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: 2: Die hochmelismatische Leçon de Ténèbres von Marc-Antoine Charpentier

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: 27.11.2025

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

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 Leç. 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 Leç. 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 Leç. 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°. ff. der autographen Werke Charpentiers, die in der Bibliothèque Nationale in Paris (Rés. Vm[1] 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 Leç. 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 Leç. 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 Leç. d. T. ist der 4/4 - Takt. (2).

---

1) s. Notenbeilage. Vers A stammt aus 1. 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 Leç. d. T. bereits verlässt. Die Finalis erscheint überall als Ganze alla breve: ¢ o

"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

ʎ, Λ, >, -,

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

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

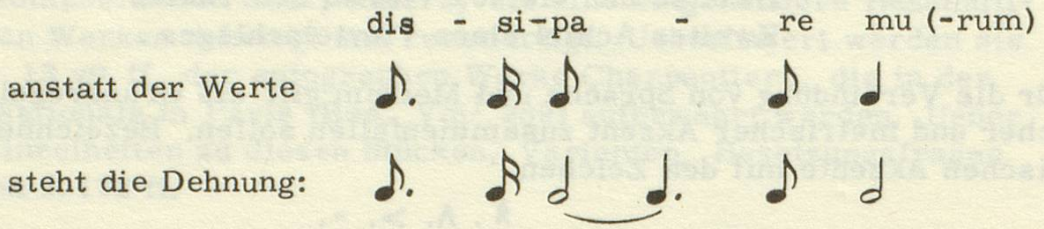
-	>	-	Λ	-	>	-
.	/	.	/	.	/	.
ve -	tu -	stam	fe -	cit	pel -	lem

Dieses Grundgesetz wird indessen nicht durch einen ganzen Vers in gleicher Weise angewandt. Es ist höchst bezeichnend für die Leç. 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 Beispielvers 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:

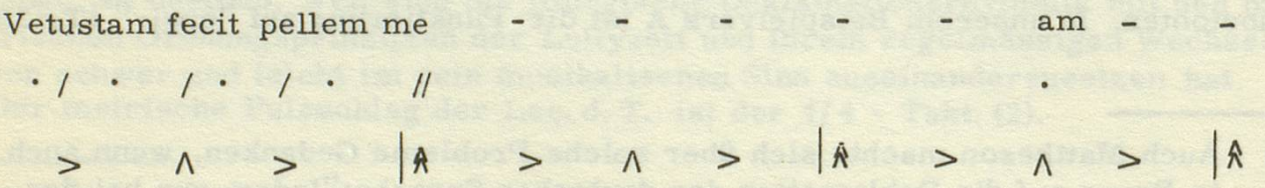


In diesen Fällen bleibt die unbetonte Silbe noch kurz, nur die betonte wird überdehnt. Die deklamatorische Spannung bleibt so erhalten in der ungebrochenen Spannung leicht (Auftakt) - schwer (Akzent), ja, sie wird durch die Dehnung der Akzentsilbe gerade betont.

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

1. Die strenge Deklamation, wo sich die Akzentsilben im Abstande 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:



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. Sogleich 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

. / . / . / .

|ʌ > ʌ > |ʌ > ʌ > |ʌ

so werden diese rhythmischen Unstimmigkeiten in der Wiederholung behoben:

contrivit os - - - - - sa me - a

. / . / . / .

|ʌ > ʌ > |ʌ > ʌ > |ʌ

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.

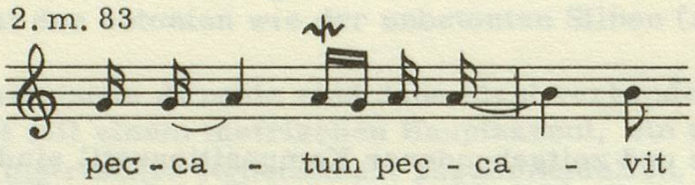
2. Melodik

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

zwei grundsätzliche Gestaltungstendenzen, die sich diametral gegenüberstehen: Die eine erstrebt die Ueberhöhung, Uebersteigerung des Textes und des affektiven Ausdrucks, die andere sucht die schlichte melodische Linie durch diminuierende Ornamentik aufzulösen und zu bereichern (1). Die Einbruchstellen, wo sich das Neue aus dem Alten, das Individuelle aus dem Formelhaften herausschält, wo sich in dem zeitlosen Lamentationsstil die Leç. d. T. der Lully-Zeit abzuzeichnen beginnt, finden sich in zwei melodischen Grundformen, welche die beiden extremen Pole darstellen, zwischen denen sich die gesamte Melodik der Leç. d. T. bewegt:

Aus der vokalen Ornamentierungspraxis der Air de cour-Sänger stammt der Port-de-voix (2). Als Beispiel für die einfachste Art eines solchen Port-de-voix vergleiche man A 49 "luxitque". Anstatt dass sich diese drei Silben in gleichem Abstand als Achtel folgen, wird die letzte Silbe vorausgenommen und dann auf die metrisch akzentuierte Hauptnote hinübergeschleift. Dieses Auseinanderreissen von textlichem und metrischem Akzent ist charakteristisch für den Port-de-voix. Der auftaktige Sekundschritt aufwärts ist seine normale Form, doch kann er auch abwärts gehen und mehr als eine Note umfassen. Nicht selten sind drei 16tel, die über eine Quarte in die Hauptnote hinaufführen. An den Port-de-voix schliessen sich gern weitere ähnliche Diminutionen an:



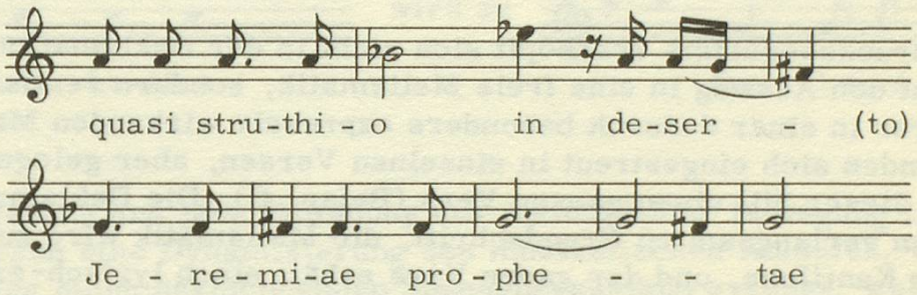
---

1) Dahinter könnte der Gegensatz zwischen Italien und Frankreich stehen: der zweiten Tendenz entspricht die Lehre von der Diminution des Air-de-cour, d. h. die Spezialität der französischen Gesangsschule. Die erste steht in Beziehung zu den von den Franzosen so geschmähten ausdrucksmässigen " Uebertreibungen"der Italiener.

2) Während der Port-de-voix bei den Clavecinisten auf den Schlag eintritt (vgl. Couperin, Chambonnières), scheint er in der Vokalpraxis vorausgenommen zu werden (L'Affilard 1694). Wie schon der Name verrät, ist die vokale Ausführung als die ursprüngliche anzusprechen. Vgl. auch Christoph Bernhard, der ihn als "Anticipazione della sillaba" ganz in diesem Sinn bezeichnet (Müller-Blattau in Kgr. Ber. Köln 1958, S. 195). Ausführlich äussert sich hierüber Hugo Goldschmidt ("Die Lehre von der vokalen Ornamentik", 1. Band Charlottenburg 1907, S. 59 ff. und S. 67 f.).

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 Stützton 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):



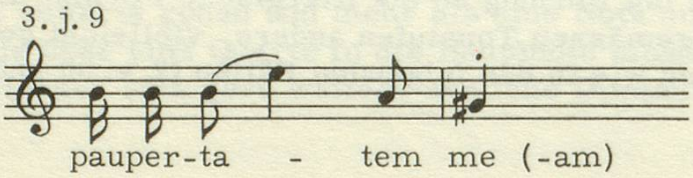
Die Ueberhöhung des "in" und die chromatische Intensivierung des "Jeremiae" verursachen melodische Spannungen, wie sie weder die gregorianische Formel, noch die ornamentale Melismatik kennen. Hier wird die Deklamation nicht verwaschen wie in der Melismatik, sondern überspitzt. Jede Silbe erhält einen 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 Sekundschritt, 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 Fliessen, 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 unmittelbarer 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 Grundschritt, die Melismatik wird zur ausdrucksschweren 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.

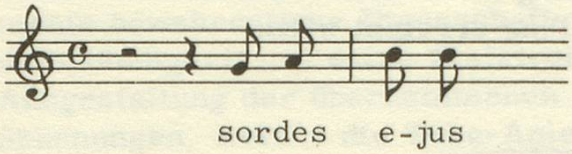
3. Initium und Tuba

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.

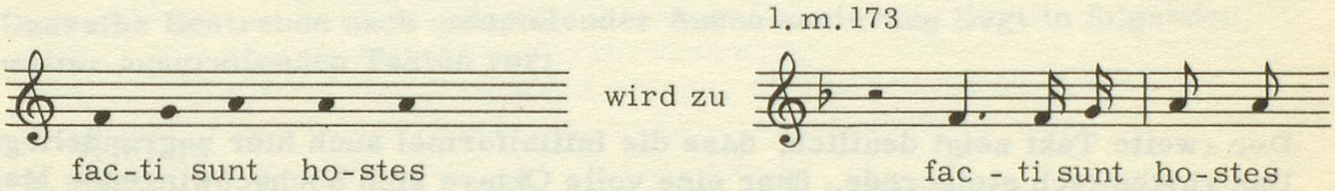
Die Initialformel ist sozusagen allgegenwärtig als mehr oder weniger variierte Ansatzbewegung einzelner Teilstücke.

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

2. m. 122



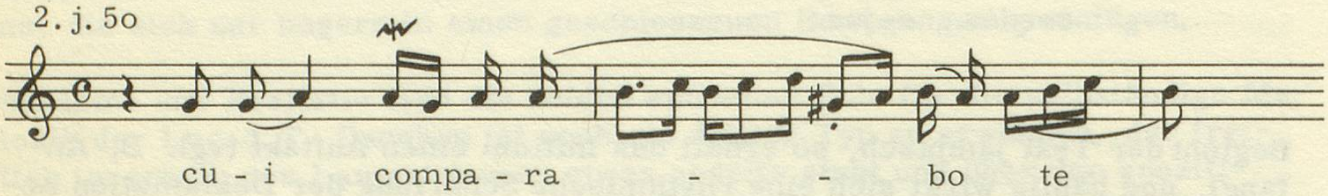
Beginnt der Text jambisch, so erhält das Initium einen Auftakt (vgl. B, Anfang), und häufig wirkt sich eine rhythmische Schärfung der Deklamation bereits in der Initialformel aus (A Anfang). So ähnlich solche Bildungen noch dem gregorianischen Initium äusserlich sind, so sind sie doch innerlich bereits 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:



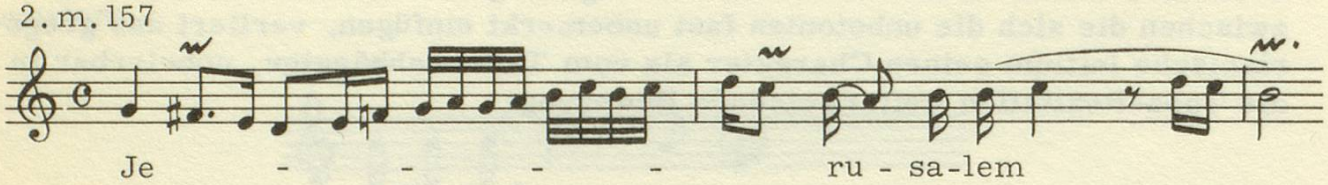
Die Zurückstauung und jähe Entladung der melodischen Bewegung in der Punktierung bewirken eine Dynamisierung des musikalischen Ablaufes, die vom ersten Ton weg einen bezeichnenden Spannungszustand erzeugt, welcher in denkbar grösstem Gegensatz zu der ruhigen Würde des gregorianischen Melodieansatzes 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).

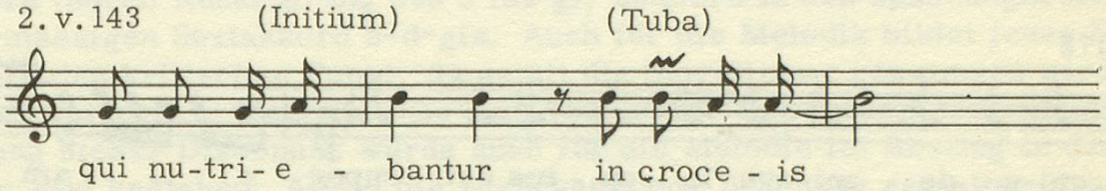
Mehr noch als die Initialformeln sind die Tubafragmente charakteristisch für die Leç. d. T., da die Tuba die Merkmale ihrer Herkunft aus einer andern Musikkultur sinnfällig auf sich trägt. Im Lamentationston ist ihre Funktion die Rezitation auf der Dominante des Modus, ihre äussere musikalische Gestalt 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).

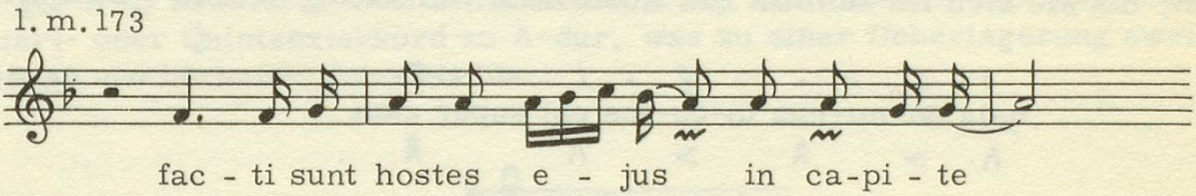
b) In der Tuba liegt eine innere Zielstrebigkeit, die aus der Initialbewegung und der darin erzeugten Spannung entspringt und auf ihre Ausbalancierung in der Schlussformel hinzielt. Die Spannungsenergie zielt hin auf die melodische Bewegung.

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

en gestaltet. Anders als im Lamentationston sind diese nicht unlösbar an die Initialbewegung gebunden. Das Initium verselbständigt sich ja in der Leç. d. T., Tubafragmente können direkt auf der Terz ohne vorangehende Einleitungsformel einsetzen (vgl. A 43, B 79, 85). Aber auch verselbständigte Tubafragmente bewahren jene Eigenschaften des gregorianischen Tenors: seine Unselbständigkeit und seine Zielstrebigkeit. Die rhythmische und melodische Ausgestaltung der übernommenen Tubaformel dient zunächst dazu, die Spannungen, welche die Tuba-Anleihe in die Melodik der Leç. d. T. hineinträgt, wieder aufzufangen und zu neutralisieren. Dies wird am einfachsten erreicht, indem neben den Tubatönen die beiden Nachbarstufen, die Quart und die Sekunde, gestreift werden; so wird die Terz ausbalanciert und abgestützt wie in der Mediatio aperta des Lamentationstones:



Dasselbe Bestreben nach umspielender Ausbalancierung liegt in folgenden, weiter ausgreifenden Takten vor:



Um der Gefahr zuvorzukommen, dass der labile Tenor durch eine zu grosse Spannung vollends aus dem Gleichgewicht gerät, wird jede Spannungssteigerung vermieden und die durch melodische oder rhythmische Aktivität entstehende Energie sogleich neutralisiert. Dies geschieht einmal durch den Port-de-voix, der melodisch von oben und von unten in die Terz zurückleitet und dem Zusammenfallen von musikalischem und textlichem Akzent durch Vorausnahme der Silbe bei den metrischen Hauptakzenten entgegen wirkt. Dann ist auch zu beachten, wie die textlichen Hauptakzente auf metrisch wenig betonte Taktstellen fallen (während sie in der vorangehenden Initialformel gerade zusammenfallen!):

(Initium) (Tuba)

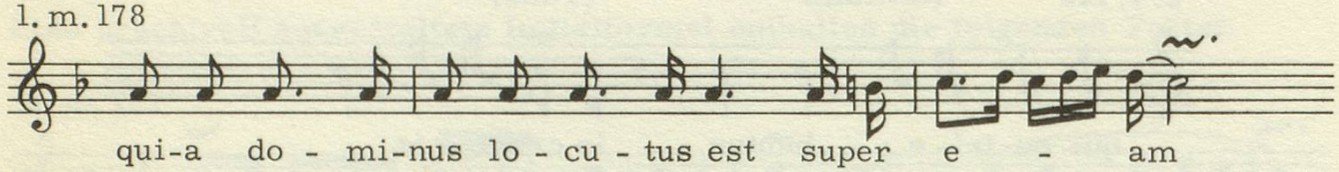
Facti sunt hostes e - jus in ca - pi - te

/ . . // . / . . // . .

∧ ⋀ > ∧ > ⋀

Der Energieausgleich erfolgt also in zwei Richtungen: Vertikal, indem sich die melodischen Ausschläge die Waage halten und auf den Abschluss in der Terz konvergieren, und horizontal durch Entschärfen des Rhythmus. Wenn das Ausbalancieren glückt, sammelt sich die melodische und rhythmische Entwicklung derart auf die Terz, dass diese an sich labile Stufe abschlussfähig wird. Die melodische Auszierung der Tuba geht oft so weit, dass diese nur noch als ideelle Mittelachse der Melodik vorhanden ist. In A 49 ff. führt das Initium "luxitque" zur Terz, die nun Achse bleibt bis T. 51, trotzdem die Akzentsilben und die metrisch schweren Töne gerade nicht auf die Terz fallen. Aehnlich B 76 - 79, 79 - 82.

Unterbleibt das sorgsame Ausbalancieren der Spannungen, so potenziert sich die Energie und es kann zu einem krisenhaften Ausbruch kommen:

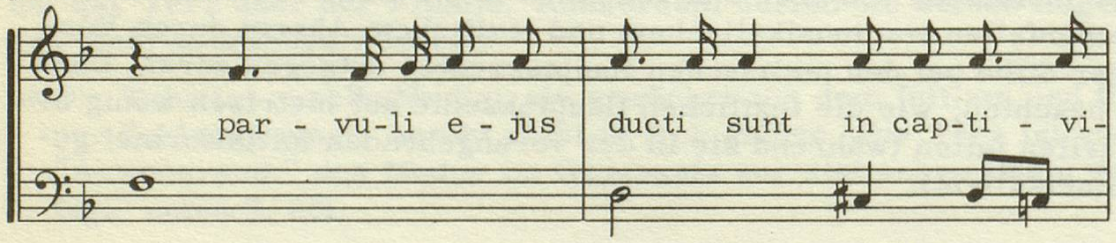


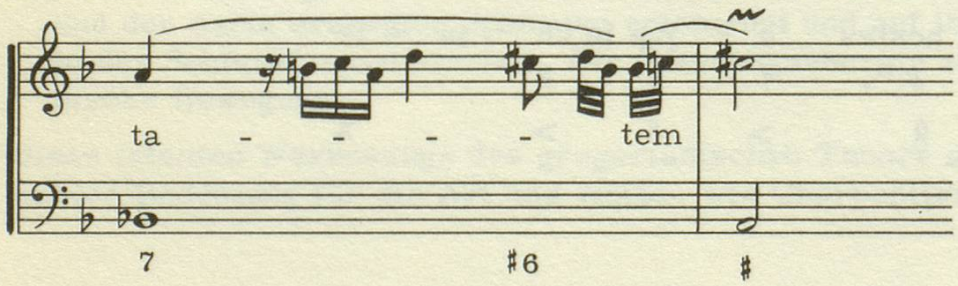
Die Vorbereitung des Ausbruchs ist charakteristisch für solche Stellen: Verzicht auf jede melodische Ausgleichsbewegung, insbesondere auf den Port-de-voix, und zunehmende Ueberlagerung von textlichem und musikalischem Akzent, bis sie sich im Moment des Ausbruchs vollständig decken ("eam"):

/ · // · · · // · / · · //·
quia do-mi-nus lo-cu-tus est super eam
∧ > ∧̂ > ∧ ∧̂

Das Melisma auf "eam" verrät die Ausbruchsspannung, ist aber seinerseits bereits wieder Ausgleichsbewegung. Die harmonische Wendung nach C-dur durch Alteration von b zu h wird gleich wieder rückgängig gemacht, und das abschliessende c ist neuerdings gestützt durch den F-dur-Klang.

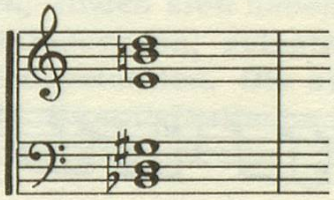
Besonders instruktiv für die Darstellung der Eruption aus dem Tenor ist folgender Ausschnitt (1. m. 190):





Die Eruption erfolgt in diesen Takten mit einer solchen Gewalt, dass das harmonische Gefüge fast zerbirst. 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 E^7 (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:



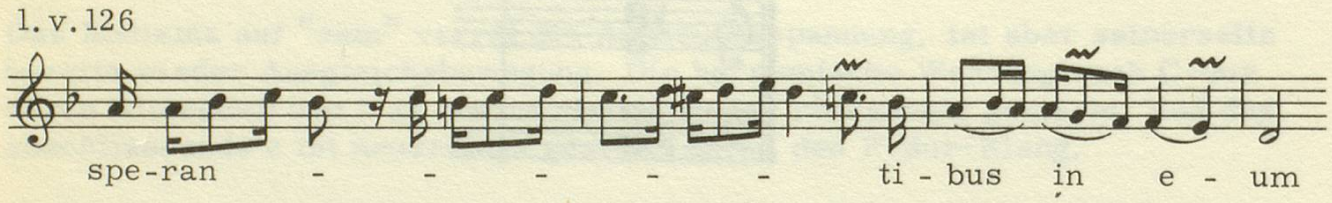
4. Zellenaufbau.

Die Tendenz zur Gestaltung in kleinen, in sich abgeschlossenen Teilstücken ist typisch für die Leç. d. T. und ein entscheidender Unterschied zum Lamentationston: Darin erweist es sich, dass in der Leç. 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 Sprachsatz 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:



Im Beispielvers 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 Beispielvers B weist in der liturgischen Vorlage (als Kurzvers oder "Drittelvers") 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, spannungserfüllte 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

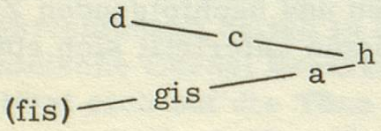
An den beiden Beispielversen wird auch ersichtlich, wie sich die Zellen zu einer grösseren formalen Anlage zusammenfügen. In Vers A bilden je drei Zellen einen geschlossenen Zusammenhang, was schon der Text nahelegt, handelt es sich doch um drei selbständige Sprachsätze und nicht bloss um einzelne Wörter, 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 Sprachsätze:

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 Plagalschluss 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 Tonika zurückführt, 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:

P	Q	R + M
a + b	c	d e + f

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 Beispielvers 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:

P	Q
α + β	(α) + β

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.

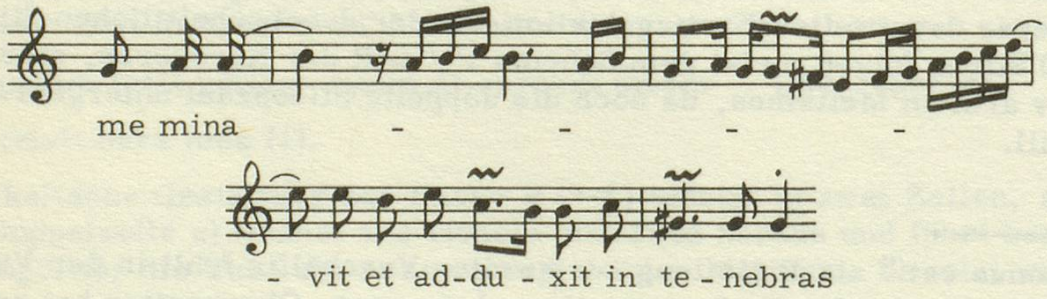
Als eines der wichtigsten musikalischen Gestaltungsprinzipien erweist sich in den Kurzversen die Repetition. Sie wird gelegentlich zur Verstärkung der Deklamation angewandt (vor allem in den "Jerusalem convertere", aber auch beispielsweise in pathetischen Fragen, wie "ubi est" (2. j. 11), "quis medebitur" (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



1) 2. m. 83

"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

se-de - runt in ter - - ra

3. j. 47

tan - tum in me ver - - - tit

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":

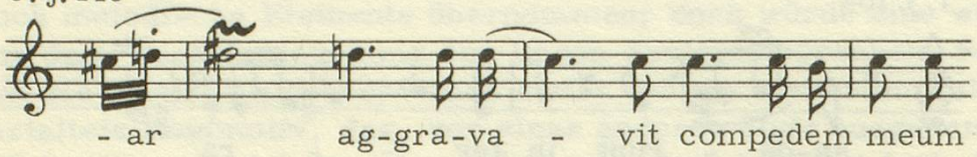
2. m. 143

quo - ni - am e - rectus est -

- - - -

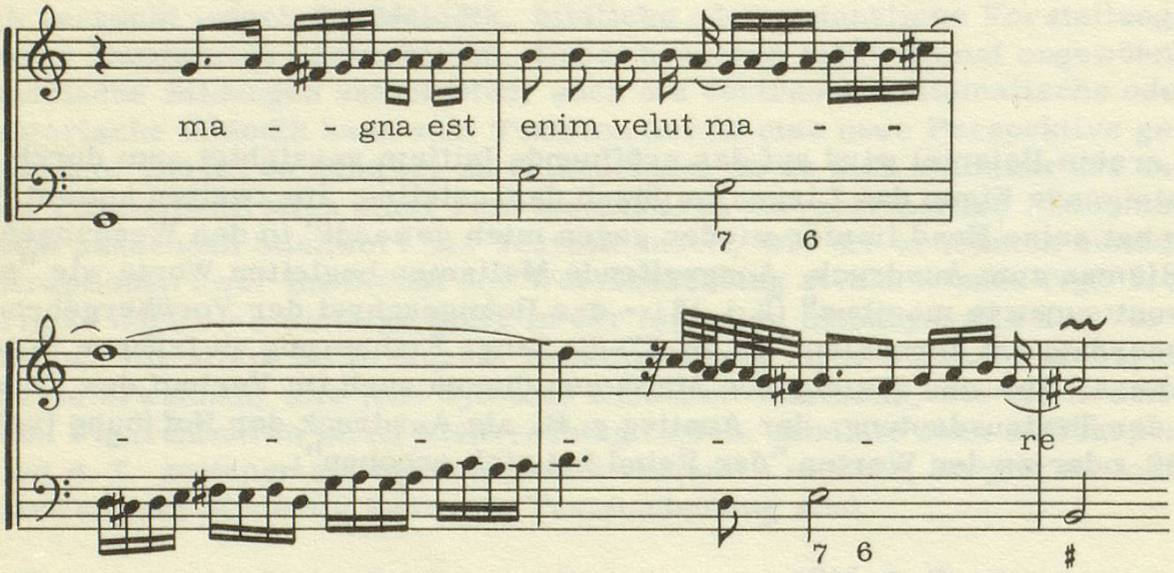
Absteigende Melismen werden angeregt durch Worte wie "zerstören" (A 39 und 52), "umstossen"(3. j. 192), "fallen" (2. m. 51), "den Kopf zur Erde neigen" (1. j. 116), als Symbol für den Tod (3. j. 129), für Schmutz und Schande (1. m. 153), Dunkelheit (s. o.).
Die Last der Fesseln findet ihre packende Darstellung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

in-ter an-gu - - - sti-as

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

2. v. 168

quae sub - ver - sa est in momen -

- - - - to

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"). Aehnlich 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 Sprachsätze, die im Lamentationston folgendermassen gegliedert werden:

α) Viae - solemnitatem (Med. clausa)
β) omnes - gementes (Med. aperta)
γ) 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

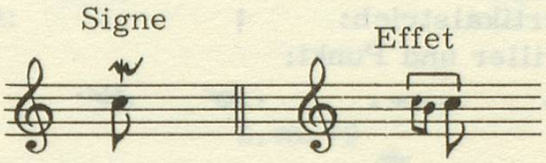
---

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 ausdrucksmässige 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: |

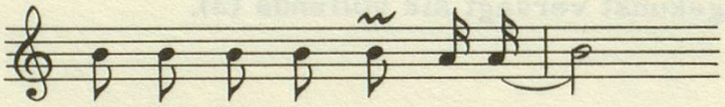
Kombinationen von Triller und Punkt:

·∿ ∿· ·∿· ·≈ ≈· ·≈·

Triller- und Mordentzeichen

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

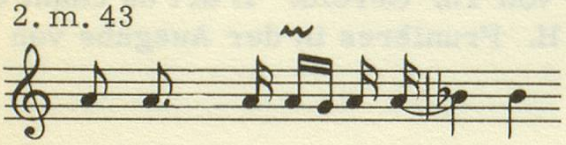
2. m. 19



absque for-ti - tu - di - ne

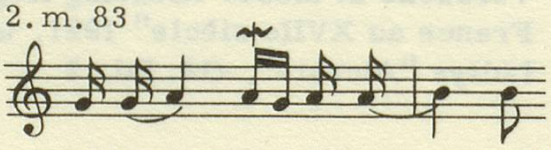
In folgender Formel, die oft den ersten Schritt zu Auflösung der reinen Deklamation darstellt, findet sich sowohl der Triller als auch der Mordent, und zwar immer auf dem zweiten oder vierten Viertel des Taktes:

2. m. 43



af-flic - ti - o-nis su - ae

2. m. 83



pecca - tum pecca - vit

Beide Verzierungszeichen begegnen unterschiedslos auch in folgenden Abstiegsfloskeln:

1. j. 34

1. j. 1o4

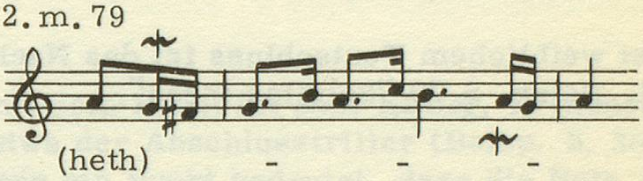
1. m. 67

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:

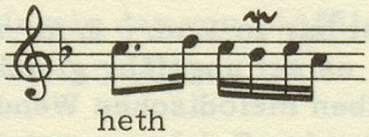
2. m. 32

2. m. 79

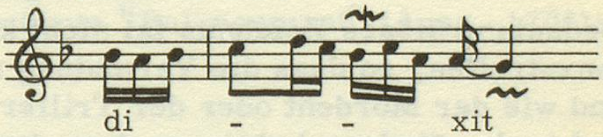


Daraus lässt sich ersehen, dass der Mordent offenbar eher geeignet ist, sich in 16tel-Läufen auf einer einzelnen Note zu plazieren. Der Triller braucht offenbar mehr Entfaltungsraum und zieht daher längere und akzentuierte Töne vor; wie der Mordent freilich in Fällen wie den nachstehenden praktisch ausgeführt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

1. v. 34

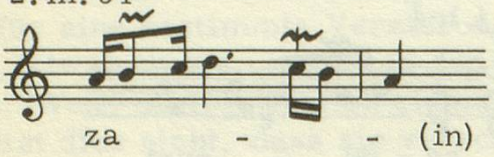


1. v. 90

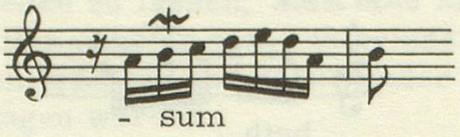


In aufsteigenden Floskeln finden sich selten Verzierungen, immerhin kommen sowohl Triller als auch Mordent vor:

2. m. 34

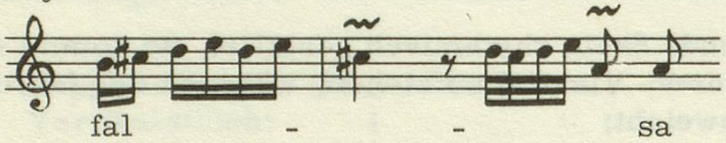


2. m. 109



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:

2. j. 101

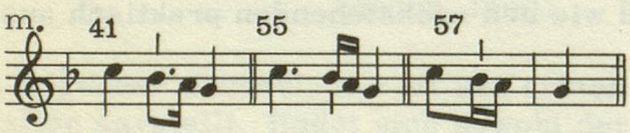


(Bei weiblichem Textschluss ist das Nachschlagen der Schlussilbe häufig; vgl. Beisp. S. 79 "Semitas meas".)

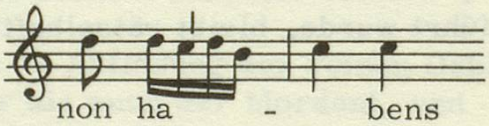
Der Vertikalstrich

Der vertikale Strich steht anstelle eines ∾ oder eines ∾ in folgenden Fällen:

1. m.



2. m. 133

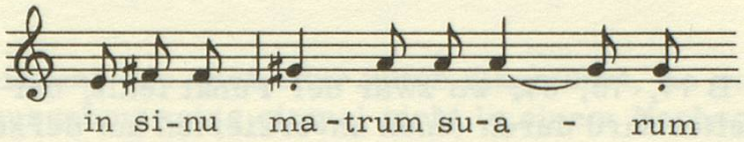


Die Bedeutung dieses Zeichens ist nicht klar. Es ist nur in 1. m., 2. m. und 1. j. anzutreffen, so dass die Vermutung naheliegt, es sei ungefähr gleichbedeutend wie der Mordent oder der Triller in denselben melodischen Wendungen und in den übrigen Lektionen dann durch diese beiden Zeichen ersetzt worden.

Der Punkt

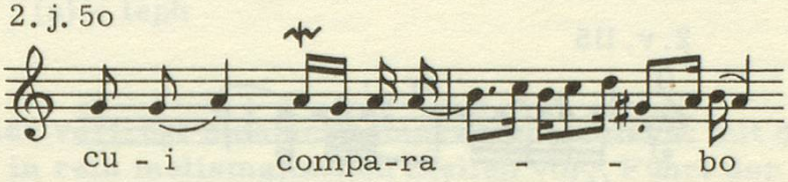
Er steht gern an Stellen, wo ein Triller oder ein Mordent möglich wäre: In der Deklamation und an Stelle eines Abschluss-Mordents:

2. j. 28



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

2. j. 5o



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.

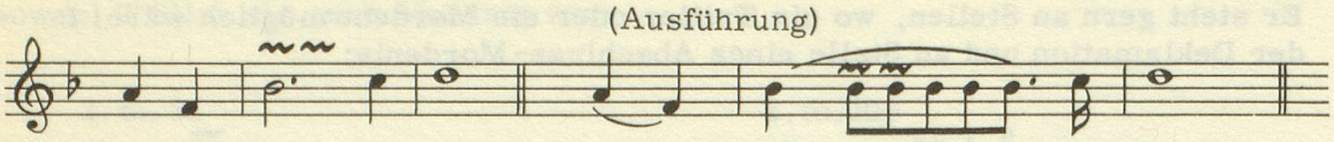
Verbindung von Punkt und Triller

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 ∿ -Zeichen stehende Ton einen Triller erhielte. Bei dieser Verzierung dürfte es sich um etwas Aehnliches handeln wie das von L'Affilard (1) erwähnte "Balancement" (Ausg. 1705):

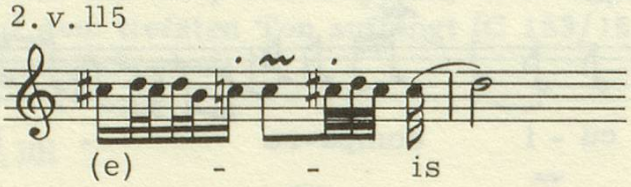
---

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



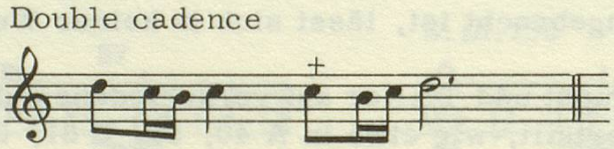
Auch Stellen wie B 77, 78, 87, wo zwar der Punkt fehlt, der zu verzierende Ton aber vorbereitet wird durch einen unverzierten auf derselben Stufe, dürfen hierher gezählt werden.

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



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):

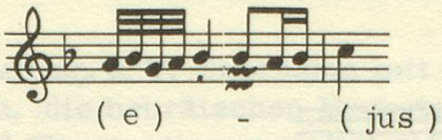


Charpentier setzt das Zeichen ≈ meist verbunden mit einem Punkt auf akzentuierten Noten mit ausgeschriebenem Nachschlag in der dafür obligatorischen Aufwärtsbewegung in die Obersekunde:

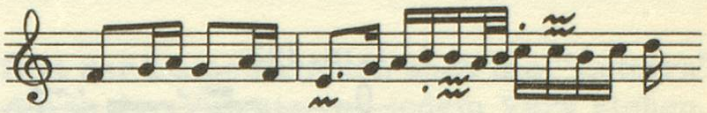
---

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

1. v. 57

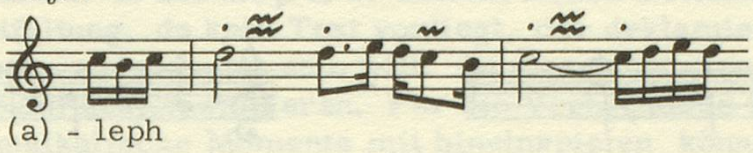


2. v. 148



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

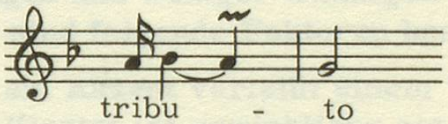


Der Doppeltriller verträgt sich seltsamerweise schlecht mit der Deklamation und kommt nur in rein melismatischen Stellen vor. Führt der Nachschlag in die Untersekunde, so steht nie ein Doppeltriller, sondern nur der einfache, wie in vielen Schlusskadenzen.

Schlusskadenzen

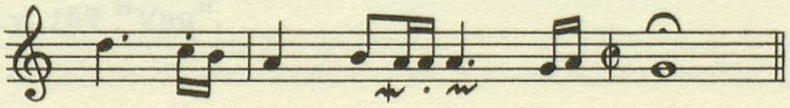
Einigermassen stereotyp werden die Verzierungen in den Schlusskadenzen gesetzt. In Teilschlüssen erscheint gern ein Triller direkt auf der letzten Note (vgl. A 43, 55); häufig kommt auch folgende Formel vor:

1. m. 39

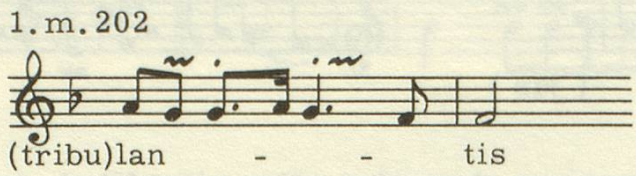


Die Ganzschluss-Formeln haben dagegen nie einen Triller auf der letzten, immer nur auf der vorletzten Note (Triller heisst bei manchem französischen Theoretiker "Cadence" !). Sie richten sich insofern nach der Deklamation, als der Triller auf der vorletzten Note nur einen Nachschlag erhält, wenn auf 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:



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 (1. m. 132 ff.) und F(1. 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 aufsteitende 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 Zieltönen 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:

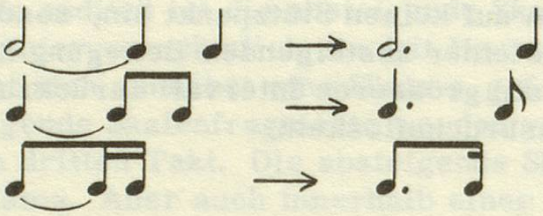
1. Ist der erste Wert akzentmässig gewichtiger, so kann ihm ein gleicher Wert folgen:

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

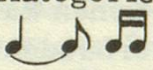
Wiederholt sich dieser Vorgang, so entsteht folgende Formel:

(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:

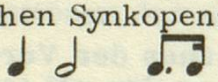


In Verbindungen wie

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

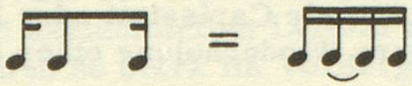
Doppelpunktierung kommt nicht vor (z. B. =)

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

 ist zu verstehen als

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

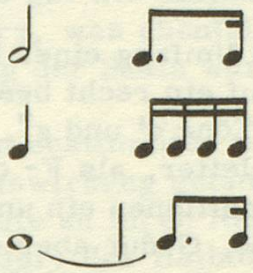


Ausnahmen von diesen Rhythmik-Regeln kommen vor, indem gelegentlich tatsächlich ein Zwischenwert übersprungen wird:

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 Lamentationstones. 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 gegenübertreten 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 Höhepunktwirkung (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^o	x^1	x^2	x^3	x^4	x^5	x^6

x^3 repräsentiert die Mitte des Systems, x^o 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^o x^2 = 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.

	x^{-1}	x^{o}	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^{o}	x^{2}

Oktave mit grosser und kleiner Sept:	es	f	g	a	b	c	d	e
	x^{-1}	x^{1}	x^{3}	x^{5}	x^{o}	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").

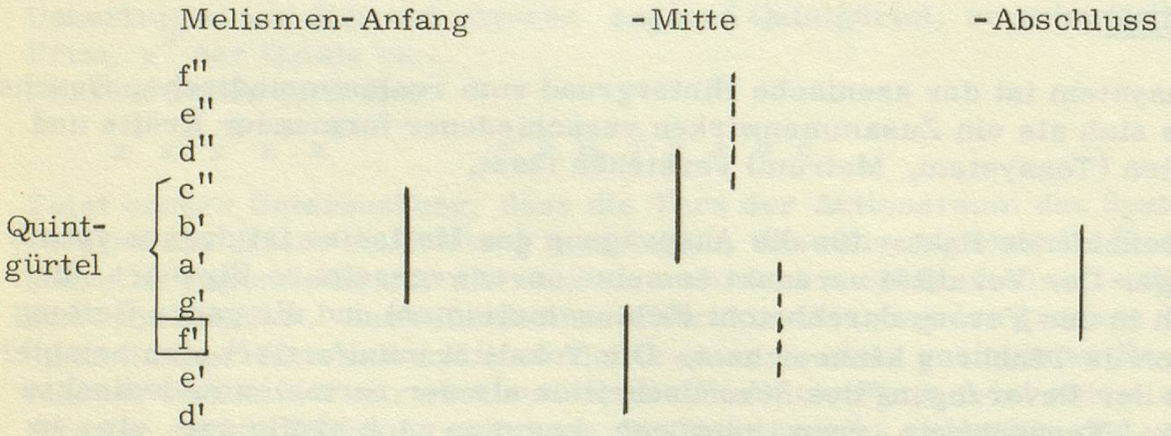
4. Vokalität

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 Sekundschrittes als der normalen melodischen Bewegung. Terzschritte, resp. -sprünge, kommen noch häufig vor, etwa in formelhaften Wendungen wie F 133 und in Zielfloskeln wie E 132; Quarten, 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

Melismas, wo grössere Intervalle sowohl in der realen Melodik wie zwischen den Gerüsttönen selten auftreten. Andererseits kommt auch die Wiederholung der Terz, die dann nicht nur erster, sondern auch zweiter Hauptton wäre, nicht vor. Die Vokalität verlangt einen melodischen Schritt, nicht einen Sprung, aber auch nicht einen Stillstand. Daraus erklärt sich die charakteristische Behutsamkeit, mit welcher der Letternanfang Schritt für Schritt in den Tonraum hineinwächst. Der Terz folgt als zweiter Hauptton die Sekunde, gelegentlich die Quarte oder Quinte, nie aber die Sexte oder die Prim, die beide ausserhalb der unmittelbar zugänglichen Nachbarschaft der Terz liegen. In der Mitte des Melismas finden sich am ehesten grössere Intervalle. Die einmal erschlossenen Stufen wirken über ihr reales Erklingen hinaus weiter als Sprossen eines gefestigten Stufensystems, auf die sich die Melodik nunmehr stützt. Innerhalb der Floskeln treffen wir Sprünge vor allem in zwei Funktionen an: als Sprungbrett, von dem aus ein höherer Ton erreicht wird (D 34 f., E 134 f) oder im Zurückfallen nach einer Ausbruchsfloskel (D 35, E 137 f). Zwei aufeinanderfolgende Haupttöne bilden höchstens ein Quartintervall (1). Erfolgt der Sprung abwärts, so handelt es sich um ein melodisches Zurückfallen und Neuansetzen (E 136). Aufwärts gerichtete Hauptton-Sprünge erweisen sich meist als Gelenkschritte, die auf eine Mittelachse zu beziehen sind (vgl. 60).

Nicht ganz zufällig beschränkt sich der Ambitus des Anfangs auf eine Quarte. Die Vorliebe für tetrachordale Skalenausschnitte ist ein Wesenszug vokaler Melodik, dem wir schon in der Antike begegnen (2). Sie ist auch für unsere Melismen typisch. Jeder Hauptton befindet sich in einer Zone von etwa vier Tonstufen, die seiner melodischen Ausstrahlung unmittelbar offenstehen. Geht der Hauptton in eine floskelhafte Verzierungsbewegung über, so wird eben diese Zone ausgenützt. Dabei braucht die Floskel nicht wieder zum Ausgangspunkt zurückzukehren. Sie kann innerhalb des Tetrachords einen neuen Hauptton anzielen oder auch aus dem Tetrachord ausbrechen (D 35, E 134). Nicht alle möglichen Tetrachorde werden gleicherweise herangezogen. Bildet der Ton F die Finalis, so sind vor allem folgende Quarten zu erwarten:



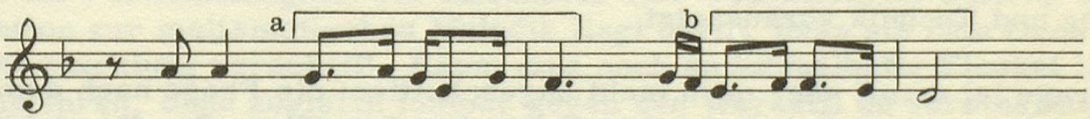
1) eine einzige Quinte abwärts in 3. j. 136

2) A. Geering in MGG, Art. "Gesangspädagogik"

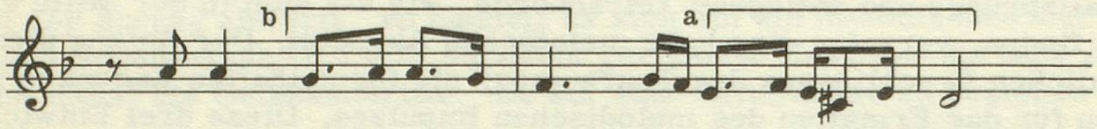
Anfang und Abschluss eines Melismas haben fast stets dieselben Tetrachorde: der Anfang die Quarte von der Sekund zur Quint, der Abschluss (Kadenz) diejenige über der Finalis. In der Mitte kommen die extremsten Lagen vor, doch zeichnen sich auch hier gewisse ständig wiederkehrende Quarträume ab.

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.

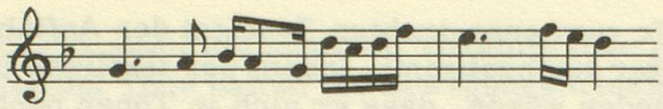
Eine Frage ist damit aber noch nicht angeschnitten: die Frage nach dem Ursprung und nach dem Zweck des künstlerischen Schaffens. So offensichtlich sich in einem Melisma ein Ausdruckswille realisiert, eine gewisse Energie sich umsetzt in fassbare Form, so schwer ist es, das Wesen dieser Energie zu erfassen. 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. Dei 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 hochzuschnellen (vgl. dagegen F 131), und das d'' ist erst noch nicht Zielton, sondern Durchgangsstufe zum noch entlegeneren e''. Die ganze Formel ist stilistisch unecht. Aehnliches 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 andauernden 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. Ebensowenig 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 Vordergrud. 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 gespiesen 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 Gabrielis 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 ebensosehr 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 1. 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 udn 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♮a)
D 34 (f - A♯B)
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 ♮, 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 Gerüstes 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♭ maj, 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 differenzierteren, episodenreicheren 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 Melismeni 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-

fort

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

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

3. j. 190

se - mitas me - - as sub-

ver - - tit semitas me -

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).

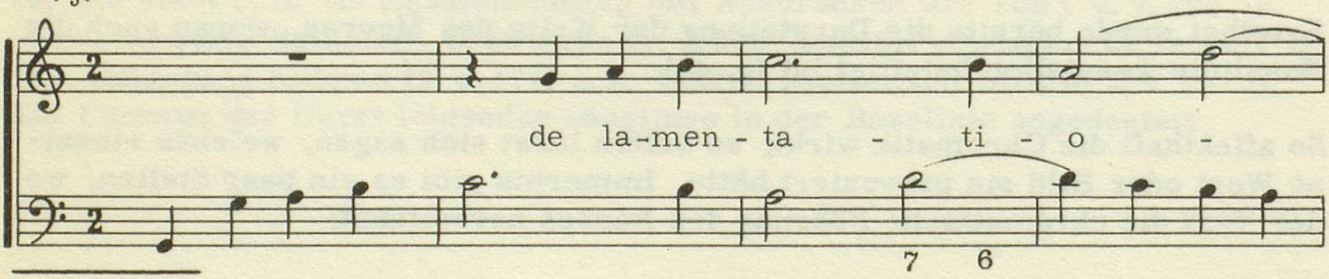
Auch die tiefe Lage der Basslinie wird etwa ausgenützt zur Erzielung bestimmter Effekte. So in 2. v. 106 und 2. v. 171, wo das Sterben der Kinder und das Einstürzen der Mauern nicht nur zum jähen Abbruch in der Generalpause, sondern auch zu einer besonders tiefen Lage führen. Aehnliches findet sich in 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

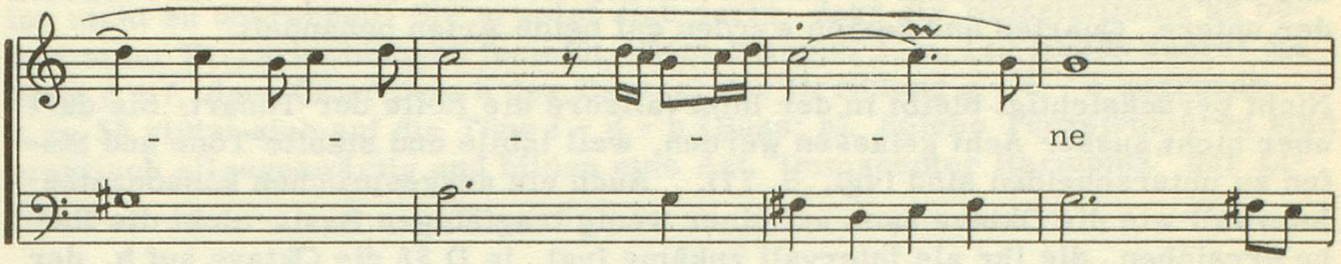
Hauptstimme und Basslinie ergeben zusammen den zweistimmigen Umriss des harmonischen Satzes, sind dabei jedoch von geradezu polarer Gegensätzlichkeit. Schon rein räumlich überschneiden oder berühren sie sich nie. Vor allem aber ist die vokale, rhythmisch und melodisch äusserst differenzierte Hauptstimme 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

---

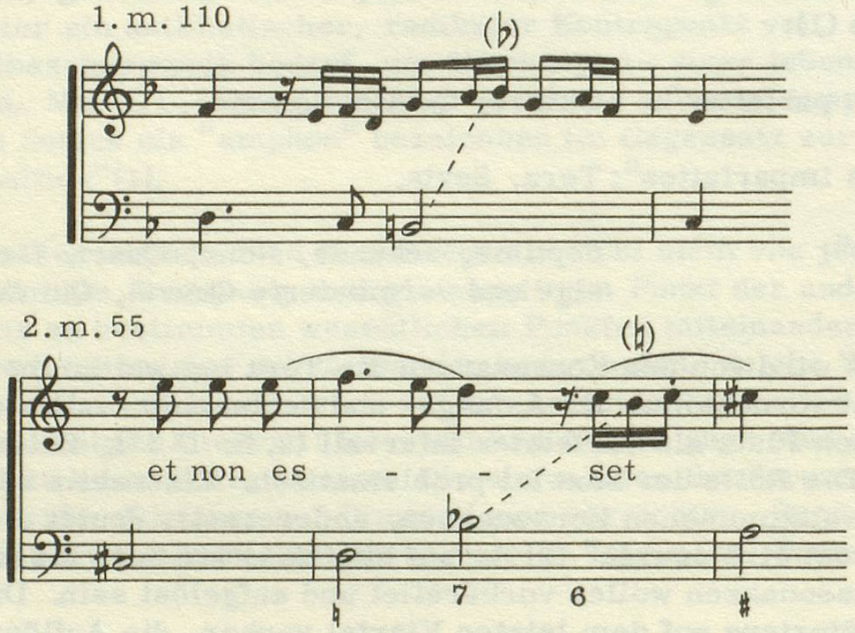
1) "Règles .." fol 2 und fol 8. Zur Stellung der Quarte: fol 9 v: "La quarte quoique consonance parfaite se pratique néanmoins comme dissonance".

2) "Règles ..." fol. 6 v

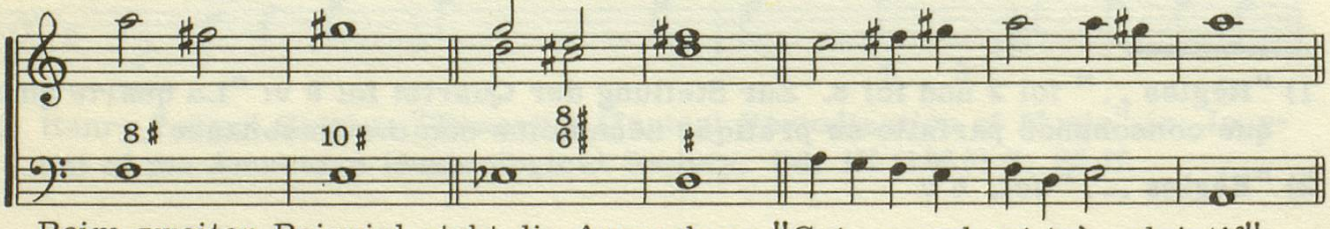
und aufgelöst werden soll: für Nonen und Septimen der obere, für die Sekunden der untere. Quarten und Sexten werden auf beide Arten behandelt.

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) 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:



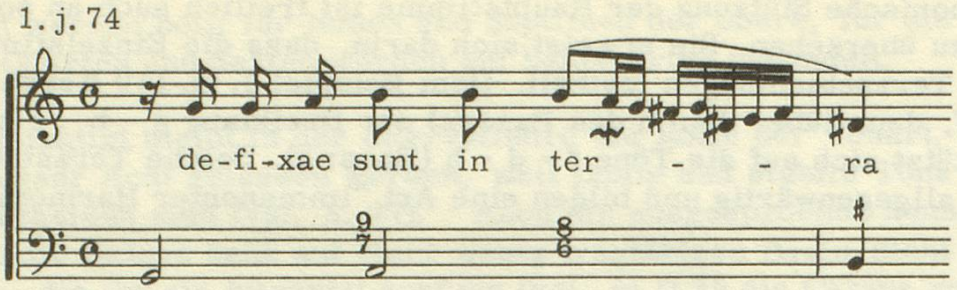
Beim zweiten Beispiel steht die Anmerkung "Cet accord est très plaintif".

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):

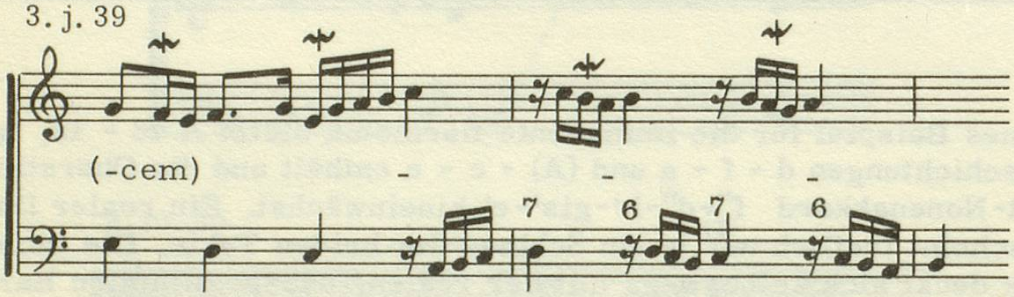
Takt:	32	33	34	35	36	37	38
H. stimme:	a f	b g	c a	d b/h g e	f g e	a g (f) (e) (d)	f
B. linie:	f	e	f	b c	d c	b c	f
Gerüst:	X	Y	X	Y	X Y	X Y	X

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 durchsetzt 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, schwerere 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 beigesellt 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 es 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: ♭VII und ♮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 (♭VII) rechts die III., die fast nur mit Durterz als Dominante zu VI. erscheint, und die ein einziges Mal vorkommende grosse Sept (♮VII), ebenfalls ein Durdreiklang als Dominante zur III.

Das vollständige System sieht dann so aus:

♭VII	IV	I	V	II	VI	III	♮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 innewohnte. 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	♭VII		♮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

D

P T P

S

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
		♭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	♭VII	II	III	Es	g	a
		V			c	
		♮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:

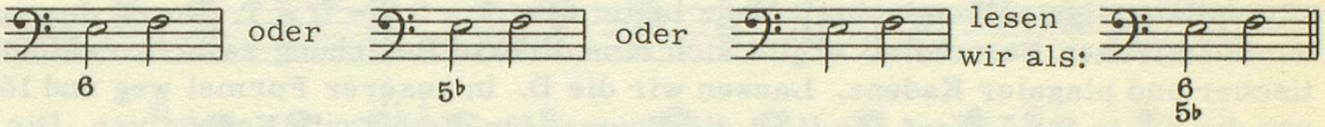
		IV			B	
♭VII als Zentrum	V	♭VII	I	c	Es	f
		0			(As)	
		0			(H)	
♮VII als Zentrum	0	♮VII	0	(cis)	E	(fis)
		III			A	

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

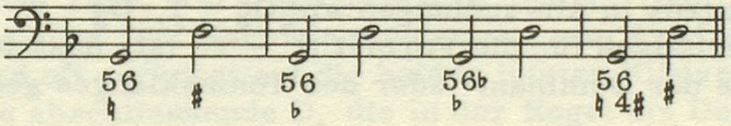
Aus der Anordnung der Stufen nach ihrer Quintverwandtschaft wird ersichtlich, dass sich die T. und ihre quintverwandten Nachbarklänge, die D. und die S., besonders nahe stehen. Daraus ergeben sich die beiden grundlegenden Klang-Verbindungen. Je nach dem, ob die T. nach ihrer S. oder nach ihrer D. eintritt, 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 Grundschritt 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^{6}_{5} bezeichnen. Auch er muss oft, wie der D^{6}_{5}-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).

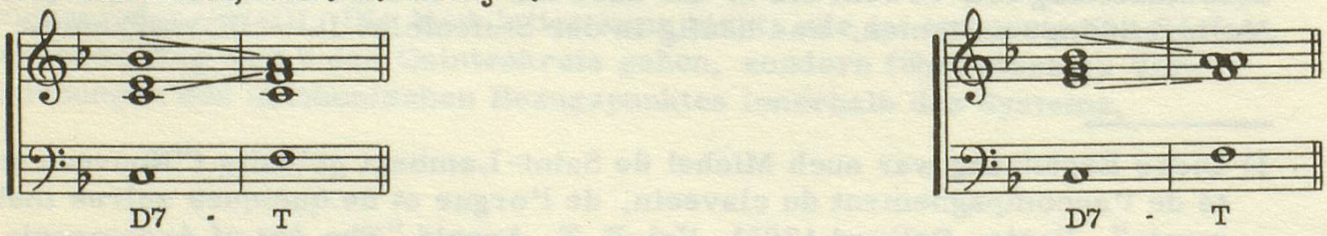
Die vollständige authentische Kadenz lautet also T - S^{6}_{5} - D - T. Durch den subdominantischen Bestandteil ergibt sich eine direkte Beziehung zwischen authentischer und plagaler Kadenz. Lassen wir die D. in unserer Formel weg und lösen die S^{6}_{5} in S^{5-6} auf, so liegt die Formel für die plagale Kadenz vor. Die unbestimmtere Kadenzbewegung S - T wird durch das Hinzutreten der D profilierter, 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^{6}_{5} vorliegt, sind die drei Stufen nicht gleichartig. Bemerkenswert ist, dass die Formel S - D^{7} - T (in welcher die Sept der Dominante die Bruchstelle zwischen S und D überbrückt) bei Charpentier höchstens in Abwandlungen wie D^{6}_{5} - T, D^{4}_{3} - T, $D^{7}_{3}\,{}^{6}_{4}\,{}_{4}{}^{5}{}_{3}$ - T vorkommt. Charakteristisch für die Formel D^{7} - T. ist, dass bei strenger Stimmführung die Quinte des Dominant- oder des Tonikaklanges geopfert werden muss (2).

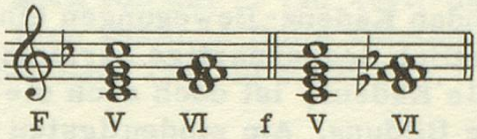
---

1) Auch der S^{6}_{5}-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^{6}_{5} - D - T im Auge haben, wie Telemann, ibid. S. 816 § 6.

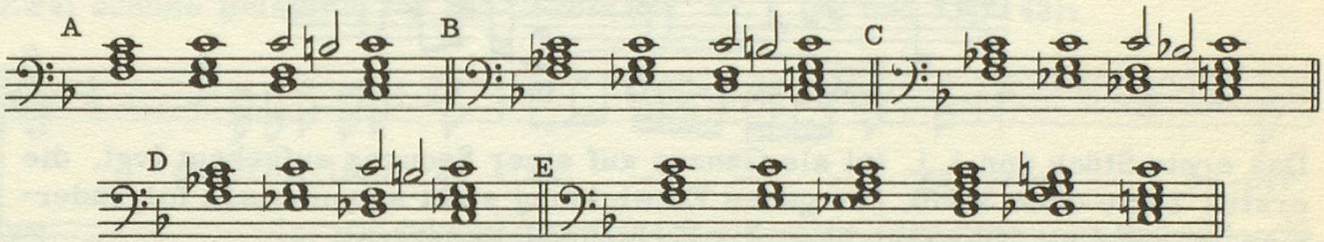
2)



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:

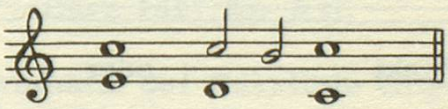


In diesen fünf Varianten vollzieht sich derselbe kadenzierende Vorgang (1); das gemeinsame Element ist letztlich eine kontrapunktische Schlussformel, die alte clausula diminuta (2). Vom Standpunkt der Harmonielehre aus müsste man den vorletzten Akkord bald als (VII^6) V (Beisp. A und B), bald als IV^6 (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"):

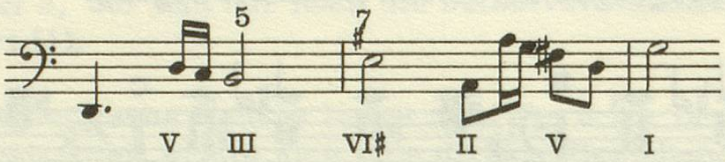


Nicht alle Kadenzformeln lassen sich auf die fünf Hauptstufen anwenden:
Zur V. und VI. Stufe führen der Halbschluss, die authentische und die plagale Kadenz.
Zur I. führen die authentische und die plagale,
zur II. und IV. praktisch nur die authentische Kadenz,
zur III. ausschliesslich der Halbschluss. Vereinzelte 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

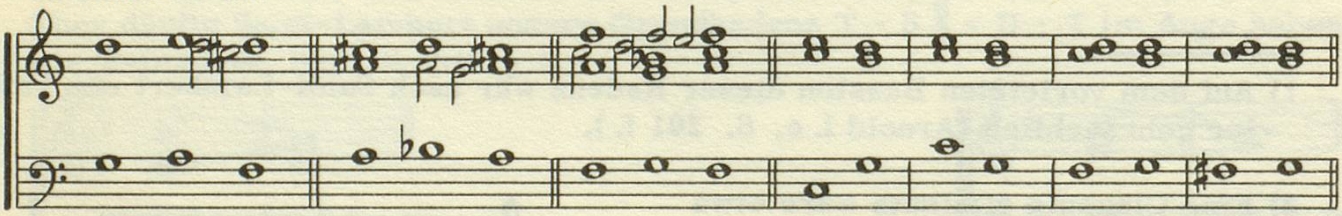


Das erste Stück von 1. j. ist als Ganzes auf einer Sequenz aufgebaut (vgl. die ersten Takte oben S. 80). Die ganze Entwicklung sieht schematisch folgendermassen aus (mit (D) bezeichnen wir Zwischendominanten):

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 Kadenzen an, 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:



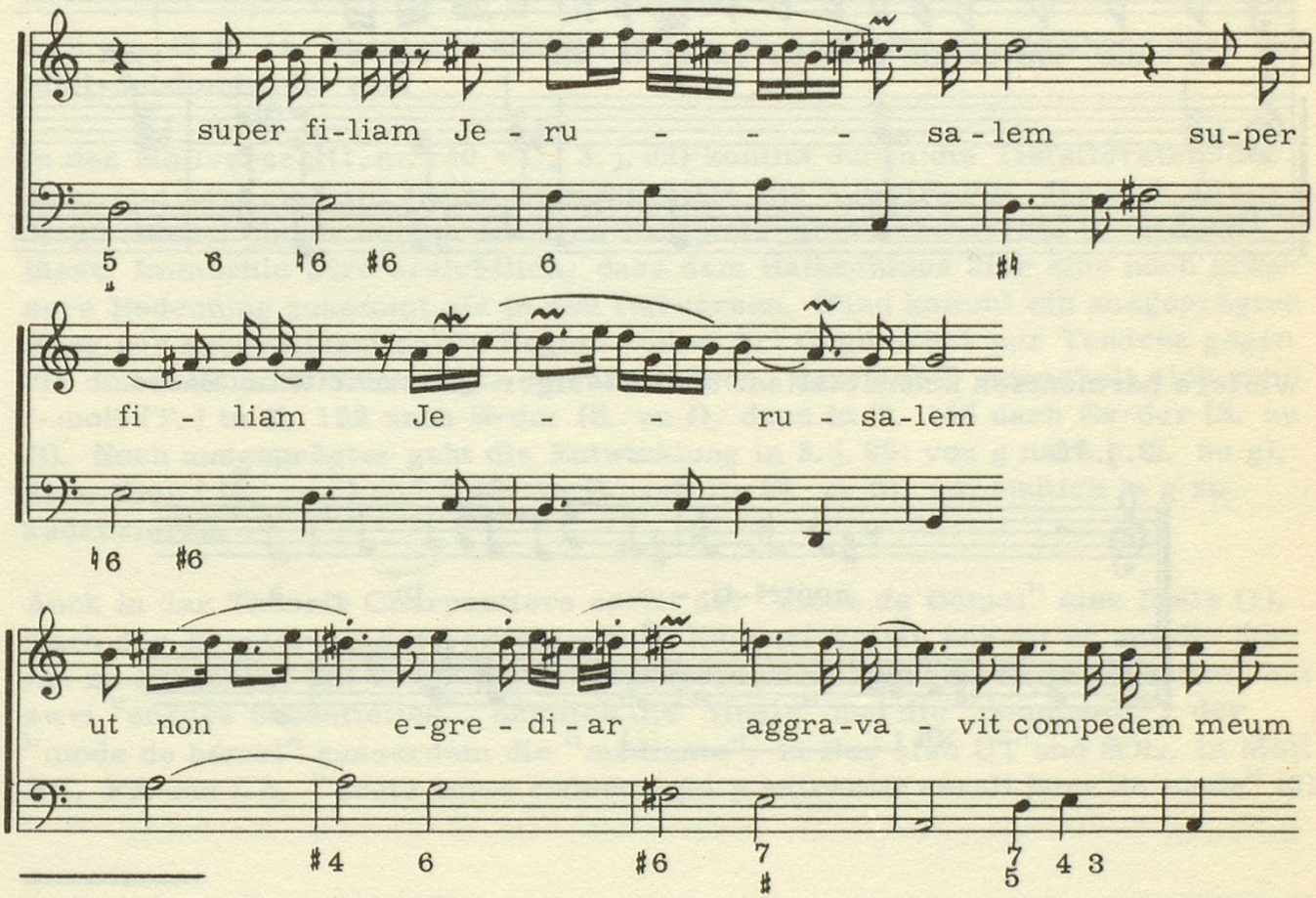
Punkt : oder ; ? Komma

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):



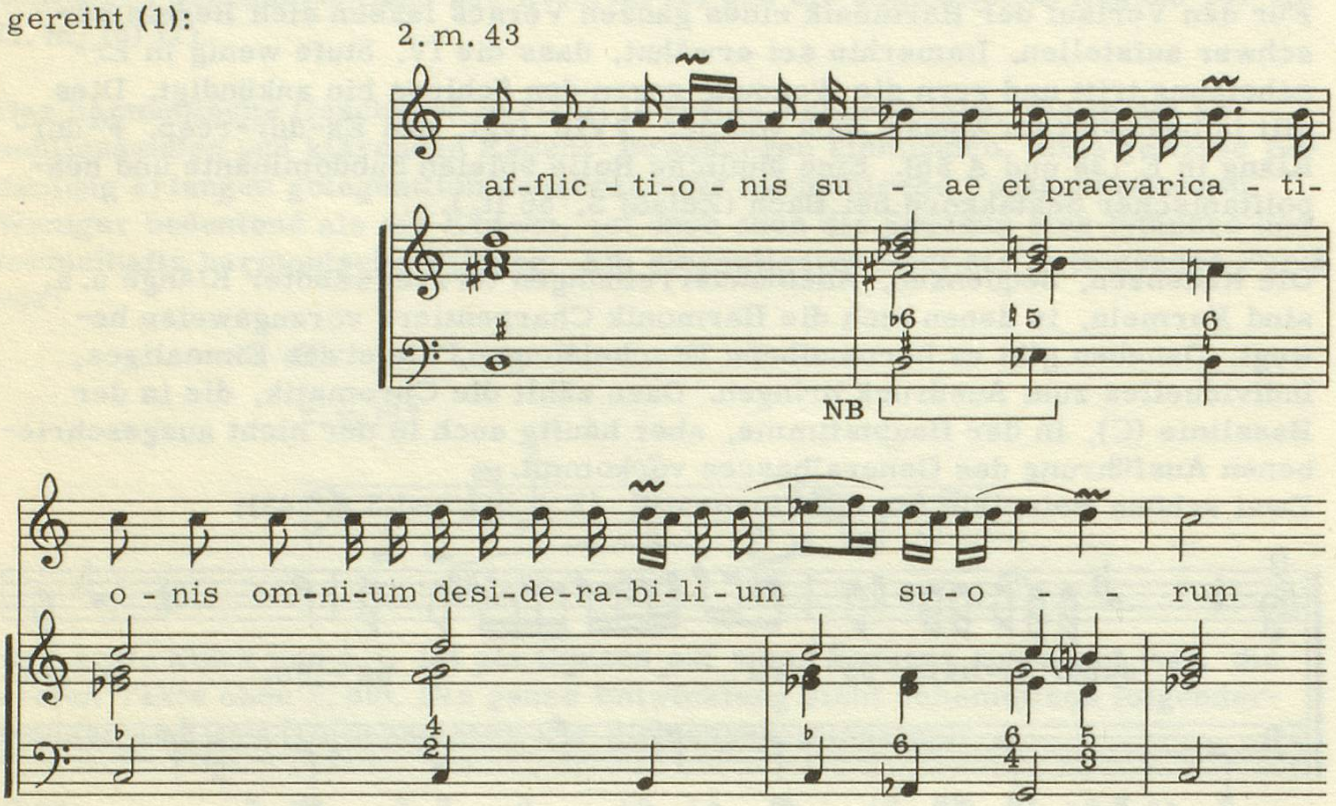
1) vgl. M. Zulauf: "Die Harmonik J. S. Bachs", Bern 1927, S. 5 ff.

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.

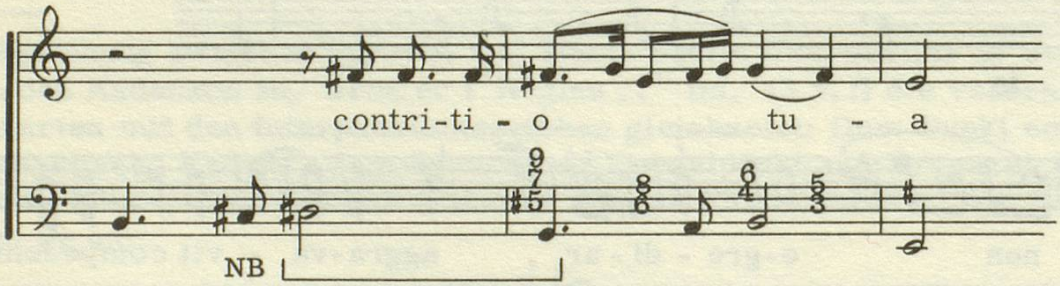
Besondere Wirkungen erzielt der übermässige Dreiklang (vgl. A 45). Zwei übermässige Dreiklänge werden im folgenden Beispiel unmittelbar aneinandergereiht (1):

2. m. 43



Weitere harmonisch kühne Stellen: übermässiger Quintschritt im Bass:

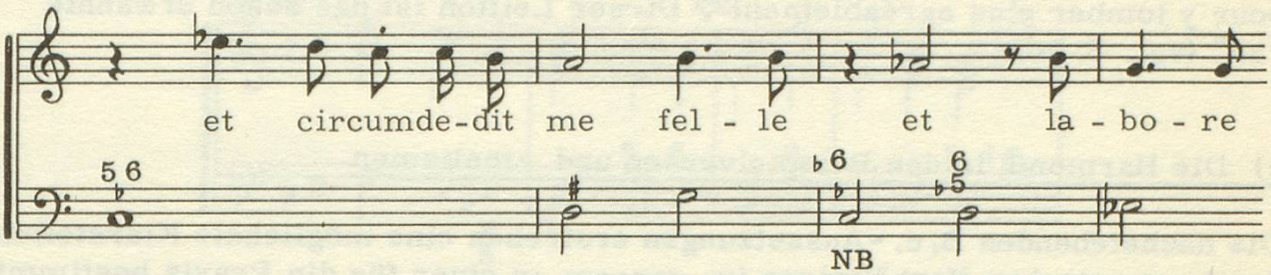
2. j. 76



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".

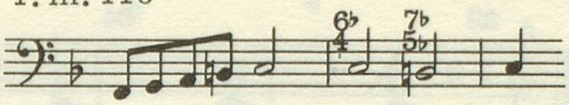
Neapolitanischer Sextakkord in einem Mollvers:

3. j. 113



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



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 "médiante", 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.

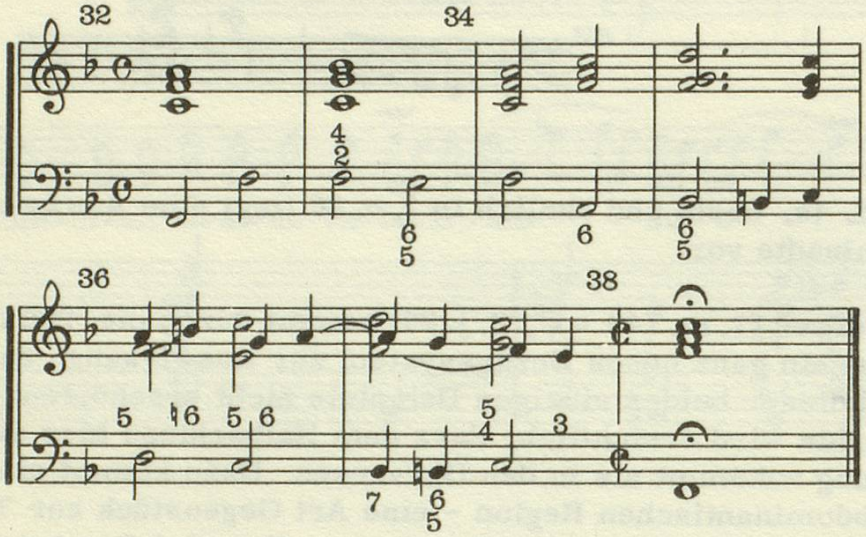
2) "Cordes essentielles" kommen auch sonst bei den Theoretikern vor, z. B. bei Masson, Parran, Nivers.

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 Beispielversen und -melismen

Die nachstehenden B. c. -Aussetzungen erstreben eine möglichste Klarstellung der harmonischen Verhältnisse im ganzen; in einer für die Praxis bestimmten Ausführung könnte die Ergänzung der Bezifferung noch weitergehen. Ueber Leittönen 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).

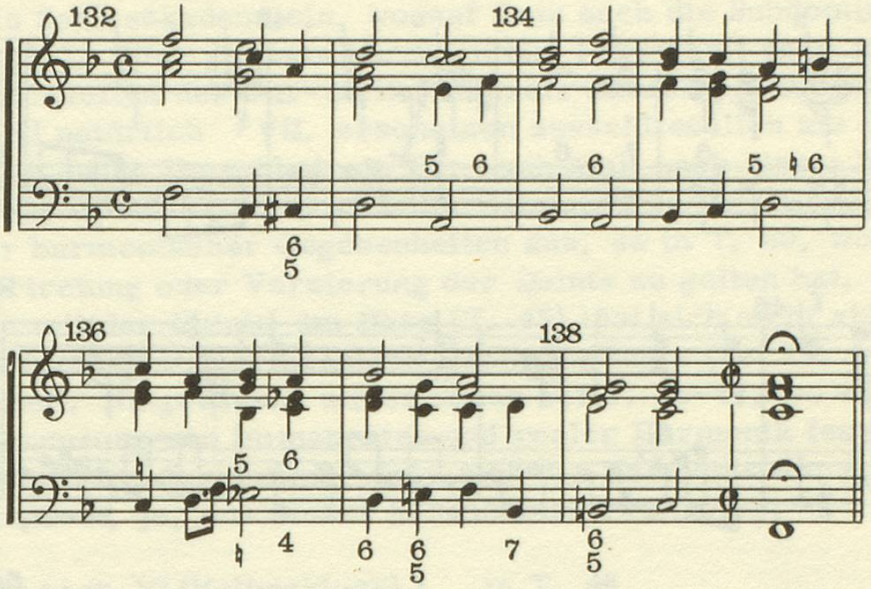
T. 35,37 Zwei harmonisch gleiche Situationen. In T. 37 ist das f nötig als Vorbereitung des Quartvorhaltes - analog ergänzen wir es in T. 35.

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)

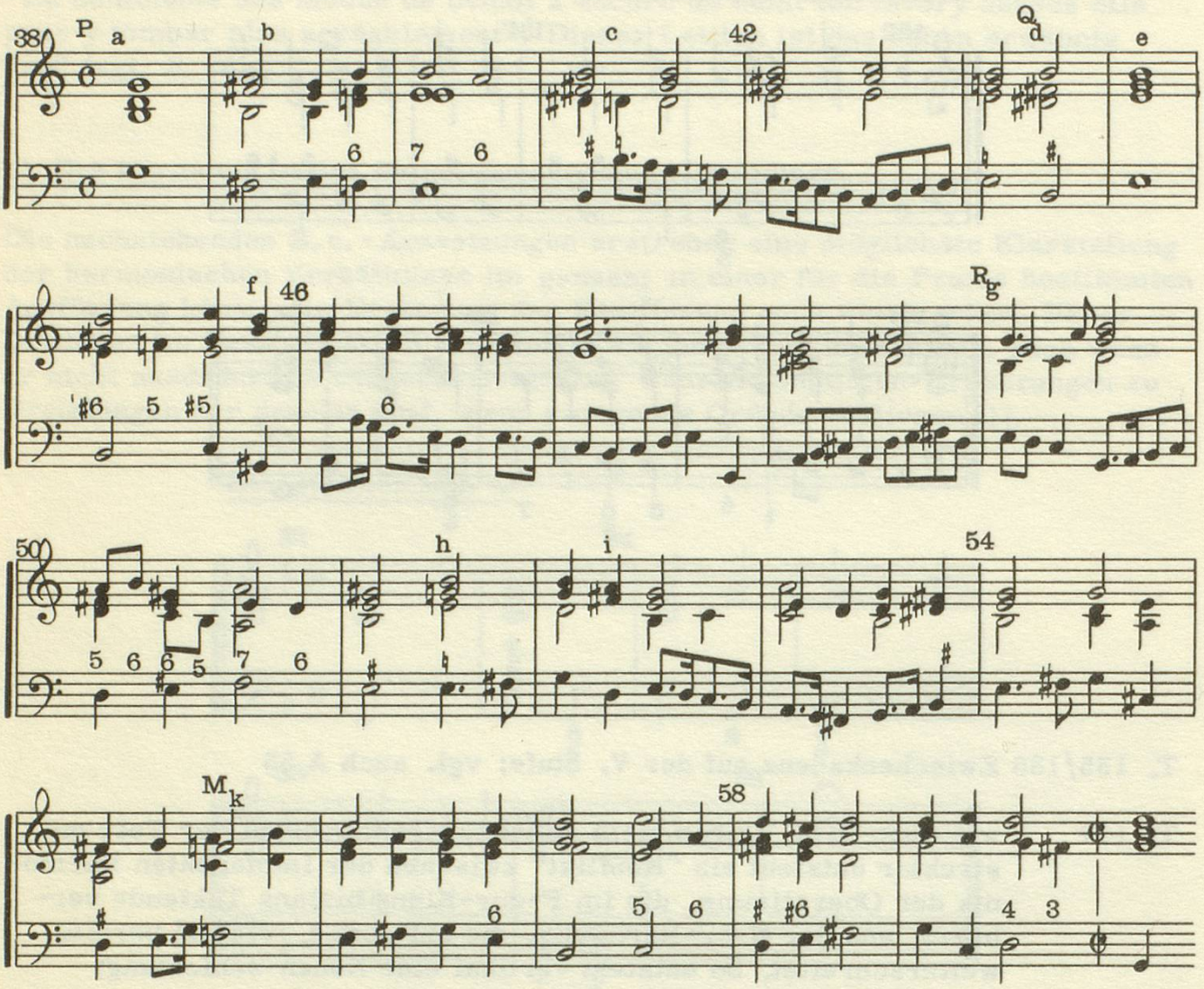
Der Anfang stellt eine Sequent dar: I - V / VI - III / IV I. In T. 135 erfolgt die Wendung zur V. Stufe. T. 136 und 137 bilden gegenüber Beisp. D eine subdominantische Erweiterung, da ♭VII als Subdominante zur IV. angesehen werden kann.

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

I V^6 I VI | III (V) II V | I III^6 VI II^6 | V I V | I ||

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

Beispielvers A



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 ♭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 ♭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 Beispielvers 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.

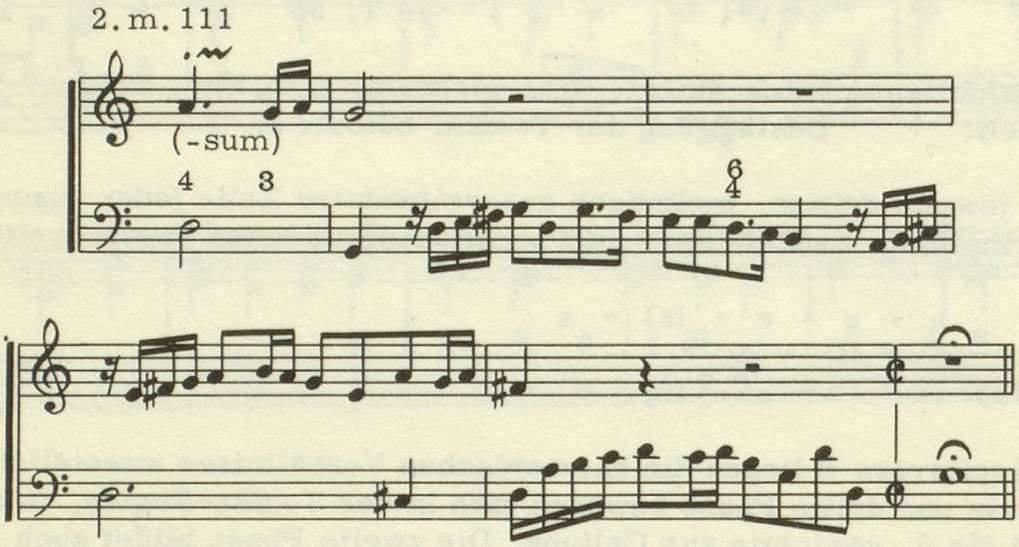
4. Ritornell

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 1. 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:

$$m \quad m \quad n \quad n \quad m_1 \quad m$$

(m_1 = 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.