

**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

**Kapitel:** 1: Liturgische Voraussetzungen

**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:** 09.02.2026

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



## 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 Prophetae", 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:

beth. plorans plo-ra-vit in nocte et la-crimae e-jus in  
maxil-lis e-jus: non est qui consoletur eam ex omnibus ca-ris e-jus:  
om-nes ami-ci ejus spreverunt eam et facti sunt ei in-i-mi-ci. ghi-mel.

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 strophenartige 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 steht<sup>1)</sup>. 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.)