feststellen (S. 83). An diesem Stück wird ersichtlich, dass sich die Harmonik der Gesamtform des Verses anpasst, ja, aus dieser heraus entwickelt wird:

- | | |
|--------------------------------------|----------|
| 1. Phase führt nach VI (Halbschluss) | in T. 43 |
| 2. " " " II (authent. Kad.) | in T. 48 |
| 3. " " " V (" ") | in T. 55 |

Schlussmelisma: Subdominante wird wirksam, auth. Kad. auf I.

Ritornell: Bestätigung der Tonika, betonte S.

In der jeweils dritten, melodisch ausgreifendsten Zelle jeder Gruppe macht die formelhafte Kadenz-Harmonik mehr mediantischen Fortschreitungen Platz:

- | | |
|----------|---------------------|
| T. 41 | h - g - e - (c) - a |
| T. 46 | a - (f) - d |
| T. 52/53 | e - c - a - fis |

Im Beispielsvers B liegen die harmonischen Verhältnisse wesentlich einfacher. Die erste und dritte Phase bewegen sich in der Tonika-Region, in beiden kommt die S. gewichtig zur Geltung. Die zweite Phase bildet auch harmonisch gleichsam eine Insel auf der Moll-Dominante.

C muss als Sonderfall betrachtet werden. Es hat für unsere Stücke keine paradigmatische Bedeutung.

4. Ritornell

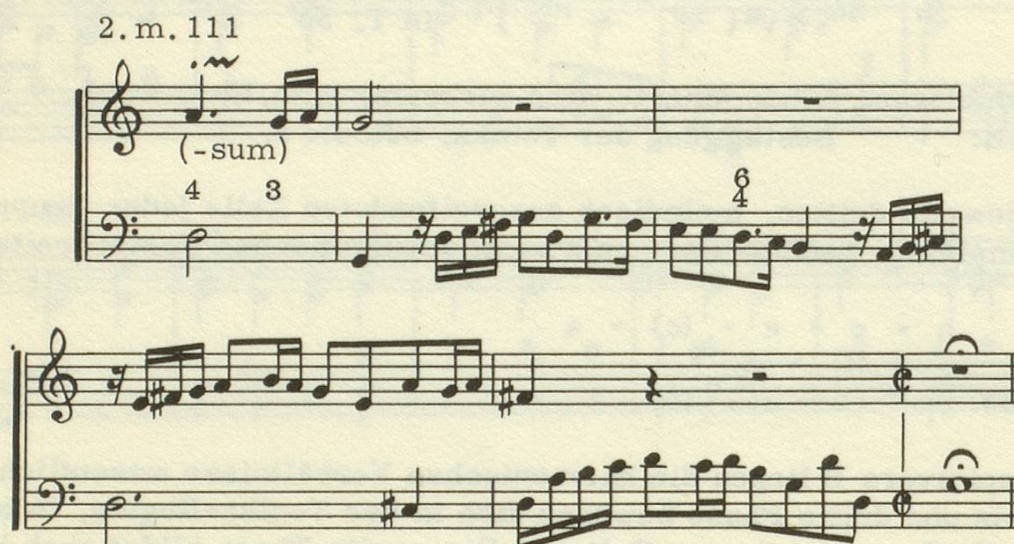
Die Verse schliessen nicht mit dem Schlussmelisma ab, sondern lassen diesem ein Ritornell von fünf bis acht Takten folgen. Diese Anhängsel sind einerseits eine nochmalige Bekräftigung der Tonika, die bereits das Schlussmelisma ausgiebig kadenzierend gefestigt hatte, andererseits bilden sie auch eine Ueberleitung zum nachfolgenden Stück, einer Letter oder dem "Jerusalem

convertere" (1). Im Gegensatz zu den Versen brechen die Lettern jeweils in einer Generalpause jäh ab, was Charpentier ausdrücklich anzumerken pflegt ("après une petite pause", vgl. S. 59).

Die Abschlüsse unserer Beispielverse repräsentieren die drei wichtigsten Ritornell-Typen:

Dem Ritornell von C (T. 161 ff.) liegt eine absteigende Tonleiter zugrunde, wie sie auch in andern Stücken mehr oder weniger variiert begegnet. In A 60 ff. wirkt der einheitliche rhythmische Fluss ausgesprochen instrumental. Verschiedene Ritornelle verlaufen ähnlich ausgeglichen und undifferenziert und verzichten auf die rhythmische Vielfalt und die Schwerpunktbildungen der gewöhnlichen, sekundär einer Hauptstimme unterlegten Basslinie. Eine dritte Gruppe von Ritornellen endlich ist motivisch durchgearbeitet, wie es in B 93 ff oder im nachstehenden Beispiel ersichtlich ist.

In 2. m. 111 finden sich Andeutungen über die Ausführung des B. c., die beweist, dass eine motivisch durchgestaltete B. c. -Ausführung in den Ritornellen denkbar ist (2).



1) Ritornelle fehlen nach den "Jerusalem convertere", wo ein weiterleitendes Element fehl am Platze wäre, sowie nach dem 6. und 9. Vers von 3. j., wo eine textausdeutende Absicht dahinter stehen könnte. In 1. v. tritt im Ritornell jeweils zum B. c. eine obligate Diskant-Gambe hinzu, die in den Versen und Lettern pausiert.

2) Dieses Ritornell wird in 2. m. 152 wiederholt, mit der ausgeschriebenen Oberstimme, was vermuten lässt, dass diese Art B. c. -Aussetzung immerhin nicht als selbstverständlich empfunden wurde.

Von einem in dieser Art realisierten B. c. -Ritornell ist es nur noch ein kleiner Schritt bis zur Eingliederung eines obligaten Instrumentes, wie es in l. v. vorgesehen ist. Das Ritornell kann am motivischen Geschehen des Verses anknüpfen (B); oft bringt es eine ähnliche Kadenzierungsformel wie der vorausgehende Versabschluss (z. B. 1. m. 85). Auch die tonartliche Einheit wird berücksichtigt: auf Mollverse (C, 3. j. 118) oder Verschlüsse (2. v. 89) folgen auch Ritornelle in Moll.

Motivische Beziehungen verknüpfen oft auch die Ritornelle unter sich, ja in den meisten Leçons wird dasselbe Ritornell mehreren Versen angefügt, so dass eine Art Refrain-Wirkung entsteht. Damit wird das Ritornell auch in formaler Hinsicht bedeutsam. Die sieben Textteile von 1. m. haben beispielsweise nur zwei verschiedene Ritornelle; bezeichnen wir sie als m und n, so ergeben sie folgendes Schema:

m m n n m₁ m

(m₁ = m in moll; der letzte Textteil ist das "Jerusalem convertere", das kein Ritornell aufweist). Mit der Repetition des Ritornells fällt die direkte motivische Beziehung mit dem Vers wieder dahin. Das Ritornell von A (= 1. Vers von 1. j.) hat keinerlei Beziehung zu diesem Vers. Aber es schliesst vorher bereits den Einleitungsteil "De Lamentatione" ab, und dort nimmt es offensichtlich den kanonischen Anfang (der oben S. 80 wiedergegeben wurde) wieder auf. Einmal, im 2. v. "Beth", lässt sich auch eine direkte Einwirkung des Ritornells auf die Bassgestaltung der nachfolgenden Letter belegen; die ganze Letter wird getragen von einer gleichmässig fortlaufenden Bassbewegung, wie das vorhergehende Ritornell des 1. Verses.

3. Kapitel

Die übrigen Leçons de Ténèbres von Marc-Antoine Charpentier

A Uebersicht

Die bisherigen Untersuchungen hatten nur eine einzelne Gruppe aus den Leçons d. T. von M. - A. Charpentier zum Gegenstand: die Stücke für Sopran und B. c. , die in Charpentiers Gesamtwerk einen spezifischen Leç. d. T. -Stil vertreten, wie er schon bei älteren Meistern anzutreffen ist und auch von jüngeren weiter gepflegt wird (vgl. Kap. 4).

Die übrigen Lamentationen von Charpentier, denen wir uns nun zuwenden, zerfallen zwanglos in zwei Gruppen. Die eine umfasst diejenigen Stücke, die mit den Sopran-Lamentationen stilistisch und motivisch gemeinsame Züge aufweisen, aber einem andern Aufführungs-Apparat zugeordnet sind. Es sind die Lamentationen für Alt und B. c. , für zwei Soprane und B. c. sowie für zwei Soprane, Alt und B. c. ; der zweiten Gruppe gehören die Werke für tiefe Stimmen und Instrumente an.

Die Fundstellen aller dieser Werke sind die Bände I, IV, V, XXIII und XXV der "Mélanges" (Paris B. N. Rés. Vm 1 259), die uns den überwiegenden Teil des erhaltenen Schaffens von M. - A. Charpentier überliefern (1). In der nachfolgenden Uebersichtstabelle sind die Werke der ersten Gruppe in den Kolonnen A,

1) Dank diesen "Mélanges" kennen wir das Lebenswerk Charpentiers besser als dasjenige irgend eines seiner Zeitgenossen aus dem französischen Kulturkreis. Die berühmten Namen: Lully, Dumont, Couperin, Lalande etc. sind uns vor allem durch die zeitgenössischen, oft prunkvollen, wahrhaft bibliophilen Ausgaben überliefert. Von Charpentier besitzen wir nicht einmal ein Porträt, und sein Geburtsdatum erschliessen wir auf Grund wenig Vertrauen erweckender Konjekturen. Wohl aber liegen die 28 Bände in seiner eigenen Handschrift vor, enthaltend nicht nur bestimmte und besonders ausgewählte Einzelwerke, sondern, trotz mancher Lücke, ein gesamtes Lebenswerk, Fertiges und Unfertiges, manches in vielerlei Varianten, oft versehen mit aufführungspraktischen Notizen, Sängernamen, ungewöhnlichen Verzierungszeichen u. ä. Bedenkt man weiter, dass auch die musikalische Qua-

a - d zusammengestellt, diejenigen der zweiten in den Kolonnen B, C, D und E. Unter F figurieren die wenigen Stücke und Fragmente, die weder der ersten noch der zweiten Gruppe zugezählt werden können. Die Kolonne Aa enthält die Leçons für S. und B. c., denen die Stilstudie des Kap. 2 galt. Zu den Abkürzungen vgl. die Zusammenstellung S. 12; römische Ziffern bezeichnen den Band, arabische die Seite oder das Blatt der *Mélanges*; Fragmente sind eckig eingeklammert.

	Aa	Ab	Ac	Ad	B	C	D	E	F
	bD + B. c.	Hc + B. c.	D, bD + B. c.	2 D, Hc + B. c.	B + Instr.	bT + Instr.	Hc, T, B + Instr.	B + Instr.	isolierte Stücke, Fragmente
1. m.	IV 13				XXIII 1				IV 23v (Prélude)
2. m.	IV 16v	V 11							
3. m.			I 5 IV 19v	IV 48v		XXIII 14	XXIII 41	XXV 39	
1. j.	IV 23v				XXIII 4v				
2. j.	IV 46v	V 12v	IV 28						I 16 Jerusalem D, bD + B. c.
3. j.	IV 34		I 6v	IV 51v		XXIII 19v	XXIII 45v	XXV 41	
1. v.	IV 41 (mit Gambe)				XXIII 6v				I 1 D, bD, Hc, 2 Fl. + B. c. IV 22 (Fragm.)
2. v.	IV 44	V 13v							
3. v.				IV 55v		XXIII 22	XXIII 49	XXV 42v	I 59v D, bD, 2 Fl. + B. c.

lität dieser Werke derjenigen der offiziellen Hofkomponisten keineswegs nachsteht, so ist es verwunderlich, dass die Musikwissenschaft bisher diesen Schatz so sehr vernachlässigte. Der frühere Basler Ordinarius Prof. Karl Nef war einer der wenigen, die sich damit eingehender befasst haben. ("Das Petrus-Oratorium von M.-A. Charpentier und die Passion" in JbP 1931).

Aus dieser Aufstellung geht hervor, dass es von Charpentier keinen vollständigen Zyklus aller neun Lektionen gibt. Normalerweise gehören immer drei Stücke zusammen, und zwar nicht die drei aufeinanderfolgenden Texte eines einzelnen Tages, sondern die jeweils ersten, zweiten oder dritten Lektionen aller drei Tage. Einiges muss als verloren gelten: Die dritte Freitagslektion ist in Kol. A nur einmal vertreten (Ad). Eine Notiz in Bd. IV fol 46 verweist jedoch auf drei verschiedene Kompositionen dieses Textes:

- 1) für drei Soprane mit Ritornellen (d. h. mit Instrumenten) "dans un des grands livres". Diese grossen Bücher scheinen verloren zu sein.
- 2) für 2 Soprane mit Ritornelle "dans le livre 2 des Demoiselles Pieches" (Prèches?). Hierbei könnte es sich um 3. v. F handeln, ein Stück für 2 D, 2 Fl. und B. c.; Gewisses lässt sich darüber nicht sagen.
- 3) für zwei Soprane und Alt "dans le cahyer". Dies ist unser 3. v. Ad.

Der Umfang der verschiedenen Stimmlagen ist folgender:

Sopran	(Dessus	D		)	fis'	- g''	(a'')
Mezzosopran	(Bas Dessus	bD		)	d'	- e''	(fis'')
Alt	(Haute-contre	Hc		)	g	- b'	(c'')
Tenor	(Taille	T		)	es	- g'	
Bariton	(Basse-Taille	bT		) (A)	c	- f'	
Bass	(Basse	B		) (F)	A	- e'	

Violine, Flöte und Oboe werden nach französischer Tradition im Violinschlüssel auf der 1. Linie notiert. Die Lamentationen für einen Sopran und B. c. (Aa) sind notiert für bD (2. v. für D), setzen aber einen Stimmumfang voraus, der die beiden Sopranstimmen einschliesst (d' - g''). Bloss in den Stücken mit zwei Sopranen kommt daher der Unterschied der beiden Sopran-Stimmlagen tatsächlich zur Geltung. Der Bariton wird nur in 3. m. C im Baritonschlüssel notiert; in 3. j. C und 3. v. C steht er im Bass-Schlüssel. Die Altstimme kann ebensogut für eine tiefe Frauen- wie für eine hohe Männerstimme bestimmt sein. Charpentier selber war Altist in der Kapelle der Princesse de Guise, und in den Partituren jener Zeit steht sein Name ausdrücklich vor der Altpartie. In 3. j. Ad und 3. v. Ad hingegen ist für den Alt eine Frauenstimme vorgesehen. Der Stimmumfang bleibt in beiden Fällen gleich.

B Die Leçons für hohe Stimmen

In dieser ersten Gruppe sind die Bearbeitungen derselben Texte auch musikalisch miteinander verwandt. Diese Verwandtschaft erstreckt sich freilich nicht auf alle Teilstücke. Auf Verse und Lettern, die unverändert von einer Leçon in die andere übernommen werden, folgen andere, die nicht die geringsten gemeinsamen Züge aufweisen. Die Verwandtschaft zweier Stücke kann auch mehr oder weniger eng sein: oft unterscheiden sie sich z. B. nur durch geringfügige Varianten von Akzidentien, Verzierungen, Deklamationsrhythmik u. ä. Häufig jedoch stimmen nur die Anfänge überein, worauf die beiden Fassungen einen durchaus verschiedenen Verlauf nehmen.

1. Die Stücke für zwei Soprane und B. c.

Die musikalische Gestaltung der vier Leçons für 2 D. und B. c. (Kolonne Ac) ist nicht einheitlich. Die beiden 3. m. -Lektionen sind praktisch identisch, und stilistisch steht ihnen auch 3. j. sehr nahe. Ritornelle fehlen, und die Teilstücke bleiben äusserst knapp, vor allem in 3. j. Ac, die mit dreimal drei Versen und Lettern und einem "Jerusalem" insgesamt 19 Teilstücke umfasst.

Instruktiv ist der Vergleich von 3. j. Ac mit 3. j. Aa. In der Fassung Aa werden die einzelnen Kurzverse mit Melismen, Textrepetitionen und Schlussritornellen zu völlig selbständigen Gebilden entwickelt (vgl. unsern Beispiervers B). In 3. j. Ac dagegen bleiben die Verse Fragmente von durchschnittlich acht Takten, die oft nicht auf der Tonika anfangen oder abschliessen und damit auf den grösseren Zusammenhang angewiesen bleiben. Als Beispiel folgt der letzte Vers (3. j. Ac):

conclu - sit vi-as me-as la-pi-di-bus qua - -

dris se - mi-tas me - as sub - ver - -

tit.

6 7 6

6

5 6 6

Die gesamthaft 13 Takte schliessen auf der Dominante, der Aufstieg auf "lapidibus quadris" erfolgt unvermittelt und ohne die behutsame Vorbereitung, die man im hochmelismatischen Stil erwarten würde. Das Schlussmelisma ist eine Sequenz mit kleinen Varianten; bereits ahnt man die spätere Formulierung der "subvertit"-Figur (vgl. S. 79), aber der ganze Vers spiegelt unverkennbar eine ältere und primitivere Kompositions-Technik wider.

Beispiele aus 3. m. Ac 1 gibt Crussard S. 68 und 67 (1). In fast allen Abweichungen erweist sich Ac 2 als komplexer und reicher als Ac 1. Statt regelmässiger Sequenzen stehen in Ac 2 variierte, einfache rhythmische Verhältnisse werden in Ac 2 durch Verzierungen u. ä. kompliziert. So halten wir Ac 2 für eine jüngere Kopie von Ac 1 - umsomehr, als 3. m. Ad (das wir für noch jünger ansehen) an Ac 2, nicht an Ac 1 anschliesst. Verglichen mit 3. j. Ac ist 3. m. Ac stilistisch einheitlicher, die einzelnen Teilstücke holen weiter aus, und die archaisch-unbeholfenen Züge, die 3. j. Ac stellenweise bestimmen, treten in 3. m. Ac ganz zurück. Deshalb halten wir 3. m. Ac für jünger als 3. j. Ac, obwohl sie in der Handschrift unmittelbar aufeinander folgen und dasselbe "Jerusalem" benützen.

2. j. Ac weist als einzige Lektion dieser Gruppe als Versabschluss jeweils ein Ritornell auf, die Gestaltung steht der Version für einen Sopran und B. c. (2. j. Aa) nicht nach. Als Beispiel für die Art, wie ein und dasselbe musikalische Material verschieden verwendet wird, folgt der Anfang des Verses "Matribus suis":

2. j. Ac

ma - tribus su - is di - xe -

ma - tribus su - is di - xe -

10 9 8

- - runt u - bi est u - bi

- runt u - bi est u - bi

7 5 6 4

1) Dieses letztere Beispiel ist dort nicht ganz korrekt wiedergegeben: im B. c. muss g gelesen werden mit der Bezifferung 2[#]

est tri - ti - cum et vi - num cum defi - ce -

est tri - ti - cum et vi - - num cum defi - ce -

4 3

rent qua - si vul - ne - ra - ti

rent qua - si vul - ne - ra - ti

7

2. j. Aa

ma - tribus su - is di - xe

10 9 8

- - runt u - bi est u - bi

5 6

est tri - ti - cum et vi - num cum defi-ce-

rent qua-si vul-ne-ra - ti

Die Vokalstimme aus Aa ist als Oberstimme in Ac weitgehend enthalten, und auch der B. c. ist zunächst in beiden Stücken gleich. Jedoch wird der Text in Ac ohne grosse Einschnitte bis "vinum" durchgeführt, während Aa ihn in drei Teile zerlegt: "Matribus - dixerunt" / "Ubi est triticum" / "et vinum". Das "dixerunt"-Melisma ist in Ac bestimmt durch ein kurzes imitiertes Motiv. Dieses formale Element fällt in Aa weg; das Melisma entfaltet sich ganz "melodisch", nicht mehr "konstruktiv". Endlich trägt der Bass in Aa eher etwas Eigenes bei als in Ac: vgl. den Abschluss "triticum", und "deficerent", die in Ac einfache Grundakkorde, in Aa auflösungsbedürftige, d. h. weiterzielende Klänge sind.

Berücksichtigt man dies alles, so wird man doch wohl die Fassung Aa als jünger ansehen: die ursprünglich klaren Konturen, wie sie in Ac vorliegen, werden in Aa bereichert durch neue Elemente. Gegenüber 3. j. und 3. m. Ac repräsentiert 2. j. Ac einen wesentlich reiferen, bewussteren und anspruchsvolleren Kompositionsstil.

2. Die Lektionen für zwei Soprane, Alt und B. c.

Von den drei Lektionen der Kolonne Ad sind die beiden ersten verwandt mit den übrigen Bearbeitungen dieser Texte (Aa, Ac). Für 3. v. Ad bleibt die Frage offen; zu 3. v. F führen keine verbindenden Fäden hinüber, und ein anderes Vergleichsstück ist nicht erhalten. Alle drei Stücke verzichten auf Ritornelle, und das "Jerusalem" ist für alle dasselbe. Die Besetzungsmöglichkeiten sind dank der dritten Solostimme sehr mannigfaltig. Die Behandlung der beiden Sopranstimmen entspricht derjenigen in den Stücken für zwei Soprane: der Stil ist bald mit Floskeln und Melismen durchsetzt, bald "motettisch", d. h. rein

syllabisch und imitatorisch durchgearbeitet. Die Altstimme übernimmt in den Ensemblesätzen die Rolle des Basses und geht meistens mit der Basslinie des B. c. in Oktaven oder im Einklang. In den Soli löst sie sich zwar vom B. c. bleibt aber vorwiegend syllabisch; dem Solo-Alt werden auch keine Buchstaben-Melismen anvertraut. Form und harmonische Begleitung werden dabei so gekonnt gehandhabt, dass wir diesen Stil nicht einfach als archaisch bezeichnen möchten, trotzdem er immer wieder an die Behandlung der Solostimme etwa bei Dumont erinnert. Es handelt sich viel eher um einen spezifischen "Alt-Stil", der sich vom melismenfreudigen Sopran-Stil deutlich unterscheidet. 3. m. Ad folgt auf weite Strecken der Version Ac 2; wo sie aber eigene Wege geht, glaubt man, eine überlegenere Hand und eine grössere handwerkliche Fertigkeit zu verspüren. Die altertümliche Notationsweise im letzten Vers von Ac 2 (wo der Bass in geschwärtzten Ganzen - Hemiolen im 3/2-Takt - notiert war) wird in Ad aufgegeben, und der 3/2-Takt, der in Ac öfters verwendet wird, findet sich in den drei Lektionen Ad nur noch ein einziges Mal. 3. j. Ad steht ausdehnungsmässig und wohl auch chronologisch in der Mitte zwischen 3. j. Ac und 3. j. Aa. So spürt man etwa in der Letter "Beth" von Aa, dass ihr ursprünglich nicht eine rein monodische Konzeption zugrunde lag. In 3. j. Ad erscheint das "Beth" tatsächlich in drei Formen: für D + B. c., 2 D + B. c. und für 2 D, Hc + B. c., wobei Oberstimme und B. c. praktisch gleich bleiben. Die Fassung für D + B. c. wird in Aa übernommen, die Imitationen von Gesangs- und B. c.-stimme sind ein Relikt aus der früheren Version. Gelegentlich allerdings geht 3. j. Aa dennoch auf Ac, nicht auf Ad zurück: so etwa in "aleph", obwohl uns das zweite "aleph" in Ad dem Stil von Aa durchaus angemessen erscheint. Der Vers "Aedificavit" folgt im Aufbau ziemlich getreu der Fassung Ad, entlehnt aber den "neapolitanischen Sextakkord" (vgl. S. 95) in Ac; er fehlt in Ad.

Manche Einzelheiten sind in allen drei Entwicklungsstufen ähnlich: "Aedificavit" steht überall in Moll, "felle et labore" und "subvertit" erhalten ähnliche Figuren.

3. j. Ad

The musical score for 3. j. Ad consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes with trills. The middle staff is a vocal line in treble clef, starting with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes with trills. The bottom staff is a bass line in bass clef, starting with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes with trills. The lyrics are written below the staves.

semitas me - - - as semitas me - -

semitas me - - as se-mitas me - - as sub-



vgl. hierzu oben S. 79. Uebereinstimmend wird auch der Vers 5 ("In tenebros is") gestaltet: betont kurz (auch in Aa), ohne Tonikaschluss oder Ritornell und mit Orgelpunkten im Generalbass.

Der letzten der neun Lektionen liegt nach der liturgischen Benennung nicht mehr eine "Lamentation" zugrunde, sondern der Anfang der "Oratio Jeremiae" (S. 21). Der Text wird in 3. v. Ad in vier Blöcken gruppiert, die alle solistisch ansetzen und zu einem ausgedehnteren tutti-artigen Komplex hinführen. Die solistischen Teile treten an Zahl und Ausdehnung auffallend zurück (der längste umfasst 11 Takte), und auch die Melismen fehlen weitgehend. Immerhin begegnet das gregorianische Initium noch recht häufig als Kopfmotiv.

3. Die Lamentationen für Alt und B. c.

Auch die drei Bearbeitungen für Alt sind verwandt mit den entsprechenden Werken für Sopran. Mit Rücksicht auf die Stimmlage stehen sie in C-dur (eine spätere Hand empfiehlt vor jeder Leçon die Transposition nach B-dur, was in Aa dem Schwanken zwischen G- und F-dur entspricht). Jeder Lamentation geht ein Prélude voraus in Form von 10 bis 12 B. c. -Takten. Die Ritornelle sind relativ lang, und die Letter wird meistens ohne Einschnitt an das Ritornell angefügt. Die Solostimme folgt jenem vorwiegend syllabischen Alt-Stil, der schon in den Altsoli der Lektionen Ad vorgebildet ist. Während Lettern und Ritornelle fast ausnahmslos verschieden sind von den entsprechenden Stücken in Aa, sind sämtliche Verse sehr nah verwandt mit jenen. Die einzige Ausnahme stellt der allerletzte Vers dar; in 2. v. Ab werden nämlich die beiden letzten Verse und das dazwischenstehende "Vau" ohne gliederndes Ritornell aneinander gehängt. Im letzten, auf der Subdominante ohne gregorianisches Initium einsetzenden Vers finden sich Anklänge an Aa erst wieder gegen den Schluss ein. Diese Einzelheit steht so isoliert da in diesen drei stilistisch ungemein einheitlichen Stücken, dass wir darin eine bewusste Raffung der Form zur Erreichung der Schlusssteigerung erblicken müssen. Als Beispiel sei der Anfang von 2. j. Ab mitgeteilt:

2. j. Ab (Prélude)

6 # 56 #

la - med - - - - -

ma - tribus su - is di - xe - - - runt u - bi

est u - bi est tri - ti - cum et vi - num cum defi - ce -

rent qua - si vul - ne - ra - ti cum defi - cerent qua - si vul - ne -

ra - ti in pla - te - is ci - vi - ta - - tis

Prélude, erste Letter, Ritornell und Versanfang folgen sich ohne Unterbrechung, aber jeder Teil schliesst eindeutig auf der Tonika ab. Der Vergleich mit den oben S. 106 angeführten Takten aus 2. j. Ac und Aa zeigt, dass Ab der Version Aa nähersteht als derjenigen von Ac (z. B. Pause nach "dixerunt", harmonische Stützung der Silben "triticum", "cum deficerent". Einzig in der Verbindung von "triticum et vinum" wird die Version Ac befolgt.) Im Melisma über "Lamed" wird der Gegensatz zum melismatischen Sopranstil sichtbar. Die sorgfältig eingesetzten Verzierungen sprechen gegen die Vermutung, dass in der aufgeschriebenen Tonfolge bloss eine Skizze improvisierter Melismatik vorliegt.

Als weiteres Beispiel sei noch das "adhaesit" aus 2. v. Ab angeführt. Der Vergleich mit der Fassung in 2. v. Aa (S. 79) ist aufschlussreich für den Gestaltwandel dieser Figur.

2. v. Ab

adhae-sit lingua lactentis ad pa-latum e -

jus in si - ti

Die weniger melismatische, nüchterne Gestaltung der Vokalstimme verweist die Alt-Lektionen in eine ganz andere Sphäre als die hochmelismatischen Stücke für Sopran. Der Wechsel verschiedener Stimmkombinationen und das für Ac und Ad so bezeichnende Schwanken zwischen syllabisch-motettischem und melismatisch-monodischem Stil fallen dahin. In Ab fehlen aber auch jene Entwicklung von der Deklamation zur Melismatik und die "Kantilenen-Episoden", die ähnlich wie die gelegentlichen Imitationen in Aa immer als Fremdkörper wirken, sei es auch positiv, als gegensätzliches, spannungschaffendes Element. Im Stil herrscht also ein ausgesprochener Gegensatz zwischen den Stücken aus Aa und aus Ab. Vergleicht man indessen ihre Struktur, so erweist es sich, dass die entsprechenden Verse weitgehend übereinstimmen: Fast sämtliche Motive sind gleich, sozusagen jede Phrase endet in beiden Fassungen auf demselben Ton, oft stimmt auch die Harmonisierung überein, wie in unserem Beispiel "Matribus suis", und wenn der Stil der Altlectionen eine melismatische Schlussgestaltung nicht zulässt, so wird sie ersetzt durch eine deklamatorische, mit Textwiederholungen u. ä. In der ganzen Kolonne A unserer Aufstellung sind kei-

ne Stücke so eng verwandt wie gerade die stilistisch so gegensätzlichen der Zyklen Aa und Ab. Während der Komposition des einen muss der andere aufgeschlagen auf dem Tisch gelegen haben. Aber welcher war Vorlage, welcher ist die Neubearbeitung? Beide sind in ihrer Art vollendet; in unserem ersten Beispiel aus 2. j. Ab entdecken wir am Anfang eine offensichtliche Imitation (Aufstieg c-g in beiden Stimmen zum Wort "matribus") - diese klare Formidee wird sowohl in Aa als auch in Ac verwischt, was wir oben als Indiz für das höhere Alter der einfacheren Fassung gelten liessen (S. 106). Andererseits ist Ab geschlossener als Aa, als formale Gestaltung schlechterdings überzeugend: die instrumentale Einleitung ist gerade in diesen Stücken, die kein textliches "Incipit" haben, eine formale Notwendigkeit, die wir in den entsprechenden Lektionen von Aa vermissen. Jeder Vers ist zwar selbständig ausgeformt, aber nirgends kommt es zu einem Uebermass an Melismatik, und die erwähnte Schlussgestaltung in der letzten Lamentation ist einfach und meisterlich. Aa wirkt genialer, Ab reifer.

C Die Leçons für tiefe Stimmen und Instrumente

In den Bänden XXIII und XXV der *Mélanges* stehen vier Zyklen zu drei Lektionen (Kolonnen B, C, D, E unserer Tabelle), die zwar nicht verwandt, aber immerhin stilistisch so ähnlich sind, dass sie hier zusammen besprochen werden dürfen. Die drei zusammengehörigen Stücke verwenden dasselbe "Jerusalem", und es steht ausser Zweifel, dass jeder Zyklus als Ganzes konzipiert wurde. Die gemeinsamen Züge sind die Verwendung von gebrochenen Stimmen und von Instrumenten, der Vokalstil und die formale Anlage.

Die formale Anlage erinnert an diejenige der Leçons für Alt. Die Letter wird oft in das Ritornell mit einbezogen und büsst damit ihre Selbständigkeit ein (1). Gelegentlich erhält sie bloss einen einzigen Ton oder einen einfachen Kadenzschritt; längere Melismen verlaufen gern mit der instrumentalen Basslinie unison (vgl. Beisp. H). Die Ausformung der einzelnen Teilstücke wird nicht mehr, wie noch in Ab, mit rein vokalen Mitteln unternommen; Melismen und Textrepetitionen dienen mehr deklamatorischen Prinzipien als formalen (Wiederholung eines Wortes zur Hervorhebung, Floskeln als Figuren bestimmter Bilder oder Begriffe). Eine wichtige mitgestaltende Aufgabe übernimmt dafür das Orchester. Es wird selbständig eingesetzt in Prélude und Ritornell mit oder ohne motivischer Beziehung zu den benachbarten Gesangsteilen. Das Zusammenwirken von Instrumenten und Singstimmen führt zu folgenden Kombinationen:

1. Die Singstimme wird nur vom B. c. gestützt. Das Orchester führt den Satz im Ritornell zu Ende (Beisp. H).
2. Vokaler und instrumentaler Klangkörper verschmelzen in einem einheitlichen Satz, oft mit imitierenden Motiven, die die Einheit des Ganzen noch betonen (Beisp. G).
3. Doppelchorartige Anlage; die Singstimme trägt ein paar Takte vor, die dann im Orchester aufgegriffen werden. Hierbei ist die rhythmische Entsprechung wichtiger als die melodische; solche Stücke bevorzugen den 3/2-Takt.

Die gregorianische Formel wird in diesen Stücken nicht so konsequent angewendet wie etwa in Aa oder Ab. Immerhin lässt sie sich auch nachweisen; vor allem in den "Incipit"-Teilen, in einzelnen solistischen Versanfängen und in den seltenen selbständigen Lettern. Die Tuba freilich ist nirgends mehr als

-
- 1) Der Zyklus D macht in dieser Hinsicht eine Ausnahme, indem hier jede Letter und jeder Vers als selbständiges Teilstück abschliesst, und auch insofern, als in 3. j. D vor jedem Kurzvers eine Letter gesungen wird, während in 1. v. B., 3. j. C und E jeweils drei Kurzverse unter einer einzigen Letter zusammengefasst werden. Da die Letter auch nicht repetiert wird, zieht also der Komponist die Drittelse der Vulgata wieder zusammen zu einem einzigen "Normalvers".

solche erkennbar, und auch die Finalis spielt keine grosse Rolle mehr, da oft die Singstimme nicht auf der Tonika abschliesst. Die Behandlung der Singstimme ist nicht in allen vier Zyklen ganz einheitlich, erinnert jedoch im ganzen stark an den Alt-Stil von Ab. Die ausgeprägt syllabische Textunterlegung lässt Floskeln und Melismen fast nur in Lettern und als Figur auftreten. Der Vokalstil hält sich zwischen dem freien Rezitativ und dem linear gebundenen Arioso als extremen Möglichkeiten. Der Rezitativstil liebt kleine Notenwerte, Tonrepetitionen, kurze Motive, Dreiklangsbrechungen u. s. w. Der Ariosostil dagegen sucht festgefügte Themen, bevorzugt den linear zwingenden Sekundschrift und den rhythmisch schärfer akzentuierenden ungeraden Takt.

Der Vokalstil ist auch für die formale Ausprägung eines Teilstückes wichtig: Den Rezitativstil kennzeichnet die scheinbar willkürliche Aneinanderreihung von innerlich unabhängigen Teilstückchen, Text- und Motivrepetitionen runden vielleicht das Ganze notdürftig ab, wenn diese Aufgabe nicht einfach dem Ritornell überlassen wird. Der bereits von vornherein von formalen Gesichtspunkten geprägte Ariosostil führt dank der Imitation seiner festgefügt Themen rasch zu einem motettisch-dichten Satz, der dann wiederum durch mehr rezitativische Zwischenteile unterbrochen wird, so dass sich auch hier ein freieres Element Geltung verschafft. Unser Beispielsvers G aus 1. m. B mag dies veranschaulichen. Bezeichnend ist die instrumentale Bindung der Singstimme, ebenso, wenn sie mit dem B. c. im Einklang verläuft (Anfang), wie wenn sie ihr Thema selbständig vorträgt ("eo quod"). Bei "omnes portae" bricht der Rezitativstil durch, die Instrumente führen praktisch bloss die B. c. - Begleitung aus. Gleichzeitig wird der strenge 3/2-Takt abgelöst durch den ausgeglicheneren geraden Takt.

Beispielsvers H repräsentiert den rezitativischen Stil. Er schliesst auf der Dominante ab, "Beth" führt zurück nach der Tonika. Eine feste Form entsteht erst mit dem Ritornell, das an das allerletzte Rezitativ-Motiv anknüpft.

Erinnert das Arioso G an die Kantilenen-Episoden der Sopran-Leçons und an die Mollverse (vgl. Beispielsvers C, dem der gleiche Text, ebenfalls in f-moll und mit ähnlicher Melodik, zugrunde liegt), so das Rezitativ an die deklamierten Versanfänge. Aber während sich dort die Form ganz aus den Gegebenheiten der Singstimme heraus entfaltet (allmähliches Hineinwachsen in den Tonraum, Krönung und Abschluss in den Melismen), ist der Gesang in unseren Stücken eingebettet in einen instrumentalen Klangapparat; die Form ist das Ergebnis weniger eines Wachstumsprozesses als eines architektonischen Planes.

Am knappsten abgefasst sind die drei Leçons E (in F-dur). Die Préludes fehlen, und auch die Ritornelle sind kurz. Der rezitativische Stil wird bevorzugt, und die einzig vom B. c. gestützte Solostimme beherrscht grössere Teilstücke. Es fehlen die eigentlichen ausladenden Höhepunkt- und Abschlussbildungen. Diese Lektionen repräsentieren die sauber gearbeitete, aber etwas trockene Solomotte der französischen Schule (Dumont, Brossard etc.). B (ebenfalls F-dur) ist dagegen breiter angelegt. Sie verlangt das grösste Orchester, und die Notation verrät eine doppelchörige Anlage: Den "Grand chœur" bildet das vierstimmige, mehrfach besetzte Orchester, dem die Solostimme mit Orgel und

Generalbass-Instrumenten als Solochor gegenübersteht. Jede Lektion hat ein längeres Prélude. Die bloss vom B. c. begleiteten Rezitative treten ganz zurück.

C (in G-dur) ist die umfangreichste Lamentation und enthält besonders reiche und ausgedehnte Orchesterteile. Der Vokalstil ist ähnlich wie in B, ausnahmsweise kommt es zu wirklichen melismatischen Entfaltungen (das einzige selbständige Schlussmelisma dieser vier Zyklen findet sich im "Incipit" zu 3. v. C). Hängt dies damit zusammen, dass einzig in diesem Zyklus der Sänger mit Namen genannt ist? Dann wären diese Leçons vielleicht als Paradestücke für jenen "Mr. Beaupuy" entstanden, der auch sonst in den Partituren Charpentiers häufig genannt wird (1). 3. m. C ist die einzige Komposition dieses Textes, wo der dritte Vers nicht fehlerhaft "in die furoris sui" heisst, sondern nachträglich korrigiert wurde in das korrekte "in die irae furoris sui".

D ist der am wenigsten einheitliche Zyklus, und er steht auch sonst etwas abseits (vgl. S. 114). Er allein ist nicht für eine einzige Solostimme bestimmt, und ausser D gibt es keine Lamentation von Charpentier, die als Ganzes in einer Molltonart steht. Das "Jerusalem" verlangt Doppelchor-Besetzung (beide Chöre mit zwei Instrumental- und drei Vokalstimmen), die beiden Chorthälften werden nach ihrem getrennten Standort unterschieden: "Costé de l'orgue" und "Costé des violons". Die Frage stellt sich, ob hier nicht die Stimmen (auch der Instrumente) mehrfach besetzt waren und ob dies nicht auch in andern vollstimmigen Teilstücken der Fall war.

1) Für Raguenet ("Parallèle . . ." S. 11 ff) bildet die Schönheit der französischen Basses-Tailles-Stimmen den gewichtigsten Vorzug der französischen Oper gegenüber der italienischen.

Exkurs über das Orchester M. - A. Charpentiers

Die Lamentationen B, C, D und E geben uns wertvolle Hinweise auf die Zusammensetzung und Verwendung des Orchesters bei Charpentier.

Den grössten instrumentalen Apparat setzt B voraus. Vor den sechs Notensystemen stehen folgende Angaben:

1. System  vions, fl, hautb
2. "  $\frac{2}{1}$
3. "  $\frac{2}{2}$
4. "  $\frac{4}{4}$ Basson et Basse de vion du gd choeur
5. "  $\frac{4}{4}$ voix
6. "  $\frac{4}{4}$ orgue et Basse Cont. (1)

Dass im 2. und 3. System Violinen (im 3. wohl Bratschen), aber keine Bläser vorgesehen sind, ergibt sich daraus, dass später auch für diese Systeme Dämpfer vorgeschrieben werden, aber nie ein Hinweis steht wie im 1. 4. und 6. System, dass die Bläser pausieren sollten. Der Umstand, dass der Sologesang gelegentlich unter den B. c. hinabsteigt, lässt vermuten, dass ein "16-füssiger" Kontrabass den B. c. mitspielt (vgl. Beisp. H, "plena").

Das 6. System setzt ebenfalls Streichbässe und Fagott voraus. Aus der Bemerkung im 4. System geht hervor, dass Charpentier einen "grossen Chor" - d. h. doch wohl: die ersten vier Systeme - dem "kleinen Chor" (= Solobass und B. c.) gegenüberstellt. Dass die Stimmen wenigstens im "grossen Chor" mehrfach zu besetzen waren, ergibt sich daraus, dass in den Mittelstimmen (2. und 3. System) Stimmteilungen vorkommen, was Charpentier so präzisiert, dass er zum oberen Ton "Pr.", zum unteren "Sd." hinsetzt, abgesehen davon, dass die Anweisung "tous" im 2. und 3. System keinen Sinn hätte, wenn nicht mehrere Spieler für dieselbe Stimme vorhanden gewesen wären.

1) Die Ziffer nach dem Schlüssel bezeichnet die Notenlinie:

 = Violinschlüssel auf der untersten Notenlinie.

Dank der Bläserbesetzung dominiert die Oberstimme im vollen Orchesterklang von vorneherein gegenüber den 2. und 3. Violinen. Das 4. System wird im Verlauf oft mit dem 6. zusammengenommen, wie in Beisp. G.

Stellen wir also das "grosse Tutti" zusammen; so erhalten wir folgende Besetzung:

Grand choeur	{ 1. Violinen, mindestens 2 Flöten, Oboe. 2. Violinen Bratschen Violoncelli, Kontrabässe, Fagott
Petit choeur	{ Solo-Bass Orgel, Violoncello, Kontrabass, Fagott

Dieses "grosse Orchestertutti" wird nur selbständig, nie als Begleitung des Sängers eingesetzt. Soll der Solo-Bass vom Orchester begleitet werden, so muss der Orchesterklang reduziert werden, etwa indem die Bläser wegfallen und die Streicher Dämpfer aufsetzen (aber in voller Besetzung, "tous", spielen, vgl. Beisp. G).

Dies nennen wir das "kleine Tutti":

- 1. Violinen con sord.
- 2. Violinen con sord.
- Bratschen con sord.
- Streichbässe con sord., Orgel.

Eine andere Möglichkeit, den Sänger zu begleiten, besteht darin, dass gewisse Instrumente solistisch verwendet werden. In unserem Zyklus B finden wir nur eine einzige derartige Besetzung (Beisp. H):

- 1. Flöte
- 2. Flöte
- Solo-Bass
- "accompagnement seul"

Diese Besetzung alterniert auch etwa mit dem kleinen Tutti, so dass richtige Trio-Einlagen entstehen.

Dem "grossen Tutti" antwortet eine andere Trio-Formation (Prélude zu 1. j. B):

- 1. Violine (einfach besetzt), Flöte, Oboe
- 2. Violine " " , Flöte
- "acc. seul" mit Fagott.

Nicht ganz durchsichtig ist die Frage, wie das "accompagnement seul" zu besetzen ist: ob ein einzelner Streichbass dazugehört, oder ob die Orgel allein spielt. Jedenfalls wird der Unterschied ausdrücklich gemacht zwischen mehreren sordinierten Streichbässen und Orgel einerseits (kleines Tutti) und dem "acc. seul".

Die Gegenüberstellung von vollem B. c. -Klang und reduziertem "acc. seul" findet eine Parallele in der Motette "Quam pulchra es" (III fol. 33v), wo in der B. c. -Stimme die Stichworte "main" (Begleitung der Vokalstimmen) und "pedale" (zu kurzen Flöten-Ritornellen) eine ähnliche Differenzierung des Klanges andeuten. Aufschlussreich sind in dieser Hinsicht die Aufstellungspläne der Chapelle Royale, die Constant Pierre veröffentlicht hat ("Notes inédites sur la musique de la Chapelle Royale", in: Tribune de St. Gervais, V (1899), S. 47 ff). Im Plan von 1773 ist neben der Orgel ein spezieller "accompagnateur" unmittelbar neben dem "récitant" und im Rücken des "maitre" vorgesehen.

Der Zyklus C setzt eine andere Besetzung voraus:

1. System  Oboe oder Flöte (1)

2. "  Flöte allemande

3. "  1. Violine

4. "  2. Violine

5. "   Bariton (vokal)

6. "  Orgel und B. c.

Zur Begleitung des Sängers wird dieses Ensemble reduziert auf Triobesetzung:

entweder: Oboe (oder Fl.)
Flöte
B. c.

oder: 1. Violine
2. Violine
B. c.

-
- 1) Die Unterscheidung von "Flûte" und "Flûte allemande" legt die Vermutung nahe, dass mit "Flûte" die "Flûte douce", die Blockflöte, gemeint ist. "Flûte allemande" bezeichnet die Querflöte. "Flûte allemande" steht jedoch jeweils nur zu Beginn jeder Lektion; im Verlauf des Stückes steht bloss "Flûte", ja gelegentlich "seconde Flûte", was doch besagt, dass zwei gleiche Flöteninstrumente den beiden Violinen gegenüberstehen. Vgl. H. P. Schmitz in MGG IV 343 "... zwischen Block- und Querflöte wird nicht scharf unterschieden", und 344: "Flöte allein scheint bis etwa 1750 immer noch vorwiegend die Blockflöte zu bedeuten". Ähnlich Sachs: Reallex.

Streicher und Bläser werden nie zusammengefasst wie in B, sondern das Tutti bleibt konsequent doppelchörig. Freilich in einer andern Art doppelchörig als in B : in C stehen sich Bläser und Streicher gegenüber, Gesang und B. c. bilden ein drittes Element. In B dagegen besteht der Doppelchor aus Tutti- und Solohälfte. Da in C nirgends ein "tous" steht, ist zu vermuten, dass die Violinen nur einfach besetzt waren.

Das Orchester in D ist nochmals anders zusammengestellt:

1. System	Flöte und Violine	
2. "	Flöte und Violine	
3. "	Orgel, B. c.	

Die Triobesetzungen sind:

entweder:	1. Fl. allein
	2. Fl. allein
	Orgel
oder:	1. Violine allein
	2. Violine allein
	Orgel

Ein einziges Mal wird den Violinen Dämpfer vorgeschrieben, wobei trotzdem die Flöten mitspielen (in B setzen dann die Bläser aus). Das "Jerusalem" ist ein Doppelchor, und jeder Chor verlangt Flöten und Violinen, nur der B. c. ist für beide Chöre derselbe.

Zur Begleitung einzelner Sänger werden die beiden Trio-Besetzungen beigezogen (gelegentlich alternierend, womit eine gewisse Doppelchor-Wirkung entsteht wie in C). Tritt das Orchester zu den vereinigten drei Gesangsstimmen hinzu, so spielen Fl. und V. unisono. Die Instrumentalstimmen in E werden nicht näher bezeichnet. Vorgesehen sind zwei Instrumente im -Schlüssel.

Möglich sind:

entweder	1. Fl.	oder	1. V.	oder	1. V. + Fl.
	2. Fl.		2. V.	wie in D	2. V. + Fl.
	B. c.		B. c.		B. c.

Ueber die Ausführung des B. c. fehlen meistens jegliche Angaben. In 3. m. Ac 2 finden sich zwei Hinweise: einmal steht "Clavecim", etwas später "Basse de viole". Cembalo und Gambe dürfen wohl auch für andere Stücke der Kolonne A vorausgesetzt werden. In den Lektionen B, C und D wird die Orgel genannt. Der Ausdruck "Orgue et Basse continue" in B und C besagt ausdrücklich, dass ein weiteres Bassinstrument mitgeht. "Basse de Violon" bezeichnet sowohl das Violoncello als auch den Kontrabass. Raguenet ("Parallèle .." S. 103) bemerkt, dass die italienischen Basses de violon doppelt so gross seien wie

die französischen, und Lecerf de la Viéville erwähnt im 2. Dialog "Théobalde qui joue à l'orchestre de Paris de la basse de violon à cinq cordes" (Teobaldo Gatti, ca. 1650-1727) (1).

Charpentiers Orchester-Zusammenstellung findet eine Parallele in den Registrier-Anweisungen der französischen Organisten jener Zeit. Auch dort treffen wir die verschiedenen Tutti-Zusammenstellungen:

Grand Jeu
Plein Jeu
Petit Jeu

Den zahlreichen Soloregistern der französischen Orgel (Zungenstimmen und Kornette auf bis zu fünf Manualen) entspricht in unseren Stücken der jeweilige Sänger, den Begleitregistern, die meist nicht näher bezeichnet werden ("Positif", "Jeu doux", "Flûte"), entsprechen die verschiedenen Trio-Zusammenstellungen. Die doppelchörige Anlage etwa der *Préludes* von C (Bläser/Violinen/B. c.) erinnern an die ebenfalls fünfstimmigen Fugen und Dialoge Grignys (zwei Oberstimmen auf dem Cornet, zwei Mittelstimmen auf dem Cromorne, der Bass im Pedal).

1) Im Vorwort zu den "Cantica sacra" 1662 erklärt H. Dumont, dass in Frankreich vorher noch keine derartigen Stücke mit B. c. gedruckt worden seien, und er gibt auch einen Hinweis auf die instrumentale Besetzung: "... Les Dames Religieuses ... qui aiment les motets à peu de voix, aisés à chanter avec la partie pour l'orgue ou pour une basse de viole". Also: Orgel oder Gambe.

D Die vereinzelt Stücke und Fragmente

In den Bänden I und IV der *Mélanges* befinden sich noch isolierte Lektionen und Fragmente, die weder verwandt sind mit andern Bearbeitungen derselben Texte, noch einem Zyklus anzugehören scheinen. (Kolonne F in der Zusammenstellung S. 103).

1. v. F, in C-dur, für D, bD, Hc, 2 Fl. und B. c., ist ein sehr eigenartiges Stück mit überraschenden Einzelzügen. Die dreimal drei Lettern sind alle immer wieder neu komponiert, und die Stücke für eine einzige Solostimme treten an Zahl zurück hinter denjenigen für Ensemble.

Stilistisch herrscht eine erstaunliche Mannigfaltigkeit: Teilstücke in ungelenkarchaischer Kontrapunktik wechseln ab mit ungemein expressiv, aber gleichfalls altertümlich anmutenden Faux-Bourdon-Sätzen wie dem folgenden:

1. v. F

Daneben finden sich aber auch lange solistische Schlussmelismen und Buchstaben, und zwar gerade in den Stücken für Alt solo, die sich sonst durch besondere Knappheit auszeichnen (vgl. S. 110).

Die meisten Ensemblesätze sind imitierend motettisch, die Flöten übernehmen kurze Ritornelle oder alternieren mit den Vokalstimmen in konzertanter Doppelchor-Manier. Die Lamentationsformel ist hin und wieder spürbar, sogar die Tuba ("bonus est", "bonum est viro"). Als Beispiel für die manchmal verblüffend unbekümmerte Satzweise folgt ein Ausschnitt aus dem Vers "sedeat solitarius"(1):

1. v. F

qui - a le - va - vit su - per se

1) Beispiele gibt auch Crussard (S. 63, 64), die Besetzungsangaben im Werkverzeichnis S. 105 sind aber unkorrekt ("solo, chœur à cinq voix de femmes et instr."). Der Aufführungsapparat umfasst D. bD. Hc. 2 Fl. und B. c.



Unvermittelte Zusammenklänge und harte Querstände wechseln ab mit verdeckten und offenen Quint- und Oktavparallelen, zusammengehalten einzig durch die Motorik der unbeirrt weiterdrängenden Punktierungen. Man glaubt sich in die 20er Jahre unseres Jahrhunderts versetzt!

Das "Jerusalem" 2. j. F für D, bD und B. c. in G-dur hat als Schlusseffekt ein "Echo": die letzten Takte werden wiederholt und sind, als Echo bezeichnet, *piano* vorzutragen. Ähnliche Effekte finden sich gelegentlich auch sonst (3. j. Ad "tantum", 1. "Aleph"). Ganze Echo-stücke gibt es bei Dumont (1). Ueber diesem "Jerusalem" stehen zwei nicht koordinierbare Zuweisungen: die eine ("Autre Jerusalem pour les leçons de T. à deux voix") verweist doch wohl auf die im selben I. Band vorliegenden 3. m. Ac 1 und 3. j. Ac; die andere ("pour la seconde leçon du Jeudi saint") kann sich unter den erhaltenen Leçons nur auf 2. j. Ac im IV. Band beziehen.

Auf fol. 59v des I. Bandes steht ein "Recordare" (d. h. eine dritte Freitagslektion), das von Crussard (Werkverzeichnis) nicht als selbständiges Stück erkannt wurde, da es keine Ueberschrift trägt und scheinbar zum vorhergehenden "Miserere" gehört. (3. v. F) Es verlangt den gleichen Klangkörper, auch die

1) "Cantica sacra" 1662, Nr. 11 ("In lectulo") und Nr. 39 (Litaniae); "Motets à deux voix" 1668, Nr. 13 ("Paratum cor meum"); "Motets à deux, trois et quatre parties" 1681, Nr. 7 ("In lectulo").

Namen der Sängerrinnen kommen in beiden Stücken vor, und eine Bemerkung ("suivez au recordare") scheint die beiden Stücke als zusammengehörig darzustellen. Dass es aber selbständige Stücke sind, ergibt sich aus dem Wechsel der Tonart: das "Miserere" steht in a-moll, 3. v. F in G-dur (1). Stilistisch steht das Stück dem erwähnten 1. v. F nahe: Viele Ansätze, die in andern Werken dann ausgewertet werden, sind hier bloss angedeutet. Die Bevorzugung der Ensembleteile vor den solistischen und die überraschenden Einzelzüge weisen auf 1. v. F hin. Die Besetzung verlangt D, bD, B, c. und zwei obligate Instrumente, die wir in Analogie zum vorhergehenden "Miserere" als Flöten annehmen dürfen. Zwei harmonisch kühne Stellen seien als Beispiel erwähnt: Der Anfang des Préludes mit der mediantischen Rückung von D nach H in T. 7 und der übermässigen Oktave in T. 8 (3. v. F):

Dann der Vers "mulieres" mit seinen kühnen Modulationen:

1) Ueber die Beziehung des "Miserere" zur Liturgie der drei letzten Tage vor Ostern vgl. unten S. 143.



Die Fragmente in IV fol 22 ff. lassen sich mit keiner der erhaltenen Lamentationen sinnvoll in Zusammenhang bringen und sind wohl an dieser Stelle notiert worden, um einige leere Seiten auszunützen - ein Verfahren, dem man in den *Mélanges* immer wieder begegnet. Zunächst kommen die drei Lettern zu 1. v. für D, bD, Hc und B. c. in ebenso archaischer Technik wie gewisse Stücke in 1. v. F. Im Gegensatz zu dieser Lektion sollen jedoch die Lettern nur einmal, vor den drei zusammengehörigen Kurzversen, erklingen, wie in 1. v. B (1).

Darauf folgen einige Instrumentalstücke: ein *Prélude* zu 1. v. in F-dur für zwei Violinen und B. c., dann sechs kurze *Ritornelle* zu neun Kurzversen der nämlichen Lektion. Die ersten und letzten Worte jedes Verses werden vor dem zugehörigen *Ritornell* als Stichworte angegeben, und die *Ritornelle* werden mit eigenartigen Kennsilben versehen:

1. *Ritornell*: "tac"
2. " " "tic"
3. " " hier stehen nur die Stichworte des dritten Verses, und "tac", das erste *Ritornell* soll also wiederholt werden.

Die beiden nächsten Dreier-Gruppen werden mit *nic*, *nac*, *nic* sowie *frac*, *fric*, *frac* bezeichnet, das jeweils dritte *Ritornell* fehlt und wird ersetzt durch die *Repetition* des jeweils ersten. Die Bedeutung dieser Silben ist ganz dunkel; *tac*, *nac*, *frac* sind für zwei Violinen, *tic*, *nic*, *fric* für 2 Gamben ($\parallel \text{C}_3$ $\parallel \text{C}_4$) notiert. Ein *Prélude* zu 1. m. in G-dur bildet den Abschluss dieser Fragmentengruppe, der vielleicht zu verlorenen *Leç. d. T.* gehörte, vielleicht aber auch vor und zu den gregorianisch rezitierten Lektionen erklangen.

1) "On ne la (sc. la Lettre hébraïque) dit qu'une fois pour trois couplets" steht vor jeder Letter, vgl. oben S. 114.

E Zur Chronologie

Dass die Stücke Ab, Ad, B, C, D, E nicht zufällig in der Handschrift zusammengestellt, sondern als Zyklen zu je drei Leçons geplant und geschrieben wurden, ist offensichtlich. Problematisch aber sind die Verhältnisse im Band IV, wo die neun Lektionen in teils mehrfacher Bearbeitung in folgender Anordnung vorliegen (1):

13	1. m. Aa
16 v	2. m. Aa
19 v	3. m. Ac
22 - 23	Fragmente (F)
23 v	1. j. Aa
28	2. j. Ac
34	3. j. Aa
(40	"Salve regina des Jésuites")
41	1. v. Aa
44	2. v. Aa
46	3. v. fehlt, statt dessen wird auf drei andere Stücke verwiesen (vgl. S. 104).
46 v	2. j. Aa
48 v	3. m. Ad
51 v	3. j. Ad
55 v	3. v. Ad

Nach dieser letzten Lektion steht (fol. 58 v) die Bemerkung "fin des Leçons de Ténèbres, suivent les neuf respons de chaque jour", und für das jede Leçon beschliessende "Jerusalem convertere" wird gern auf andere Stücke verwiesen; vorhanden ist es nur in 1. m. Aa, 2. m. Aa, 3. m. Ac und 3. m. Ad.

Der Zusammenstellung in Band IV liegt somit zweifellos eine Absicht zugrunde, doch wird diese dadurch verschleiert, dass die drei Leçons Ad für sich einen Dreierzyklus wie etwa die drei Altlectionen Ab bilden, und auch dadurch, dass 2. j. doppelt vorliegt (Aa und Ac). In 3. m. Ad werden die beiden Sopranistinnen unterschieden als "celle qui aura chanté la première (resp. la seconde) leçon". Sopran X singt also 1. m. Aa, Sopran Y 2. m. Aa (2), beide zusammen mit der Altistin Z 3. m. Ad. Analog lassen sich die andern beiden Tage verteilen. Obwohl also die Stücke Ad unter sich einen selbständigen Zyklus bilden,

1) Die Paginierung ist ganz wirr: Blätter bezeichnen die Ziffern 1-9, 14-24, 41-51, 54-58; Seiten die Ziffern 10, 11-13, 25-40, 52, 53. Die Ziffern 28-38 sind von späterer Hand geschrieben worden.

2) Aa sind die einzigen Lektionen für Sopran allein, es muss sich also um diese Stücke handeln, wenn man nicht den Verlust weiterer Lamentationen voraussetzen will.

gehören sie doch mit in die gesamte Zusammenstellung hinein. Die in Band IV enthaltenen Stücke sind somit gewiss absichtlich zusammengefasst, nicht aber bereits im Hinblick auf den ganzen Neunerzyklus konzipiert worden. Auch die stilistischen Unterschiede sprechen dafür, dass Charpentier zu einem bestimmten Zeitpunkt in diesem IV. Band früher komponierte Stücke zusammenstellte und evtl. ergänzte. Dabei kann er ebenso gut auf Dreierzyklen wie auf isolierte Einzelstücke zurückgegriffen haben. Für die Annahme von bereits vorher existierenden Zyklen ist auch geltend zu machen, dass die stilistisch immerhin recht ähnlichen 3. m. Ac und 3. j. Ac in I, 5 ff. aufeinanderfolgen und vielleicht mit einer nun verlorenen 3. v. zusammen gehörten. Auch die drei Lektionen Aa 1. m., 1. j., 1. v. sind durchaus einheitlich (1. v. Aa enthält freilich zusätzlich eine obligate Gambenstimme; sie wurde aber vielleicht später hinzugefügt, da sie nur in den Ritornellen und im "De lamentatione" verwendet wird. Buchstaben und Verse sind stilistisch gleich wie 1. m. und 1. j. Aa.) Da einzig von diesen drei Leçons keine andern Versionen für hohe Stimmen vorliegen, sind sie wohl erst geschrieben worden, als der ganze Neunerzyklus zusammengestellt wurde. Für die jeweils zweite Lektion möchte man an den Altzyklus (Ab) denken. Doch damit stellt sich die dornenvolle Frage nach der Chronologie und zwar in dreifacher Hinsicht:

1. die chronologische Ordnung der verschiedenen Neubearbeitungen desselben musikalischen "Materials" - also in Bezug auf die Stücke der Kolonnen A.
2. die chronologische Reihenfolge der verschiedenen Zyklen und Einzelstücke (A - F).
3. ebenfalls in Bezug auf die ganzen Zyklen und Einzelstücke: Zeitpunkt und äussere Umstände ihrer Entstehung; d. h. die absolute Datierung.

Vorweggenommen seien zunächst gewisse Anhaltspunkte zum Problem der Datierung:

1. dem Zyklus der Lamentationen folgt in IV, fol. 58 v - fol. 70, ein Zyklus der neun Responsorien für den Karfreitag (liturgisch also zu den drei Nokturnen des Gründonnerstags). Darunter steht die für uns interessante Bemerkung: "Je n'ay pas achevé les autres 18 respons (sc. für Donnerstag und Freitag) à cause du changement du bréviaire". Daraus liesse sich ein Datum für die Komposition der Responsorien gewinnen. Ob freilich Responsorien und Lamentationen im gleichen Jahr entstanden, resp. zusammengestellt wurden? Jedenfalls können alle neun Responsorien von einem Ensemble von zwei Sopranen und einem Alt ausgeführt werden (1).
2. Der "Mercure galant" vermerkt zweimal die Aufführung von Lamentationen von M. - A. Charpentier: 1680 in der Abbaye aux bois (vgl. S. 14), 1691 in der Kirche des Collège Louis-le-Grand, dem Jesuiten-Kollegium, wo Charpentier seit 1684 als Maître de musique wirkte (Crussard S. 21). Die Abbaye aux bois

1) vgl. auch die S. 127 erwähnte Bemerkung, die ebenfalls die Verbindung der Leçon d. T. und der Responsorien nahelegt. Die beiden Sopranistinnen werden in den Responsorien mit dem Hinweis unterschieden: "celle qui a chanté la première (resp. la seconde) leçon", wie in 3. m. Ad.

war ein Frauenkloster, das Collège ein Institut für adlige Söhne - wir werden also 1680 Stücke für Frauenstimmen erwarten, 1691 mit einiger Wahrscheinlichkeit solche für Männerstimmen. Wir sehen keine Möglichkeit, das zweite Datum mit einer bestimmten Leçon in Verbindung zu bringen. Das erste aber dürfte sich auf die Stücke in Bd. IV beziehen.

In 3. j. Ad und 3. v. Ad werden den drei Stimmen Namen zugeteilt: Sopran: Me (=Mère) Ste Cécile, Me Camille; Alt: Me Desnots (? der Name ist kaum lesbar). Die beiden Sopranistinnen, wohl auch die Altistin werden in einzelnen Stücken des III. Bandes erwähnt ("Domine salvum" fol. 33 und "Quam pulchra es" fol. 33v), und diese beiden Stücke tragen im Titel den Vermerk "pour trois Religieuses". Es handelt sich also um drei Ordensschwwestern. Nun hat, nach Crussard (S. 34), Charpentier für zwei Frauenklöster gearbeitet: für die Abbaye aux bois und für Port-Royal. Da alle Stücke, die ausdrücklich für Port-Royal bestimmt waren, andere Namen aufweisen (1), liegt die Vermutung nahe, dass die drei in Ad genannten Nonnen zur Abbaye aux bois gehören. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, von zwei unserer Lamentationen als Entstehungsjahr 1680 - oder früher - anzugeben, nämlich von 3. j. Ad und 3. v. Ad.

Es ist nicht zu erwarten, dass 3. m. Ad in diesem Zusammenhang gefehlt hätte - und dank der schon zitierten Angabe bei den beiden Sopranstimmen in 3. m. Ad (vgl. S. 127) können wir mit gleichem Recht 1. m. Aa und 2. m. Aa mit 2. m. Ad und mit dem Datum 1680 in Verbindung bringen. Endlich kommt noch dazu, dass vor 1. v. Aa der Name Me Camille ebenfalls erwähnt wird, so dass sich sechs der neun Lektionen, die 1680 erklangen, mit einiger Wahrscheinlichkeit bestimmen lassen.

3. Die Notiz im "Mercure galant" nimmt weiter Bezug auf eine Aufführung in der Ste. Chapelle, wo die Werke von drei verschiedenen Komponisten aufgeführt wurden. Dies lässt sich wohl so verstehen, dass Chaperon (dessen Nachfolger an der Ste. Chapelle Charpentier wurde) je die erste, La Lande je die zweite, Lalouette je die dritte Lektion jedes Tages verfasst hätte. Dies wirft ein Licht auf die eigenartige Zusammensetzung der Dreier-Zyklen bei Charpentier, wo ja auch nicht die zunächst sinnvollste Auswahl, die drei zusammengehörigen Lektionen eines Tages, sondern die jeweils erste, zweite oder dritte aller drei Tage zusammengenommen werden. Der Umstand, dass für die Aufführung in der Abbaye aux bois einzig Charpentier genannt wird, ist ein indirekter Hinweis darauf, dass er sämtliche neun Lektionen geliefert hat. Wir haben keinen Grund, zu bezweifeln, dass dies die Stücke des IV. Bandes gewesen wären.

Zur Frage der Reihenfolge der verschiedenen Bearbeitungen des gleichen musikalischen Materials haben wir uns bereits bei der Besprechung der betreffenden Stücke geäußert, soweit wir uns zu Vermutungen berechtigt fühlten.

1) Es handelt sich um die Stücke "O clementissime" (Bd. XXI, 29 v), "Dixit Dominus", "Laudate Dominum" und "Magnificat" (Bd. XXVIII, 10 ff.). Andere Stücke waren wohl für Port-Royal bestimmt, weisen aber keine Namen auf.

Aelteste Schicht, stilistisch uneinheitlich,
z. T. altertümlich

3. j. Ac
3. m. Ac1
3. m. Ac2

zweite Schicht, stilistisch mannigfaltig,
aber nichts "Archaisches" mehr:

3. m. 3. j. 3. v. Ad

jüngste Schicht, mit Ritornellen, hoch-
melismatischer Stil, vermutlich 1680

2. j. Ac
1. m. 2. m. 1. 2. 3. j. 1. 2. v. Aa

In dieser Aufstellung findet unsere Ueberzeugung Ausdruck, dass die hochmelismatische Lamentation Aa ein nach verschiedenen Stufen erreichtes Ziel darstellt.

Offengelassen haben wir die Frage, wie die Lamentationen Aa und Ab chronologisch einzustufen sind. Da die Altlamentationen motivisch mit Aa verwandt sind, stilistisch aber mit B, C, D und E, kommen wir damit zur Frage, wie die verschiedenen unabhängigen Zyklen zueinander zu stellen sind. Die wenigen Namen helfen uns nicht weiter: Mr. Beaupuy (in C) war Mitglied der Kapelle der Princesse de Guise (gest. 1688), wie ihrem Testament zu entnehmen ist (1); wir finden ihn in den Manuskripten Charpentiers aber auch z. B. mit Sängern der Sainte-Chapelle, d. h. aus der letzten Wirkungszeit Charpentiers erwähnt.

Auch in 3. v. F finden wir zwei Namen: Melle Magdelon (D.) und Melle Margot (bD). Ueber sie können wir nur sagen, dass sie vermutlich nicht geistlichen Standes waren, da sie gelegentlich mit Männerstimmen zusammen genannt werden. Die Biographie Charpentiers berichtet neben seiner Tätigkeit bei der Fürstin von Guise vor allem von zwei wichtigen Aemtern: Als Maître de Musique am Jesuitenkollegium (1684 - 1698), und an der Sainte-Chapelle (1698 - 1704) - abgesehen von der zeitlich begrenzteren Tätigkeit im Umkreis des Dauphins. Was er für die Jesuiten schrieb, ist aus den Mss. nicht immer klar ersichtlich. Offenbar Lamentationen (vgl. S. 128), aber welche? Vereinzelte Motetten tragen den Hinweis "pour les Jésuites" - aber im bedeutendsten dieser Stücke, dem "Miserere" in Band VII, stehen die Namen der Sänger aus der Kapelle der Princesse de Guise, so dass das Stück wohl erst später bei den Jesuiten neu aufgeführt wurde.

Eine Beobachtung ist immerhin erwähnenswert: Die wenigen Werke, die wir mit Sicherheit mit der Tätigkeit Charpentiers an der Sainte Chapelle in Verbindung bringen können, verlangen alle ein relativ grosses Orchester ("Jugement de Salomon" XXIII, 3 Psalmen XII, Messe XXVII, Dialog XXIII; die Verbindung mit der Sainte Chapelle ergibt sich wieder aus den Sängernamen. - Aus Brenet "Les musiciens de la Sainte-Chapelle" kennen wir die Mitglieder, die sich musikalisch hervorgeten haben). Vielleicht stammen also die Zyklen B und C aus

1) La Laurencie in Revue de musicologie 1929, S. 184 ff.

dieser Zeit. Sie würden den "Altersstil" Charpentiers repräsentieren - ohne die eigenartigen satztechnischen Härten und Reibungen, ohne den melismatischen Ueberschwang. Da D und E stilistisch ähnlich sind, werden wir sie nicht allzu weit von jenen Stücken ansetzen, vielleicht etwas früher; die Lektionen Ab zwischen 1680 und den Stücken B, C, aber damit nach Aa.

Die Stücke 1. v. F und 3. v. F endlich: unausgeglichen im Stil, uneinheitlich im formalen Aufbau, aber zeitweise unglaublich kühn, ja genial, müssten wir in die Frühzeit Charpentiers verlegen; ohne zu behaupten, dass es Schülerarbeiten gewesen wären (wo hätte sich ein Lehrer finden lassen, der Stellen wie die S. 123 zitierten hätte durchgehen lassen), müssen wir festhalten, dass ihnen eine gewisse Reife fehlt.

Die Schaffenszeit Charpentiers erstreckt sich über ein halbes Jahrhundert: um 1650 ist er Schüler Carissimis in Rom, drei Jahre später kehrt er nach Paris zurück, 1704 ist sein Todesjahr. Nach unseren Ausführungen lassen sich seine Leç. d. T. vielleicht folgenderweise in diese Zeit einordnen:

Jugendwerke

Fragmente, isolierte Stücke (1. v. 3. v. F)

1680

3. j. Ac 3. m. Ac
3. m. 3. j. 3. v. Ad
2. j. Ac
1. 2. m. 1. 2. 3. j. 1. 2. v. Aa

2. m. 2. j. 2. v. Ab

1684 - 1698 ?

(Jesuiten-Kollegium)

3. m. 3. j. 3. v. D und E

1698 - 1704 ?

(Sainte Chapelle)

1. m. 1. j. 1. v. B
3. m. 3. j. 3. v. C

4. Kapitel

Die Leçon de Ténèbres vor und nach Marc-Antoine Charpentier

Von keinem andern Komponisten kennen wir ein so umfangreiches Lamentationenwerk wie von Charpentier. Seine Leç. d. T. sind von grösster stilistischer Mannigfaltigkeit, weichen auch aufführungspraktisch weitgehend voneinander ab und entstammen wohl den verschiedensten Schaffenszeiten des Meisters. Ueber die Leç. d. T. seiner Zeitgenossen sowie der älteren und jüngeren Generationen sind wir weit weniger gut orientiert, sei es, dass sie diese Gattung weniger pflegten, sei es, dass wegen des nachlassenden Interesses für solche Stücke allzu Vieles verloren ging.

Eine Zeit hoher Blüte verzeichnete die französische Lamentation schon im 16. Jahrhundert mit den Werken von Carpentras (gest. 1548), Crécquillon (gest. 1557), Févin (ca. 1470 - ca. 1515) und Claude de Sermisy (ca. 1490 - 1562). Eine lückenlose Verbindungslinie von diesen polyphonen Stücken zur monodischen Leç. d. T. des 17. Jahrhunderts lässt sich anhand der wenigen erhaltenen Fragmente freilich nicht aufweisen.

In Bezug auf die gelegentlich (z. B. in Grove's "Dictionary" und in der "Encyclopédie" von F. Michel, Art. "Lamentation") erwähnten Lamentationen von Claude Le Jeune (ca. 1530 - 1600) liegt eine Verwechslung von "Claudin" Le Jeune und "Claudin" de Sermisy vor (vgl. die "Piissimae ac sacratissimae lamentationes .." von 1557 - Roy & Ballard - in Eitners Bibl. der Musiksammlerwerke, wo einfach "Claudin" als einer der Autoren angegeben wird, und dass, in RISM, wo dies klargestellt wird: "C. de Sermisy"). Hingegen wären als wichtigstes Verbindungsglied die Lamentationen von Jacques Mauduit (1557 - 1627) zu erwähnen, vorausgesetzt, dass man die Notiz in Mersennes "Eloge de Jacques Mauduit, excellent musicien" so interpretieren darf: "Après la composition de cette messe, ce grand musicien composa cet inimitable ouvrage pour les trois jours des ténèbres de la Semaine Sainte qu'il a jusqu'à la fin de sa vie fait chanter dans le même S. Antoine, avec une satisfaction générale de tous les auditeurs." ("Harmonie universelle", vgl. M. Brenet: "Musique et musiciens de la vieille France", Paris 1911, S. 201 ff.). Es ist anzunehmen, dass dieses "unnachahmliche Werk" Lamentationen waren, die freilich verloren sind und die nach 1586 entstanden sein müssen. Mauduit tat sich in der Folge hervor mit vielhörigen, gemischt vokal-instrumentalen Aufführungen nach italieni-

schen Vorbildern mit bis zu 140 Mitwirkenden (Brenet, 1. c. S. 228 ff. und MGG VIII, 1826 ff.). Auch die "grands concerts de Ténèbres" und die Adventskonzer-
te, die Mauduit jährlich durchführte, wurden ähnlich mehrchörig gestaltet
(Brenet, 1. c. S. 233 f.).

A Guillaume Bouzignac (?)

Die ältesten Beispiele der *Leçon de Ténèbres* im 17. Jahrhundert - eine ganze Lektion und mehrere Fragmente - überliefert uns die Handschrift Paris B.N. Rés. Vma ms. 571. Dieser berühmten Sammelhandschrift aus der Bibliothek Séb. de Brossards verdanken wir die Ueberlieferung vieler sonst gänzlich unbekannter Werke von Bouzignac, Boesset, Péchon, Gaillard, Moulinié u. a. Auch der "Balthazar" von Carissimi und weltliche Stücke sind dort aufgezeichnet, und auf fol. 48 v ff. findet man die "Prima Lamentationum Jeremiae Prophetæ, a 3 voc. C A T et org. par Bouzignac." (1). Der B. c. dürfte ein späterer Zusatz sein, wie schon Quittard vermutete (2).

Die Zuschreibung an Bouzignac stützt sich ausschliesslich auf das Zeugnis unserer Handschrift. Einleuchtende stilistische Beziehungen zu den wenigen einigermaßen gesicherten Werken dieses originellen und ungreifbaren Komponisten lassen sich schwer beibringen; im Gegenteil: die Lamentation weist eine Fülle von Einzelzügen auf, die man in seinen typischen Werken nicht antrifft (3). Unsere Vorstellung vom Stil Bouzignacs geht aus von den vereinzelt hinlänglich zuverlässigen Zuschreibungen, denen sich stilistisch verwandte Stücke aus denselben Quellen (unsere Pariser Handschrift sowie Tours Ms. 168) zugesellen. Dieser Bouzignac-Stil im engeren Sinne ist sehr eigenartig und findet sich bei keinem andern französischen Komponisten jener Zeit. Er zeichnet sich aus durch vertikalen akkordischen Satz von ausgesprochener klanglicher Fülle, eine formale Entwicklung in kurzen, abgeschlossenen Abschnitten, die manchmal ritornellartig wieder aufgegriffen werden, durch gelegentliche einstimmige, unbegleitete Teilstücke, eine Vorliebe für dialogische Textgestaltung und ihre musikalische Ausdeutung in naiver, aber wirkungsvoller und gekonnter Dramatik. Der Verfasser dieser Stücke ist ein gewiegtter Kenner des Chorsatzes, der bei aller satztechnischen Schlichtheit sowohl die natürliche melodische Führung der Einzelstimme als auch die ungezwungen fortschreitende Harmonik des Zusammenklangs nicht aus dem Auge lässt.

Ausserhalb dieser ersten Gruppe der einigermaßen gesicherten und durchaus persönlichen Stücke werden nun eine Reihe weitere Werke Bouzignac zugeschrieben, denen diese positiven Stilmerkmale abgehen, die auch nicht mit seinem Namen signiert sind und nur deshalb mit ihm in Verbindung gebracht werden,

1) Henri Quittard beschreibt diese Handschrift (frühere Katalognummer: Vm 1 1171) in SIMG VI 1904/05, S. 359 ff.

2) *ibid.* S. 360, Anm. 1. Ausser stilistischen Erwägungen (die B. c. -Stimme ist denkbar unselbständig) lässt auch das graphische Bild der Handschrift erkennen, dass die Orgelstimme von einer späteren Hand stammt.

3) zur Bouzignac-Frage vgl. MGG Art. "Bouzignac".

weil sie in beiden Quellen mitenthalten sind. Quittard nennt sie "musique décorative", deren Monotonie rasch ermüde (1), hält aber ihre Echtheit für genügend gesichert. Zweifel scheinen auch später nicht angebracht worden zu sein. - Wie leicht könnte aber derart unpersönliche Gebrauchsmusik von einem Schüler oder Kollegen Bouzignacs stammen und dennoch in die für den praktischen Gebrauch bestimmten Handschriften mit aufgenommen worden sein !

Dies gilt ebenfalls von unserer Lamentation (2), die im Satz unbeholfen, wenn auch stellenweise nicht ohne Ausdruck ist. So eigenartig und unverwechselbar die Werke der engeren Bouzignac-Ueberlieferung sind - von den Stücken der zweiten Gruppe und der Lamentation darf man behaupten, dass jeder gewiegte Kirchenmusiker jener Zeit sie hätte schreiben können. Die Lamentation ist nur in der Pariser Handschrift enthalten. Da die stilistische Untersuchung mehr trennende als gemeinsame Merkmale zu Tage fördert, scheint uns Bouzignac als Autor höchst zweifelhaft. Aber auch wenn wir den Verfasser nicht kennen, weist sie doch eine bestimmte Tradition der *Leçon de Ténèbres* im frühen 17. Jahrhundert nach. Sie ist das erste Beispiel, das in gewissem Sinn als Vorläufer der *Leç. d. T.* von Charpentier in Betracht kommt. Der Text ist derselbe, der auch der ersten Mittwoch-Lektion von Charpentier zugrunde liegt und der auch heute noch Gültigkeit besitzt. "Incipit", Lettern, Verse und "Jerusalem" werden durch Kadenzen deutlich voneinander abgegrenzt, die tonartige Einheit bleibt streng gewahrt. Der Text wird ohne Wort- oder Satzrepetitionen als Lektion im eigentlichen Sinne durchgeführt. Affekthafte musikalische Interpretation lässt sich selten feststellen. Erwähnenswert immerhin: die Chromatik zu den Worten "propter afflictionem" (3. Vers); der stockende, dreimal durch Pausen unterbrochene Anfang des 2. Verses ("plorans / ploravit in nocte" etc.); endlich der unvermittelte Uebergang zu einer Achtelfigur bei dem Wort "inimici" im 2. und 5. Vers. Die musikalische Gestaltung fügt ein-, zwei- und dreistimmige Teilstücke derart aneinander, dass ein Sprachsatz einstimmig anfängt, zweistimmig weitergeführt wird und dreistimmig abschliesst. Solistisch wird mit Vorliebe der Sopran, selten der Alt und nur ganz ausnahmsweise der Tenor eingesetzt. Diese solistischen Stellen verweisen dank der Anlehnung an die Initialformel und den zahlreichen Tonrepetitionen auf der Terz oder Sekunde der Tonart auf die liturgische Lamentationsformel. Ihre Rhythmik ist durch die Deklamation des Textes, nicht durch ein bestimmtes Metrum geprägt. Die zwei- und dreistimmigen Abschnitte verzichten weitgehend auf Imitation. Klanglich sind sie erstaunlich unbekümmert: Hc. und T. halten sich zumeist in derselben Lage auf und kreuzen sich fortwährend, der Sopran ist vielfach über eine Oktave davon entfernt. Leere Quinten und Oktaven mögen das Bedürfnis nach einem füllenden B. c. geweckt haben. Besondere

1) 1. c. S. 378

2) Das Stück liegt vor in einer Neuausgabe der "Editions Musicales de la Schola Cantorum", Paris 1955, ed. Jean Bonfils. Es ist um einen Ganzton tiefer gesetzt, und der Alt muss eine Oktave tiefer gelesen werden, wenn man sich das originale Klangbild vergegenwärtigen will.

Erwähnung verdienen die Lettern, in denen die Imitation zwischen Hc. und T. eine gewisse Bedeutung erlangt. In "Aleph" und "He" bewegt sich der Sopran in ganzen Noten, während Hc. und T. dazu halsbrecherische Läufe in Achteln und 16teln ausführen (1). Innerhalb der Verse ist die Textbehandlung syllabisch, einzig im "Incipit" finden sich kürzere Melismen, und die letzte Silbe des "Jerusalem" wird zu einem knappen Schlussmelisma gedehnt.

Ausser dieser Lamentation enthält die Handschrift auf fol. 183 - 186 einzelne Fragmente zu Lamentationen, nämlich Eingangs- und Schlussformeln sowie Lettern für vier Stimmen (2 D, bD, bT). Sie gehören demselben archaischen Stilkreis an wie die Lamentation und wie gewisse Fragmente bei Charpentier.

1) Ähnliches findet man in Charpentiers frühen Leçons, vgl. das Beispiel S. 122.

B Michel Lambert

Nach der Mitte des 17. Jahrhunderts lassen sich gleichzeitig mit den ersten Beispielen im hochmelismatischen Stil auch vereinzelte Aufführungsdaten nachweisen. Gewisse Klöster und Kirchen scheinen während der Karwoche mit besonderem Eifer musikalische Darbietungen gepflegt zu haben, deren Höhepunkt die *Leç. d. T.* namhafter Komponisten bildeten. Als wichtiges und aufschlussreiches praktisches Zeugnis sind uns zwei vollständige Lamentationszyklen zu je 9 Lektionen von Michel Lambert (ca. 1610 - 1696) erhalten (1). Lambert galt seinen Zeitgenossen als überragendster Sänger; er war der gesuchteste Gesangslehrer der Gesellschaft, und auch sein Ruf als Komponist und Lautenspieler war bedeutend (2). Seit 1661 war er "*Maître de musique de la chambre du roi*" und hatte damit einen Schlüsselposten des musikalischen Lebens am Hof inne. Sein Schaffen galt vor allem dem *Air de cour* und später, im Gefolge der Wirksamkeit seines Schwiegersohnes Lully, dem Ballet. Als Kirchenmusiker scheint er kaum eine Rolle gespielt zu haben (3). Die beiden Zyklen von *Leç. d. T.* sind daher in gewissem Sinn ein Anzeichen dafür, dass diese Gattung am Rande der für die gottesdienstliche Praxis bestimmten Kirchenmusik stand. Sie ersetzte eigentlich die während der Fastenzeit ausfallenden weltlichen Musik- und Theaterdarbietungen.

Die charakteristischen Merkmale der Lambertschen und überhaupt der französischen Gesangsweise kamen nirgends so zur Geltung wie in den "*Doubles*", den improvisierten Diminutionen eines *Air de cour*, die dem Sänger Gelegenheit zur Entfaltung seiner stimmlichen Virtuosität boten. Leider sind diese *Doubles* nur selten aufgezeichnet worden, da sie ja die Improvisationsfähigkeit des ausübenden Musikers voraussetzten. Die ersten Beispiele gibt Mersenne (*Harm. univ.* 5e livre) mit den *Doubles* von Le Bailly und Moulinié zu einem *Air* von Boesset (4). Gérold erwähnt ein ähnliches Stück von Moulinié (5) sowie *Doubles* von Lambert zu *Airs* von Lully (6). Bacilly ("*Airs spirituels*"), Lambert ("*Airs*"

1) Paris Cons. Rés. 585 (im folgenden als Lamb. I bezeichnet) und Cons. Rés. 588 (Lamb. II). Beide Manuskripte sind ungewöhnlich sorgfältig geschrieben, wenn auch nicht fehlerfrei.

2) vgl. Th. Gérold "*L'art du chant en France au XVIIe siècle*" S. 113 f.

3) Erhalten ist ausser den Lamentationen auch ein *Miserere* für zwei Soprane und B. c. (Paris Cons. Rés. 586).

4) Die Beispiele von Mersenne sind wiedergegeben im Anhang des Werkes von Hugo Goldschmidt: "*Die Lehre von der vokalen Ornamentik*", 1. Band, Charlottenburg 1907.

5) Gérold l. c. S. 79, vgl. auch: "*Histoire de la musique*" (Roland-Manuel, Editions de la Pléiade) S. 1540.

6) Gérold l. c. S. 115

1666) und wohl auch andere geben reicher diminuierte zweite Strophen eines Air (1), doch mögen die Improvisationen routinierter Sänger wesentlich weiter gegangen sein.

Die Leç. d. T. bildet eine wertvolle Ergänzung zu diesen spärlichen Beispielen der Diminuer-kunst. Die Lamentation ist gerade bei Lambert durchaus geprägt von der hohen Gesangskultur der Zeit, und zur Aufführung wurden die namhaftesten Sänger eingesetzt. Aber gleichzeitig wurden diese Stücke viel eingehender aufnotiert, da es auch einem gewiegten Air de cour-Sänger nicht ohne weiteres gelingen mochte, die steif-ehrwürdige Lamentationsformel in gleicher Weise zu diminuiieren wie das modische Air de cour - abgesehen davon, dass er sich nur einmal im Jahr damit auseinanderzusetzen hatte, während monatlich neue Air-Sammlungen erschienen.

So stellen gerade diese Werke von Lambert eine ungemein wichtige Quelle für die Kenntnis der Gesangskultur im Frankreich des 17. Jahrhunderts dar. Ueber ihre Entstehungszeit fehlen nähere Angaben. Immerhin wissen wir von drei Aufführungen, bei denen möglicherweise Leç. d. T. von Lambert zur Wiedergabe gelangten. Die erste fand am 8. April 1662 in der Eglise aux Feuillants statt, wo die Sängerinnen Hilaire (Schwägerin von Lambert), Cercamanan und Bergerotti Leçons von Lambert vorgetragen haben. Lambert selber begleitete auf der Theorbe, Hotman spielte die Gambe. 1663 wirkten die Sängerinnen de La Barre, Hilaire, St. Christophle und Cercamanan mit (2). Als drittes Datum wird das Jahr 1689 erwähnt (3). Gerne möchte man die erhaltenen Zyklen mit diesen Daten in Verbindung bringen; doch ist es nicht ausgeschlossen, dass weitere Kompositionen dieser Art von Lambert verloren gegangen sind. Die Gattung stand weniger im Rampenlicht der Öffentlichkeit als das Air de cour oder das Theater, und gedruckte Leç. d. T. französischer Autoren gab es bis nach der Jahrhundertwende nicht.

Beide Zyklen sind für einen Sopran und B. c. geschrieben, was aber vielleicht die Aufführung durch andere Stimmgattungen bei entsprechender Transposition nicht ausschliesst. Im Vorwort zu seinem Airs von 1666 erklärt Lambert, der Grund, weshalb er bloss einen Generalbass anstelle einer "Tablature de théorbe" gebe, sei der, dass man einen Generalbass leichter transponieren könne, was auch für die Leçons gelten mag.

Als melodischer Ausgangspunkt diente dem Komponisten die gregorianische Lamentationsformel, wenn sie auch nicht in jedem Vers gleich offen zu Tage tritt. Schon aus dieser zugrunde liegenden gemeinsamen Melodieformel ergeben sich zwangsläufig viele Parallelen zwischen den beiden Sammlungen, die häufig so

1) Ein Beispiel bei Gérold, 1. c. S. 166

2) Gérold 1. c. S. 130

3) Verchaly in MGG Art. "Lambert".

weit gehen, dass einzelne Abschnitte als Variation des entsprechenden Teilstückes aus dem andern Zyklus erscheinen. Dies gilt vor allem für die beiden 1. m. -Lektionen, die durchwegs ähnlich verlaufen.

Gemeinsames und auffälliges Merkmal beider Zyklen ist die "irrationale Rhythmik". Die rhythmischen Werte der Vokalstimme lassen sich häufig nicht mit denjenigen des B. c. in Uebereinstimmung bringen. Dies bedeutet nichts anderes, als dass die diminuierende Gesangkunst ihre rationale graphische Formulierung noch nicht gefunden hat (1). Dieses irrationale Element ist der französischen Musik auch sonst nicht fremd. Zu erwähnen sind ausser den notierten und nicht notierten "agréments" etwa die *Préludes* von Louis Couperin und Jean-Henri d'Anglebert, wo jede Takteinteilung fehlt, oder gelegentliche irrationale Takte in den Orgelstücken, vorweg den "*Tièrces en Taille*" (Grigny, Du Mage), und vor allem das *Air de cour* der ersten Jahrhunderthälfte (2). Wären uns mehr Beispiele von Doubles erhalten, so würde sich feststellen lassen, ob der *Leçons*-Stil wirklich auch den weltlichen Gesangsstil repräsentiert, oder ob er seinerseits wieder Besonderheiten aufweist. Bei Lambert werden wir die Frage offen lassen müssen. Bei Charpentier freilich scheint uns der Vokalstil der Sopran-Lamentationen derart stilisiert, dass wir diese Stücke als "komponiert", nicht einfach als "improvisierend diminuiert" ansehen. Die eigenwillige Notation Lamberts hat den unbestreitbaren Vorzug, dass sie anschaulicher zum Ausdruck bringt, was sich auch bei Charpentier ergab: die Unterscheidung von Hauptnoten und Floskeln. Hauptnoten sind länger und stehen in bewusster Beziehung zum Bass als Konsonanz oder als auflösungsbedürftige Dissonanz. Floskeltöne dagegen sind eingebettet in einen linearen, an Hauptnoten verankerten Bewegungszug; sie werden in kleinen Notenwerten notiert und stehen in mehr zufälliger Beziehung zum Bass (vgl. S. 80). Die innere Verwandtschaft der beiden Zyklen von Lambert beruht auf dem gemeinsamen Vokalstil, auf der Anlehnung an die liturgische Formel und oft auf einem gemeinsamen, bloss verschieden ausdiminuierten Melodieverlauf. Daneben sind aber auffällige Unterschiede festzuhalten, die verraten, dass die beiden Werke nicht gleichzeitig entstanden sind.

Die irrationale Notation kommt im Beispiel J aus Lamb. I schön zur Geltung. Taktstriche in regelmässigen Abständen finden sich nur im *Prélude*. Die Unterlegung des B. c. unter die Hauptstimme ist oft problematisch. Viele Floskeltöne sind Verzierungsnoten und wollen nicht als selbständige rhythmische Werte gezählt werden, (z. B. die Achtel bei "*aurum*"). An anderer Stelle erhalten Floskeltöne von genau derselben Funktion aber doch eine rhythmische Bedeutung ("*quomodo*"). In solchen Inkonssequenzen verrät sich das Unfertige der Notation.

1) "Je voudrais de tout mon coeur pour la satisfaction du public avoir pu marquer dans ma tablature toutes les grâces et les petites recherches que je tâche d'apporter dans l'exécution de mes airs, mais ce sont des choses que l'on n'a pas trouvé l'invention de noter, et qu'il faut faire entendre pour les faire connaître." (Lambert, Avant-propos zu den *Airs* von 1666).

2) Beispiele bei Gérold 1. c. S. 67, 74, 77, etc.

Das Beispiel aus Lamb. II (K) ist dagegen schon fast rational aufnotiert. Die meisten Nebennoten erhalten ihre mensurale Bedeutung, die oft mit erstaunlicher Akribie ausgeführt wird ("obscuratum", "color"). Trotz dieser Ansätze kommen dann wieder Takte vor, wo unvermittelt etwas nicht aufgeht ("aurum", "optimus"). Die Mensurstriche helfen mit, das Bild abzuklären. Ein drittes Stadium der Notation vertritt Charpentier, der die Linie vollkommen rational aufzeichnet.

In den beiden Beispielen von Lambert spiegelt sich die Situation einer Musik wider, die sich auf halbem Wege von der Improvisation zur Komposition befindet. Lamb. I steht der Improvisation, Lamb. II der Komposition näher - dabei sind sie aber offensichtlich verwandt: die melodische Linie zu "obscuratum est aurum" verläuft durchaus ähnlich, wenn auch Lamb. I etwas mehr Noten aufweist und der Text anders unterlegt ist; ähnliches gilt für das "mutatus est color".

Eine gewisse Verwandtschaft verbindet auch die Lettern; die Reduktion auf die fast reine Formel in K ist allerdings ungewöhnlich. Weitere charakteristische Unterschiede zwischen den beiden Fassungen lassen sich in folgenden Gesichtspunkten zusammenfassen:

- a) In Lamb. II treten rein instrumentale Teile (Prélude, überleitende Ritornelle) gegenüber Lamb. I stark zurück. Auch in melodisch verwandten Teilstücken ist der B. c. oft ganz anders. Nicht das ganze Stück wird also aus Lamb. I weiterentwickelt, sondern nur die Hauptstimme; der Bass wird nachträglich neu hinzukomponiert. Der B. c. ist in Lamb. I bewegter und selbständiger als in Lamb. II.
- b) Lamb. II ist harmonisch reicher als Lamb. I. Chromatik, Tonsymbolik etc. spielen in Lamb. II eine gewisse Rolle, in Lamb. I fehlen sie fast ganz.
- c) Melismen, und gerade die Buchstabenmelismen, weisen im allgemeinen wenig Verwandtschaft auf - sie stehen der improvisierten Diminution am nächsten. Lamb. I neigt in den Versen eher dazu, jede Silbe zu verzieren, während sich in Lamb. II oft die Tendenz andeutet, rein deklamierten Silben umso reicher verzierte melismatische gegenüberzustellen - was wir dann bei Charpentier wieder antreffen. Daraus ergibt sich eine Aufwertung der musikalischen Aussage in Lamb. II gegenüber Lamb. I. In Lamb. II spürt man die Absicht, zu prägnanten melodischen Bildungen, zu Motiven zu kommen, und dies eben im Gegensatz zu einer schrankenlosen Diminuier-Freudigkeit, deren Wesen gerade im improvisierten "Jedesmal anders" liegt. In unseren Beispielen zeigt sich dies etwa (nach dem in beiden Fassungen prägnanten Anfang "quomodo"), in "obscuratum est" und im "mutatus est", die in K ungleich knapper und plastischer wirken. Die Schlüsse "aurum" und "color optimus" führen in beiden Stücken zu frei ausschwingender (d. h. nicht prägnanter) Melismatik, wie bei Charpentier.
- d) In der Abschlussgestaltung verzichtet Lamb. I gern auf Textrepetitionen und rundet den Vers durch überreiche Melismatik ab, während Lamb. II die Repetition des letzten Textabschnittes beizieht, ohne deshalb auf die Melismatik zu verzichten. Auch hierin äussert sich die Tendenz "von der Improvisation weg zur Komposition". Selten wird freilich mit dem Text auch die Musik re-

petiert. Lamberts musikalische Sprache erreicht nicht die Prägnanz, die Charpentier auszeichnet (vgl. S. 46). Ebenso wenig finden wir bei Lambert "Kantilenen"-Einschübe und den rein motettischen Stil einzelner Verse; ein einziger Mollvers findet sich im Lamb. II, 3. v. ("Hereditas nostra"). Ueberblickt man die beiden Zyklen Lamberts, so stellt sich die Frage, ob nicht Lamb. II den Einfluss Charpentiers verrät, dessen Sopran-Leçons die natürliche Weiterführung der Entwicklung von Lamb. I zu Lamb. II sind. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sie vor Lamb. II entstanden und Lambert die Anregungen des jüngeren Meisters in seinem zweiten Zyklus verarbeitet hat.

Die Entwicklung der hochmelismatischen Lamentation findet in den Sopran-Lektionen Charpentiers ihren Höhepunkt und in gewissem Sinn auch ihren Abschluss. Die folgende Generation nimmt eine grundsätzlich neue Haltung ein, und die Gattung der Leç. d. T. macht die allgemeine stilistische und ästhetische Wandlung der Musik nach der Epoche Lullys mit. Diese Entwicklung wollen wir im einzelnen verfolgen anhand der Lamentationen von Sébastien de Brossard (1655 - 1730), François Couperin le Grand (1668 - 1733) und Michel-Richard de La Lande (1657 - 1726).

Sind die Lamentationen von Charpentier und Lambert nur handschriftlich auf uns gekommen, so liegen die Werke der drei jüngeren Komponisten im Druck vor, was vermuten lässt, dass das Interesse an dieser Gattung auch nach der Jahrhundertwende weiterbesteht.

Sébastien de Brossard ist uns hauptsächlich als Verfasser des "Dictionnaire de musique" von 1703 bekannt. Seine berühmte Musiksammlung, heute in der B. N. Paris, ist für die Kenntnis der französischen Musik des 17. Jahrhunderts von unschätzbarem Wert. Als Komponist scheint dem entschiedenen Parteigänger der italienischen Musik ein durchschlagender Erfolg versagt geblieben zu sein; tatsächlich wirken seine Werke, verglichen an denen La Landes etwa oder Campras oft spröde und schulmeisterlich. Sein alle neun Lektionen (acht für D. + B. c., 2. v. für T. + B. c.) umfassender Zyklus (1) dürfte zwischen 1689 und 1709 entstanden sein, in der Zeit, als er Kapellmeister zunächst in Strassburg, dann in Meaux war.

Die drei Leçons de Ténèbres von François Couperin erfreuen sich zu Recht einer besonderen Wertschätzung der Kenner (2). Es handelt sich dabei um die drei Mittwochslektionen, die 1714 im Druck herauskamen und, wie Couperin im Vorwort sagt, einige Monate zuvor entstanden sind. Die sechs fehlenden Lektionen für Gründonnerstag und Karfreitag lagen damals vor und ihre Drucklegung war vorgesehen. Da diese unterblieb, müssen sie als verloren gelten (3). Die drei

-
- 1) Lamentations du Prophète Jérémie qui se chantent selon l'usage Romain aux matines du jeudi, du vendredi et du samedi de la semaine-sainte etc.
J. B. Christophe Ballard ... 1721.
 - 2) Ein Zitat für viele: Wilfrid Mellers: "Fr. C. and the French Classical Tradition" 1949 S. 177: "With the three "Leçons des Ténèbres .. we reach the highest point of Couperin's church music, and one of the peaks of his music as a whole."
 - 3) Jeder der drei Tageszyklen folgte demselben Plan: die beiden ersten Lektionen waren für einen Sopran, die letzte für zwei Soprane bestimmt. Ähnliche Dreiergruppen lassen sich auch bei Charpentier in der Zusammenstellung des IV. Bandes erkennen. Zur Besetzung des B. c. findet sich im Vorwort die hübsche Angabe: "Si l'on peut joindre une basse de viole ou de violon à l'accompagnement de l'orgue ou du clavecin, cela fera bien." (vgl. auch S. 121 Anm.).

Freitagslektionen als ältester Bestandteil waren für ein Frauenkloster "L**" geschrieben worden, was wohl auf Longchamps hindeutet (1). Couperin vermerkt ausdrücklich, dass zwar alle Stücke im Sopranschlüssel notiert seien, aber ohne weiteres in andere Stimmlagen transponiert werden könnten (2).

Die Lamentationen von Michel-Richard de La Lande (je die dritte für jeden der drei Tage) kamen als posthumer Druck 1730 heraus (3). Ueber ihre Entstehungszeit lässt sich nichts sagen. Zwar wurden 1680 in der Sainte-Chapelle Leçons von ihm gesungen (vgl. S. 14). Stilistisch repräsentieren jedoch unsere Stücke eine merklich jüngere Stufe als die Sopran-Leçons von Charpentier, die in diese Zeit fallen, so dass La Landes Stücke von 1680 wohl verloren gegangen sind. Die Zusammenstellung von Lamentationen und "Miserere" (d. h. dem Psalm 50) trifft man auch sonst; das Miserere bildete liturgisch den Abschluss der Offizien der drei letzten Tage vor Ostern (4).

Dem äusseren Bild nach unterscheiden sich die Lamentationen dieser drei Komponisten nur unwesentlich von den Sopranlektionen Charpentiers. Die rationale Notation, die Charpentier streng befolgt, wird durch kleingedruckte Verzierungsnote, die sich einer streng metrischen Wiedergabe entziehen (5), gelegentlich durchbrochen. Bei La Lande begegnen sogar vereinzelte überzählige Notenwerte. Der stilistische Gegensatz zwischen Lettern und Versen tritt noch stärker in Erscheinung, da die Lettern länger und oft ausgesprochen virtuos gestaltet werden, die Verse hingegen weitgehend auf Melismen verzichten. Die Situation lässt sich dahingehend zusammenfassen, dass sich die textierten Teilstücke dem Stil der zeitgemässen Solomotette angleichen, die dazwischen eingefügten Lettern

1) vgl. Brenet: "La musique dans les couvents de femmes", Paris 1898.

2) "Leçons de Ténèbres à une et à deux voix ...", Paris 1714. Praktische Neuauflagen: 1. m. und 2. m. in *Cantica sacra* 3/4, Verlag Edmund Bieler, Köln. 3. m. in *Dessoff Choir Series*, ed. Paul Boepple, Music Press Inc. New York.

3) "Les III Leçons de Ténèbres et le Miserere à voix seule de feu Mr. de La Lande ...", 1730.

4) Vgl. Brenet: *Dictionnaire .. de la musique*, Art. "Miserere".

5) Rhythmische Freiheiten wurden von den Sängern und Instrumentalisten jener Zeit als selbstverständlich angesehen. Gérold zitiert, im Blick auf das Air de cour, Mersenne, der von der "Mesure d'air" spricht und damit eine Musik meint, die nicht einer "mesure réglée" folgt, sondern bestimmt ist durch die Silbenmessung, sowie Bacilly, welcher einen Sänger in Schutz nimmt, der den Verzierungen zuliebe das Tempo mässigt oder den Takt durchbricht (l. c. S. 17 f. und S. 155). Villeneuve vermerkt in seiner "Musique d'Eglise" von 1719: "Les Leçons de Ténèbres qui suivent doivent être chantées très dévotement et très lentement. L'on ne doit pas se gêner pour la mesure, si ce n'est à quelques endroits que j'ai marqué mesuré .." (vgl. S. 151).

als archaische Elemente das eigentliche charakteristische Element der Gattung der Leç. d. T. darstellen, im Gegensatz zur älteren Lamentation der Lambert und Charpentier, die auch im Vers mit jenem Hin und Her zwischen Deklamation und Melisma einen besonderen Leçon-Stil entwickelte. Auch in anderer Hinsicht findet eine Angleichung der Leç. d. T. an die gewöhnliche Solomotette statt; die Rolle der liturgischen Formel wird mehr und mehr zufällig. Die Initialformel findet sich bei Brossard noch recht häufig, besonders in den beiden ersten Mittwochslektionen; Couperin und La Lande verwenden sie zu den ersten Worten der den Zyklus eröffnenden Lektion, sonst aber klingt sie nur noch vereinzelt an. Tubaartige Tonrepetitionen und Terzachsen lassen sich höchstens bei Brossard noch nachweisen. Das Lettern-Gerüst ist fast zu unverbindlich, als dass man darin einen Nachhall der alten Formel erblicken darf: der Kadenzabstieg aus der Sekunde in die Prim ist ja die ohnehin natürlichste melodische Abschlussbewegung, und der Einsatz der Letter auf der Durterz wird gegenüber dem Einsatz auf der Quint oder dem Grundton nicht bevorzugt. Lassen sich also gewisse Anklänge an den Lamentationston der Gregorianik nicht übersehen, so bleiben sie doch unverbindlich, während sie in der Lamentation Charpentiers und Lamberts den strukturellen Ausgangspunkt, ja eine geistige Verpflichtung bedeuteten.

Ein weiteres Anzeichen für die Lockerung der Bindung an die liturgische Tradition und damit für die Verschiebung des geistigen Standortes liegt darin, dass die jüngere Lamentation nicht mehr auf der Gesangspraxis, dem kunstvoll improvisierenden Ziergesang beruht, sondern "für Gesang komponiert" wurde. Hängt diese Entwicklung damit zusammen, dass die Leç. d. T. der Obhut der Sänger (Lambert und Charpentier) entgleitet und in die Hände der Clavecinisten, Organisten und Theoretiker gerät? Die Gattung der hochmelismatischen Lamentation ist, wie wir gezeigt haben, aus der vokalen Improvisationspraxis herausgewachsen: Die herkömmliche Rezitation der Lektionen auf die melodischen Formeln des Lamentationstones wurde nach den Regeln der Gesangspraxis diminuiert. Das bewirkte eine ungemeine musikalische Bereicherung, aber ohne dass damit prinzipiell der Charakter der Lektion aufgehoben worden wäre: Der Text bildet nach wie vor das Rückgrat des musikalischen Geschehens, Wiederholungen einzelner Worte zur Intensivierung des Ausdrucks und der abschliessenden Textabschnitte zur Abrundung der musikalischen Form kommen zwar häufig vor, ebenso tonmalerische Wendungen oder, bei Charpentier, besonders expressive Kantilenenmelodik zur Spiegelung erlebnishafter Nachgestaltung. Trotzdem bleibt aber das musikalische Geschehen abhängig, dem Text als einem höheren Prinzip untergeordnet. Die deklamierten, syllabischen Satzanfänge, die Bindung an die melodische Formel gerade auch bei Neuansätzen, die Terzachsen verhindern eine Gestaltung nach autonomen rein musikalischen Gesichtspunkten, und wenn sich die Melodik gegen Ende einer Phase oder eines Verses in einem Melisma befreit, so ist es nicht ein Durchbrechen der Schranken der Lektion, sondern eine musikalische Ausweitung, die erst Platz greift, nachdem die Rezitation praktisch zuende ist. Nach alter Terminologie also ein Jubilus: auf den letzten Silben erhält die Melodik, vorher Dienerin des Wortes, ihrerseits noch Gelegenheit, sich freier zu entfalten. Ähnlich steht es mit den die Form abrundenden, nicht selten ausgedehnten Repetitionen. Zunächst wird der Text in seiner Integrität vorgetragen und damit der Forderung der Lektion Genüge getan. Erweist sich anschliessend eine Repetition als wünschenswert, so bleibt sie der Musik unbenommen.

Die Musik hat sich also in der älteren Lamentation der Rezitation zu fügen. Sie ermöglicht die Deklamation des Textes, hilft auch wohl die emotionalen oder bildhaften Elemente hervorheben, erhält aber erst nach Erfüllung des liturgischen Auftrages die Freiheit zu selbständiger Entfaltung. Daraus erklärt sich die charakteristische Entwicklungsform bei Charpentier: Spannung schaffender Ansatz - Eruption - ausschwingende und kadenzierende Melismatik. Daraus erklärt sich aber auch der Mangel an prägnanten musikalischen Formulierungen: Motive oder gar Themen als festgefügte, eingängliche und für den musikalischen Aufbau zeugungsfähige Bausteine wären am Anfang eines Teilstückes, wo die Musik dienend ist, fehl am Platz; und wo diese endlich frei verfügen kann, ist der Moment verpasst.

Von hier aus lässt sich nunmehr ermessen, inwiefern die *Leç. d. T.* der Generation nach Charpentier trotz scheinbarer Kontinuität der äusseren Gestalt innerlich neue Wege einschlägt und andere Ziele anstrebt. Als Beispiele ziehen wir im folgenden zwei Kurzverse von Brossard und La Lande bei (L, M). Beide Beispiele weisen Anklänge an den Lamentationston auf, suchen also den Anschluss an die Tradition und sind damit nicht ganz typisch für die neue Situation. Doch soll hier mehr das Ausklingen der älteren Lamentation aufgezeigt als die neue Stilart in allen Konsequenzen dargestellt werden. Brossard lehnt sich in seinem Vers "Bonus est dominus" (aus 1. v.) unverkennbar an die ältere Praxis an: die Lamentationsformel spielt eine relativ grosse Rolle (Initium T. 10, Tuba und Terzachse T. 11-18), nicht einmal das Schlussmelisma wird vergessen (T. 33-36). Auffallend ist der rein syllabische Textvortrag. Melismen fehlen oder werden höchstens als Verzierungsnoten angedeutet (ausser dem Schlussmelisma). Das spielerisch-auszierende Element der älteren *Leçon* fällt damit dahin, Musik und Text gehen eine wesentlich engere Bindung ein, gleiche Worte erzeugen auch gleiche Rhythmen, ja gleiche Melodik. In der Sequenz T. 22-25 wird das Initium als musikalisches Motiv verstanden und verselbständigt, nicht gemäss älterer Praxis als feststehende Einleitungsformel, die den Aufstieg aus dem Grundton zur Terz vollzieht, aber darüber hinaus keinen musikalischen Eigenwert aufweist. Da der ganze Vers rein syllabisch gehalten ist, fehlt ferner die organische Vorbereitung auf das Schlussmelisma T. 33 ff., das wegen seiner rhythmisch und melodisch ärmlichen Formelhaftigkeit mit einem Schlussmelisma der früheren *Leçon* schlechterdings nicht zu vergleichen ist. Der Vers beweist, dass Brossard mit der alten Form wenig anzufangen weiss; trotz der an sich nicht ungeschickt disponierten Höhepunkte (T. 26, 33) fehlt der musikalische Atem. In anderen Stücken, wo er sich von diesem Einfluss der Tradition löst, zeigt er sich von einer wesentlich besseren Seite.

Ähnliches lässt sich über das Lettern-melisma sagen: Das Leben erstickt in der Formel. Typisch für die Melismen Brossards sind punktierte Rhythmen, die längere Zeit ununterbrochen beibehalten werden. Oft empfiehlt ein darübergesetztes "picqué" dem Sänger eine besonders geschärfte Ausführung.

Am Beispiel von La Lande (aus 3. j.) fällt zunächst die Unterteilung des Verses in ein Rezitativ und ein Arioso auf. Das Rezitativ bemüht sich um den Anschluss an die ältere Praxis ähnlich wie bei Brossard; T. 7-11 enthalten ein freilich durch die ausdrucksstarke Melodik gänzlich überdecktes Initium (c - d - e). Altertümlich wirkt das Melisma auf "carnem", das sogar auf die irrationale No-

tation zurückgreift. Die nackten Terzschriffe des Anfangs, der Abstieg aus der Terz in die Tonika auf "meam", die Quintsprünge T. 11/12 und 15 wären in Charpentiers Sopranlektionen undenkbar und sind symptomatisch für den Stilwandel. Das Arioso vollzieht den Bruch mit dem Prinzip der melismatisch durchsetzten Lektion. Das erste Wort wird vom übrigen Sprachsatz abgetrennt und, mit einem prägnanten musikalischen Motiv versehen, sozusagen als Devisen behandelt. Der übrige Text ist eine Fortspinnung dieses Motivs und dient dazu, die durch die Devise geschaffene Spannungssituation weiterzutragen und aufzufangen. Aus diesen Elementen entsteht eine klare, rationale Formanlage in zwei Hälften:

Die erste Hälfte (bis T. 31) ist melodisch ein allmähliches Wachsen in 3 Stufen:

- zuerst nur das Devisenmotiv im Quartraum (a),
- dann der ganze Sprachsatz in möglichst knapper Fassung und im Ambitus einer kleinen Sexte (b)
- endlich dasselbe mit einem angefügten Melisma (c), zur Oberoktave als Höhepunkt ausgreifend und mit einem Schlussmelisma, das nochmals den ganzen Raum durchmisst, um dann die Mollparallele zu gewinnen.

Die zweite Hälfte des Stückes beginnt wieder mit der nun zur Quint erweiterten Devise (a), um dann gleich in der Oktave fortzufahren und das zusammenfassende, zur Tonika zurückführende Melisma (c) anzufügen. Die Entwicklung von der Devise zum Höhepunkt erfolgt also ohne die Zwischenstufe (b) der ersten Hälfte. Der Abschluss wird bekräftigt mit einer notengetreuen Repetition (T. 39-44).

Die formale Meisterschaft ist der hervorstechendste Charakterzug der Musik La Landes und kommt in diesem schlichten Stück überzeugend zur Geltung. Das melodische Geschehen ist konzentriert auf einige wenige Motive. Das ganze Stück entwickelt sich in einfachem, innerlich ausgewogenen Bogen: dem allmählichen Sich-entfalten im ersten Teil antwortet im zweiten eine steilere, geballtere Formulierung und eine schlichte, überzeugende Schlussgestaltung. Auch der Bass wird in die konzentrierte Formanlage mit einbezogen. Er rahmt das Ganze ein mit einem aus dem Devisenmotiv entwickelten Ritornell und antwortet imitierend dem motivischen Geschehen in der Oberstimme.

Die Leç. d. T. hat mit solchen Stücken den Boden der Improvisation endgültig verlassen. Der Vers wird weder durch das Lektionsprinzip noch durch die liturgische Formel von aussen her irgendwie bestimmt. Dieser grundsätzliche Wandel der Einstellung, mit welcher der Komponist an seine Aufgabe herantritt, führt zu mancherlei für die neue Situation und den neuen Stil charakteristischen Einzelzügen. Die einzelnen Verse, losgelöst aus der fortlaufenden, sich gleichbleibenden Lektion, werden zu ganz eigenständigen, individuell stark differenzierten Charakterstücken. Nicht selten erhalten sie Titel, die sich auf die Ausführung beziehen. Damit greift eine Eigenart der französischen Instrumentalmusik auf die Gattung der Lamentation über. Bei Brossard finden wir Bezeichnungen wie "gravement", "lentement", "piqué" u. s. w., Couperin ist eher sparsam - ansprechend sein "tendrement et proprement", indem seine ganze Kunst eingefangen scheint - La Lande verfügt über das farbigste Voka-

bular: "rondement", "gracieusement", "doucement", "affectueusement", etc. (1).

Der Emanzipation von der liturgischen Formel folgt die Loslösung von der liturgischen Tonart F-dur, resp. G-dur. Die drei Leçons von Couperin stehen in D-dur, Brossard verwendet F-, B-, G-, A-dur und a-moll, La Lande A-dur und c-moll. Die einzelne Lektion moduliert gern nach verschiedenen Nebentonarten, bei Brossard etwa nach der gleichnamigen oder parallelen Molltonart. Couperin lässt folgende Tonarten aufeinanderfolgen (1. m.): D - d - F - C - f - A - D. Gelegentlich werden die betont selbständigen Einzelstücke unter sich wiederum verbunden durch überleitende Bassbewegungen oder tonartliche Entwicklungen, die einen Vers von der Ausgangstonart weg gegen ein neues Zentrum hinstreben lassen. Damit wird verhindert, dass das Bestreben nach grösstmöglicher Vielfalt der musikalischen Aussage zu einer Zerbröckelung der Gesamtform führt.

Eine besondere Bedeutung erlangt für unsere Werke der formale Gesichtspunkt. Mit der Emanzipation der Lamentation von traditionellen Bindungen rückt die absolute, d. h. rein musikalischen Gesetzen gehorchende Formgestaltung in den Vordergrund. Bei Brossard geschieht dies noch zögernd; Ansätze zur formalen Durchgestaltung bieten etwa Anfang und Schluss des Verses. Sie werden oft durch Repetitionen erweitert. Gelegentlich wird mit dem Text auch die Melodik wiederholt (2), oder als Sequenz in einen grösseren musikalischen Bogen eingebaut. Auch die Devise findet sich bei Brossard, indem zunächst ein Kopfmotiv gesondert vorgetragen, dann erst repetiert und weiter gesponnen wird (3). Verwandt sind die ostinaten Bassmotive, die vor allem am Anfang der Verse eine gewisse Rolle spielen (4). 2. v. "Jerusalem" ist eine wirkliche Chaconne, da das Bassthema - mit einigen Varianten - das ganze Stück durchzieht. Das Ritornell verwendet Brossard nicht konsequent. Die Textausdeutung kann zu Tempowechseln im Verlaufe des Verses führen, die sich wiederum auf die Gesamtform auswirken. Tritt die Wiederholung eines grösseren Abschnittes hinzu, so entsteht eine geschlossene, architektonisch wirkende Form, wie in 1. m.:

1) Vgl. hierzu den Satz in Couperin "l'art de toucher le clavecin" (S. 24 der Ausgabe von A. Linde, Breitkopf & Härtel): "Ainsi, n'ayant point imaginé de signes ou caractères pour communiquer nos idées particulières, nous tâchons d'y remédier en marquant au commencement de nos pièces par quelques mots, comme tendrement, vivement etc. à-peu-près, ce que nous voudrions faire entendre."

2) 2. v. "quomodo", "sed et".

3) 3. m. "o vos omnes", 2. j. "plausuerunt", 3. j. "Jerusalem".

4) 3. m. "de excelsis".

Migravit Judas etc.	"gravement"	14 Takte
Omnes persecutores ejus	"animé"	5
inter angustias	"lentement"	5) 10 Takte
Omnes persecutores	"animé"	5
inter angustias	"lentement"	5) 10 Takte

Diese Formanlage lässt sich schematisch darstellen als A B B'.

Scheint Brossard mit einer gewissen Zurückhaltung die formalen Möglichkeiten des syllabischen Stils abzutasten, so vermeidet Couperin bewusst eine gefestigte, absolute Form. Gliedernde Ritornelle fehlen meistens, einzelne Verse werden aufgeteilt in zwei Hälften, von denen die erste mehr arios gehalten ist, mit thematischen Bildungen und mitgestaltendem Bass, die zweite als Rezitativ ganz der Deklamation des Textes dient (1). Immer wieder spürt man das Bestreben Couperins, einem allzu schematischen Wechsel von Lettern und Versen entgegenzuwirken. Bald werden die Verskörper sinngemäss weiter unterteilt, dann wieder überbrücken Bassführung und harmonische Entwicklung die natürlichen Einschnitte. In 1. m. werden "he" und die erste Hälfte des Verses "facti sunt" durch eine durchlaufende Bassbewegung verbunden. Beide stehen in F-dur mit Abschluss in d-moll. Die zweite Vershälfte setzt als Récitatif nach einer Generalpause in B-dur ein und schliesst in A-dur. Das nachfolgende "Jerusalem" beginnt mit einem Prélude, das nun von A-dur nach der Haupttonart d-moll zurückführt. Unter den festen Formen ist die einfachste die Form A A', wie sie dem Vers "Quomodo sedet" in 1. m. zugrunde liegt: der ganze Text wird repetiert, von den musikalischen Elementen wird nur die Deklamations-Rhythmik übernommen. 1. m. "plorans ploravit" folgt einer Barform A A' B. B ist ein Rezitativ, A' übernimmt von A den Anfang, die zweite Hälfte wird wiederholt und variiert:

A	A'	/	B
a b	a'b'b"		

Von 2. m. "recordata est" wird ebenfalls die zweite Hälfte als Rezitativ abgetrennt, der erste Teil steht über einem streng beibehaltenen, sechsmal wiederkehrenden Chaconne-Bass. Ansätze zu Reprisen und damit zur Da-capo-Form weisen die "Jerusalem" der ersten und zweiten Lektion auf.

Einem ganz anderen Formideal huldigt La Lande: Symmetrie, klare Einschnitte, ausgeprägte Kontraste kennzeichnen seinen Stil - das schweifende und fortwährend variierende Moment ist ihm fremd. Auch La Lande kennt zwar das Rezitativ, ja, der Gegensatz von ariosem und rezitativem Stil bricht bei ihm viel ausgeprägter durch als bei Couperin. Im Ganzen jedoch beherrscht die festere Form des Arioso das Feld und damit das von La Lande immer wieder und mit höchster Kunst abgewandelte Da-capo-Prinzip. Dieses ist so stark, dass im Vers "o vos omnes" (3. m.) das die erste Texthälfte umfassende Anfangsrezitativ nach dem Arioso (2. Texthälfte) erweitert repetiert wird - d. h. dass sich das per definitionem "freie" Rezitativ schliesslich selber der Da-capo-Idee unterwirft. So entsteht aus der A B - Form Rezitativ + Arioso die symmetrische Form ABA'.

1) 1. m. "plorans ploravit", "facti sunt hostes", 2. m. "recordata est".

Eine grosse Rolle spielt das Ritornell. Durch Umrahmung eines Teilstückes verwirklicht es das Da-capo-Prinzip oft nicht nur im ganzen Vers, sondern auch in dessen nächst kleinerem Bestandteil: "omnis populus" (3. m.) ist ein Arioso mit anschliessendem Rezitativ. Das Arioso wird durch Textrepetition, die erste Hälfte durch das Ritornell der da-capo-Form angeglichen (1):

a A a / B / a A a / / C

Gelegentlich ersetzt das Ritornell eine vollständige Reprise: 3. m. "manum suam":

a A a / B / a

Besonderen Formenreichtum zeichnet die Kurzverse in 3. j. aus: "vetustam fecit" (unser Beispiel) ist relativ einfach. Auf die Formel reduziert, heisst es A / b B b. "aedificavit" ist fünfteilig:

a A a / B / a A' B' A" a

Das Auslassen des Ritornells nach A' und vor A" sowie die Variation von A und B bei der Repetition sind ein Beispiel dafür, wie La Lande einem allzu offensichtlichen Schematismus (A B A B A) ausweicht. Die drei letzten Teile werden durch die sie umklammernden Ritornelle zu einem einzigen, besonders gewichtigen Teilstück, so dass sich innerhalb der Fünf- eine Dreiteiligkeit abzeichneten.

Die beiden "Jerusalem" (dasjenige von 3. v. ist identisch mit 3. m.) stehen über einem Chaconne-Bass, der in 3. m. zehnmal, in 3. j. elfmal wiederholt wird. 3. m. schliesst sogar mit einem Schlussmelisma. Bezeichnend für La Lande ist es, wie sich das formale Prinzip in 3. v. nicht nur im Einzelvers, sondern in der ganzen "Oratio" auswirkt. Dieser elf Verse und zwei Rahmentteile umfassende Text (der keine Lettern aufweist, vgl. S. 20) wird nun nicht einfach fortlaufend vertont, sondern durch refrainartige Repetitionen der ersten Hälfte des ersten Verses ("Recordare, Domine, quid acciderit nobis") gegliedert. Dieser Refrain wird nach immer grösseren Abständen wieder eingesetzt, so dass sich daraus ein eigenartiges "Wachsen" der Form ergibt.

Innerhalb des ersten Verses wird dieser Refrain (r = erste Vershälfte) nach der zweiten Vershälfte (= s) repetiert:

1. Vers = r s r

Dem zweiten Vers folgt nochmals dieser Refrain; der ganze Anfang steht in A-dur und vermeidet grössere Kontraste:

A B A
rsr r

1) Ritornelle werden durch kleine Buchstaben angedeutet, gleiche Buchstaben weisen auf motivische Beziehungen zwischen Ritornell und Vokalstimme hin.

Mit dem 3. Vers wechselt die Tonart nach a-moll. Ein gegensätzliches Teilstück (C) setzt ein, das die Verse 3 - 5 umfasst, dem wieder der Refrain aus A folgt; der letzte Teil (D) bringt die Verse 6 - 11 und nochmals den Refrain. Die Teile C und D sind wieder unterteilt in geschlossene Ariosi und freie Rezitative.

X		A(rsr)	B	A	C	A	D	A		Y
Incipit		1. V. /	2. V. +r/3. -5. V. +r/6. -11. V. +r							Jerusalem

Angesichts dieser so bewussten Formkunst La Landes darf man auch darin eine formale Absicht erblicken, dass das "Jerusalem" des Mittwochs in 3. v. wiederholt wird. Damit erstreckt sich die Symmetrie über den ganzen Zyklus:

A	B	A'
3. m. + Jer. I	3. j. + Jer. II	3. v. + Jer. I
A-dur	c-moll	A-dur

D Die Leçon de Ténèbres im 18. Jahrhundert

Mit den Werken von Brossard, Couperin und La Lande geht die Geschichte der Leçon d. T. noch nicht zu Ende, doch ist unverkennbar, dass die Gattung ihren Höhepunkt überschritten hat. Die Lamentationen des 18. Jahrhunderts sind musikalisch wenig ergiebig, und auch der glanzvolle äussere Rahmen der "Ténèbres", die ein richtiges gesellschaftliches Ereignis waren, scheint sich mehr und mehr verloren zu haben. Deshalb werden wir hier die Leçon d. T. des 18. Jahrhunderts nur mehr summarisch aufführen.

Gedruckt wurden Leçon d. T. von André-Jacques Villeneuve und Joseph Michel (gest. 1736, vgl. MGG III, 467):

"Livre de musique d'église, qui contient les neuf Leçons de Ténèbres, le Miserere, six Motets pour le Saint Sacrement de la composition de Mr. Villeneuve, ci-devant Maître de musique de la cathédrale d'Arles en Provence et des R. P. Jésuites de la rue St. Jacques de Paris." Paris 1719. Die Leçons sind für Sopran und B. c. geschrieben, ziemlich kurz und wenig interessant.

"Recueil de XX Leçons de Jérémie à une, deux, et trois voix, à symphonie, et sans symphonie, avec un Miserere .. composé par Mr. Michel, chanoine, et Me. de musique du roi en sa Ste Chapelle de Dijon", Dijon 1735. Jede Lektion wird mehrmals vertont für verschiedene Besetzungen. Bereits die Vorrede gibt ein Bild vom musikalischen Stil: "Leçons .. que j'ai composé d'une manière singulière en multipliant sur les mêmes paroles des chants grâcieux, faciles et pathétiques .. "

Ein Manuskript der Bibliothèque de la ville de Lyon (Ms. 133 971) enthält folgende Leçon d. T. :

- 1.) Zwei anonyme Dreierzyklen, nämlich S. 1 ff. 1. m., 1. j. und 1. v. für D. und B. c., und S. 13 ff. 3. m., 3. j. und 3. v. für bT. und B. c.
- 2.) einen vollständigen Neunerzyklus des R. P. Jean-Baptiste Gouffet, Organist an St. Bonaventure in Lyon, komponiert 1705 und kopiert 1706 (S. 29-93).
- 3.) Einen ebenfalls vollständigen Zyklus von Bernier S. 561-587 (1). Nicolas Bernier (1664-1734) war Schüler von Caldara in Rom, wurde der Nachfolger von Charpentier an der Sainte-Chapelle und später derjenige La Landes an der Chapelle royale von Versailles. Er war also einer der hervorragendsten französischen Komponisten seiner Zeit, was man aber diesen schlichten, musikalisch spröden Werken keineswegs anmerkt. Sie sind stark von der liturgischen Formel bestimmt und gestatten sich harmonisch keine Ausweichungen aus der Grundtonart, stellen also reine Gebrauchsmusik in einem zur Zeit der Abschrift (wohl 1716) schon durchaus überholten

1) Wir verdanken den Hinweis auf die Leçon d. T. von Bernier und damit auf die Handschrift von Lyon Ph. Nelson in "Recherches sur la musique française classique 1960", ed. N. Dufourcq, S. 93

Stil dar. Nach 1. j. steht ein (zutreffender) Hinweis des Kopisten, dass 2. j. fast gleich sei wie das entsprechende Stück im Zyklus von Gouffet. Dies widerlegt die Vermutung (bei Nelson), dass Gouffet selber das Manuskript geschrieben habe.

Eine Handschrift bezeugt die Leç. d. T. noch in der zweiten Jahrhunderthälfte: d'Haudimont, Abbé: 9 Leç. de Jérémie für ein- oder zwei-stg. gem. Chor mit B. c. "composées pour les couvents et maisons d'éducation". Nach Eitner eine Kopie von Choron von 1780, nach MGG autograph ohne Datum (1).

Verschiedene Lamentationen kennen wir nur aus literarischen Quellen. So wurde früher schon hingewiesen auf diejenigen von Chaperon, La Lande und Lallouette, die 1680 in der Sainte-Chapelle aufgeführt wurden (S. 14). Bei La Lande dürfte es sich nicht um die uns überlieferten Stücke handeln (vgl. S. 143). Auch von Lallouette sind keine Leçons erhalten. Nach D. Launay schrieb er "wie Chaperon und La Lande Leç. d. T. für die Karwochengottesdienste an der Ste Chapelle und führte so die Gewohnheit der berühmt gewordenen 'Tenebrae' ein, womit er den Widerspruch eines Teils der hohen Geistlichkeit herausforderte" (2). Nach den von Brenet veröffentlichten Quellen (3) war es eher Chaperon, der in der Gestaltung der Karwochen-Gottesdienste neue Wege einschlug. Jedenfalls finden sich vor seiner Ernennung zum Kapellmeister an der Sainte-Chapelle (1679) keine Vermerke über derartige Veranstaltungen, so dass anzunehmen ist, dass sie in einem gewöhnlichen Rahmen ohne Zuzug fremder Kräfte stattgefunden haben. Die Beschreibung solcher Aufführungen finden wir bei Martin Sonnet (4):

Tres priores Lectiones primi nocturni seu lamentationes Jeremiae Prophetae cantantur ad aquilam in medio chori a tribus diversis Clericis pueris chori in cantu particulari de 6. tono, qui notatur in Antiphonali Parisiensi lente & mensura gravi: In Ecclesiis autem in quibus musica est in usu, cantabuntur eadem Lamentationes Musicè ad modulos lugubres & tristes, vel in contrapuncto vel in cantu figurato Ecclesiastico & gravi.

In ähnlicher Weise werden die Lamentationen auch in der Sainte Chapelle gesungen worden sein, bevor Chaperon 1679 sein Amt als Kapellmeister übernahm. Von diesem Jahr an treffen wir gelegentlich auf Hinweise, dass Sänger und Spieler von auswärts beigezogen worden seien für die "Ténèbres":

1) Ueber die Personalien vgl. MGG V, 1821. Die Frage ist offenbar nicht entschieden, ob Joseph-Meunier und Etienne-Pierre d'Haudimont ein- und dieselbe Person sind.

2) MGG VIII. 102 Art. "Lallouette"

3) Michel Brenet: "Les Musiciens de la Sainte Chapelle du Palais", Paris 1910

4) Martin Sonnet: "Caeremoniale Parisiense" 1662, S. 338

1680, 10. April: "Ce jour, la Compagnie ayant égard à la requête de Mre Chaperon, Me de musique, lui a promis de le soulager dans la dépense qu'il lui convient faire pour l'exécution de la musique qu'il a préparée pour les ténèbres, et permis de faire faire des échaffauts pour placer les musiciens à l'ordinaire auprès des Stes Reliques, ce qu'il a dit lui avoir esté accordé par Mr. le Trésorier". Brenet bemerkt hierzu (1. c. S. 234): "L'installation de Chaperon à la Sainte-Chapelle y marque l'introduction des musiques extraordinaires avec chanteurs et instrumentistes venus du dehors". 1690, 15. November: "Remboursement au maître de musique de 9 l. qu'il a dépensées ' par l'ordonnance de la Compagnie' pour la musique des ténèbres." (1. c. S. 249).

Nach 1704, dem Todesjahr Charpentiers, fehlen diese Notizen wieder. Die Aufführungen unterblieben entweder ganz oder sie wurden doch in einem beschränkteren Rahmen unter Vermeidung von besonderen Auslagen durchgeführt.

Nach einer Bemerkung im Vorwort zum 6. Motettenbuch zu schliessen, hat auch Louis-Nicolas Clérambault, Organist an St. Sulpice und an der Maison Royale de St. Louis in St. Cyr, Lamentationen geschrieben (1). Bei der ungewöhnlichen Qualität der sonstigen Arbeiten Clérambaults ist der Verlust seiner Leçons ähnlich bedauerlich wie bei Couperin.

Bereits erwähnt wurden die Lamentationen jenes "Sr. Cosset", von deren Aufführung in Senlis Deslions berichtet (S.16). Es lässt sich nicht entscheiden, ob es sich dabei um François Cosset (gest. 1673) handelt, den Verfasser einiger qualitativ hochstehender, aber noch durchaus dem alten polyphonen Stil verpflichteter Messen. Er war tatsächlich einige Zeit in Senlis Kapellmeister, wurde aber schon 1643 nach Paris gerufen.

Völlig ungreifbar ist ein M. Calvet, der im Jahre 1700 Lamentationen "en musique" für das Ursulinerinnen-Kloster in Bazas komponierte. Ein Gesangslehrer wurde gleichzeitig in Dienst gestellt, "pour qu'il apprenne à chanter les lamentations à une de nos jeunes religieuses" (2).

Dass die Leç. d. T. noch nach der Mitte des 18. Jahrhunderts dem Bewusstsein nicht entfallen war, beweist der folgende Ausschnitt aus Diderots "Le Neveu de

1) "Motets à une et à deux voix pour tout le chœur avec la basse continue pour l'orgue" (Privileg 1725). Im Avertissement: "J'ai aussi composé six Leçons de Ténèbres que je vais faire graver incessamment, et un 'O filii' à trois voix".

2) Me Marie de Chantal Gueudré, O. S. U.: "La musique chez les Ursulines" in "Recherches sur la musique française classique 1960", ed. N. Dufourcq, S. 91.

Rameau" (1): (Le neveu de Rameau) "continuait, saisi d'une aliénation d'esprit ... en chantant un lambeau des Lamentations de Jomelli (2). Il répétait avec une précision, une vérité et une chaleur incroyable les plus beaux endroits de chaque morceau; ce beau récitatif obligé où le prophète peint la désolation de Jérusalem, il l'arrosa d'un torrent de larmes qui en arrachèrent de tous les yeux. Tout y était, et la délicatesse du chant, et la force de l'expression, et la douleur. Il insistait sur les endroits où le musicien s'était particulièrement montré un grand maître. S'il quittait la partie du chant, c'était pour prendre celle des instruments qu'il laissait subitement pour revenir à la voix, entre-laçant l'une à l'autre de manière à conserver les liaisons et l'unité du tout .."

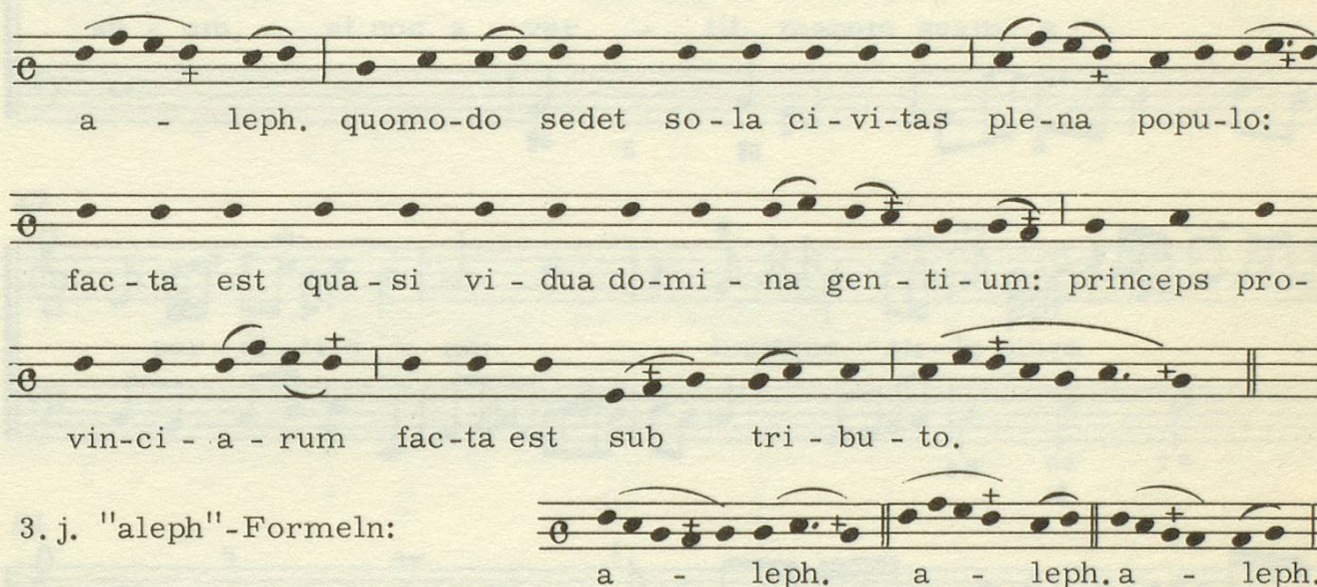
Unverkennbar französischen Einfluss verraten die Leç. d. T. von Joseph-Hector Fiocco (1703-1749 oder 1750, Kapellmeister an der Collégiale SS. Michel et Gudule in Brüssel): Neun Lamentationen, 2. j. datiert mit 1735 (3). Weitere Leçons aus dem Kreis um Fiocco sind erhalten von seinem Amtsvorgänger Pierre-Hercule Bréhy (1673-1737) und von seinem Nachfolger Charles-Joseph Van Helmont (1715-1790) (4).

Mit dem wachsenden Einfluss des italienischen Stils im französischen Musikleben werden auch italienische Lamentations-Kompositionen vermehrt aufgeführt worden sein. Die Bibliothèque du Conservatoire in Paris besitzt ausser den erwähnten Stücken von Jommelli Lamentationen von Guglielmo Bruni (5), Giovanni Paolo Colonna (1637-1695) (6), Leonardo Leo (1694-1744) (7), die Bibliothèque

-
- 1) Nach Jean Fabre: "Denis Diderot: Le neveu de Rameau", 1950, entstand diese Novelle in den Jahren zwischen 1761 und 1777 (S. LXIII). Anm. 272 erwähnt, dass die Lamentationen von Jomelli fast ebenso regelmässig im Concert spirituel aufgeführt wurden wie Pergolesis "Stabat mater". Damit ist die Leç. d. T. auch äusserlich aus der Kirche in den Konzertsaal gewandert.
 - 2) Eitner erwähnt von Niccolo Jommelli (1714-1774) "Lezioni per la settimana santa" für 1 und 2 Soprane mit Instrumenten. Das Pariser Conservatoire besitzt die drei "Lamentazioni per il mercoledi santo" (D 3199) für D (1. m.), D. und Hc. (2. m.) und für Hc. (3. m.) mit Streichern und Bläsern.
 - 3) Neuausgaben bei Edmund Bieler, Köln: 2. j. in "die kantate" Nr. 6, 3. j. in "Cantio sacra" Nr. 33.
 - 4) Vgl. hierzu: Charles van den Borren: "Les Fonds de musique ancienne de la Collégiale SS. Michel et Gudule à Bruxelles", in: Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, 1928/1929, S. 127 ff.
 - 5) Bruni: Alcuni Lamentazioni a 1 e 2 voci, Paris Cons. D 1509. Lebensdaten etc. unbekannt.
 - 6) Colonna: Sacre Lamentationi a voce sola, op. 9, Bologna 1689.
 - 7) Leo: IX Lezioni della settimana santa per la Real Capp. di Napoli für Solostimme und B. c. (Cons. D 6861).

Nationale Leçons von Giacomo Francesco Milano, Prinz von Ardore (1700-1780 (1).

Eine spezifisch französische Tradition vertreten schliesslich die Leç. d. T. im "Plain-chant musical". Henry Dumonts "Cinq messes en Plain-chant .." Paris 1669, ⁵/1711 waren im 17. Jahrhundert der erfolgreichste Vorstoss gewesen zur Modernisierung und Neufassung des gregorianischen Gesanges, und der Ausdruck Plain-chant "musical" sagt unmissverständlich, was man damals vom hergebrachten Choral hielt. Auch der Lamentationston wurde modernisiert. Den entscheidenden Schritt in dieser Richtung tat Guillaume Nivers (1632-1714), der eine wichtige Stellung als Lehrer und Kirchenmusiker einnahm und der mit der Vereinheitlichung des gregorianischen Gesanges in Frankreich beauftragt war (vgl. MGG "Nivers"). In diesen Zusammenhang sind seine "Lamentationes Jeremiae Prophetae" (1689, ⁴/1741) zu stellen. Nivers fügt nicht nur Verzierungszeichen ein, sondern bemüht sich, die bloss noch als monoton empfundene Formelhaftigkeit des Lamentationstones durch textausdeutende, individuelle Wendungen aufzulockern; sogar die einzelnen Lettern erhielten differenzierte Formeln (2). In der Fassung von 1723:



a - leph. quomo-do sedet so-la ci-vi-tas ple-na popu-lo:
 fac-ta est qua-si vi-dua do-mi-na gen-ti-um: princeps pro-
 vin-ci-a-rum fac-ta est sub tri-bu-to.
 3. j. "aleph"-Formeln:
 a - leph. a - leph. a - leph.

- 1) Milano war Schüler von Durante, brillanter Cembalist (vgl. Rousseau: Dict. Art. "Préluder") und Komponist. Er war eine Zeitlang neapolitanischer Gesandter am Hofe Ludwigs XV.
- 2) Zur Frage der Neufassungen gregor. Melodien in Frankreich vgl. den Artikel "Plain-chant" in der Encyclopédie de la musique, ed F. Michel. Die Unterscheidung von "Plain-chant" = Bearbeitung einer greg. Melodie, und "Plain-chant musical" = Neukomponierte Melodie in greg. Stil will uns freilich gerade im Blick auf die Neufassungen des Lam. tones nicht einleuchten: Altes und Neues durchdringen sich allzu sehr.

Die Verbreitung des Werkes von Nivers im 18. Jahrhundert geht nicht nur aus den Neuauflagen hervor, sondern ebenso aus dem Titel eines (anonymen) Zyklus der neun Leç. d. T. "en plain-chant musical composées dans le goût de Mr. Nivers" Ballard 1765 (Cons. Rés. 2297-2298). Sie gehen insofern noch über Nivers hinaus, als die Lettern gänzlich wegfallen. Geradezu symptomatisch mutet die Anonymität an: Nach einer Epoche hoher Blüte sinkt die Leç. d. T. im Laufe des 18. Jahrhunderts wieder zurück auf die Stufe blosser liturgischer Gebrauchsmusik.

Aehnliche Lamentationstöne mehr oder weniger gregorianischer Abstammung werden wohl in jeder Kirche im Gebrauch gewesen sein (1). Einen fast rührend primitiven Versuch finden wir in einem Ms. der Bibl. de l'Arsenal, Paris, von einer "Soeur St. Arsène" (M. 933). Die Bibl. du Séminaire cath. von Strassburg bewahrt ein "Livre de chant pour les Vêpres .." auf, das derartige Formeln von 1823 aus Nancy überliefert. Nicht viel anders werden die Lamentationen ausgesehen haben, die Ludwig van Beethoven 1785 am Klavier zu begleiten hatte, wobei er erfolgreich versuchte, den Sänger durch gewagte Harmonisierungen herauszuwerfen, was ihm einen "sehr gnädigen Verweis" seines Kurfürsten eintrug (2).

1) z. B. Paris B. N. B 2465 "Cantus Passionum ... et Lamentationum ..." Paris 1693.

2) Thayer: "L. v. Beethovens Leben" 1866, I. S. 160 f.

A

1. j. 38

Co-gita-vit domi-nus dissipa - - re mu -

6 7 6

41

rum fi - li-ae Si - on; te-ten-dit fu-ni-cu-lum

4

44

su - um, et non a - ver - tit manum suam a

#6 5 #5 # 6

47

per - di - ti - o - ne; luxitque an - te mura - -

5 6 6 5 7 6 #

51

le, et mu-rus pa - ri-ter dis-sipa - - -

4 #

54

- - - tus est. est - - -

6

57



61

**B**

3.j.76

a



79

b



82

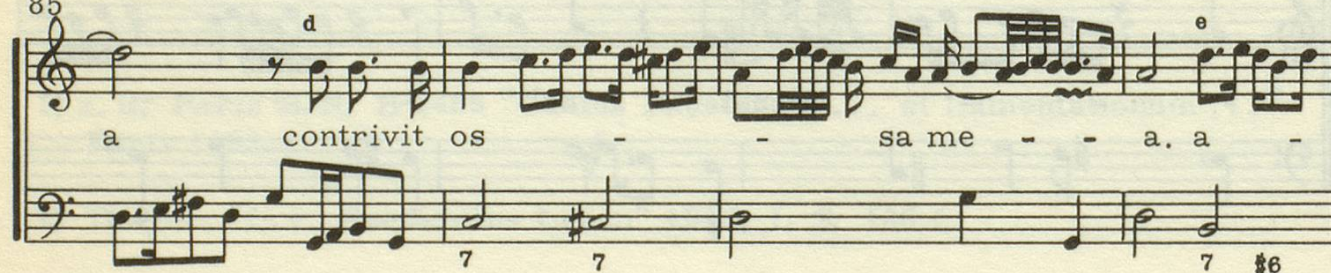
c



85

d

e



89



93

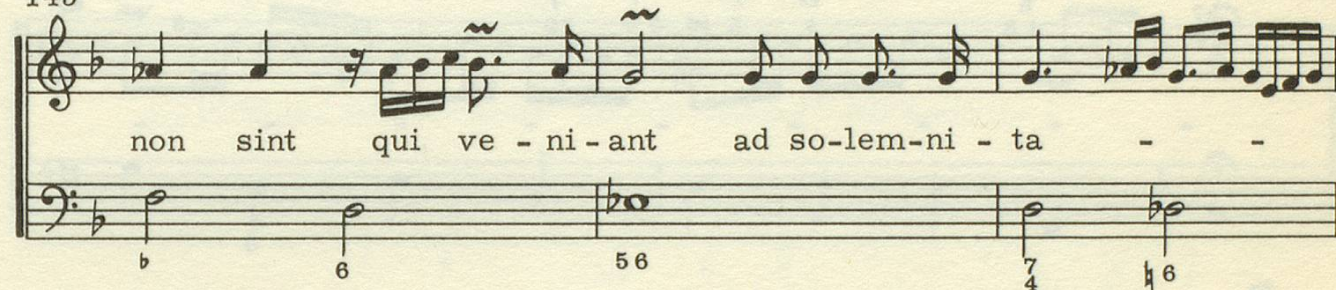


C

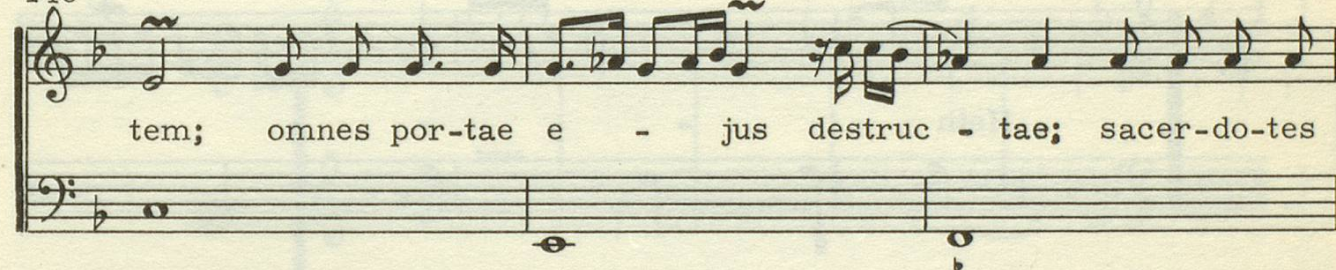
1.m. 140



145



148



151



154

dae, et ip-sa oppres - sa a - mari-tu - di - ne et

6 5 4 3 5 6

157

ip - sa op-pres - - - - - sa a - ma-ri-

4 6 b b b

160

tu - - di-ne,

b7 b5 5 4 3 b 5 b6 7 6 7 6 4 3

D

1.v.32

Heth - - - - -

4 2

35

5 b6 5 6 5 4 3

E

1.m.132

Da-leth - - - - -

5 6 6

135

5 6 5 6 6 5

F

1.j.131

Caph - - - - -

#

133

6

G

1.m.B

sourdines
sans flûte
ni hautbois

sourd.

sourd.
sans
bassons

tous

tous

Vi-ae

76 b

7

Si - on lu - gent viae Si - on lu - gent

7 6 7 6 5 6 7 6 7 $\flat 6$ 5 3

14

e - o quod non sint qui veniant ad solemnita - tem;

6 5 $\flat 7$ 8 4 3 2 $\flat 3$

21

omnes portae e - jus destructae; sacerdotes e - jus gementes

6

H

1. m. B

après un
grand
silence

Quomodo sedet so-la civitas plena populo; facta

acc. seul

4
2

#6

5 6

5

est quasi vidu-a domina gentium, princeps provinci-a-rum facta

7

8

fl. seule

fl. seule

est facta est sub tribu - - to.

5

6

7
3

6

5

4

3

5

6

9

11

Beth - - -

4

5 6

7
3

6

5

4

3

9

4 3

J Michel Lambert: Seconde Leçon du vendredi saint (Lamb. I)

6 6 5 5 6 5 6

A - - leph - - - -

4 3 6 5 6 5 6 6

Quomodo

4 3 6 6

ob - scura - tum est au - rum,

6 5 6

mu-ta - - - tus est co - lor

6 6 6 5 6 6

op - - - - - timus

6 7 6 6 5

K Michel Lambert: Seconde Leçon du vendredi saint (Lamb. II)

A - leph - - - Quo - mo - do
 obscu - ra - - tum est au - - - rum,
 mu - ta - tus est co - - - lor
 op - - - ti - mus

The score is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The piano accompaniment includes various figures: 6, 7, 4/6, 5/4, 3, 6, 6, #, 7 6, #, 5, 6, 6, 6, 6/4/2, 6/8.

L Séb. de Brossard: Première Leçon du vendredi saint

Teth - - -
 Teth - - -

The score is written for voice and piano. The key signature has one sharp (F-sharp). The time signature is common time (C). The piano accompaniment includes various figures: 6, 7, #6, #, 6/8, #6, 6, 6/5, 6/4, #.

Lentement

10

Bo - nus est do - mi-nus spe-ran - tibus in

6 #

14

e - um, bo - nus est do - minus a - nimae quae-

7 # 6

19

ren - ti il - lum. Bo-nus est do-mi-nus bo - nus est

6 #6 # # 6 4 6 6 4 6

25

do - minus spe-ran - ti-bus in e - um, a - nimae

6 6 5 7 4 # # 6 4 # 6 #

30

quaeren - ti il - lum a - nimae quaeren - -

#6 # 6 4 6 6 5 6

34

- - - - ti il - - lum.

6 6 5 6 6 7 # 7 5 4 #

M M.-R. de La Lande: Troisième Leçon du jeudi saint

Beth

6 7 8

4

6 5 6 4 4

Récitatif

7

Ve - tu - stam fe - cit pel - lem me - am et

4/2 5

12

car - - - - - nem

6 7 8 6 6 5

16

me - - - am;

6 4 # 6 6 6 5 7 5 6 5 4

détaché

22

con - tri - vit con - tri - vit os - sa me - a con -

26

tri - vit os - sa me - a os - - - - - sa

30

me - - a con - tri - vit con - tri - vit os - sa

34

me - a os - - - - - sa me - a con -

39

tri - vit ossa me - a os - - - - - sa me -

44

a.

Lebenslauf

Ich wurde am 29. Mai 1930 in Aeschi geboren als Sohn des Gustav Käser, von Dürrenroth i. E. Ich besuchte die Literarschule des Städtischen Gymnasiums in Bern und studierte anschliessend an den Universitäten Bern und Basel. Gleichzeitig absolvierte ich die Berufsschule des Konservatoriums für Musik in Bern.

1958 - 1964 war ich als Organist an der Johanneskirche in Bern tätig, seither als Organist am Münster in Schaffhausen.

PUBLIKATIONEN DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

In den «Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung» sind folgende Bände erschienen und — teilweise nur noch in einzelnen Exemplaren — lieferbar:

- Heft 2 Prof. Dr. Lucie Balmer: Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris, 281 Seiten, Fr./DM 10.—.
- » 3 Dr. Max Zulauf: Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528 bis 1798, 92 Seiten, Fr./DM 3.50.
 - » 4 Dr. Paul Dickenmann: Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin, 107 Seiten, Fr./DM 4.20.
 - « 8 Dr. Eugen Thiele: Die Chorfugen Johann Sebastian Bachs, 223 Seiten, Fr./DM 7.50.
 - » 9 Dr. Christo Obreschkoff: Das bulgarische Volkslied, 106 Seiten, Fr./DM 4.80.
 - » 10 Dr. Edith Schnapper: Die Gesänge des jungen Schubert, 168 Seiten, Fr./DM 8.—.
 - » 12 Prof. Dr. Kurt von Fischer: Griegs Harmonik und die nordländische Folklore, 194 Seiten, Fr./DM 8.—.
 - » 13 Dr. Hans von May: Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias, 152 Seiten, Fr./DM 10.—.
 - » 14 Dr. Dora C. Vischer: Der musikgeschichtliche Traktat des Pierre Bourdelot, 173 Seiten, Fr./DM 12.—.
 - » 15 Dr. Hans Kull: Dvoraks Kammermusik, 203 Seiten, Fr./DM 16.—.
 - » 16 Dr. Stella Favre-Lingorow: Der Instrumentalstil von Purcell, 116 Seiten, Fr./DM 9.50.

Die weiteren Bände der «Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung» erscheinen inskünftig innerhalb der «Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft».

Erhältlich in jeder guten Buchhandlung oder direkt durch den

VERLAG PAUL HAUPT BERN/STUTTGART