

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: 4: Die Leçon de Ténèbres vor und nach 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: 09.02.2026

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

4. Kapitel

Die Leçon de Ténèbres vor und nach Marc-Antoine Charpentier

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

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

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

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

A Guillaume Bouzignac (?)

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

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

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

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

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

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

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

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

1) 1. c. S. 378

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

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

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

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

B Michel Lambert

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

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

-
- 1) Paris Cons. Rés. 585 (im folgenden als Lamb. I bezeichnet) und Cons. Rés. 588 (Lamb. II). Beide Manuskripte sind ungewöhnlich sorgfältig geschrieben, wenn auch nicht fehlerfrei.
 - 2) vgl. Th. Gérold "L'art du chant en France au XVIIe siècle" S. 113 f.
 - 3) Erhalten ist ausser den Lamentationen auch ein Miserere für zwei Soprane und B. c. (Paris Cons. Rés. 586).
 - 4) Die Beispiele von Mersenne sind wiedergegeben im Anhang des Werkes von Hugo Goldschmidt: "Die Lehre von der vokalen Ornamentik", 1. Band, Charlottenburg 1907.
 - 5) Gérold 1. c. S. 79, vgl. auch: "Histoire de la musique" (Roland-Manuel, Editions de la Pléiade) S. 1540.
 - 6) Gérold 1. c. S. 115

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

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

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

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

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

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

2) Gérold 1.c. S. 130

3) Verchaly in MGG Art. "Lambert".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

C Brossard, Couperin, La Lande

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5) Rhythmische Freiheiten wurden von den Sängern und Instrumentalisten jener Zeit als selbstverständlich angesehen. Gérold zitiert, im Blick auf das Air de cour, Mersenne, der von der "Mesure d'air" spricht und damit eine Musik meint, die nicht einer "mesure réglée" folgt, sondern bestimmt ist durch die Silbenmessung, sowie Bacilly, welcher einen Sänger in Schutz nimmt, der den Verzierungen zuliebe das Tempo mässigt oder den Takt durchbricht (1. c. S. 17 f. und S. 155). Villeneuve vermerkt in seiner "Musique d'Eglise" von 1719: "Les Leçons de Ténèbres qui suivent doivent être chantées très dé-votement et très lentement. L'on ne doit pas se gêner pour la mesure, si ce n'est à quelques endroits que j'ai marqué mesuré .." (vgl. S. 151).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4) 3. m. "de excelsis".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

a A a / B / a

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

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

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

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

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

1. Vers = r s r

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

A	B	A
rsr		r

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

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

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

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

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

D Die Leçon de Ténèbres im 18. Jahrhundert

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2) MGG VIII. 102 Art. "Lallouette"

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

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

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

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

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

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

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

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

- 1) "Motets à une et à deux voix pour tout le choeur avec la basse continue pour l'orgue" (Privileg 1725). Im Avertissement: "J'ai aussi composé six Leçons de Ténèbres que je vais faire graver incessamment, et un 'O filii' à trois voix".
- 2) Me Marie de Chantal Gueudré, O. S. U.: "La musique chez les Ursulines" in "Recherches sur la musique française classique 1960", ed. N. Dufourcq, S. 91.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A
1.j. 38



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



6 7 6

41



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

44



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

#6 5 #5

6

47



56 65 76

51



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

#

#

#

54



6

57

5 6 # \$6 4 3

61

B

3.j.76 a

Vetustam fe-cit pelle me am

79

b

et carnem me am,

14 6 6 5 6 7 6

82

c

contri - - vit os - sa me -

7 6

85

d

a contrivit os - sa me - a. a -

7 7

e

\$6

89

93

C 1.m. 140

Viae Si - on lu - gent e - o quod

$\begin{matrix} 7 & 16 \\ 7 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$

145

non sint qui ve - ni - ant ad so - lem - ni - ta - - -

$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 4 & 6 \end{matrix}$

148

tem; omnes por - tae e - jus destruc - tae; sacer - do - tes

$\begin{matrix} 7 \\ 6 \end{matrix}$

151

e - jus ge - men - tes; vir - gines e - jus squa - li -

$\begin{matrix} 6 & 43 \\ 6 & 76 \end{matrix}$

154

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

6 43 5 6

157

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

4 6 b b b b

Musical score for "The Star-Spangled Banner". The top staff shows a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo of 160. The lyrics "tu - - di-ne." are written below the notes. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a tempo of 48. Below the staff are harmonic numbers: b7 5, 5 4 3, b 5 b6 7 6, 7 6, and 4 3.

D 1.v.32

Heth

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef, B-flat key signature, and common time. It contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff is in bass clef, B-flat key signature, and common time. It contains a harmonic line with sustained notes and rests. The page number 2 is at the bottom center.

E

1.m.132

Da-leth - - - - -

5 6 6

135

5 6 5 6 6

F

1.j. 131

Caph - - - - -

133

6

G

1.m.B

sourdines
sans flûte
ni hautbois

sourd.

sourd.
sans
bassons

tous

tous

Vi-ae

76

7

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

7 6 7 6 5 6 7 6 7 6 5 3

14

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

6 5 7 4 2 8 5 3

21

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

6

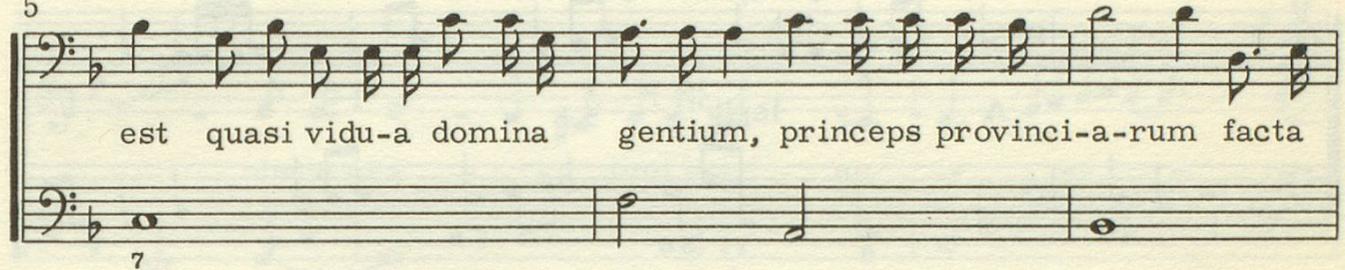
H

1. m.B

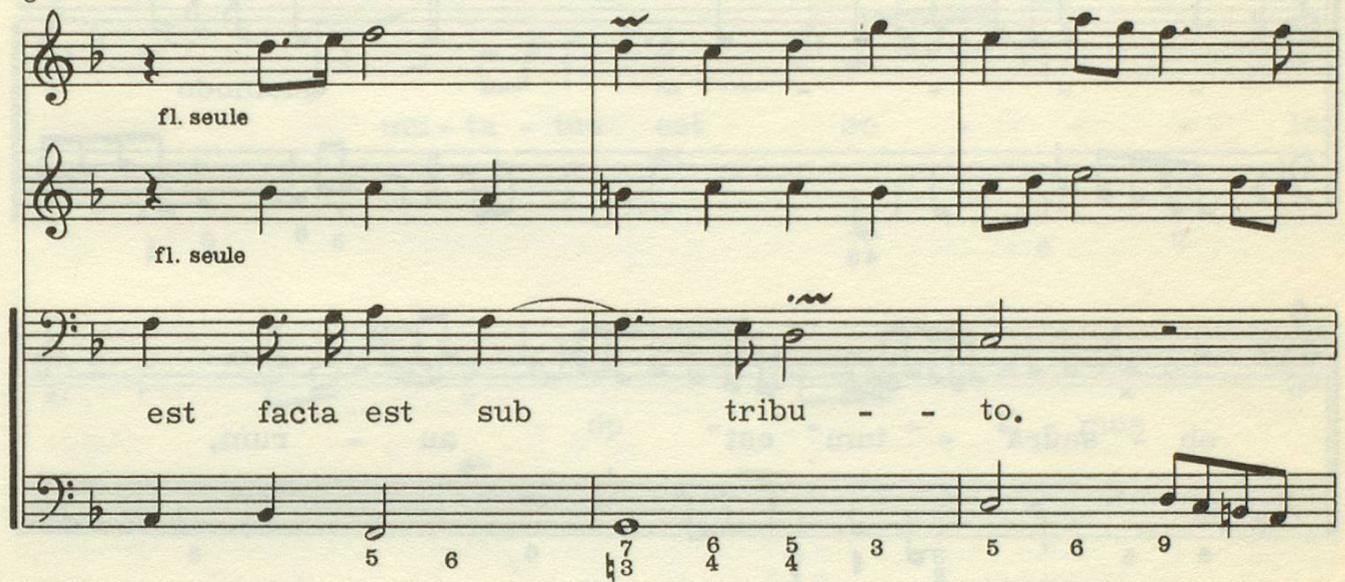
après un
grand
silence



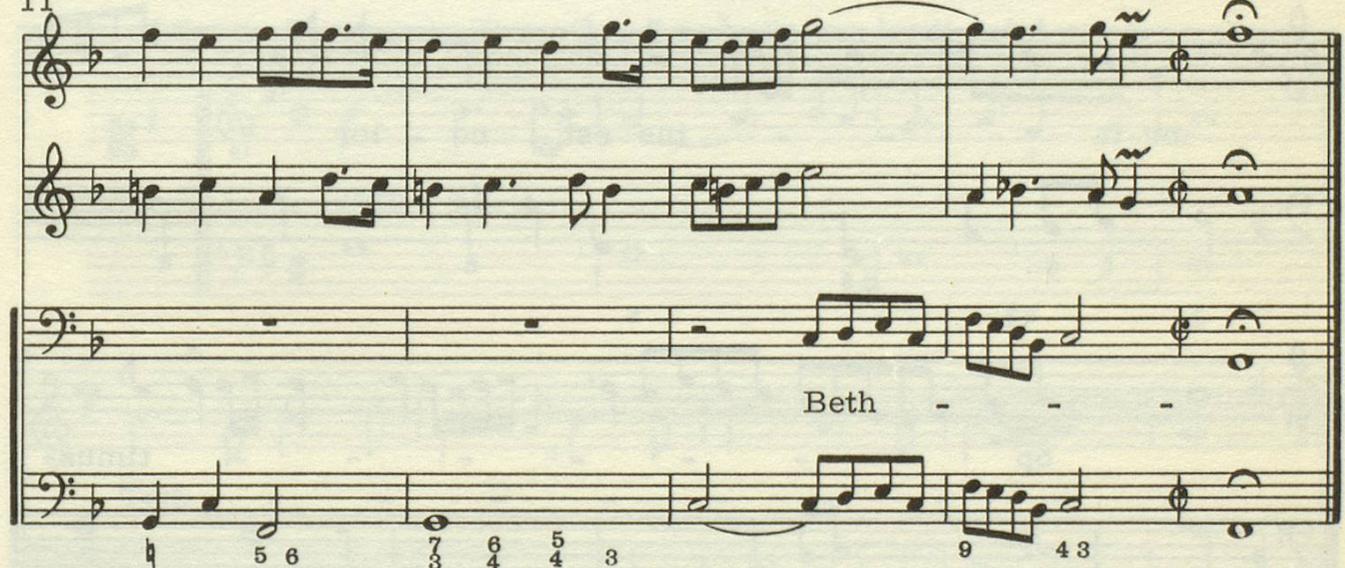
5



8



11



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

A - - leph

Quomodo

ob - scura - tum est au - rum,

mu-ta - - - tus est co - lor

op - - - - timus

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

A - leph - - - - Quo - mo - do

obscu - ra - - tum est au - - - - rum,

mu - ta - tus est co - - - - lor

op - - - - ti - mus

L Séb. de Brossard: Première Leçon du vendredi saint

Teth - - - - -

Teth - - - - -

Lentement

10

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

6

14

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

7

19

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

6 #6 # 6 4 6 6 4 6 6 4 6

25

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

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

30

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

h #6 6 6 5 h 6

34

ti il - lum.

6 6 5 6 6 7 5 4

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

1

Beth

6 7 8

This block contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with various note heads and stems. The middle staff has a bass clef and a common time signature. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. Measure numbers 6, 7, and 8 are indicated below the staves.

4

6 5 6 4

This block contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with various note heads and stems. The middle staff has a bass clef and a common time signature. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. Measure numbers 6, 5, 6, and 4 are indicated below the staves.

Récitatif

7

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

4 5

This block contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with various note heads and stems. The middle staff has a bass clef and a common time signature. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. Measure numbers 4 and 5 are indicated below the staves.

12

car - - nem

6 7 8 6 6 5

This block contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with various note heads and stems. The middle staff has a bass clef and a common time signature. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. Measure numbers 6, 7, 8, 6, 6, and 5 are indicated below the staves.

16

me - - am;

6 4 # 6 6 5 6 7 5 6 4

détaché

This block contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with various note heads and stems. The middle staff has a bass clef and a common time signature. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. Measure numbers 6, 4, 6, 6, 5, 6, 7, 5, 6, and 4 are indicated below the staves. The word "détaché" is written under the bottom staff.

22

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

6 6 6 5

26

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

5 6 6 6

30

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

4 6 6 5

34

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

6 5 6 4

39

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

5 6 6 5

44

a.

6 6 7 6 5

The musical score consists of five systems of music. The vocal part (soprano) and piano accompaniment (bass) are shown on separate staves. The vocal part begins at measure 22 with lyrics "con - tri - vit" and "con - tri - vit". The piano accompaniment provides harmonic support with Roman numerals below the bass notes. Measures 26 through 39 continue the vocal line with lyrics "os - sa", "me - a", "os", "sa", "me - - - - -", "sa", "me", "a", "con - tri - vit", "con - tri - vit", "os - sa", "me - a", "os", "sa", "me", and "a". Measure 44 starts with a short vocal phrase "a.", followed by a piano-only section with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Lebenslauf

Ich wurde am 29. Mai 1930 in Aeschi geboren als Sohn des Gustav Käser, von Dürrenroth i. E. Ich besuchte die Literarschule des Städtischen Gymnasiums in Bern und studierte anschliessend an den Universitäten Bern und Basel. Gleichzeitig absolvierte ich die Berufsschule des Konservatoriums für Musik in Bern.

1958 - 1964 war ich als Organist an der Johanneskirche in Bern tätig, seither als Organist am Münster in Schaffhausen.