De lamentatione Jeremiae Prophetae

Aspekte zur Entwicklung und Verbreitung der Lamentation im 18. Jahrhundert

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Fakultät „Musik“

der

Universität der Künste Berlin

vorgelegt von

Heike Blumenberg

aus

Braunschweig

Gutachterinnen:

1. Frau Prof. Dr. Susanne Fontaine

2. Frau Prof. Dr. Dörte Schmidt

Die Dissertation wurde im April 2008 angenommen.

De lamentatione Jeremiae Prophetae
Aspekte zur Entwicklung und Verbreitung der Lamentation im 18. Jahrhundert

			Seite
Vorwort			1
1		Einleitung	3
2		Die Klagelieder des Jeremias – Historisches zum Text	8
	2.1	Aufbau des Buches der Klagelieder	15
	2.2	Liturgischer Ort	18
	2.3	Der Lamentationston	25
3		Entwicklung und Verbreitung der Lamentation ab dem 15. Jahrhundert	33
	3.1	Mehrstimmige Vertonungen	33
	3.2	Monodische Vertonungen	43
	3.3	Kirchengeschichtliche Voraussetzungen für die Verbreitung der Lamentationen	48
4		Affekte der Klage	61
	4.1	Betrachtungen zum Inhalt des Buches der Klagelieder	61
	4.2	Musikalische Ausdrucksmittel der Lamentation	71
	4.2.1	Melodische Mittel	75
		4.2.1.1 Der Halbtonschritt	75
		4.2.1.2 Haltetöne und Tonrepetitionen	78
		4.2.1.3 Figuren	85
		4.2.1.4 Wortmalereien (=Hypotyposis)	97
		4.2.1.5 Melismen/Koloraturen/Verzierungen	110
		4.2.1.6 Bewegungen	113
	4.2.2	Rhythmische Mittel	117
		4.2.2.1 Punktierungen	117
		4.2.2.2 Synkopen	119
		4.2.2.3 Pausen	120
	4.2.3	Satztechnische Mittel	121
		4.2.3.1 Imitationen	121
		4.2.3.2 Wiederholungen und Sequenzen	124
		4.2.3.3 Der „Dialog“	126
		4.2.3.4 Die Synkopation	130
		4.2.3.5 Stimmlagen	132
	4.2.4	Harmonische Mittel	134
		4.2.4.1 Tonartenfremde Halbtonschritte/Chromatik	134
		4.2.4.2 Querstände	136
		4.2.4.3 Vorhalte	140
		4.2.4.4 Orgelpunkte und Akkordstellungen	142

4.2.4.5 Septakkorde und Septnonakkorde 143
4.2.4.6 Der neapolitanische Sextakkord 147
4.2.4.7 Enharmonik und Tonartenwechsel 151

4.2.5 Mittel des Vortrags 154
4.2.5.1 Tempowechsel und Satzbezeichnungen 154
4.2.5.2 „Noires blanchés“ 157
4.2.5.3 Dynamik und Dynamikwechsel 162
4.2.5.4 Ondeggiando 163

5 Lamentationen des 18. Jahrhunderts 169
5.1 Spanien 169
5.1.1 Pedro Rabasa (1683-1767) 183
5.1.2 Francisco Vicente y Cervera (vor 1712-1749) 188
5.1.3 Pascual Fuentes Alcácer (1721-1768) 192
5.1.4 Manuel Narro (1729-nach 1766) 201
5.1.5 Francisco Morera Cots (1731-1793) 209

5.2 Italien 219
5.2.1 Francesco Durante (1684-1755) 227
5.2.2 Leonardo Leo (1694-1744) 233
5.2.3 Giacomo Francisco Milano, Principe d’Adore (1700-1780) 240
5.2.4 Davide Perez (1711-1778) 246
5.2.5 Michele Perla (18. Jahrhundert) 250

5.3 Frankreich 258
5.3.1 Sébastien de Brossard (1655-1730) 264
5.3.2 Alexandre de Villeneuve (1677-1756) 267
5.3.3 Charles Henry (de) Blainville (1711?-nach 1771) 270

5.4 Deutschland 273
5.4.1 Jan Dismas Zelenka (1679-1745) 280
5.4.2 Johann David Heinichen (1683-1729) 311

6 Ausblick – offene Fragen 325

7 Quellen- und Literaturverzeichnis 333
7.1 Noten 333
7.1.1 Handschriften 333
7.1.2 Notendrucke vor 1900 335
7.1.3 Notendrucke nach 1900 336
7.2 Sekundärliteratur 337
7.2.1 Bibliothekskataloge 337
7.2.2 Musikwissenschaftliche Literatur 338
7.2.2.1 Musiktheoretische Schriften und Lexika aus dem 18. Jahrhundert 338
7.2.2.2 Musikwissenschaftliche Bücher 340
7.2.2.3 Musikwissenschaftliche Aufsätze und Artikel 342

7.2.3 Kirchengeschichtliche Literatur 346
7.2.3.1 Kirchengeschichtliche Bücher 346
7.2.3.2 Kirchengeschichtliche Aufsätze und Artikel 347
7.2.4 Sonstige Literatur 347

Anhang I: Komponistenverzeichnis I, 1-11
Anhang II: Abstract

Vorwort

Für diese breit angelegte, länderübergreifende Studie wurde eine Reihe von Notenhandschriften gesichtet und ausgewertet, die in den unterschiedlichsten Bibliotheken und Archiven Europas aufbewahrt werden. Viele Bibliotheken haben mir ihre Handschriften und Drucke bereitwillig zur Verfügung gestellt und sie mir in Form von Mikrofilmen oder Fotokopien zum Studium überlassen. Dafür möchte ich allen Mitarbeitern der folgenden Bibliotheken und Archive herzlich danken:

Dem Civico Museo Bibliographico Musicale in Bologna (Frau Barbara Ventura), dem Conservatoire Royal de Bruxelles (Herrn Drs. Paul Raspé), der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden, der British Library in London (Herrn Robert Balchin), dem Royal College of Music in London (Herrn Timothy Eggington), der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Frau Dr. Sabine Kurth und Frau Ingrid Weiß), dem Conservatorio Di Musica „S. Pietro a Majella“ in Neapel (Herrn Prof. Dr. Francesco Melisi und Herrn Alberto Bivash), der Bibliotheque National de France in Paris (Frau Dr. Catherine Massip), der Biblioteca de la Catedral de Valencia (Herrn Canoningo José Climent Barber) und der Biblioteca del Real Colegio Seminario de Corpus Cristi in Valencia.

Viele Personen haben mir während der Bearbeitung dieses Themas mit Rat und Tat zur Seite gestanden; ihnen allen sei herzlich dafür gedankt. Mein besonderer Dank für viele hilfreiche Anregungen und weiterführende Hinweise zur Recherche gilt Frau Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber (Technische Universität Berlin) und Herrn Prof. Dr. Hans Joachim Marx (Universität Hamburg).

Außerdem danke ich sehr herzlich meiner Betreuerin Frau Prof. Dr. Susanne Fontaine (Universität der Künste Berlin), die diese Arbeit sehr interessiert, engagiert und hilfsbereit begleitet hat. Ihre kritische, offene und ermunternde Zusprache und Unterstützung haben mich stets motiviert, mein Thema zielstrebig zu bearbeiten.

Ein weiteres besonderes Dankeschön gebührt noch zweien meiner Freunde, die Wesentliches zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben: Herrn Frank Nebendahl (Berlin), welcher mit viel Geduld, Mühe und Sorgfalt die Notenbeispiele erstellt und an der Gestaltung des Layouts mitgearbeitet hat und Frau Susanne Weihreter (Berlin) für ihre (Lese-)Korrekturen und Kommentare zur sprachlichen Form dieser Arbeit.

Damit die Notenbeispiele leichter und auf den ersten Blick erfaßbar sind, wurden sie in moderne Schlüsselung übertragen. Fremdsprachige Zitate – mit Ausnahme englischer Texte – werden grundsätzlich im Original und in deutscher Übersetzung wiedergegeben, etwaige Übersetzungsfehler habe allein ich zu veranworten.

1 Einleitung

Neben dem Psalter und dem Hohen Lied Salomos gehören die Klagelieder des Propheten Jeremias zu den literarisch schönsten und ausdrucksvollsten Dichtungen des Alten Testaments. Daher verwundert es nicht, daß die Klagelieder schon sehr früh sowohl in der Synagoge als auch in der christlichen Kirche zur Steigerung des Ausdrucks kantillierend bzw. singend vorgetragen wurden. In der Liturgie der katholischen Kirche hatten die Klagelieder vom frühen Mittelalter bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil (1962-1965) ihren festen Platz in den nächtlichen Stundengebeten (Matutinen) des Gründonnerstags, Karfreitags und Karsamstags. Im Laufe der Jahrhunderte bildete sich zum Vortrag der Klagelieder nach und nach eine Vielzahl musikalischer Darbietungsformen heraus.

Über Vertonungen der Klagelieder – sie werden in dieser Arbeit „Lamentationen“[1] genannt – gibt es in der musikwissenschaftlichen Literatur eine Reihe von Einzelstudien, die sich mit verschiedenen Aspekten der Lamentationen wie z. B. Zyklusbildung, Stil- und Besetzungsfragen, Zusammenhänge zwischen liturgischen und musikalischen Lokaltraditionen etc. beschäftigen. Neben den Artikeln in den gängigen Fachlexika gibt es bislang nur die größere, detailliertere Studie von Mary Jane Klimesch aus dem Jahr 1971, die sich mit der Geschichte und den stilistischen Ausprägungen der Gattung Lamentation durch die einzelnen Jahrhunderte hindurch befa?t.[2] Seit dem Erscheinen dieser Arbeit sind neben den kleineren Arbeiten zu Einzelfragen der Lamentationen etliche größere Untersuchungen zu den Lamentationen des 16. und 17. Jahrhunderts entstanden. Bislang fehlt jedoch eine weitere Arbeit, die einen Überblick über die Wirkungsgeschichte der Gattung Lamentation bietet und dazu die bisher gewonnenen Erkenntnisse und Ergebnisse in ein Gesamtbild einordnet.

---

[1] Zur besseren Unterscheidung wird in der folgenden Arbeit der Bibeltext immer mit „Klagelieder“ bezeichnet; die Vertonungen der Klagelieder hingegen mit „Lamentationen“.
Für die Bibelzitate in dieser Arbeit wurde folgende Bibelübersetzung benutzt:
Die Bibel. Aus dem Grundtext übersetzt. Revidierte Elberfelder Bibel. Wuppertal, Zürich 1987.
Auch die Abkürzungen für die biblischen Bücher sind dieser Bibelausgabe entnommen.

[2] Klimisch, Mary Jane: The Music of the Lamentations. Historical and Analytical Aspects. Washington University 1971.

Es ist sicherlich angebracht, die Lamentationen als eine eigenständige musikalische Gattung zu bezeichnen, auch wenn ihre Erscheinungsform sehr uneinheitlich ist. Verwendet man den musikalischen Gattungsbegriff jedoch als Metapher[3], und begreift man eine musikalische Gattung als eine Tradition, in welcher sich die Gattungen nicht durch die Ausbildung typischer Merkmale, sondern durch ihre ganz individuelle Wirkungsgeschichte prägen,[4] indem die vorhandenen Werke den Maßstab für neue bilden, dann kann man hinsichtlich der Lamentation durchaus von einer eigenen Gattung reden. Von den übrigen kirchenmusikalischen Werken grenzt sich die Lamentation durch ihre höchst eigene Wirkungsgeschichte ab; daneben besitzt die Lamentation mit dem angehängten Jerusalem-Vers eine eigene Textstruktur, die auch die musikalisch-formale Anlage wesentlich festlegt. Zusätzlich hebt sich die Lamentation durch ihre eigene (liturgische) Funktion innerhalb der Musikgeschichte von den anderen Kirchenmusikwerken ab.[5]

In dieser Studie wird die Wirkungsgeschichte der Gattung Lamentation nachgezeichnet. Es werden die unterschiedlichen musikalischen Erscheinungsformen dieser Gattung vorgestellt und deren Entwicklungslinien verfolgt, allerdings ohne dabei enzyklopädische Ansprüche erfüllen zu wollen. Es wird beschrieben, wie sich die Lamentation unter dem Einfluß der sich wandelnden musik- und kirchengeschichtlichen Voraussetzungen den jeweils herrschenden Strömungen anpaßt, aber auch eigene musikgeschichtliche Akzente setzt. Diese gattungsgeschichtlichen Entwicklungsprozesse können nur unzureichend anhand von Quellenstudien, textkritischen Untersuchungen oder philosophischen Erörterungen beschrieben werden. Deshalb liegt ein Schwerpunkt dieser Arbeit in einer stilkritischen Untersuchung der Lamentationen, wobei aufführungspraktische Voraussetzungen mit berücksichtigt werden. Die Frage nach der besonderen Wirkung der Lamentationen und ihrer daraus resultierenden großen Beliebtheit über

---

[3] vgl. Dahlhaus, Carl: Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. In: Gattungen der Musik I. Gedenkschrift Leo Schrade. Hrsg. v. Wulf Arlt u.a. Bern, München 1973. S. 840-895. Hier: S. 840.

[4] vgl. Dahlhaus, C.: Zur Problematik... S. 842.

[5] vgl. Hucke, Helmut: Was ist eine Motette? In: Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte Hrsg. v. Herbert Schneider. (=Neue Studien zur Musikwissenschaft, Bd. V). Mainz 1992. S. 9-17. Hier: S. 14-15.

die Jahrhunderte hinweg war ein Auslöser, den typischen Lamentationsstil genauer zu untersuchen und seine Merkmale zu beschreiben.

Ferner will die vorliegende Arbeit eine Anregung sein, sich zukünftig näher mit dieser interessanten kirchenmusikalischen Gattung zu beschäftigen. Sie will als Ermunterung und Anreiz dienen, sich z. B. mit Einzelwerken, Lokaltraditionen, Komponistenbiographien, Quellenstudien – kurzum: allen weiteren Fragen des Themenkomplexes „Lamentation" – auseinanderzusetzen, um das Gesamtbild der Gattung Lamentation, dessen Gerüst hier entworfen wird, zu komplettieren.

Bei der Fülle des Materials war es erforderlich, einen zeitlichen und örtlichen Rahmen festzulegen. Da zu den Lamentationen des 18. Jahrhunderts bereits einige wissenschaftliche Studien existieren, weil die Lamentation in diesem Jahrhundert europaweit eine Blüte erlebte, wurde diese Epoche als Betrachtungszeitraum gewählt. Auch örtlich wurde eine Auswahl getroffen. Es werden Kompositionen aus Spanien, Italien, Frankreich und Deutschland vergleichend betrachtet. Dabei wurden vorrangig Komponisten gewählt, die entweder am selben Wirkungsort tätig waren oder derselben kompositorischen Schule entstammten. Da sehr viele Lamentationen anonym überliefert sind oder von (bislang) unbekannten Verfassern stammen, wurden Werke solcher Komponisten ausgesucht, über deren Leben und Wirken bereits Fakten bekannt sind.

Auf eine text- und quellenkritische Untersuchung wird hier bewußt verzichtet, weil ein solches Vorhaben zunächst einmal eine ganze Reihe eigenständiger Forschungen zum Lamentationsrepertoire und zu Komponistenbiographien als Voraussetzung für eine aussagekräftige Studie erfordern würde, was sich als schwierig erweist, da das komplette Material an Lamentationen (auch mit dieser Arbeit) noch gar nicht gesichtet ist. Ebenso erhebt die im Anhang beigefügte Komponistenliste keinen Anspruch auf Vollständigkeit; so fehlen z. B. in dieser Liste sämtliche Lamentationen anonymer Komponisten. Desgleichen werden Fragen des liturgischen Rahmens, in welchem die Lamentationen meistens aufgeführt wurden, nur allgemein behandelt. Eine detaillierte Untersuchung der aufführungspraktischen und liturgischen

Voraussetzungen für die Lamentationen eines bestimmten Ortes wäre als Ergänzung zu dieser Studie sinnvoll und wünschenswert. Wie die text- und quellenkritischen Untersuchungen erforderte auch eine solche Studie die Bearbeitung etlicher Detailfragen, die mit dieser breit angelegten Arbeit gar nicht geleistet werden kann.

Auf eine systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung der Affekte der Lamentation wird ebenfalls verzichtet, auch wenn jene die Verbindung zwischen Text und Musik herstellen, indem sie die Richtschnur für die Auswahl an Stilmitteln bilden. Zweifelsohne sind die Hauptaffekte der Klagelieder die Traurigkeit und die Verzweiflung; über letztere schreibt Mattheson:

„Die Verzweifflung, gleichwie sie der äusserste Grund und Rand ist, dahin uns die grausame Furcht bringen kan, so stehet leicht zu ermessen, daß uns diese Leidenschafft in unsern Klängen, um sie natürlich auszudrücken, auf sonderbare EXTREMITÄTEN von allerley Gattung, ja auf das äusserste leiten, und daher zu ungemeinen Fällen und seltsamen ungereimten tollen Ton=Fügungen bringen kann.“[6]

Es ist die Häufung von „Extremitäten“ und „ungereimten tollen Ton=Fügungen“, die den typischen Lamentationsstil charakterisiert. Deshalb soll in dieser Arbeit der Blick vorrangig auf die Kompositionen selbst und weniger auf das historisch-theoretische Umfeld der Werke gelenkt werden. Zwar stehen die Affekte gemeinhin als Mittler zwischen Text und Musik, doch ist es letztendlich der lebendige und bildreiche Text selbst, der die Komponisten zu einer „direkten“ – meistens meditativen und/ oder dramatisierenden - musikalischen Umsetzung desselben inspiriert. In den Lamentationen geht es eben nicht primär um die Darstellung stereotyper Affekte, sondern um die individuelle Klage eines Einzelnen.

Die folgende Arbeit ist in zwei Teile gegliedert: der erste Teil bringt eine Zusammenfassung der musikgeschichtlichen Entwicklung der Lamentation vor dem Hintergrund der kirchengeschichtlichen Voraussetzungen mit ihren Verknüpfungen

---

[6] Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739. Nachdruck Kassel 1991. 5. Auflage. S. 19 (§ 80).

und Verästelungen innerhalb der liturgischen und kompositionsgeschichtlichen Praxis. Diese allgemeinen Ausführungen werden im zweiten Teil der Arbeit anhand von ausgewählten Beispielen konkretisiert. Einerseits werden die Stilmerkmale des Lamentationsstils herausgearbeitet, andererseits wird aufgezeigt, welche unterschiedlichen Lösungen zur Vertonung der Klagelieder die Komponisten des 18. Jahrhunderts fanden und welche doch sehr gegensätzlichen Formen an Lamentationen zu jener Zeit nebeneinander existierten.

2 Die Klagelieder des Jeremias – Historisches zum Text[7]

Die Herrschaftszeit König Davids (ca. 1005-970 v. Chr.) und seines Nachfolgers König Salomo (ca. 970–931 v. Chr.) wird in der Bibel als wirtschaftliche und kulturelle Blütezeit des judäischen Großreiches dargestellt. Gleichzeitig berichtet die Bibel wenig über die Geschichte der Stadt Jerusalem vor ihrer Eroberung[8] durch David, der später als König von Juda Jerusalem zur Hauptstadt seines neuen Reiches machte. Doch erwähnt sie, daß König David Jerusalem infrastrukturell ausbauen ließ und die Stadt zu einem führenden Wirtschaftsknotenpunkt machte. Außerdem entwarf er Pläne für einen Tempel, um Jerusalem auch zum religiösen Zentrum seines Reiches zu erheben. Verwirklicht und abgeschlossen wurden Davids Pläne eines neuen Tempelbaus aber erst unter seinem Nachfolger Salomo. Die Regierungszeit der Könige David und Salomo beschreibt die Bibel als ein „Goldenes Zeitalter" des „Großreiches Israel". Die Klagelieder des Alten Testaments schildern Jerusalem als eine blühende, pulsierende Metropole, deren Untergang die Israeliten im babylonischen Exil betrauern. Indes zeichnen Forschungsergebnisse der modernen Archäologie ein anderes Bild von Jerusalem und dem „Goldenen Zeitalter" des „Großreiches Israel".

Ein wesentliches Ergebnis moderner archäologischer Untersuchungen ist, daß ein „Großreich Israel", wie es die Bibel beschreibt, zur Zeit Davids und Salomos - und auch in späterer Zeit - gar nicht existierte. Die Geschichte des biblischen Landes „Israel" ist aus historischer Sicht die Geschichte zweier Länder. Das Land Kanaan war seit seiner ersten Besiedlung über Jahrhunderte hinweg aufgespalten in ein Nordreich „Israel", das aufgrund fruchtbaren Ackerlandes und verzweigter Handelsbeziehungen recht wohlhabend war, und in ein Südreich „Juda", welches

---

[7] vgl. zu diesem Kapitel vor allem:
Fohrer, Georg: Geschichte Israels. Heidelberg, Wiesbaden 1990. 5. Auflage. S. 169-195.
Keller, Werner: Und wurden zerstreut unter alle Völker. Die nachbiblische Geschichte des jüdischen Volkes. Wuppertal, Zürich 1966 und 1993. S. 21-26.
Finkelstein, Israel/Silberman, Neil A.: Keine Posaunen vor Jericho. Die archäologische Wahrheit über die Bibel. München 2005. 2. Auflage.

[8] vgl. 2 Sam 5, 6-9 und 1 Chr 11, 4-7

wegen seines steinigen und mit Gestrüpp bedeckten Bodens eher ärmlich war.[9] Auch für die Eroberung Jerusalems durch König David und den großangelegten Ausbau der Siedlung Jerusalem zur Hauptstadt eines Großreiches gibt es keine archäologischen Beweise. Vermutlich war das Jerusalem der Regierungszeit Davids ein „typisches Bergdorf" jener Zeit, denn es fehlen jegliche Anzeichen einer monumentalen Architektur.[10]

„Und noch immer gibt es keine handgreiflichen archäologischen Beweise dafür, daß Jerusalem – trotz der Beschreibungen seiner beispiellosen Größe und Pracht – zur Zeit Davids, Salomos und Rehabeams mehr als ein bescheidenes Dorf im Bergland war. Gleichzeitig war die Nordhälfte des Berglands – im wesentlichen die Gebiete, die sich vergeblich von der vereinten Monarchie gelöst hatten – dicht besiedelt, mit Dutzenden von Orten und einer differenzierten Besiedlungsstruktur, die große regionale Zentren und Dörfer und winzige Weiler umfaßte. Kurz: während Juda wirtschaftlich noch am Rand stand und unterentwickelt war, blühte Israel."[11]

Samaria, die Hauptstadt des Nordreiches Israel – gegründet von König Omri, 884-873 v. Chr. – war bereits im 9. Jahrhundert v. Chr. ein großes Regierungszentrum mit Palast, während Jerusalem im südlichen Juda erst im 8. Jahrhundert v. Chr. voll urbanisiert war.[12] Trotz der unterschiedlichen Besiedlungs- und Wirtschaftsstrukturen beider Länder gab es zwischen Israel und Juda auch Gemeinsamkeiten: die Bevölkerung in beiden Ländern verehrte (neben anderen Göttern) den Gott JHWH, es gab gemeinsame Sagen und Geschichten und die Menschen sprachen eine ähnliche Sprache bzw. ähnliche Dialekte des Hebräischen und verwendeten dieselbe Schrift.[13] Israels Blütephase fällt in die Regierungszeit König Jerobeams II. (788-747 v. Chr.). Nach seinem Tod entwickelten sich zwischen den herrschenden Schichten mehr und mehr Interessenkonflikte.[14] Diese Instabilität erleichterte es dem benachbarten Assyrien, das mittlerweile eine brutal expansive Außenpolitik betrieb, Israel in mehreren Attacken zu erobern. Im Jahr 724 oder

[9] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 149.
[10] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 150.
[11] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 177.
[12] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 177.
[13] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 178.
[14] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 234.

722 v. Chr. fällt die Hauptstadt Samaria in die Hände der Assyrer. Ein Teil der Bevölkerung wird deportiert, ein anderer emigriert in das südlich gelegene Juda.

„Israel wurde zerstört und Juda überlebte, weil Israel – mit seinen reichen Ressourcen und seiner produktiven Bevölkerung – für Assyriens große Pläne ein unvergleichlich attraktiveres Ziel war als das arme, unzugängliche Juda."[15]

Die Bibel interpretiert dieses historische Ereignis allerdings anders: nämlich als eine Strafe Gottes für das israelitische Volk, weil es sich von ihm abgewendet hatte. Die Verwüstung des Nordreiches Israel wurde vom Propheten Hosea vorausgesagt. Seine Mahnungen enden mit dem Vers „Kehr um, Israel, bis zum Herren, deinem Gott! Denn du bist gestürzt durch deine Schuld."[16] In der christlichen Liturgie schließt dieser Vers in leicht veränderter Form „Jerusalem, kehr um zum Herrn, deinem Gott"[17] die Lesungen der Klagelieder des Jeremias ab.

Mit dem Niedergang Israels und der Abwanderung von Teilen seiner Bevölkerung erstarkt das Südreich Juda. Innerhalb kürzester Zeit macht Juda eine tiefgreifende gesellschaftliche Entwicklung durch, die Zitadelle Jerusalem wird zu einem Machtzentrum ausgebaut, aus kleinen verschlafenen Bauerndörfern werden richtige Städte.[18] Grundlage für Judas rasanten Aufstieg war wohl die politische und wirtschaftliche Zusammenarbeit mit dem assyrischen Reich.[19]

„Aber nach dem Fall Samarias setzte sich parallel zur wachsenden Zentralisierung des Königreichs Juda eine neue Einstellung durch, die sich stärker auf religiöses Gesetz und religiöse Praxis konzentrierte. Jerusalems Einfluß – demographisch, wirtschaftlich und politisch – war jetzt gewaltig und mit einer neuen politischen und territorialen Zielsetzung verknüpft: die Vereinheitlichung von ganz Israel. Dementsprechend wuchs auch die Entschlossenheit seiner Priester und Propheten, die ‚richtige' Form der Verehrung für alle Bewohner Judas – sowie für alle Israeliten, die im Norden unter assyrischer Herrschaft lebten – zu definieren."[20]

---

[15] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 245.
[16] Hos 14, 2a
[17] „Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum".
[18] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 263-264.
[19] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 266.
[20] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 267.

Zur ‚richtigen' Form der Gottesverehrung beider Reiche entwickelte sich allmählich der JHWH-Kult. Doch erst in späterer Zeit unter König Hiskia (727-698 v. Chr.) wurde Jerusalem zum religiösen Zentrum der JHWH-Verehrung.[21]

Wärend Juda erstarkte, schwächelte allmählich der assyrische Einfluß im Norden. Diese Situation nutzte der spätere König Josia (639-609 v. Chr.), um einige Gebiete des Nordreiches Israel von den Assyrern zurückzuerobern und Juda anzuschließen.[22] Unter Josias Herrschaft hatte Juda seine größte territoriale Ausdehnung. Viel wichtiger aber als die Eroberungen nach außen sind Josias innere Reformen, denn sie fördern die Bildung einer nationalen Identifikation auf der Grundlage eines gemeinsamen Kults. Basis dieser Reformen ist ein Gesetzbuch aus dem Jahr 622 v. Chr., welches als Original des Deuteronomiums (5. Buch Mose) gilt.[23] Die religiöse Entwicklung während der Regierungszeit Josias und die Verbreitung der Lesefähigkeit in der Bevölkerung,[24] welche ein Buch als verbindende Basis einer Kulturgemeinschaft überhaupt erst ermöglicht, bildeten ein wichtiges Fundament zur Schaffung einer nationalen Identität. Im historischen Rückblick galt den Israeliten die Regierungszeit Josias und nicht die Davids oder Salomos als die Epoche, in der Juda am mächtigsten war. Während Josias Regierungszeit entstand auch die Vision von einem „Großreich Israel", das einst von einem Messias erlöst und regiert werden wird. Dieses Idealbild eines Großreiches, in dem alle israelitischen Stämme in Religion und Gesellschaft geeint sein werden, ist der Grundgedanke des Alten Testaments, dessen größte Teile zur selben Zeit, nämlich im 7. Jahrhundert v. Chr., verfaßt worden sind. Während dieser Blütezeit des Reiches Juda entstand auch die Notwendigkeit, die politische Einheit der Bevölkerungsgruppen und die historische Entwicklung der Länder Israel und Juda zu einem einzigen Staat durch die Darstellung einer gemeinsamen mythischen Vergangenheit und Zukunft zu untermauern. Genau diese mythische Geschichte des Volkes Israel erzählt das Alte Testament.

---

[21] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 270.
[22] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 310.
[23] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 297 und S. 301-302.
[24] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 301.

Nach Josias Tod – er wird im Jahr 609 v. Chr. von Pharao Necho ermordet – zerbröckelt diese Reformbewegung, das große Reich Juda wird instabil. Diese Schwäche nutzen Judas stärkere Nachbarn Babylon und Ägypten aus, um das Land unter ihre Herrschaft zu bringen. In mehreren Angriffswellen in den Jahren 597 v. Chr. bis 586 v. Chr. erobern die Babylonier des Königreich Juda. Jerusalem ist die letzte Stadt, die fällt.

„Die archäologischen Funde übermitteln nur die letzten entsetzlichen Augenblicke der Gewalt. Beinahe überall innerhalb der Stadtmauern hat man Anzeichen für eine große Feuersbrunst aufgespürt. Pfeilspitzen, die in den Häusern und bei den nördlichen Befestigungen gefunden wurden, bestätigen, wie heftig die letzte Schlacht um Jerusalem wütete. Die Privathäuser, die in Brand gesteckt wurden und einstürtzten, zeugten noch hundertfünfzig Jahre danach als verkohlte Schuttreste von der gründlichen Zerstörung Jerusalems (Neh. 2, 13).

Und damit ist alles vorbei. Vierhundert Jahre judäischer Geschichte gehen in Feuer und Blut unter. Das stolze Königreich Juda ist völlig verheert, seine Wirtschaft ruiniert und seine Gesellschaft auseinandergerissen. Der letzte König einer Dynastie, die jahrhundertelang geherrscht hat, wird gefoltert und in Babylon gefangengehalten. Alle seine Söhne werden getötet. Der Tempel in Jerusalem – der einzige legitime Ort für die Verehrung JHWHs – ist zerstört.“[25]

In dieser Exilsituation entstehen die Klagelieder des Jeremias.[26] Denn trotz Unterdrückung, Verschleppung und Ausbeutung durch die babylonischen Eroberer fühlen sich die Exil-Judäer in ihrem Glauben bestärkt, weil sich für sie mit der Zerstörung Jerusalems Gottes Ankündigung aus dem 5. Buch Moses erfüllt hat, Jerusalem zu zerstören, sollte das israelitische Volk vom Glauben an ihn abfallen.[27] Das 5. Buch Mose ist eben jenes Gesetzbuch, das während der Blütezeit Judas unter der Herrschaft König Josias in kraft trat.

Die Urheberschaft der Klagelieder ist ungeklärt. Sie sind wahrscheinlich nicht vom Propheten Jeremias selbst verfaßt und enthalten keinen direkten Bezug zu ihm. Daß

---

[25] Finkelstein, I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 316.
[26] auch Ps 137 thematisiert die Exilsituation des jüdischen Volkes; Ps 126 feiert die Rückkehr aus der babylonischen Gefangenschaft.
[27] vgl. Kapitel 2.3 dieser Arbeit

sie im Alten Tstament ans Ende des Jeramiabuches gestellt wurden, mag auf eine Zeile aus 2 Chr 35, 25 zurückzuführen sein, die schildert, daß Jeremias ein Klagelied über den Tod des verstorbenen König Josia anstimmt.[28] Die kunstvolle Anlage und der elegische Duktus der Dichtung lassen als Verfasser auf einen Angehörigen der jüdischen Oberschicht schließen. Da die Klagelieder nicht nur das zerstörte Jerusalem, sondern auch die bedrückende Situation der Exilanten schildern, ist es auch denkbar, daß diese Texte nicht während der Zerstörung, sondern erst später im Exil geschrieben wurden. Das letzte Klagelied, die „oratio Ieremiae" (Gebet des Jeremias)[29] ist eine Bitte um Schuldvergebung und bezieht sich direkt auf die Situation im Exil. Textkritische Untersuchungen zum Verhältnis von Aufbau und Inhalt der Klagelieder lassen vermuten, daß die „oratio Ieremiae" zuerst gedichtet wurde und den formalen sowie inhaltlichen Bezugspunkt für die übrigen Klagelieder darstellt.[30]

Als literarische Gattung stellen die Klagelieder eine Mischform dar, in der sich vier Liedtypen miteinander verbinden.[31] Der erste Typus ist das Leichenlied, in dem eine verstorbene Frau beweint wird. In den Klageliedern ist die Verstorbene die personifizierte Stadt Jerusalem bzw. Tochter Zion (..."quasi vidua domina gentium/*sie ist einer Witwe gleich geworden*", Kla 1, 1). Der zweite vertretene Typus ist

---

[28] 2 Chr 35, 25 „Und Jeremia stimmte ein Klagelied über Josia an. Und alle Sänger und Sängerinnen haben in ihren Klageliedern von Josia gesungen bis auf den heutigen Tag. Und man machte sie zu einem [festen] Brauch in Israel. Und siehe, sie sind geschrieben in den Klageliedern."
vgl. hierzu auch: Boecker, Hans Jochen/Gerstenberger, Erhard/Jutzler, Konrad: Zu Hilfe, mein Gott. Psalmen und Klagelieder. Zürich, Braunschweig 1989. 4. Auflage. S. 232.
vgl. auch Diderot/D'Alembert: Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Art et des Métiers. Vol. 9. (1751-1780). Nachdruck Stuttgart-Bad Cannstatt 1966. S. 228-229.
„Lamentations on donne ce nom à une poeme lugubre, que Jérémie composa à l'occasion de la mort du saint roi Josias, & dont il est fait mention dans le seconde livre de Paralipomes, chap. XXXV. v. 25. On croit que ce fameux poeme est perdu, mais il nous en reste un autre du même prophete, composé sur la ruine de Jérusalem par Nabuchodonosor. [...].
Den Lamentationen hat man diesen Namen nach einem Trauergedicht gegeben, das Jeremias zum Anlaß des Todes des heiligen Königs Josia verfaßt hat und welches im 2. Buch der Chronik, Kapitel 35, Vers 25 erwähnt wird. Man glaubt, daß dieses berühmte Gedicht verloren ist, aber uns ist ein anderes (Gedicht) desselben Dichters erhalten geblieben, verfaßt über den Ruin Jerusalems durch Nebukadnezar."

[29] Kla 5

[30] vgl. Johnson, Bo: Form and Message in Lamentations. In: Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 97 (1985). S. 58-73. Hier: S. 72-73.

[31] vgl. zu den Ausführungen über die Liedtypen der Klagelieder vor allem:
Artikel „Klagelieder". In: Jerusalemer Bibel-Lexikon.
Kapitel „Klagelieder". In: Die Bibel mit Erklärungen. Berlin, Altenberg 1989.

das kollektive Klagelied, in dem das Volk von Juda unter seiner Schmach und Unterdrückung stöhnt (..."servi dominati sunt nostri/*Sklaven herrschen über uns*", Kla 5, 8). Der dritte Typus ist das individuelle Klagelied, in dem der Dichter seinen persönlichen Schmerz ausdrückt (..."attendite et videte si est dolor sicut dolor meus/*schaut und seht, ob es einen Schmerz gibt wie meinen Schmerz*", Kla 1, 12). Der vierte Typus ist das Vertrauenslied, in dem das Volk und jeder einzelne persönlich durch Reue, Buße und Umkehr auf die Gnade Gottes hoffen kann („...pars mea Dominus dixit anima mea: propterea expectabo eum/*mein Anteil ist der Herr, sagt meine Seele, darum will ich auf ihn hoffen*", Kla 3, 24). Verstärkt wird die Aufforderung zur Umkehr durch die angefügte Schlußzeile „Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum/*Jerusalem, kehr um zum Herrn, deinem Gott*", die in der Liturgie der katholischen Kirche die Lesung der Klagelieder beschließt.

2.1 Aufbau des Buches der Klagelieder[32]

Das Buch der Klagelieder besteht aus fünf Gedichten (Kapitel 1-5). Das erste und zweite Gedicht (Kapitel 1 und 2) haben denselben Aufbau: jedes besteht aus 22 Strophen – 22 gemäß der Anzahl der Buchstaben des hebräischen Alphabets, die hier als Zahlen fungieren, um die einzelnen Verse zu numerieren.[33] Jede der 22 Strophen ist in drei Verse unterteilt:

Beispiel: Klagelieder – Aufbau von Kapitel 1 und Kapitel 2

Aleph.
Quomodo sedet sola civitas.../*Wehe, wie sitzt so einsam da die (einst) volkreiche Stadt!*
Facta est quasi vidua.../*Sie ist einer Witwe gleich geworden,...*
Princeps provinciarum.../*Die Fürstin der Provinzen...*

Beth.
Plorans ploravit in nocte.../*Sie weint und weint des Nachts,...*
Non est qui consoletur eam.../*Sie hat keinen Tröster unter allen...*
Omnes amici eius.../*Alle ihre Freunde...*

Eine formale Besonderheit des dritten Klagelieds (Kapitel 3) ist die Numerierung eines jeden Verses, wobei analog zu den beiden vorangegangenen Klageliedern wieder drei Verse zu einer Strophe zusammengefaßt sind.

Beispiel: Klagelieder - Aufbau von Kapitel 3

Aleph. Ego vir videns paupertatem.../*Ich bin der Mann, der Elend sah...*
Aleph. Me minavit.../*Mich trieb er weg...*
Aleph. Tantum in me vertit.../*Nur gegen mich wendet er...*

Das vierte Klagelied (Kapitel 4) ist kürzer als die ersten drei, da seine 22 Strophen nur aus jeweils zwei Versen bestehen.

---

[32] vgl. zu Kapitel 2.1 überwiegend:
Sellin, Ernst/Fohrer, Georg: Einleitung in das Alte Testament. Heidelberg 1979. 12. Auflage. S. 321-325.
Fohrer, Georg: Erzähler und Propheten im AltenTestament. Heidelberg, Wiesbaden 1989. S. 141-142.

[33] Nur im ersten Gedicht (Kapitel 1) ist die Numerierung fortlaufend. Im zweiten, dritten und vierten Gedicht (Kapitel 2, 3 und 4) sind der sechzehnte (ajin) und der siebzehnte (pe) Buchstabe vertauscht. Eine Interpretation dieses Sachverhalts bietet Bo Johnson: Form and Message in Lamentations (s. Fußnote 29).

Beispiel: Klagelieder – Aufbau von Kapitel 4

Aleph.
Quomodo obscuratum est aurum.../*Wehe, wie dunkel ist das Gold geworden...*
Dispersi sunt lapides sanctuarii.../*Wie liegen hingeschüttet die Steine des Heiligtums...*

Beth.
Filii Sion inclyti.../*Die Söhne Zions, die kostbaren,...*
Quomodo reputati sunt in vasa testea.../*Wehe, wie sie sind irdenen Krügen gleichgemacht...*

Das fünfte Klagelied (Kapitel 5), die „oratio Ieremiae", besteht aus 22 Strophen, die nur einen Vers enthalten und denen keine hebräischen Buchstaben vorangestellt sind.

Beispiel: Klagelieder – Aufbau von Kapitel 5

Recordare, Domine, quid acciderit nobis.../*Gedenke, Herr, (all) dessen was uns geschehen ist*
Hereditas nostra versa est.../*Unser Erbteil ist Fremden zugefallen*
Pupilli facti sumus.../*Waisen sind wir geworden...*

Der Aufbau des Buches der Klagelieder stellt eine besondere Kunstform innerhalb der hebräischen Dichtung dar, die als alphabetisierendes Lied oder Akrostichon[34] bezeichnet wird. Hierbei folgt der Anfangsbuchstabe des ersten Wortes eines jeden Verses über die gesamten 22 Gedichtverse hinweg der Reihenfolge der Buchstaben des hebräischen Alphabets. Nach diesem Muster sind das erste, zweite und vierte Klagelied verfaßt. Im dritten Klagelied beginnen immer die ersten Wörter von drei aufeinanderfolgenden Versen mit demselben Buchstaben, bevor der im Alphabet nächstfolgende auf die gleiche Weise behandelt wird. Die lateinische Bibelübersetzung versucht, diese Kunstform nachzuahmen, indem sie die hebräischen Buchstaben als ausgeschriebenes Wort den entsprechenden Versen voranstellt.

---

[34] Die literarische Kunstform des Akrostichons findet sich auch an anderen Stellen des Alten Testaments, z.B. Psalm 24, 33, 36, 110, 111, 114, 119 oder in den Sprüchen Salomos, Kapitel 31.

Der Universalgelehrte Athanasius Kircher (1602-1680) hält diese Alphabetisierung der Versanfänge für eine Memorierhilfe.[35] Dagegen spricht, daß einige Gedichte der Bibel (keins der Klagelieder) in umgekehrter Reihenfolge des Alphabets (von *taw* bis *aleph*) numeriert sind. Auch spricht gegen Kirchers Annahme, daß in einigen Klageliedern Buchstaben fehlen oder auch Buchstaben vertauscht sind. Ob es sich bei diesen Abweichungen lediglich um einen Kopier- oder Schreibfehler[36] handelt oder ob mit der Vertauschung oder Auslassung von Buchstaben der Dichter eine besondere Absicht[37] verfolgte, ist ein steter Diskussionsgegenstand und wird bis heute unterschiedlich bewertet.

Komponisten haben diese Buchstaben, die für gewöhnlich als „Lettern" bezeichnet werden, immer mitvertont. In den Lamentationen (ZWV 53) des böhmischen Komponisten Jan Dismas Zelenka (1679-1745) erhält die musikalische Gestaltung der Lettern ein viel größeres Gewicht als die Vertonung des hochexpressiven Textes.

---

[35] Kircher, Athanasius, S.J.: Musurgia universalis. Deutsche Ausgabe. Schwäbisch Hall 1662. Nachdruck Kassel 1988. S. 86.
[36] Kircher, A.: Musurgia... S. 87
[37] Johnson, B.: Text and Message... S. 58-73.

2.2 Liturgischer Ort

In der Synagoge werden die Klagelieder erst seit der nachexilischen Zeit verwendet. Sie werden gelesen am 9. Aw[38] zur Gedenkfeier an die zweite Tempelzerstörung durch die Römer.

„In der späteren jüdischen Gemeinde war das Buch der Klagelieder die ‚Festrolle' (d.h. der im Gottesdienst vorgelesene Text) für den Erinnerungstag an die Zerstörung des Tempels durch Titus im Jahr 70 n. Chr."[39]
Aufgrund ihrer kunstvollen literarischen Form wird jedoch vermutet, daß die Klagelieder ursprünglich gar nicht für den Gebrauch im Gottesdienst gedacht waren.

„Es ist nicht anzunehmen, daß die Lieder von Anfang an für den kultischen Vortrag bei Klagefeiern zur Erinnerung an den Untergang Jerusalems bestimmt waren. Dem widerspricht vor allem die alphabetische Stilform. Die Lieder sind vielmehr Elegien eines Gebildeten, die in erster Linie zum Lesen und nicht zum Vortrag bestimmt waren."[40]

In der christlichen Kirche gehören die Klagelieder seit dem 4. Jahrhundert zu den Büchern des Alten Testaments, die Christen zur Lektüre empfohlen wurden. Auf dem Konzil von Laodicea (ca. 320 n Chr.) wurden die Klagelieder in die Liste der für Christen lesenswerten Schriften aufgenommen.[41]

„Haec sunt quae legi oportet [sic!] ex veteris testamentis: [...] XX. Jeremias & Baruch, lamentationes & epistulae [...]"[42]
Diese Bücher des Alten Testaments sollen gelesen werden: [...] 20. Jeremias und Baruch, Klagelieder und Briefe [...]

---

[38] Der Festtag 9. Aw liegt zwischen Mitte Juli und Mitte August.
[39] Die Bibel mit Erklärungen. S. 505.
[40] Fohrer, G.: Erzähler und Propheten... S. 142.
[41] vgl. Blainville, Charles Henry (de): Histoire générale, critique et philologique de la Musique. Paris 1767. S. 67.
„... pour remplir le zele & l'ardeur de Fidèles, le Concile de Laodicée ordonna qu'on chanteroit entre les Psaumes des Antiennes & des Leçons. / *... um den Eifer und die Glut der Gläubigen wieder aufzufüllen, verordnete das Konzil von Laodicea, dass man neben den Psalmen der Alten auch die Klagelieder des Jeremias singen sollte*."
[42] Mansi, Joannes Dominicus: Sacrum Conciliorum nova et Amplissima collectio. Concilium Laodicenum. Vol. 2. Graz 1960. Sp. 563-594. Hier Sp. 573.

Diese Festlegung wurde getroffen noch vor den für das frühe Christentum entscheidenden Konzilien von Nicäa (325 n. Chr.) und Konstantinopel (381 n. Chr.), also zu einer Zeit, als das Christentum noch nicht offizielle Staatsreligion war (dies geschah erst 391 n. Chr. unter Kaiser Theodosius)[43]. Demzufolge zählen die Klagelieder mit zu den ersten Schriften des Alten Testaments, die nicht nur von den Juden, sondern auch von den frühen Christen gelesen wurden.

Ein Beleg aus dem frühen Mittelalter für die Aufnahme der Klagelieder in die christliche Liturgie der Stundengebete während der Passionszeit findet sich in der Liturgiereform des letzten Kirchenvaters Isidor von Sevilla[44]. In seinem „Breviarium Gothicum" sind Lesungen von Ausschnitten aus den Klageliedern für zwei Lauden in der ersten und zweiten Passionswoche sowie für eine Terz in der Heiligen Woche vorgesehen.[45] Somit gehören die Klagelieder nicht nur als Text, sondern auch als liturgisches Element zu den ältesten Zeugnissen einer Übernahme und Neuinterpretation jüdischer Lesungen und Traditionen in die katholische Liturgie.[46]

Der liturgische Ort, an dem die Klagelieder seit ca. dem 7. Jahrhundert in der katholischen Kirche über Jahrhunderte hinweg gelesen wurden, sind die Morgengebete (Matutinen) des Gründonnerstags, Karfreitags und Karsamstags der Heiligen Woche (*Triduum sacrum mortis Christi*). Seit dem ausgehenden Mittelalter umfaßt das *Triduum sacrum* sechs Tage (von Gründonnerstag bis Osterdienstag); es war geteilt in das *Kar-Triduum* (*Triduum sacrum mortis Christi*; Gründonnerstag bis Karsamstag) und das *Oster-Triduum* (*Triduum sacrum Paschae*; Ostersonntag bis

---

[43] Geiss, Imanuel: Geschichte im Überblick. Reinbek bei Hamburg 2002. 2. Auflage. S. 125-127.
[44] Isidor von Sevilla (* 560 n. Chr. in Cartagena - † 636 n Chr. in Sevilla)
[45] IN PRIMA DOMENICA – Feria Tertia – In Laudibus: Canticum Threnorum, Caput III, versus 39-44
IN SECUNDA DOMENICA – Feria Sexta – In Laudibus: Canticum Threnorum, Caput V, versus 1-22
DOMENICA IN PALMARUM – Tertia Feria – Ad Tertiam: Lectio Hieremiae Prophetae Threnorum, Caput III, versus 1-45
vgl. Migne, J. P.: Missale Mixtum. Breviarium Gothicum. Bd. 86 (=Patrologiae Latinae, Tomus 86). Turnhaut o. J.
[46] vgl. Henning, John: Zur Stellung der Juden in der Liturgie. In: Liturgisches Jahrbuch 10 (1960). S. 129-140. Hier: S. 139.

Osterdienstag).[47] Das gesamte Mittelalter hindurch zählte das *Triduum sacrum* zu den hohen Festtagen. Erst im Jahr 1642 ließ es Papst Urban VIII. im Rahmen einer allgemeinen Reduzierung der kirchlichen Feiertage auf die drei großen Feste (Weihnachten, Ostern und Pfingsten) aus der Liste der hohen Festtage streichen.[48] Im Gegensatz zur Synagoge wurden die Klagelieder in der christlichen Kirche üblicherweise nicht öffentlich in einer Messe oder Andacht vor der versammelten Gemeinde gelesen, sondern vor einer kleinen Hörerschaft im privaten oder klösterlichen Stundengebet.

Eine verbindliche Regelung, welche Ausschnitte der Klagelieder in den Stundengebeten gelesen werden sollten, erfolgte erst mit dem Konzil von Trient (in drei Phasen 1545-1563), desgleichen auch die Festlegung des Lamentationstons[49]. Bis dahin variierte die Auswahl der zu lesenden Abschnitte je nach Region. Das zeigt ein Vergleich von Breviarien aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Norditalien. Jede Stadt Oberitaliens hatte sich ganz unterschiedliche Passagen der Klagelieder für den liturgischen Gebrauch ausgewählt.[50] Nach und nach setzte sich in den katholischen Ländern die auf dem Tridentiner Konzil festgelegte Versauswahl (*ritus romanus*) durch. In der anglikanischen Kirche Englands hingegen folgte die Versauswahl aus den Klageliedern dem *ritus sarum* (Salisbury Ritus).

---

[47] vgl. Fischer, Balthasar: Vom Pascha Triduum zum Doppeltriduum der heutigen Rubriken. In: Albert Gerhardes/Andreas Heinz (Hrsg.): Redemptionis Mysterium. Studien zur Osterfeier und zur christlichen Initiation. Paderborn 1992. S. 84-94.

[48] Antonelli, P. Ferdinando OFM: Die Reform der Liturgie der Heiligen Woche, ihre Bedeutung und ihr pastoraler Charakter. In: Liturgisches Jahrbuch 5 (1955). S. 199-213. Hier: S. 200.

[49] s. Kapitel 2.3 Der Lamentationston

[50] vgl. Bettley, John: *La composizione lacrimosa*: Musical Style and Text Selection in North Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century. In: Journal of the Royal Music Association 118, Teil 2 (1993). S. 167-202. Hier: S. 170-171.

Tabelle: Versauswahl der Klagelieder im *ritus romanus* und *ritus sarum*[51]

		ritus romanus	*ritus sarum*[52]
Gründonnerstag	1. Lesung	Kla 1, 1-5	Kla 1, 1-2
	2. Lesung	Kla 1, 6-9	Kla 1, 3-5
	3. Lesung	Kla 1, 10-14	Kla 1, 6-9
Karfreitag	1. Lesung	Kla 2, 8-11	Kla 1, 10-12
	2. Lesung	Kla 2, 12-15	Kla 1, 13-15
	3. Lesung	Kla 3, 3-9	Kla 1, 16-19
Karsamstag	1. Lesung	Kla 3, 22-30	Kla 2, 13-15
	2. Lesung	Kla 4, 1-6	Kla 2, 17-18
	3. Lesung	Kla 5, 1-22	Kla 2, 21-22

Während der römische Ritus Verse aus allen fünf Klageliedern ausgewählt hat, beschränkt sich die englische Auswahl auf das erste und zweite Klagelied. Die Verse der Klagelieder, in denen Gott um Vergeltung an den Feinden Jerusalems angerufen wird,[53] fehlen in beiden Riten, da wohl der Gedanke an Vergeltung dem christlichen Gebot der Feindes- und Nächstenliebe widerspricht.

Der liturgische Ablauf der Matutin ist mit einer rituellen Kerzenhandlung verbunden. Die Matutin war für 2.00 Uhr morgens angesetzt, also zu Beginn der zweiten Nachthälfte, einer Zeit, während der es außerhalb der Kirche absolut still und dunkel ist, was die Wirkung der feierlichen liturgischen Handlungen und Gesänge zusätzlich intensivierte.

„The closest parallel to the Office during the *Triduum* is the Office of the Dead. From Matins of Maunday Thursday until None on Holy Saturday the Office was stripped to its bare essentials.
The introductory versicles (including Psalm 94, *Venite exsultemus* at Matins) were omitted: all Offices began with the psalms. Although the psalms and canticles retained antiphones, *Gloria patri* was omitted.
In the first nocturn on each day the lessons were taken from the Lamentations of Jeremiah; these had special tones provided. Twenty-four candles were lit at Matins: these were extinguished one by one at the beginnings of each antiphone and respond: this continued at Laudes, and by the end of the last psalm the church was in darkness. Matins during the *Triduum* is often referred to as Tenebrae (from the

[51] vgl. Flanagan, David T.: The Music of the Royal Appendix MSS 12-16. A Reconsideration. In: Music Review 52 (1991). S. 161-170. Hier: S 168.
[52] Der *ritus sarum* wurde 1559 abgeschafft.
[53] Kla 1, 21-22; Kla 3, 64-66; Kla 4, 21-22

antiphone *Tenebrae factae sunt*): and the readings from Jeremiah are sometimes known as the Tenebrae Lessons."[54]

Für Angehörige von Ordensgemeinschaften, die streng ihrer Regel folgten, war die Heilige Woche eine seelisch und körperlich äußerst anstrengende Zeit, so daß viele Ordensmitglieder die Tenebraeoffizien nur noch übermüdet und unter Aufbringung aller Kräfte zelebrieren konnten. Daher hatte es sich im Laufe der Jahre durchgesetzt, die Matutin von den frühen Nachtstunden auf den Abend des Vortages zu verlegen, so daß z. B. die Matutin für Gründonnerstag schon am Mittwochabend abgehalten wurde. Ab 1411 wurde somit der Mittwoch-, Donnerstag- und Freitagabend der feste Platz für die Tenebraeoffizien.[55] Nur Frankreich bildet hier eine Ausnahme: dort waren die Tenebraeoffizien erst unter der Regierung Ludwigs XIV. von der Matutin in der Nacht auf den Abend des jeweiligen Vortages verlegt worden.[56] So haben im Laufe der Zeit viele Komponisten die Lamentationen oftmals nach dem Aufführungszeitpunkt und nicht nach dem eigentlichen Festtag betitelt wie z.B. Paolo Colonna (1637-1695) , dessen erste Gründonnerstagslamentation unter dem Titel „Prima lamentazione del Mercordi sera" gedruckt worden ist.[57]

Aus der Zeit des Pontifikats von Papst Leo X. (1513-1521) ist der genaue Ablauf der Tenebraeoffizien für die päpstliche Kapelle in Rom überliefert.[58] Während der Offizien wird in Rom ein Ritual mit fünfzehn Kerzen – nicht mit 24 wie im obigen Zitat erwähnt - abgehalten. Die fünfzehn Kerzen symbolisieren die zwölf Apostel, die drei Marien und Christus. Diese Kerzen werden auf einen speziellen dreieckigen Kerzenhalter (= hericia) gesteckt mit einer einzelnen Kerze auf seiner Spitze. Diese Kerze symbolisiert Christus und wird während der Zeremonie – im Gegensatz zu allen anderen Kerzen - nicht gelöscht.

---

[54] Harper, John: The Forms and Order of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century. Oxford 1996. S. 141. *Tenebrae factae sunt* (Mt 27, 45-46; Mk 15,34, Joh 19,24; Vers: Lk 23,46) ist der Textbeginn des zweiten Responsoriums der zweiten Nokturn am Karfreitag.
[55] Raisin Dadre, Denis: The Office of Tenebrae I Sabbato Sancto. Begleittext zur CD „Cristóbal de Morales: Office des ténèbres". Doulce mémoire E 8878. 2002. S. 12.
[56] vgl. Schneider, H.: Die solistisch besetzten Leçons des Ténèbres. In: Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte. Hrsg. v. Herbert Schneider. (= Neue Studien zu Musikwissenschaft, Band V). Mainz 1992. S. 243-268. Hier: S. 244.
[57] Sacre lamentationi della settimana santa a voce sola [...] da Gio. Paolo Colonna. Bologna 1689.
[58] Beschreibung der Tenebraeoffizien s. Raisin Dadre, D.: The Office... S. 11.

MATUTIN[59]

1. Nokturn[60]

Stilles *Vaterunser* – Antiphon – Psalm – Antiphon – Löschung einer Kerze
(Dieser Ablauf wird dreimal wiederholt; der Psalm wechselt pro Durchgang)

Erste Lesung aus den Klageliedern des Jeremias – Responsorium[61] – zweite Lesung aus den Klageliedern des Jeremias – Responsorium – dritte Lesung aus den Klageliedern des Jeremias – Responsorium – Löschung einer Kerze

2. Nokturn

Stilles *Vaterunser* – Antiphon – Psalm – Antiphon – Löschung einer Kerze
(Dieser Ablauf wird dreimal wiederholt; der Psalm wechselt pro Durchgang)

erste Lesung aus den Psalmenkommentaren des Kirchenvaters Augustinus – Responsorium – zweite Lesung aus den Psalmenkommentaren – Responsorium – dritte Lesung aus den Psalmenkommentaren – Responsorium

3. Nokturn

Stilles *Vaterunser* – Antiphon – Psalm – Antiphon – Löschung einer Kerze
(Dieser Ablauf wird dreimal wiederholt; der Psalm wechselt pro Durchgang)

Erste Lesung aus den Paulusbriefen des Neuen Testaments – Responsorium – zweite Lesung aus den Paulusbriefen – Responsorium – dritte Lesung aus den Paulusbriefen – Responsorium – Löschung einer Kerze

LAUDES

Antiphon – Psalm – Antiphon – Löschung einer Kerze
(Dieser Ablauf wird fünfmal wiederholt; der Psalm wechselt pro Durchgang; der erste Psalm des ersten Durchgangs ist Psalm 50.)

---

[59] vgl. Roberson, Alec: Requiem. Music of Mourning and Consolation. London 1967. S. 159-161.
und Raisin Dadre, D.: The Office of Tenebrae I Sabbato Sancto... S. 12.

[60] Die Texte für die Lesungen und Responsorien der ersten bis dritten Nokturn sind für jeden Tag des *Triduum sacrum* festgelegt. Eine Zusammenstellung der entsprechenden Texte und Bibelstellen findet sich im Vorwort der Ausgabe der „Responsoria pro hebdomada sancta“ von Jan Dismas Zelenka. Herausgegeben von Thomas Kohlhase und Wolfgang Horn. Carus-Verlag 40.466 (1995). S. VII-XI.

[61] Aufbau eines Responsoriums für die erste und zweite Nokturn:
Eröffnungsvers (A) – Schlußvers (B) – Versikel (C) – Schlußvers (B)
Aufbau eines Responsoriums für die dritte Nokturn:
Eröffnungsvers (A) – Schlußvers (B) – Versikel (C) – Schlußvers (B) – Eingangsvers (A) – Schlußvers (B)

Benedictus Dominus Deus Israel (= Lobgesang des Zacharias, Luk 1, 68-79); hieraus sechs Verse, beginnend mit Vers Luk 1, 73: iusiurandum quod iuravit/*des Eides, den er Abraham, unserm Vater, geschworen hat...*
(Nach jeder Lesung eines Verses des *Benedictus* wird eine Altarkerze gelöscht, immer abwechselnd auf jeder Seite, beginnend auf der Evangelienseite[62]).

Jetzt singen alle Liturgen kniend die Antiphon *Christus factus est*. Während der Wiederholung der Antiphon nimmt der Zeremonienmeister die einzige noch brennende Kerze, Symbol für Jesus' Einsamkeit und Agonie in seinen Leiden, vom Kerzenhalter, kniet sich hin und hält sich die Kerze über den Kopf. Danach verbirgt er sie hinter dem Altar, ohne sie zu löschen.

Alle weiteren Lichter der Kirche werden jetzt gelöscht. Es folgt eine kurze Meditation in der nun absolut dunklen und stillen Kirche. Die Dunkelheit steht hier als Zeichen für die totale Finsternis, welche die Welt überzog, nachdem Jesus am Kreuz gestorben war.

Im Dunkeln folgt ein stilles *Vaterunser* und ein gesungenes *Miserere* (Ps 50).

Danach wird ein Gebet gesprochen. Den Beginn spricht die versammelte Gemeinde gemeinsam, der Rest wird im Stillen gebetet.

Das „strepitum", ein Geräusch, bei dem Chorbücher oder Hölzer aufeinander geschlagen werden, beendet die Stille. Das „strepitum" ist ein Symbol für das Erdbeben und die Verwirrung nach Jesu Tod.

Dann erscheint die letzte brennende Kerze wieder vor der Gemeinde als Symbol für die Auferstehung Christi.

---

[62] Die linke Seite, vom Kirchenschiff aus gesehen, ist die Evangeliumsseite und die rechte Seite ist die Epistelseite.

2.3 Der Lamentationston

Schon im Lauf des 4. Jahrhunderts bildete sich unter den Juden der Diaspora die Praxis heraus, einige biblische Texte kantillierend vorzutragen.[63] Zunächst entwickelten sich für den Vortrag einfache melodische Muster, die sich erst im Laufe der folgenden Jahrhunderte in ein festes System mit festgeschriebenen Regeln umformten. Zu den ersten Büchern, die kantillierend vorgetragen wurden, gehörten der Psalter, das Buch der Sprüche, und später das Buch Hiob. Empfohlen wurde der kantillierende Vortrag auch von einigen Talmud-Gelehrten wie R. Johanan ben Nappara (gest. 279 n. Chr.) und Rabbi Akiba, weil ihrer Ansicht nach so die Inhalte der biblischen Bücher den Gläubigen am besten nahegebracht werden können.[64] Als Beleg dafür, daß die Kantillation eine angemessene Vortragsweise für die heiligen Texte ist, nennen sie eine Bibelstelle[65], die beschreibt, wie dem jüdischen Volk die Gesetze am Laubhüttenfest auf solch eindringliche Weise vorgetragen wurden, daß es weinen mußte.

„It is consensus of Biblical exegesis that these passages [Neh 8, 8-9, Anm. d. Verf.] clearly indicate the fact that some sort of solemn cantillation might have been used so that ‚the people wept'."[66]

Die jüdischen Lamentationsformeln unterscheiden sich nach Regionen. Nach ägyptischem Vorbild entwickelten die Hebräer für jedes biblische Buch einen eigenen Modus und eigene Motive für dessen Melodien.[67] So sind die alten hebräischen Modi nach den biblischen Büchern benannt.[68] Der Modus für die Klagelieder des Jeremias ist eine Unterart des Propheten-Modus.[69]

---

[63] vgl. Sendry, Alfred: The Music of the Jews in the Diaspora (up to 1800). New York 1971. S. 47.
[64] vgl. Sendry, A.: The Music... S. 48.
[65] Neh 8,8 und Neh 8,9
[66] Sendry, A.: The Music... S. 48.
[67] Gradenwitz, Peter: Die Musikgeschichte Israels. Kassel 1961. S. 28.
[68] Im Synagogengesang gab es vier Hauptmodi:
a) Pentateuch-Modus (Skala: e-f-g-a-h-c-d-e)
b) Propheten-Modus (Skala: d-e-f-g-a-h-c-d)
c) Hiob-Modus (Skala: f-g-a-b)
d) Pslam-Modi (verschiedene Skalen)
s. Gradenwitz, P.: Die Musikgeschichte... S. 146.
[69] Idelsohn, Abraham Zacharias: Jewish Music in its Historical Development. New York 1929. S. 51.

„Dieser Modus [=Propheten-Modus], der bisweilen eine Skalenvariante aufweist, welche der Plagiatform des ersten gregorianischen Modus entspricht, ist im hebräischen Synagogengesang und in der jüdischen Volksmusik besonders beliebt gewesen und liegt (nach Idelsohn) etwa achtzig Prozent aller traditionellen Melodien zugrunde. Das Alter dieses Modus ist dadurch bezeugt, daß er bei den ältesten jüdischen Gemeinden – wie bei Persern und Jemeniten – nicht nur in ähnlicher Weise wie in den europäischen Gemeinden beim Singen der prophetischen Bücher, der Klagelieder und der Psalmen angewandt wird, sondern sogar beim Vortrag von Teilen aus dem Pentateuch.“[70]

Charakteristisch für die jüdischen Lamentationsformeln sind kurze, teilweise mit Pausen durchsetzte, ausdrucksstarke Melodien (das Klagen nachahmend), die oftmals sehr kunstfertig und reichhaltig verziert wurden.

„In the scale of the Prophetic mode, there is also the mode of LAMENTATIONS which has the same tetrachordal character [...]. The lamentative character of the mode of Lamentations is expressed mainly through the melodic line which is short and produces the effect of depression. Especially the verses of the third chapter are short and remind of the pentameter in which the Greeks wrote lamentations. Though the mode of Lamentations is common to all communities yet each has peculiarities of its own.“[71]

Die frühen Christen Spaniens übernahmen das Singen der Klagelieder für den liturgischen Gebrauch von den Juden.[72] Dieser Ritus festigte sich im Laufe der Jahrhunderte und wurde mit der Zeit als eigener Baustein in die Liturgie der katholischen Kirche aufgenommen.[73] Schon vor der islamischen Herrschaft haben sich Juden und Christen (711-1492) kulturell ausgetauscht.

„It is not irrelevant to remember that the early Church had inherited that [sic!] chants for the psalms from the synagogue.“[74]

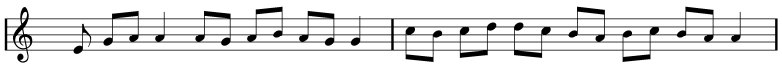
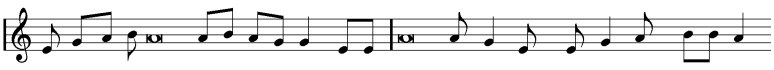
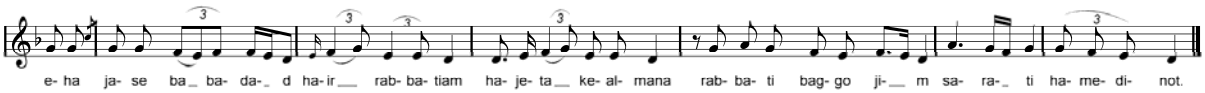
---

[70] Gradenwitz, P.: Die Musikgeschichte... S. 285.
[71] Idelsohn, A. Z.: Jewish Music... S. 51 und 56.
[72] vgl. Olarte Martínez, Matilde: Estudio de la forma Lamentación. In: Anuario Musical 47 (1992). S. 81-101. Hier: S. 81.
[73] Olarte Martínez, M.: Estudio... S. 81.
[74] Anglès, Higinio: Jewish Music in Medieval Spain. In: Contributions to a Historical Study of Jewish Music. Hrsg. v. Eric Werner. New York 1976. S. 207-227. Hier: S. 207.

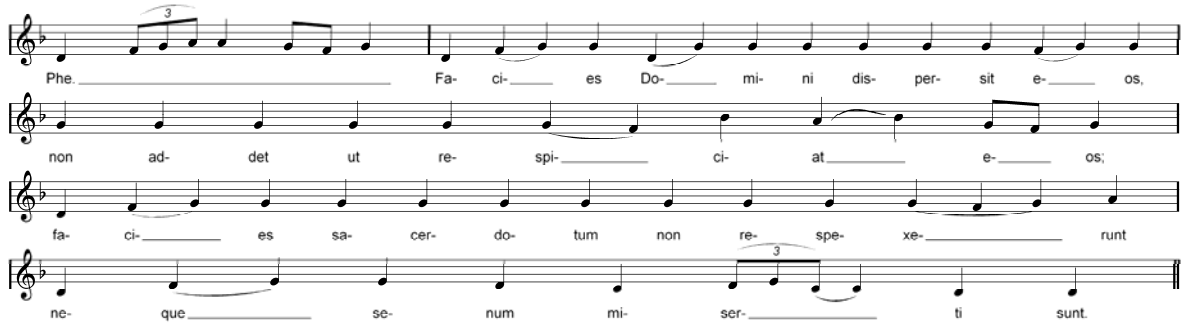
Im mittelalterlichen Spanien existierten sowohl in der Synagogenmusik als auch in der christlichen Kirchenmusik[75] eine ganze Reihe von Lamentationsformeln nebeneinander. Die Quellen der frühesten überlieferten christlichen Lamentationsformeln stammen aus dem 9. und 10. Jahrhundert und befinden sich in Frankreich und Nordspanien. Frühe christliche Lamentationsformeln sind in folgenden Sammlungen enthalten: eine Lamentation in Neumenschrift enthält der „Libero des los Profetas“, eine Sammlung aus dem 9. Jahrhundert aus Orléans, eine weitere Lamentation in Neumenschrift ist Bestandteil einer Sammlung aus der Bibliothek von St. Geneuve, zwei weitere Lamentationen in Neumenschrift aus dem 10. Jahrhundert sind in einem Codex der Kathedrale von Léon und in der „Biblia mozárabe“ in Cardeña enthalten und eine andere frühe Lamentationsformel aus dem 10. Jahrhundert befindet sich im Antiphonar von Silos.[76]

Einige der frühen christlichen Lamentationsformeln scheinen direkte Übernahmen bzw. Abwandlungen jüdischer liturgischer Melodien zu sein, wie die folgenden Beispiele zeigen:

Notenbeispiel 1

a) Oratio Jeremiae, Liber usualis

b) Jüdischer Bußpsalm[77]

c) Lamentation der spanischen Juden

[75] vgl. Wagner, Peter: Einführung in die gregorianische Formenlehre. 3 Bände. Leipzig 1921. „Die Lamentationen des Jeremias“ in Bd. 3, S. 235-243.
[76] Olarte Martínez, M.: Estudio... S. 86/87.
[77] Olarte Martínez, M.: Estudio... S. 85.

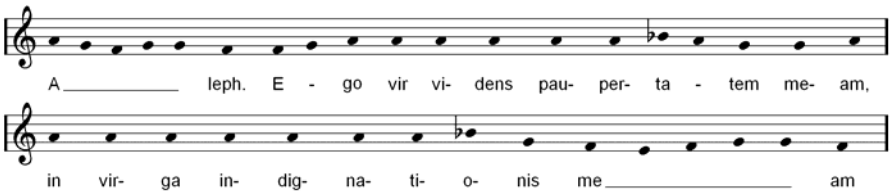
d) Facies Domini divisit eos (Kla 4, 16), gregorianische Formel[78]



Bis zum Konzil von Trient kursierte in den Gebieten der römisch-katholischen Kirche eine Fülle von Lamentationsformeln, deren melodische Gestalt von einzelnen Lokaltraditionen abhängig war. Erst seit dem Konzil von Trient haben die Klagelieder in der römisch-katholischen Kirche einen eigenen verbindlich festgelegten Choralton, den *tonus romanus* oder *tonus lamentationis*. Im Zuge der römischen Choralreform, deren Abschluß 1586 die Herausgabe eines neuen Graduale, der sogenannten *Editio Medicea*, war, wurden auch die Klagelieder von Domenico Giudetti als einstimmiger Choral neu gesetzt.[79]

Notenbeispiel 2

tonus romanus, Fassung Wien 1660

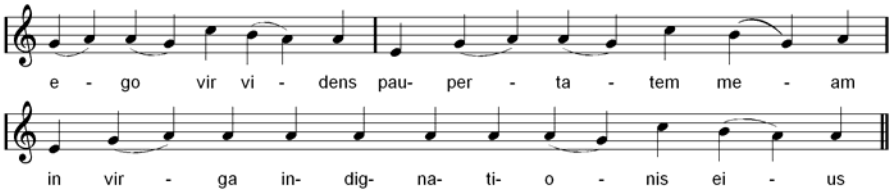
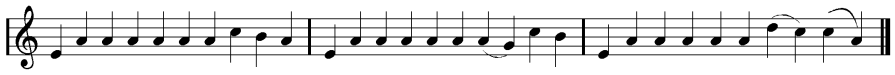


Gewidmet sind diese neu komponierten Lamentationen Papst Sixtus V. Für diese Neuvertonung bediente sich Giudetti einer Lamentationsformel aus dem 13. Jahrhundert. Eine nahezu identische Version dieser Melodieformel findet sich in einer Handschrift aus dem 12. Jahrhundert, die in der Nationalbibliothek in Neapel

[78] Idelsohn, Abraham Zacharias.: Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 4 (1921/22). S. 515-524. Hier: S. 522.
[79] vgl. Molitor, Raphael: Die nachtridentinische Choralreform zu Rom. 2 Bde. Leipzig 1901 (Bd.1) und 1902 (Bd. 2). Bd. 2, S. 4-5.

aufbewahrt wird.[80] Diese neapolitanische Handschrift enthält eine ganze Sammlung von Lamentationsformeln, darunter auch eine sehr feierliche, die als älteste Vertonung der Klagelieder in lateinischer Übersetzung gelten kann. Diese christliche Lamentationsformel deckt sich weitgehend mit einer Lamentationsformel, die von den südarabischen Juden aus dem Jemen überliefert ist.[81]

Notenbeispiel 3

a) Älteste christliche Lamentationsformel

b) Jemenitische Lamentationsformel

Wie oben gezeigt, gab es unter den vortridentinischen Lamentationsformeln, die vor allem im spanischen Raum verbreitet waren, eine ganze Reihe von Melodien, die Anklänge an alte hebräisch-orientalische Lamentationen aufweisen.[82] Ob der *tonus romanus*, welcher der römischen Choralreform von 1586 zugrunde lag, auch jüdischer Herkunft ist, kann nicht mit endgültiger Sicherheit gesagt werden. Dafür spricht, daß der *tonus romanus* eine recht ornamentierte Choralformel ist im Vergleich zu anderen römischen Choralmelodien. Im Vergleich mit den jüdischen und mozarabischen Lamentationen ist der *tonus romanus* indes sehr schlicht. Auch der geringe Ambitus des *tonus romanus* (Quarte bzw. verminderte Quinte) mag ein Kriterium für seine besondere Herkunft sein. Fest steht, daß der *tonus romanus* aufgrund seiner

[80] vgl. Wagner, P.: Einführung... Bd. 3, S. 238.
[81] vgl. Wagner, P.: Einführung... Bd. 3, S. 238.
[82] vgl. Idelsohn, A. Z.: Parallelen... S. 516.

ornamentierenden Melodie und des geringen Ambitus eine Sonderstellung unter den römischen Choralmelodien einnimmt.[83]

In Spanien kursierte seit dem 10. Jahrhundert eine ganze Reihe von Lamentationsmelodien, die dem mozarabischen Ritus entstammten (lamentaciones mozárabes).[84] Die meisten der heute bekannten mozarabischen Melodieformeln sind im Codex Silos aus dem 12./13. Jahrhundert gesammelt.[85] In der Liturgie des mittelalterlichen Spaniens wurde vielerorts der mozarabische Ritus gepflegt.[86] Erste Verdrängungsbestrebungen der katholischen Kirche gegen den mozarabischen Ritus setzten schon im 11. Jahrhundert ein,[87] als 1085 König Alfons VI. von Kastilien die Stadt Toledo einnahm und die christliche Rückeroberung Spaniens (Reconquista) an Boden gewann.[88] Dennoch existierte in Spanien über einige Jahrhunderte der mozarabische Ritus neben dem römischen, wobei jeder Ritus seine eigenen Lamentationsformeln bereithielt.[89] Mit dem Fall Granadas 1492 war die Reconquista abgeschlossen, aber der mozarabische Ritus wurde weiterhin gepflegt, was jedoch der römischen Kirche sehr mißfiel, so daß sie sich unablässig um die Durchsetzung des römischen Ritus in Spanien bemühte.

„Ein wichtiger Erfolg des Papsttums war es, daß zu Beginn des 16. Jahrhunderts der Erzbischof von Toledo, Francisco Ximénes de Cisneros, den römischen Ritus für Kastilien verbindlich vorschrieb und den traditionellen mozarabischen Ritus bis auf wenige Ausnahmen einschränkte.“[90]

---

[83] Werner, Eric: The Sacred Bridge. Liturgical Parallels in Synagogue and Early Church. New York 1970. S. 94.
„They [=the Lamentations] form an integral and most remarkable part of the Roman liturgy of Holy Week, they are chanted in an ancient Hebrew mode, and the Hebrew initial letters of each are rendered musically. Their music is not a simple syllabic chant, but a clearly melismatic and archaic psalmody, precisely noted. While they, by virtue of their melismatic structure, constitute a singular feature of the Roman rite, many of the other lessons were once chanted in a similar fashion. The Greek, Armenian and Syrian Churches likewise have preserved this type of melismatic lesson.“

[84] vgl. López-Calo, José: Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irízar y de José de Vaquedano. In: Anuario Musical 43 (1988). S. 121-162. Hier: S. 122.

[85] vgl. López-Calo: J.: Las lamentaciones... S. 123.

[86] vgl. Randel, Don Michael: An Index to the Chant of the Mozarabic Rite. Princeton, New Jersey 1973. S. 441-443.

[87] vgl. Harper, J.: The Form and Order... S. 17.

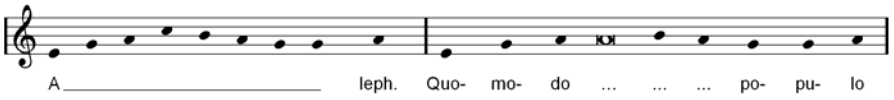
[88] vgl. Clot, André: Das maurische Spanien. Düsseldorf 2004. S. 228.

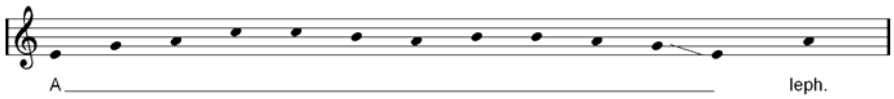
[89] Einen guten Überblick über die römischen und spanischen Lamentationsformeln bietet:
Klimesch, Mary Jane: The Music of the Lamentations... S. 35 ff.

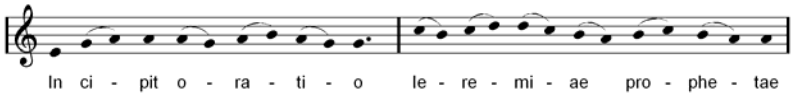
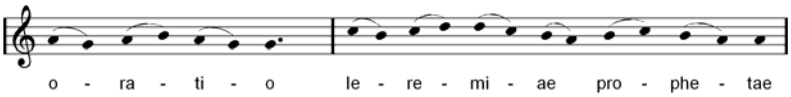
[90] Schimmelpfennig, Bernhard: Das Papsttum. Von der Antike bis zur Renaissance. Darmstadt 1996. 4. Auflage. S. 278.

Für die Neuvertonungen der Klagelieder ab dem 15. Jahrhundert ist neben dem *tonus romanus* noch eine der spanischen Melodieformeln von Bedeutung, die in der musikwissenschaftlichen Literatur unter der Bezeichnung *tonus hispanicus* bekannt ist. Diese Lamentationsformel ist in verschiedenen Abwandlungen überliefert. Als Beispiele dienen hier zwei Fassungen des *tonus hispanicus*, die eine einem Toledaner Codex, die andere dem Liber usualis entnommen, welchen zwei älteren Formeln – quasi Vorformen des *tonus hispanicus* - aus dem Antiphonar von Silos aus dem 10. Jahrhundert gegenübergestellt werden.

Notenbeispiel 4

tonus hispanicus : Toledaner Codex

tonus hispanicus: Antiphonar aus Silos[91]



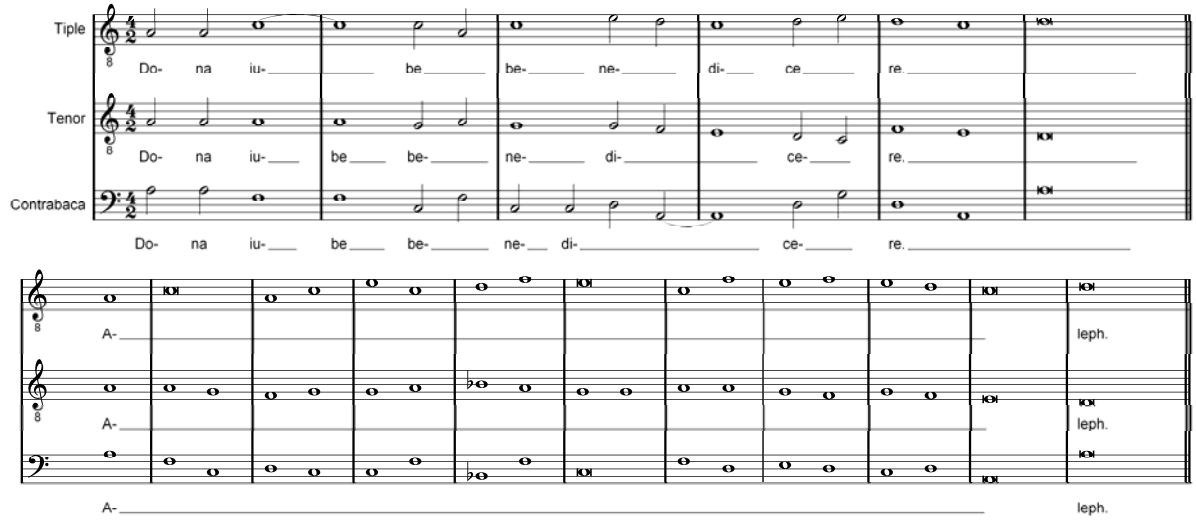
tonus hispanicus: Liber usualis

tonus hispanicus: Antiphonar aus Silos[92]

Der *tonus hispanicus* ist oftmals als Basismaterial für Neuvertonungen der Klagelieder verwendet worden. So bildet er z. B. den Cantus (span.: tiple) einer spanischen lamentationsähnlichen Komposition des 15. Jahrhunderts und diente als Basismaterial für Trauerkompositionen von Guillaume de Dufay, Josquin Desprez und Nicolas Gombert[93] sowie für einige mehrstimmige Lamentationen des 16. und 17. Jahrhunderts (z. B. Cristóbal de Morales[94]).

---

[91] Massenkeil, Günter: Eine spanische Choralmelodie in mehrstimmigen Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts. In: Archiv für Musikwissenschaft 19/20 (1962/63). S. 230-237. Hier: S. 260.
[92] Olarte Martínez, M.: Estudio... S. 88.
[93] vgl. Massenkeil, Günter: Zur Lamentationskomposition des 15. Jahrhunderts. In: Archiv für Musikwissenschaft 18 (1961). S. 103-114.

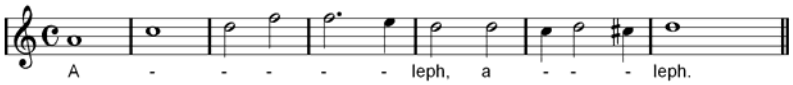
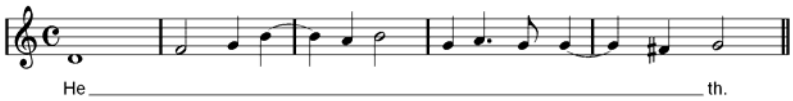
Notenbeispiel 5

Spanische lamentationsähnliche Komposition aus dem 15. Jahrhundert



Im Archiv der Kathedrale von Granada befinden sich zwei Lamentationen, deren Oberstimmen ebenfalls diese spanische Formel als Basismaterial zugrundeliegt.[95] Die eine Komposition stammt von Jerónimo de Aliseda (ca. 1548-1591), die andere von Luis de Aranda (gest. 1660).

Notenbeispiel 6

a) Lamentation von Jerónimo de Aliseda: „Aleph“

b) Lamentation von Luis de Aranda: „He“

---

a) Dufay: Lamentatio sancte matris ecclesiae Constantinopolitane
b) Josquin: Déploration de Johannes Okeghem
c) Gombert: Musae Iovis - Circumdederunt

[94] vgl. Massenkeil, G.: Eine spanische Choralmelodie... S. 232.
und vgl. López-Calo, J.: Las lamentaciones... S. 125.
[95] vgl. Massenkeil, G.: Zur Lamentationkomposition... S. 112-114.

3 Entwicklung und Verbreitung der Lamentationen ab dem 15. Jahrhundert

3.1 Mehrstimmige Vertonungen

Die frühesten mehrstimmigen Vertonungen der Klagelieder entstanden um 1450. Zu den ersten Komponisten, welche die Klagelieder mehrstimmig neu vertonten, zählen Joan Cornajo (ca. 1425 – nach 1475), Johannes Tinctoris (ca. 1435 – 1511), Alexander Agricola (1446-1506), Johannes de Quadris (um 1450) und Gaspar van Weerbecke (1440-1514). Die Kompositionen von Agricola, Tinctoris, de Quadris und van Weerbecke wurden zusammen mit weiteren Lamentationen 1506 bei Ottorino Petrucci veröffentlicht. Petrucci gab 1506 zwei Sammelbände mit Lamentationen unter dem Titel „Lamentationum Jeremiae prophetae, liber primus/secundus" heraus. In dieser Sammlung sind auch die Lamentationen von Bernard Ycart (nachweisbar 1470-1480) enthalten. Joan Cornajo, Bernard Ycart – zwei Komponisten spanischer Herkunft[96] – und Johannes Tinctoris waren alle drei als Kapellmeister an der Königlichen Kapelle in Neapel tätig, die König Alfons I. von Aragón eingerichtet hat, nachdem er Neapel 1442 erobert hatte.[97] Es ist dokumentiert, daß Alfons I. seine Kapelle zunächst mit spanischen Musikern besetzte[98] und die Kapellsänger nach spanischer Tradition durch Chorknaben ergänzte.[99] Ebenso besetzte er die Organistenstelle doppelt, wie es in Spanien üblich war.[100] Auch der Gebrauch von (Blas-)Instrumenten zur Begleitung des Chorgesangs während der Messe scheint aus Spanien nach Neapel eingeführt worden zu sein.

„Given the probable transplantation of certain Spanish performance traditions to Naples, the use of instruments in the performance of liturgical music at Naples makes especially good sense, since Spain was among the first places in which instruments joined with the voices in sacred music."[101]

---

[96] vgl. Atlas, Allan W.: Music at the Aragonese Court of Naples. Cambridge 1985. S. 62. Joan Cornajo war Franziskanermönch; Bernard Ycart war Katalone oder Valencianer (S. 78).
[97] s. a. Kapitel 3.4 Musikgeschichtliche Voraussetzungen
[98] vgl. Atlas, A.: Music at... S. 26.
[99] vgl. Atlas, A.: Music at... S. 26.
[100] vgl. Atlas, A.: Music at.. S. 27.
[101] Atlas, A.: Music at... S. 139, Fußnote 39.

In liturgischer Hinsicht wurde in der Königlichen Kapelle neben den großen Messen, in denen Vertonungen franko-flämischen Stils dargeboten wurden, auch eine typisch klösterliche Liturgietradition gepflegt, was aus dem überlieferten Repertoire abgeleitet werden kann.[102] Eine der Quellen der neapolitanischen Hofmusik jener Zeit ist die Handschrift Montecassino 871. Sie entstand um 1480-1500 und enthält eine anonyme Lamentation, die mit zu den ältesten mehrstimmigen Vertonungen der Klagelieder zählt.

„In any event, the composition [ein mehrstimmiges „Adoramus te, Christe" eines anonymen Komponisten, Anm. d. Verf.] underscores the extremely important role that polyphony played in the Neapolitan celebrity of Holy Week, a role that is most clearly hinted at by the many Passiontide compositions in Montecassino 871. And that the royal singers were kept especially busy during this season is attested by the [...] singers Raynero and Antonio Ponzo to Galeazzo Maria Sforza [Herzog v. Mailand, Anm. d. Verf.] in a letter of 25 March 1469, though they were eager to take up service at Milan, their departure from Naples would have to wait until they had fulfilled their duties for the settimana santa."[103]

Die ersten mehrstimmigen Lamentationen sind also in einem Umfeld entstanden, das geprägt war von einer besonderen Pflege klösterlicher Liturgietraditionen, von einer besonders feierlichen musikalischen Ausgestaltung der Heiligen Woche und von Einflüssen spanischer Liturgie- und Kirchenmusiktraditionen. Es ist auch durchaus möglich, daß spanische Musiker die Praxis des mehrstimmigen Lamentationsgesangs aus ihrer Heimat mitgebracht haben, und daß diese Praxis dann von in Italien wirkenden Komponisten als Impuls für eigene mehrstimmige, schriftliche fixierte und polyphon ausgearbeitete Lamentationen aufgegriffen wurde. So war z. B. Alexander Agricola eine Zeit seines Lebens in Valladolid tätig und Gaspar van Weerbecke um das Jahr 1481 Sänger in der päpstlichen Kapelle in Rom, die ab 1499 das Singen der Lamentationen und der Passion „auf spanische Art"[104] einführte. Es mag so aussehen, als setzte der Beginn der mehrstimmigen Lamentationen in Oberitalien, Neapel, Spanien und den franko-flämischen Gebieten unabhängig voneinander ein, doch gilt zu bedenken, daß die „katholischen Könige" Spaniens,

---

[102] vgl. Atlas, A: Music at... S. 139.
[103] Atlas, A.: Music at... S. 138.
[104] Näheres hierzu in Kapitel 3.3 Kirchengeschichtliche Voraussetzungen und 5.2 Italien

Königin Isabella von Kastilien und König Ferdinand von Aragón, ihre Kinder mit den mächtigsten Herrscherfamilien jener Zeit verheiratet haben, darunter auch mit den Häusern Habsburg und Tudor. Somit waren diese Länder durch dynastische Verbindungen miteinander verklammert, was den Austausch von Ideen, Traditionen und Gepflogenheiten begünstigte.[105]

Zu den frühesten italienischen Lamentationskomponisten ohne direkte Verbindungen nach Spanien zählen Costanzo Festa (ca. 1480-1545) und Bartolomeo Tromboncino (ca. 1470-1535). Beide Komponisten waren u.a. an norditalienischen Höfen tätig (Florenz, Ferrara, Venedig). In Oberitalien setzte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Aufschwung an Lamentationen ein, der zum Ende des Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichte.[106] Diese Konzentration an Lamentationen um das Jahr 1600 im oberitalienischen Raum hängt sicherlich zusammen mit den Aktivitäten der katholischen Kirche im Zuge der Gegenreformation.[107] Da es sich bei den Lamentationen um Gebrauchsmusik handelt, sind etliche Vertonungen von unbekannten Komponisten verfaßt. Viele von ihnen waren Ordensmitglieder, die Musik für ihr Kloster oder ihre Kapelle geschrieben haben. Trotzdem sind nicht alle Lamentationen von Geistlichen verfaßt. Es gab auch immer wieder hauptamtliche Komponisten, die sich der Vertonung der Klagelieder gewidmet haben, so z. B. in Italien Giacomo Carissimi (1605-1674), Girolamo Frescobaldi (1583-1641) oder Alessandro Stradella (ca. 1612-1682).

In Spanien zählen zu den ersten Lamentationskomponisten Pedro Tordesillas (um 1499 nachweisbar), ein Sänger der Hofkapelle Königin Isabellas von Kastilien, und Francisco de Peñalosa (1470-1528), Sänger und Komponist im Dienst der königlichen Kapelle Ferdinands von Aragón in Sevilla, und später ab 1517 bis vermutlich 1523 Sänger der päpstlichen Kapelle in Rom. Auf die Verbindung zwischen Spanien und dem franko-flämischen Raum im 16. Jahrhundert wurde bereits hingewiesen. Zur Zeit Johannas der Wahnsinnigen, Königin von Kastilien

---

[105] Bennassar, Bartolomé/Vincent, Bernard: Spanien - 16. und 17. Jahrhundert. Stuttgart 1999. S. 221.
[106] vgl. Bettley, John: *La composizione lacrimosa*... S. 167-202.
[107] Näheres hierzu in Kapitel 3.3 Kirchengeschichtliche Voraussetzungen

und Aragón (1479-1555) und unter ihrem Sohn Kaiser Karl V. (1500-1558) arbeiteten viele franko-flämische Musiker in der spanischen Hofkapelle.[108] So war z. B. Thomas Crecquillon, (1505/10 – ca. 1557), von dem auch Lamentationen überliefert sind, Kapellmeister in Madrid unter Karl V.[109]

Zu den frühen international bekannten Komponisten Spaniens, welche bedeutende mehrstimmige Klageliedervertonungen verfaßt haben, gehören Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553) und Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Von Morales sind mehrere Lamentationen erhalten, ein Druck aus dem Jahr 1564 (gedruckt bei Gardano und Rampazetto in Venedig) und eine Handschrift von ca. 1550, die sich in der Kathedralbibliothek in Toledo befindet. In der 1564 gedruckten Vertonung der Klagelieder verwendet Morales als Grundlage für seine Komposition bewußt den *tonus romanus*,[110] da dieses Werk in Italien veröffentlicht wurde. Zudem kann der *tonus romanus* sicherlich als ein „internationaler" Choralton angesehen werden, eine Tatsache, die der weiteren Verbreitung einer Komposition in den katholischen Ländern nur förderlich ist. Die spanischen Choralformeln hingegen waren weitgehend an lokale Traditionen gebunden. Morales' handschriftlich überlieferte Vertonung der Klagelieder von ca. 1550 basiert auf einer spanischen Choralformel, dem *tonus hispanicus*, der, wie Günther Massenkeil nachweisen konnte, im 16. Jahrhundert eine gewisse Verbreitung erlangte. Andrés de Torrentes (ca. 1510-1580), Gaspar van Weerbecke (1440-1514) und Thomas Crecquillon (1505/10 - ca. 1557) benutzen ebenfalls diesen spanischen Choralton für ihre Lamentationen.[111] Die Kompositionen von Gaspar van Weerbecke wurden 1506 bei Petrucci und die von Thomas Crecquillon 1549 bei Montanus-Nauber gedruckt, obgleich sie nicht auf dem quasi „internationalen" *tonus romanus* beruhen. Wie José López-Calo aufgezeigt hat, wurde der *tonus hispanicus* auch noch von weiteren spanischen Komponisten des 16.

---

[108] vgl. Canals, Maria: Musik in Spanien. In: Österreichische Musikzeitschrift 30, 4 (1975). S. 155-175. Hier: S. 158.
[109] vgl. Zywietz, Michael: Artikel „Gombert, Nicolas". In: MGG II. Personenteil, Bd. 7. Kassel 2002. Sp. 1295.
[110] vgl. Massenkeil, G.: Eine spanische Choralmelodie... S. 232.
vgl. hierzu den Abschnitt über die englischen Lamentationen weiter unten.
[111] vgl. Massenkeil, Günther: Eine spanische Choralmelodie... S. 232-235.

und 17. Jahrhunderts verwendet.[112] Diese Kompositionen entstanden zu einer Zeit, bevor der *tonus romanus* mit der Editions Giudettis aus dem Jahr 1586 von der katholischen Kirche offiziell als einheitlicher Lamentationston festgeschrieben wurde.

Die bisher bekannten englischen mehrstimmigen Lamentationen stammen überwiegend aus dem 16. Jahrhundert.[113] Die früheste überlieferte englische Neuvertonung der Klagelieder verfaßte John Tudor (ca. 1466-1496). [114] Vermutlich war Tudor Sänger in der Hauskapelle eines hochgestellten Adligen.[115] Seine einstimmigen Lamentationen sind keine aufgeschriebene Improvisation, sondern eine bewußt festgelegte Folge von Melodieabschnitten, teils als einfacher Choral, teils als reich verzierte Melismen.[116] In dieser Form sind die Lamentationen von John Tudor einzigartig; sie weisen weder mit der englischen mehrstimmigen Musik jener Zeit noch mit der des Kontinents irgendwelche Ähnlichkeiten auf.[117] Wo die Lamentationen Tudors musiziert worden sein könnten, ist unklar. Eine Einbindung in die Liturgie ist möglich; ebenso ist aber auch eine Aufführung im Rahmen einer privaten Andacht denkbar.[118]

Mit den politischen und nationalen Umwälzungen im 16. und 17. Jahrhundert in England und der Errichtung der Anglikanischen Staatskirche (1534) unter der Regentschaft König Heinrichs VIII. (1509-1547) wurden der Katholizismus und die katholische Kirchenmusik mehr und mehr in den privaten Bereich gedrängt. Seit Heinrich VIII. sind alle Rekatholisierungsversuche in England gescheitert. Endpunkt

---

[112] vgl. López-Calo, José: Las lamentaciones... S. 125.
[113] Näheres zu den englischen Lamentationen bei: Flanagan, David T.: Polyphonic settings of the Lamentations of Jeremiah by Sixteenth Century Composers. Diss. Carmel University, Ithaka, New York 1990.
[114] Die Handschrift liegt heute im Magdalen College in Cambridge und ist Bestandteil der Sammlung Samual Pepys.
[115] vgl. Bowers, Roger: John Tudor: The Lamentations of Jeremiah. Begleittext zur CD Nr. LC 00572, c+p 2000 Marc Aurel Edition. (Diphona) Maria Jonas, Gesang; Norbert Rodenkirchen, Traversflöten.
[116] Finscher, Ludwig: Liturgische Gebrauchsmusik. Lamentationen. In: Handbuch der Musikwissenschaft: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Teil 2). Hrsg. v. Carl Dahlhaus/Hermann Danuser. Laaber 1990. S. 404-413. Hier: S. 411.
[117] Finscher, L.: Liturgische... S. 411.
[118] Finscher, L.: Liturgische... S. 412.

dieser politischen und religiösen Umgestaltung war die *Glorious Revolution* 1688/89, mit der Rekatholisierung und Absolutismus in England endgültig abgewendet waren.[119] Aus der Tudorzeit (1485-1603) ist aus England eine Reihe von Lamentationen überliefert. Bekannt sind die Werke von Thomas Tallis (1505-1585), Osbert Parsley (1511-1585), Robert White (ca. 1538-1574), William Byrd (1539/40-1623), John Munday (1555-1630) und Alfonso de Ferrabosco (1575/78-1628). Desweiteren ist eine anonyme Lamentation überliefert, die in der Handschrift des Royal Appendix 12-16 enthalten ist und auf dem Titelblatt die Aufschrift „Ry[ch]ard" trägt.[120]

Robert White vertonte die Klagelieder zweimal: einmal fünf- und einmal sechsstimmig. Für beide Kompositionen wählte er die Verse Kla 1, 8-13. Diese Auswahl folgt weder dem *ritus romanus* noch dem *ritus sarum*. Die sechsstimmige Vertonung ist stark ornamentiert und melismatisch. Mit den zeitgenössischen Lamentationen des Kontinents hat diese Komposition wenig gemeinsam. Ludwig Finscher sieht als Vorbild für dieses Werk auch eher die englische Votivantiphon als andere Lamentationen, zumal die Gattung Lamentation in England keine ausgeprägte Tradition besitzt.[121] Die fünfstimmige Lamentation von White ähnelt allerdings schon eher den Lamentationen des Kontinents. Sie besteht aus einem Wechsel von imitatorischen und akkordisch- deklamatorischen Abschnitten mit Reminiszenzen an einen Lamentationston in den Anfangsabschnitten.[122] Aufgrund der nicht-liturgischen Textauswahl ist eine Verwendung im Gottesdienst fraglich; möglicherweise handelt es sich bei Whites Vertonungen der Klagelieder ebenso um eine Bekenntniskomposition wie bei den Lamentationen von William Byrd.[123] Byrd zählt zweifelsohne in vieler Hinsicht zu den wichtigsten englischen Komponisten seiner Zeit. Doch sind seine Lamentationen, verglichen mit den von White und

---

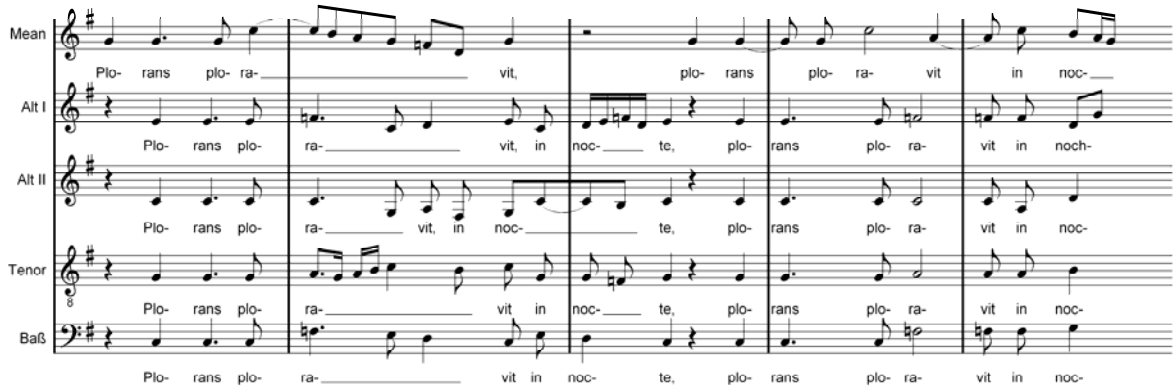
[119] vgl. Geiss, I.: Geschichte... S. 289-291.
[120] vgl. Warren, Charles W.: The music of the Royal Appendix 12-16. In: Music and Letters 51 (1970). S. 357-372. Hier: S. 358.
[121] vgl. Finscher, L.: Liturgische... S. 412.
[122] vgl. Finscher, L.: Liturgische... S. 412-413.
[123] vgl. Finscher, L.: Liturgische.. S. 413.

Thomas Tallis, als weniger bedeutsam einzustufen.[124] Tallis' fünfstimmige Lamentationen bilden ohne Frage den künstlerischen und ästhetischen Höhepunkt der englischen Lamentationen des 16. Jahrhunderts.

„[...] der lineare Kontrapunkt über den hebräischen Buchstaben und der kompakt-akkordische Satz der Verse gehören zum Kühnsten und Ausdrucksvollsten, was die englische Musik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hervorgebracht hat."[125]

Tallis' Lamentationen zielen auf eine vorwiegend dramatische Interpretation der Textvorlage ab, während White den Ton der Hoffnungslosigkeit und Resignation der Klagelieder stärker herausarbeitet.[126] In der ersten Lamentation moduliert Tallis an der textlich bedeutsamen Stelle „plorans ploravit in nocte" von e-phrygisch in den „C-Tonartenbereich", um am Schluß wieder nach e-phrygisch zurückzukehren.[127] Durch diese Modulation, und besonders durch die F-Akkorde, erhält der Vers Kla 1, 3 eine ganz eigene Stimmung.

Notenbeispiel 7

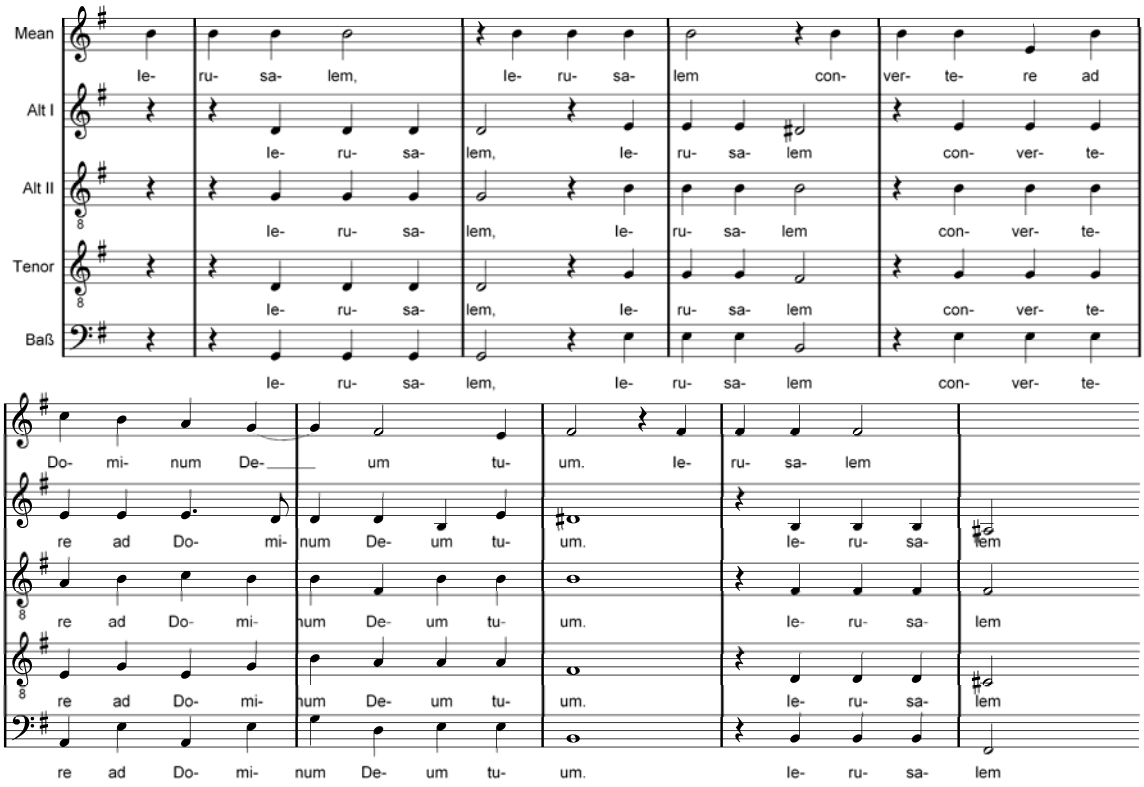
Thomas Tallis: 1. Lamentation: „Plorans ploravit"

Von einzigartiger Schönheit ist der echoartig gesetzte Jerusalem-Vers der ersten Lamentation. Die Oberstimme singt zunächst allein die Jerusalem-Anrufung, immer den Ton *h*' wiederholend, während ihr die akkordisch gesetzten Unterstimmen wie

---

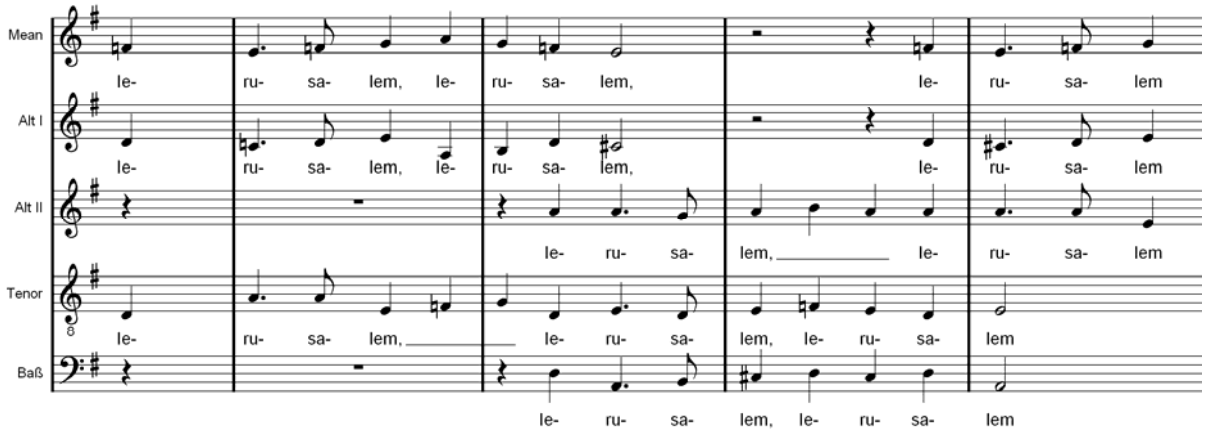
[124] Wulstan, David: Byrd, Tallis, Ferrabosco. In: English Choral Practice, 1400-1650. John Morehen (Hrsg.). Cambridge 1999. S. 113-121. Hier: S. 119.
[125] Finscher, L.: Liturgische... S. 413.
[126] vgl. Wulstan, David: Tudor Music. London, Melbourne 1985. S. 304.
[127] vgl. Benham, Hugh: Latin Church Music in England 1460-1575. Oxford 1979. S. 193-194.

ein Echo antworten. Diese satztechnisch relativ schlichte Gegenüberstellung zweier Stimmenblöcke erhält durch die sich allmählich ineinanderschiebenden Harmonien in den Unterstimmen den Ausdruck eines emotional und inniglich gesprochenen Gebets.

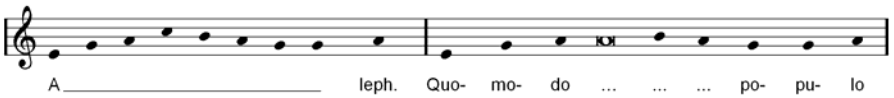
Notenbeispiel 8

Thomas Tallis: 1. Lamentation: „Jerusalem convertere“

Mit ganz anderen Mitteln – nämlich denen einer kunstfertig gesetzten Imitation – erreicht Tallis im Jerusalem-Vers seiner zweiten Lamentation einen ähnlich ergreifenden Ausdruck. Obgleich Tallis nur insgesamt fünf Stimmen zur Verfügung hat, setzt er geschickt jeweils drei Stimmen blockweise gegeneinander, wobei die Zusammenstellung der Stimmen immer eine andere ist. Diese Satzweise läßt den Satz vollstimmiger erklingen, als er eigentlich ist.

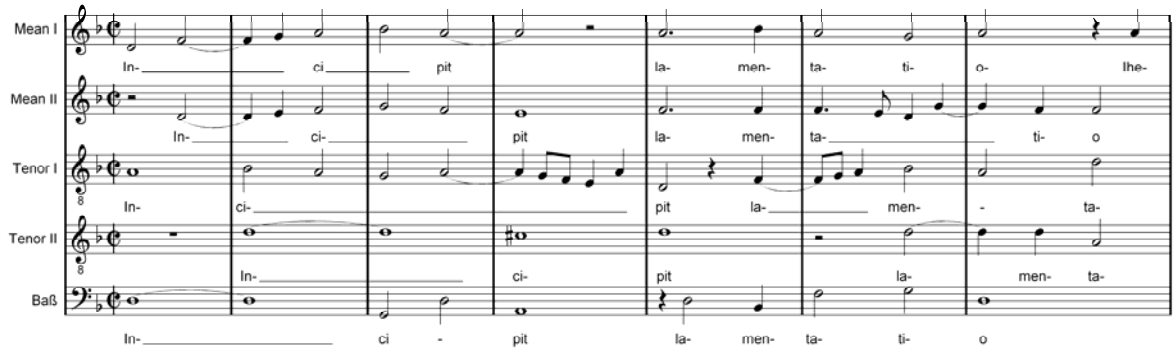
Notenbeispiel 9

Thomas Tallis: 2. Lamentation: „Jerusalem convertere“

Die im Royal Appendix 12-16 überlieferte anonyme Komposition stammt wahrscheinlich aus einer Sammlung von Lord Lumley, dessen Wohnsitz Nonesuch Castle in Surrey während der Reformation ein Refugium für englische Katholiken war.[128] Im Gegensatz zu anderen englischen Lamentationen umfaßt diese anonyme Komposition alle neun Lamentationen und ist mit aufführungspraktischen Ergänzungen von fremder Hand versehen, was auf einen liturgischen Gebrauch dieser Musik schließen läßt.[129] Interessant ist an dieser Komposition ihr Beginn „[I]ncipit Jheremie prophete“. In die Oberstimme eingearbeitet ist der *tonus hispanicus*. Er erscheint hier in einer Variante wie sie aus der Gegend um Toledo überliefert ist. [130]

Notenbeispiel 10

a) *tonus hispanicus*: Toledaner Codex (vgl. Notenbeispiel 4a)

[128] vgl. Warren, Ch. W.: The Music... S. 357.
[129] vgl. Flanagan, D. T.: The Music of Royal... S. 164.
[130] Prado, G.: Cantus Lamentationum pro ultimo Triduo Hebdomadae Maioris juxta Hispanos Codices. Paris, Tournai, Rom 1934. S. 6.
Zitiert nach: Massenkeil, G.: Zur Lamentationskomposition... S. 105.

b) Anonyme Lamentation aus dem „Royal Appendix 12-16“



Im 16. Jahrhundert diente dieser Lamentationston nicht nur spanischen (z. B. Cristóbal de Morales), sondern auch franko-flämischen Komponisten (Gaspar van Weerbecke, Thomas de Crecquillon) als Ausgangsmaterial für ihre Lamentationen. Verbreitung fand dieser Ton durch Abschriften und Druckausgaben von Klageliederkompositionen, die auf dieser Formel basiertem: (Petrucci (1506): G. van Weerbecke; Montanus-Neuber (1535): Th. de Crecquillon). Falls dem Komponist der anonymen Lamentation der *tonus hispanicus* nicht aus der liturgischen Praxis bekannt war, könnte er durch das Studium der Lamentationen anderer Komponisten Kenntnis von dieser Choralformel erlangt haben. Da der *tonus hispanicus* vorwiegend auf dem europäischen Kontinent - und dort vorwiegend im spanischen Herrschaftsgebiet - verwendet wurde, fällt diese anonyme Lamentation aus der Gruppe der englischen Lamentationen heraus, denn für die übrigen englischen Lamentationen sind kontinentale Einflüsse nicht offensichtlich feststellbar.[131]

[131] vgl. Wulstan, D.: Byrd, Tallis,... S. 119.

3.2 Monodische Vertonungen

Mit der Entstehung der Monodie kam um 1600 eine Entwicklung in die Kirchenmusik, die neben andachtserweckender Chormusik auch dramatisierenden Sologesang ermöglichte. Seitens der katholischen Kirche wurde dieser „moderne Stil“ oftmals als frivol und zu theatralisch kritisiert und als ungeeignet erachtet zur Vertonung biblischer oder liturgischer Texte. Dennoch erkannten viele Komponisten schnell, daß sich die bildhaften Klagelieder durch monodische Satzweise ebenso eindringlich musikalisch umsetzen ließen wie im herkömmlichen polyphonen Chorsatz. Wichtig war vor allem, daß auch die monodischen Lamentationen einen hinreichenden Kontrast boten zu den einstimmigen Choralgesängen, die während der langandauernden Tenebraeoffizien gesungen wurden; wenn die Klagelieder als mehrstimmiger Chorsatz vorgetragen wurden, war dieser Gegensatz auf natürliche Weise gegeben.

In Italien entstehen die ersten monodischen Lamentationen 1599/1600 im Umkreis der Chiesa Nova, der Oratorianerkirche in Rom. Einen frühen Versuch, die Klagelieder monodisch zu setzen, unternahm Emilio dei Cavalieri (1548/52-1602), der für die Bruderschaft der Oratorianer in Rom tätig war.[132] Mit ihrem Wechsel von Chor- und Solopartien nehmen Cavalieris Lamentationen eine Sonderstellung ein. In der Regel sind die monodischen Lamentationen durchweg mit ein oder zwei Solisten besetzt. Einen Wechsel von Solo- und Chorabschnitten findet man eher selten, so z. B. in den Lamentationen von Davide Perez (1711-1778) und Francisco Durante (1684-1755).[133] Die monodischen Lamentationen lösten jedoch nicht abrupt ihre polyphonen Vorgänger ab, sondern setzen sich zahlenmäßig erst in der zweiten

---

[132] vgl. Marx, Hans-Joachim: Monodische Lamentationen des Seicento. In: Archiv für Musikwissenschaft 28 (1971). S. 1-23. Hier: S. 3.

[133] vgl. Marx-Weber, Magda: Lamentationskompositionen des 18. Jahrhunderts: Leonardo Leo und Francesco Feo. In: Ristow, Nicole/Sandberger, Wolfgang/Schröder, Dorothea: „Critica musica“ - Studien zum 17. und 18. Jahrhundert (= Festschrift Hans-Joachim Marx zum 65. Geburtstag). Stuttgart, Weimar 2001. S. 185-199. Hier: S. 185.
und vgl. Marx-Weber, Magda: Artikel „Lamentatio. III. Mehrstimmige Vertonungen“. In: MGG II. Sachteil, Bd. 5. Sp. 897-904. Hier: Sp. 901.

Hälfte des 17. Jahrhunderts durch.[134] Viele der ersten monodischen Lamentationen sind keine echten Monodien, sondern umgearbeitete polyphone Sätze, dergestalt, daß eine Stimme den Sologesangspart übernimmt und die übrigen Stimmen in einem instrumentalen Begleitsatz zusammengefaßt sind.[135] Solche „pseudo-monodischen"[136] Lamentationen sind aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus Spanien überliefert. Auch andere monodische Lamentationenformen, welche später in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehäuft auftreten, sind bereits im 17. Jahrhundert als vereinzelte Vorläufer vorhanden: a) die „durchkomponierte" Lamentation, in der die kleingliedrige Textvorlage durch Wiederholung von Textabschnitten und deren musikalischer Fortspinnung zu größeren musikalischen Einheiten zusammengefaßt wird[137] und b) die Hinzufügung von instrumentalen Begleitstimmen, welche in Verbindung mit der „Durchkomposition" der Lamentation diese in die Nähe der instrumental begleiteten Solokantate rücken.[138] Auch die Verselbständigung des Jerusalem-Verses mit einem eigenen musikalischen Charakter zeichnet sich im 17. Jahrhundert bereits ab.[139] Während in den frühen monodischen Lamentationen für die Melodiebildung des öfteren der *tonus romanus* als Grundlage dient (z. B. Carlo Caproli, Giacomo Carissimi),[140] spielt er in den späteren Kompositionen kaum noch eine Rolle – ausgenommen die französischen Leçons de Ténèbres.[141]

In Spanien entstehen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts generell nur wenige neue Lamentationen, während sie in Italien in diesem Zeitraum eine Blüte erleben. Miguel de Irízar (1635-1684) ist einer der ersten spanischen Komponisten, der die Klagelieder solistisch vertont hat.[142] Lateinische liturgische Texte solistisch vorzutragen war bis dahin in Spanien eher unüblich.[143] Einen Einfluß der

---

[134] vgl. Marx, H.-J.: Monodische Lamentationen... S. 5.
[135] vgl. Marx, H.-J.: Monodische Lamentationen... S. 2.
[136] Marx, H.-J.: Monodische Lamentationen... S. 2.
[137] vgl. Marx, H.-J.: Monodische Lamentationen... S. 8.
[138] vgl. Marx, H.-J.: Monodische Lamentationen... S. 10.
[139] vgl. Marx, H.-J.: Monodische Lamentationen... S. 10.
[140] vgl. Marx, H.-J.: Monodische Lamentationen... S. 6-7.
[141] s. Kapitel 5.3. Frankreich
[142] vgl. López-Calo, J.: Las lamentaciones... S. 129.
[143] vgl. López-Calo, J.: Las lamentaciones... S. 130.

italienischen monodischen Lamentationen auf die spanischen hält José López-Calo für unwahrscheinlich, weil der Austausch zwischen Spanien und Italien um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf diesem Gebiet eher spärlich war.[144] Außerdem war es in Spanien liturgische Tradition, während der Offizien einige Lamentationen choraliter und andere in polyphonen mehrstimmigen Sätzen, die über einem Lamentationston komponiert waren, vortragen zu lassen,[145] um einen Kontrast zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit während der Liturgie zu haben.

Für die Entwicklung der monodischen Lamentationen ab dem 19. Jahrhundert sind prinzipiell nur noch Spanien und - in einem geringeren Maße - Italien interessant. Tendenziell geht ab 1800 die Entwicklung der Lamentation dahin, daß sich das begleitende Instrumentarium immer weiter vergrößert und die mehr kammermusikalisch besetzte Sololamentation, die der Solokantate des späten 18. Jahrhunderts ähnelt, sich zum orchesterbegleiteten Sologesang erweitert (z. B. Werke von Vicente Ripollés[146], Jaime Balius[147], José Angel Martinchique[148]). Daneben wurden im 19. Jahrhundert aber auch Lamentationen im regelrecht monumentalen Sakralstil komponiert für vier- bis achtstimmigen Chor und Orchester (z. B. Jaime Balius[149], Hilarión Eslava[150], T. E. Visiers[151]). Darüber hinaus gibt es in Spanien im 19. Jahrhundert auch Neuvertonungen der Klagelieder ganz im traditionellen Stil für

---

[144] vgl. López-Calo, J.: Las lamentaciones... S. 131.
[145] vgl. López-Calo, J.: Las lamentaciones... S. 131.
[146] Ripollés, Vincente: 1. Lamentation für Donnerstag a-moll (komponiert 1896) für Solotenor und Orchester, bestehend aus: Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, Fagott, Horn, Saxophon, bombardino, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß. In einer Abschrift dieser Lamentation fehlen die Horn- und die Saxophonstimme [Autograph und Abschrift: E-VAcp B 8/10]
[147] Balius, Jaime: Lamentation für Solobaß und Orchester (2 Fagotte, Horn, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß). [E-VAc 85/6]
[148] Martinchique, José Angel: 3. Lamentation für Mittwoch (komponiert 1826) für Tenorsolo und Orchester (2 Flöten, obligate Klarinette, 2 Hörner, Ophikleide (= figle) und (Orgel-)begleitung). [E-CA 6/1].
[149] Balius, Jaime: Lamentation für achtstimmigen Chor (SATB/SATB) und Orchester (Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, Bajón, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß). [E-VAc 85/5].
Balius, Jaime: Lamentation für achtstimmigen Chor (SATB/SATB) und Orchester (Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, Bajón, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola, Violoncello und 2 Kontrabässe). [E-VAc 85/4].
[150] Eslava, Hilarión: Sammlung von Lamentationen für vierstimmigen Chor und großes Orchester, gedruckt Madrid 1861 (teilweise auch als Orgel-/Klavierauszug veröffentlicht).
[E-VAcp E5/4, E 5/5, E 1/6]
[151] Visiers, T. E.: 3. Lamentation für Mittwoch (komponiert 1899) für vierstimmigen Chor (SATB) und Orchester (Flöte, 2 Klarinetten, 2 Hörner, Ophikleide (=figle), 3 Violinen, Violoncello, Kontrabaß). [E-CA, 13/5].

vier- bis achtstimmigen Chor a cappella (z. B. Mariano Baixauli Biguer[152], Juan Battista Pastor Pérez[153]). Auch im deutschsprachigen Raum gab es im 19. Jahrhundert Neuvertonungen der Klagelieder. Diese A-Capella-Kompositionen entstanden im Rahmen des Cäcilianismus vorwiegend in Süddeutschland. Einige dieser Werke wurden auch in Spanien aufgeführt (z. B. die Lamentationen von Franz Xaver Witt).

Exkurs: Kirchenmusik in Südamerika im 18. Jahrhundert

Da Komposition und Aufführung von Lamentationen eng verknüpft sind mit den karitativen und missionarischen Tätigkeiten von Ordensgemeinschaften und Bruderschaften, sind ab dem 16. Jahrhundert Lamentationen auch in den ehemals spanischen Besitzungen Südamerikas nachweisbar. In Mexiko ist während der gesamten 300 Jahre der spanischen Kolonialherrschaft der Umfang des „Imports" spanischer/europäischer Musik konstant geblieben. Neben spanischer Musik kamen auch spanische Musiker nach Südamerika. Der erste Spanier, Hernando Franco, traf 1575 in Mexiko-City ein,[154] andere Musiker folgten, wanderten ganz aus Spanien aus oder kehrten nach einer Reihe von Jahren in Südamerika wieder in ihre Heimat zurück.[155] Im 16. und 17. Jahrhundert wurde jedoch nicht allein spanische Musik nach Südamerika gebracht, sondern auch Werke der franko-flämischen Komponisten wie Loyset Compère, Nicholas Gombert, (Heinrich Isaac), Claudin de Sermisy und Philippe Verdelot.[156] Besonderer Beliebtheit erfreute sich in Südamerika die europäische Musik des 18. Jahrhunderts, vor allem die Werke, die mit Sologesang,

---

[152] Baixauli Biguer, Mariano (1861-1923): 1. Lamentation für Donnerstag (Autograph) und 2. Lamentation für Mittwoch (Autograph 1919) für fünfstimmigen Chor (SSATB) [E-VAc 185/6 und 185/7]

[153] Pastor Pérez, Juan Battista (1859-1927): Neun einzelne Lamentationen (Zeitraum: 1909-1925) für vierstimmigen Chor (SATB) [E-VAc 189/4, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14], 3. Lamentation für Freitag für Solobaß und vierstimmigen Chor (SATB) [E-VAc 189/6] und 1. Lamentation für Donnerstag für vierstimmigen Chor (SATB) und Violoncello, Kontrabaß und Orgel [E-VAc 189/1] – alles Autographe.

[154] vgl. Gonzáles-Quiñones, Jaime: Eighteenth-Century Spanish Music in Mexico. In: Boyd, Malcolm/Carreras, Juan José: Music in Spain During the Eighteenth Century. Cambridge 1998. S. 252-256. Hier: S. 252.

[155] vgl. Lemmon, Alfred E.: Cathedral Music in Spanish America. In: Boyd, Malcolm/Carreras, Juan José: Music in Spain during the Eighteenth Century. Cambridge 1998. S. 243-251. Hier: S. 244-245.

[156] vgl. Lemmon, A. E.: Cathedral Music... S. 243.

zwei Violinen und Basso continuo besetzt waren oder manchmal noch durch Holz- oder Blechblasinstrumente ergänzt wurden.[157] Neuerungen in Europa erreichten die spanischen Kolonien in der Regel mit einer zeitlichen Verzögerung von einigen Jahrzehnten. Der „neue Klang" der mit Soloinstrumenten besetzten monodischen Kompositionen erreichte Mexiko wohl um 1730.[158] Aus dem 18. Jahrhundert sind in Mexiko nicht nur Werke von spanischen[159], sondern auch von viele italienischen[160] Komponisten vorhanden. Auch einige italienische Komponisten sind ab 1800 nach Südamerika ausgewandert wie der Jesuit Domenico Zipoli, der um 1729 in Paraguay eintraf, oder Roque Ceruti (* ca. 1683 in Mailand, † 1760 in Lima) oder Ignacio Jerusalem, geboren um das Jahr 1710 in Lecce, gestorben 1769 in Mexiko-City, wo er an der dortigen Kathedrale als Kapellmeister tätig war.[161] Außer spanischen und italienischen Komponisten steuerten zusätzlich noch einheimische Komponisten, die an Missionsschulen, Kathedralen oder Kollegien in europäischer Musik ausgebildet worden waren, zum Repertoire der südamerikanischen Barockmusik ihren Anteil bei. Einer von ihnen ist z. B. Manuel de Zumaya (*1678 in Mexiko, † 1755 in Oaxaca), zunächst Kapellmeister an der Kathedrale von Mexiko-City, später im Dienst des Bischofs Tomás Montaño in Oaxaca tätig.[162] Von Manuel de Zumaya ist aus dem Jahr 1717 – es war das zweite Jahr seiner Amtszeit an der Kathedrale von Mexiko-City – eine Lamentation (1. Lamentation für Donnerstag) für mehrstimmigen Chor überliefert. Diese Lamentation ist ganz im traditionellen polyphonen Stil komponiert, während in Europa zu dieser Zeit die Lamentationen überwiegend monodisch gesetzt wurden.

---

[157] vgl. Gonzáles-Quiñones, J.: Eighteenth-Century... S. 252.
[158] vgl. Gonzáles-Quiñones, J.: Eighteenth-Century... S. 252.
[159] u.a. Domingo Arquimbau (ca. 1758-1829), Manuel José Doyagüe (1755-1842), Francisco Javier García Fajer (1730-1809), Fabián García Pacheco (1725-ca. 1808), Antonio de Literes (1673-1747), José Nebra (1702-1768), Antonio Ripa y Blanque (ca. 1720-1795), Diego de las Muelas († 1743), Antonio Ventura Roel de Río (nachweisbar 1748-1764), Luis Serra (ca. 1680-1759), Antonio Soler (1729-1783).
vgl. Lemmon, A. E.: Cathedral Music... S. 244-245.
[160] u.a. Bassani, Bononcini, Buini, Ciampi, Conforto, Corradini, Duni, Facco, Galuppi, Hasse, Leo, Logroscino, Mele, Perez, Pergolesi, Porpora, Vinci
vgl. Lemmon, A. E.: Cathedral Music... S. 246.
[161] vgl. Lemmon, A. E.: Cathedral Music... S. 246-247.
[162] vgl. Russel, Craig H.: Mexican Baroque. Musical Treasures from New Spain. Begleitheft zur gleichnamigen CD. Teldec 4509-93333-2. 1992. S. 9-11. Hier: S. 9.

3.3 Kirchengeschichtliche Voraussetzungen für die Verbreitung der Lamentationen

Da die Lamentationen der liturgischen Gebrauchsmusik zuzurechnen sind, war es üblich, daß viele Kompositionen überhaupt nur einmal aufgeführt wurden. Denn es war üblich, jedes Jahr die Klagelieder für die Tenebraeoffizien wieder neu zu vertonen. Kapellmeister oder Organisten einer Kathedrale oder eines Klosters waren gehalten, für jedes (größere) Fest neue Musik zu schreiben. Dabei strebten sie danach, den Qualitätsstandard der Kompositionen ihrer Vorgänger zu erreichen, wenn nicht sogar zu übertreffen.[163]

Um Anhaltspunkte für die Verbreitung der Lamenationen zu bekommen, ist es aufschlußreich, die Entwicklung der sogenannten „Gegenreformation", bzw. der katholischen Erneuerungsbewegung, die ca. vom 15. bis zum 18. Jahrhundert dauerte, genauer zu betrachten. Vielfach wird die Gegenreformation als Antwort der katholischen Kirche auf die protestantische Reformation der nordeuropäischen Länder verstanden und ihr Anfang um die Zeit des Konzils von Trient festgelegt. Einige Kirchenhistoriker jedoch setzen die Gegenreformation viel früher an, nämlich mit der Rekatholisierung Spaniens nach dem Fall Granadas (1492) und der Vertreibung der Juden während der Regierungszeit der spanischen Könige Isabella von Kastilien (1474-1504) und Ferdinand von Aragón (1479-1516).[164] Regierungsziel dieses Königspaares war nicht nur die politische und wirtschaftliche Einheit Spaniens durch die Vereinigung der beiden großen Provinzen Kastilien und Aragón, sondern auch die religiöse Einheit des Landes. Hiermit verbunden war die Einführung der Inquisition, der Papst Sixtus IV. im Jahr 1478 seine Zustimmung gab.[165] Viele Impulse der katholischen Reformbewegung kamen aus Spanien, aber auch der Papst und etliche Ordensbruderschaften haben diese Entwicklung mit gefördert. Die Beziehungen zwischen Rom und Spanien waren seit jeher eng

---

[163] vgl. Taylor, Thomas F.: The Spanish high Baroque Motet and the Villancico. In: Early Music 20/4 (1992). S. 64-73. Hier: S. 64.
[164] vgl. Evennett, H. Outram: The Spirit of the Counter-Reformation. Cambridge 1968. S. 11.
und vgl. Küng, Hans: Kleine Geschichte der katholischen Kirche. Berlin 2002. 3. Auflage. S. 178.
[165] vgl. Lemm, Robert: Die spanische Inquisition. München 1996. S. 66.

gewesen, zur Zeit der „katholischen Könige“ jedoch erlangte Rom eine immense Machtentfaltung, gestützt durch die damals besonders intensiven Verbindungen zu Spanien.[166]

„Dies lag nicht nur an den beiden aragonesischen Päpsten Kalixt III. und an Alexander VI., sondern auch an der Präsenz zahlreicher Spanier an der Kurie und der relativen Schwäche der meisten Könige in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.“[167]

Unter dem Pontifikat der beiden spanischen Päpste Calixtus III. (Alonso de Borja, ital. Borgia, 1455-1458) und seinem Neffen Alexander VI. (Rodrigo de Borja y Borja, 1492-1503) wurden zunehmend spanische Sänger für die päpstliche Kapelle in Rom verpflichtet,[168] was auch Einflüsse auf die Art der musikalischen und liturgischen Darbietungsformen nach sich zog.

„[...] the introduction of Spanish singers during the reign of Alexander VI also coincided with the introduction of Spanish musical practices into papal ceremonies. In 1492 Johannes Burkhard [!] [=Zeremonienmeister der päpstlichen Kapelle von 1483-1506, Anm. d. Verf.] mentions in his diary [=Liber Notarium[169], Anm. d.Verf.] for the first time a 'Spanish manner' of musical performance during papal ceremony: the singing of the first lesson (from Lamentations of Jeremiah) at Tenebrae Matins on Wednesday of Holy Week in 1493. According to Burkhard [!], the first lesson was sung by four people standing in an unaccostumed place (near the altar instead of the cantoria) 'in the Spanish manner'. This was not mentioned again until 1499, but then in a way as to suggest that a tradition had been established: Burkhard [!] reports that Tenebrae proceeded as usual, with the second and third lessons sung solely by the Spaniards 'in four voices'. This may be a reference to polyphony, but it is also possible that Burkhard [!] is merely talking about a chanted rendition using a Spanish recitation tone, as happened when the antiphon 'Exsultet item' was sung on Holy Saturday 1499 by a Spaniard.“[170]

---

[166] Schimmelpfennig, Bernhard: Das Papsttum. Von der Antike bis zur Renaissance. Darmstadt 1996. 4. Auflage. S. 278.
[167] Schimmelpfennig, B.: Das Papsttum... S. 278.
[168] vgl. Sherr, Richard: 'The Spanish nation' in the Papal Chapel, 1492-1521. In: Early Music 20,4 (1992). S. 601-608. Hier: S. 601.
Zu den spanischen Sängern, die während des Pontifikats Alexanders VI. in die päpstliche Kapelle eintraten, zählen auch Juan Escribano (ca. 1475-1557) und Francisco de Peñalosa (1470-1528), von denen mehrstimmige Lamentationen überliefert sind.
[169] Celani, Enrich (Hrsg.): Burckhard, Johannes: Liber Notarium ab anno MCCCLXXXIII usque ad annum MDVI. 2 Bände. Città di Castello 1906-1913 (= Rerum italicarum scriptores).
[170] vgl. Sherr, R.: 'The Spanish nation'... S. 602.

Ferner führt Richard Sherr aus, daß die spanischen Sänger auch eine weitere Tradition in die päpstliche Kapelle einführten: das Singen der Passion in drei Rollen (Evangelist, Christus, Volksmenge), verteilt auf drei Sänger, und die polyphone Darbietung der Worte Jesu am Kreuz „Emisit spiritum", was bis dahin für römische Verhältnisse ganz neuartig war.[171] Die sängerische Leistung der Spanier wurde zwar geschätzt, aber die Neuerungen hinsichtlich der musikalischen Darbietungsformen nach spanischer Art, wurden – wie Burckhard weiter ausführt - von den Zeitgenossen teilweise kritisch bewertet, indem er schreibt, „[...] wo sich die spanische Art (more Hispanicum) mit der unsrigen vermischten, klang es schlecht. Die Worte 'flevit amare', 'emisit spiritum' sangen sie alle gegen das Grab aufs allersanfteste mit drei Stimmen."[172]

Weiter unten in Burckhards Tagebuch findet sich ein Eintrag, der das gespannte Verhältnis der Italiener zu den „zugereisten" Spaniern beschreibt. Die Voraussetzungen für die Entwicklung der besonderen sängerischen Ausdrucksqualitäten der Spanier sieht Burckhard in der „jüdischen Abstammung", indem er sie mit dem Generalverdacht belegt, „conversos" zu sein – eine nach heutigem Verständnis weit hergeholte und insgesamt absurde Begründung.

„But the Spanish manner was not limited to the use of a different reciting tone and introduction of polyphony into Passion. Burkhard [!] relates, for instance, that the Spaniards' performance of the Lamentations and Passion was admired because their voices had a particular quality that was deemed appropiate to the solmnity of the occasion, a view endorsed by de Grassis [=Sänger der päpstlichen Kapelle, Anm. d. Verf.] who described the Spaniards' rendering of the Lamentations as 'lamentabiliter' in his diary for 1518. Burkhard [!], however, tried to attribute the success of the Passion by commenting that 'Alii dixerunt Hispanos posse melius ceteris huiusmodi et passionem recitare cum eorum antecessores passioni Christi interfuerunt.' ('Others said that the Spanish were better than others of that sort of reciting the Passion, as their ancestors had been present at the crucifixion'). This turns out to be far from a compliment, however, for it was common at this time to insult the many Spaniards living in Rome by referring to them as 'marrani' (Spanish Jews who had converted

---

[171] vgl. Sherr, R.: 'The Spanish nation'... S. 602.
vgl. auch Schering, Arnold: Musikalisches aus Joh. Burckhards „Liber Notarum" (1483-1506). In: Festschrift für Johannes Wolf zu seinem 60. Geburtstage. Hrsg. v. Walter Lott, Helmuth Osthoff, Werner Wolffheim. Berlin 1929. S. 171-175. Hier: S. 173.
[172] Schering, Arnold: Musikalisches aus... S. 173.

but secretly practising Judaism). Given that the Jews were certainly present at the crucifixion, at a time when Spain did not exist as a nation, it seems that by alluding to their 'ancestors' Burkhard [!] was throwing a common epithet at the Spanish singers and, of course, at Alexander VI. [...] The effect of the 'Spanish nation' on the Chapel during the Age of Columbus was therefore twofold: a national group was established within the college of singers, and specific Spanish practises regarding Holy Week music became standard."[173]

Die Einführung mehrstimmiger Passagen in die Musik für die Heilige Woche und die Einführung eines besonderen Gesangsstils zum Vortrag der Karwochenmusik wurden in Rom also maßgeblich durch die Anstellung spanischer Musiker initiiert. Die Darbietung der Lamentationen in einem besonders ausdrucksvollen Vortragsstil, der *esclamazione languida*, ist noch im 17. Jahrhundert (und darüber hinaus) für die römischen Lamentationen typisch.[174] Die von Burckhard beschriebene Praxis des mehrstimmigen Singens der Lamentationen in den Matutinen des *Triduum Sacrum* war damals und blieb auch nach 1500 eine Ausnahme. An allen anderen Tagen wurde in der päpstlichen Kapelle der Gesang in den Matutinen einstimmig ausgeführt.[175] Die Mehstimmigkeit der Lamentationen ist aus der Praxis heraus entstanden, indem über dem Lamentationston zunächst falsobordoneartig improvisiert wurde.[176]

„Die Ausführung in Form mehrstimmiger Improvisation (*contrapunctus* bzw. *falsum bordonum*) auf der Grundlage des Chorals oder Psalmtons stellt eine Steigerung der kultischen Form dar. Ihr festlicher Charakter kann gegebenenfalls aber auch mit den Ausdrucksqualitäten des liturgischen Anlasses kollidieren. So unterstreichen die Statuten aus der dritten Dekade des 16. Jahrhunderts, daß in der Regel die Gesänge der Matutin nicht mehrstimmig, sondern einstimmig und mit andächtiger Hingabe (*cantu firmo et devote et non canto contrapuncto*) auszuführen seien."[177]

Diese mehrstimmige Vortragsweise war zunächst den spanischen Kapellsängern vorbehalten, wurde aber unter Papst Leo X. (1513-1521) auch von Sängern anderer

---

[173] Sherr, R.: 'The Spanish nation'... S. 603-604.
[174] vgl. Marx, H.-J.: Monodische Lamentationen... S. 9.
[175] vgl. Köhler, Rafael: Die Capella Sistina unter den Medici-Päpsten 1513-1534. Musikpflege und Repertoire am päpstlichen Hof. Kiel 2001. S. 109.
[176] Köhler, R.: Die Capella Sistina... S. 107.
[177] Köhler, R.: Die Capella Sistina... S. 108.

Nationen ausgeführt.[178] Unter Clemens VII. (1523-1534) hatte sich das mehrstimmige Singen der Lamentationen endgültig etabliert.[179]

Um 1600 war die Bevölkerung Italiens, besonders im Norden und in der Mitte des Landes durch Kriege und Seuchen ziemlich dezimiert. Langsam erholte sich das Land; der Wiederaufbau führte allmählich zu Wohlstand und Reichtum. Die katholische Kirche unter Papst Sixtus V. unterstützte diese Aufbauphase im geistlichen und sozialen Bereich, indem sie dafür sorgte, daß die Ideen der Gegenreformation überall im Alltagsleben verwurzelt wurden.[180] In der Praxis sah das so aus, daß viele Orden und halb-Kleriker/halb-Laien-Bruderschaften sich neu gründeten oder ihre Aktivitäten ausbauten. Theatiner, Barnabiten, Somaschi, Oratorianer, Jesuiten und die Gründungen der Heiligen Angela kümmerten sich um soziale und karitative Belange der Bevölkerung (Hospitäler, Ausbildung u. ä.). Verbunden war ihr soziales Engagement mit einer gleichzeitigen Kultivierung und Intensivierung der (Volks-)Frömmigkeit. Zu den ersten Zentren dieser neuen katholischen Frömmigkeit und Wohltätigkeit im 16. Jahrhundert zählen Venedig, Mailand, Brescia, Florenz, Padua und Neapel,[181] Orte, an denen zur gleichen Zeit in Norditalien die erste Hochphase an Lamentationsveröffentlichungen zu beobachten ist. Unterstützt wurde diese Häufung der Lamentationen sicherlich nicht allein durch die Ordensaktivitäten, sondern auch durch die Dichte des Druckermarktes in dieser Region.[182]

Neben den Aktivitäten der Orden und der guten Publikationsmöglichenkeiten, die in Oberitalien den Aufschwung an Lamentationen unterstützen, mag es noch einen weiteren Grund gegeben haben, der dazu führte, daß um 1600 in dieser Region so viele Klageliedervertonungen verbreitet waren. Norditalien war zu jener Zeit sehr wohlhabend; es profitierte in hohem Maße von den Früchten des Frühkapitalismus.

---

[178] vgl. Köhler, R.: Die Capella Sistina... S. 108.
[179] vgl. Köhler, R.: Die Capella Sistina... S. 108.
[180] vgl. Evennett, H. O.: The Spirit... S. 20-21.
[181] vgl. Evennett, H. O.: The Spirit... S. 16-17.
[182] vgl. Ring, Johannes: Bespiele zyklischer Elemente in mehrstimmigen Lamentationen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. In: Anuario musical 53 (1998). S. 61-76. Hier: S. 76.

Venedig war z. B. um 1570 die reichste Stadt Europas. Sein Wohlstand gründete sich auf die vielfältigen Handelsbeziehungen, die es mit fast allen Ländern der damaligen Welt pflegte. Der wachsende Reichtum lockte einerseits Künstler an und verschaffte andererseits aufstrebenden Familien politische Macht und Einfluß. Um ihr gesellschaftliches Ansehen zu mehren, gaben die mächtigen Familien für repräsentative oder mildtätige Zwecke hohe Summen aus; so lebten zu jener Zeit in Oberitalien etliche potentielle Auftraggeber für neue Kunstwerke. Wenn diese Familien die Künstler nicht direkt durch eigene Aufträge förderten, dann taten sie es indirekt über Spenden an meistens kirchliche Einrichtungen, die dann wiederum dieses Geld nicht nur zur Armenpflege, sondern auch zur künstlerischen Ausstattung ihrer Gebäude aufwendeten. Für die bildenden Künste sind diese Zusammenhänge gut belegt, für die Musik sind sie auf jeden Fall denkbar. Viele norditalienische Lamentationsdrucke jener Zeit sind hohen geistlichen Amtsträgern gewidmet. Warum sollte nicht eine Kathedrale, eine Kirche, ein Orden oder ein Kloster über großzügige Spenden die Gelegenheit erhalten haben, die Vertonung der Klagelieder bei einem renommierten Komponisten in Auftrag zu geben?

Zwei Ordensgemeinschaften, die im 16. Jahrhundert gegründet wurden, sind für die Pflege und Verbreitung der (monodischen) Lamentationen von besonderer Bedeutung: die Oratorianerbruderschaft des heiligen Philipp Neri und die Jesuiten. Die „Congregazione degli Oratoriani“ wurde 1552 von Philipp Neri (1515-1595) gegründet. Ziel dieser Laienbruderschaft war die geistliche und sittliche Erneuerung der Gesellschaft sowie die Betreuung der Rompilger. Die Oratorianer hatten eine weitreichende Musikpflege mit festen Musikern und eigenen Kapellmeistern.[183] Die von den Oratorianern hauptsächlich gepflegten Gattungen waren die *laudi spirituali*, Gesänge für Chor mit frommem, aber nicht biblischem Text, und das Oratorium. Oratorien wurden fast das ganze Jahr über aufgeführt und ersetzten vor allem die

[183] vgl. Morelli, Arnaldo: Il tempo armonico. Musica nell’Oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705). 1991.
und vgl. Vitali, Carlo: Giovanni Paolo Colonna maestro di capella dell’oratorio filippino. In: Rivista italiana di musicologia 14 (1979). S. 128-154.

Oper, die im 18. Jahrhundert in Italien nur während des Karnevals zugelassen war.[184] Es scheint, als gehörten bei den Oratorianern auch die Lamentationen zu den „esercizi dell'oratorio", denn einige italienische Komponisten, die Lamentationen geschrieben haben, standen zu den Oratorianern in Verbindung.[185] Die ersten monodischen Lamentationen Italiens wurden von den Oratorianern in Rom in Auftrag gegeben.[186] Kirchliche Institutionen, die besonders mit missionarischen und sozialen Aktivitäten Menschen für ihre Botschaft erreichen wollten, machten sich für ihr Vorhaben gerade die weltliche Herkunft und allgemeine Beliebtheit der monodischen Kompositionen zunutze, da diese von der Musik des Theaters zur Musik der Kirche eine Brücke zu schlagen vermochten. Eine typische Freitagsandacht der Oratorianer in der Passionszeit aus dem Jahr 1639 hatte den folgenden Ablauf:

> Eröffnungspsalm oder Motette – instrumentale Sinfonia – Geschichte aus dem Alten Testament, gesungen als *musica recitativa* (d.h. in Form der *commedia spirituale* mit einer Stimme pro Rolle) – Predigt – Evangelium, ebenfalls vorgetragen als *musica recitativa*.[187]

Tomás Luis de Victoria (1548-1611) veröffentlichte 1585 in Rom eine umfassende Sammlung mit Passionsmusik (*Officium Hebdomadae Sanctae*), die u. a. neun Lamentationen enthält, welche mit zu den ergreifendsten Vertonungen der Klagelieder jener Zeit zählen – von der Intensität des Ausdrucks durchaus denen von Thomas Tallis vergleichbar. Als junger Mann kam Victoria 1565 nach Rom, wo er seine Ausbildung bei den Jesuiten am Collegium Germanicum fortsetzte und später dort auch als Musiker arbeitete. Während seiner Jahre in Rom war Victoria nicht nur

---

[184] vgl. Johnson, Joyce L.: Roman Oratorio 1770-1800. Ann Arbor 1987. S. 5.
[185] Komponisten, die Lamentationen geschrieben haben und nachweislich für die Oratorianer gearbeitet haben:
Emilio de' Cavalieri (ca. 1550-1602)
Dorisio Isorelli (gest. 1632)
Alessandro Scarlatti (1660-1725)
Gaetano Venetiano (1656-1716)
Antonio Giacomo Perti (1661-1756)
Gracián Babán (ca. 1620-1675)
[186] vgl. Marx, H.-J.: Monodische Lamentationen... und Kap. 3.2 Monodische Vertonungen
[187] vgl. Bianconi, Lorenzo: Music in the seventeenth century. Cambridge 1992. S. 127.

für die Jesuiten tätig, sondern auch für die Oratorianer in der *Congregazione dei Preti dell'Oratorio* und für einige spanische Bruderschaften, die es schon seit 1495 in Italien gab.[188] An der Kirche *Santa Maria di Monserato* in Rom, wo die Bruderschaft der Aragonier beheimatet war, war Victoria ab 1569 als Sänger und Organist tätig. Daneben arbeitete er auch für die kastilische „Bruderschaft der Auferstehung", die mit der Kirche *San Girolamo degli Spagnuoli* verbunden war. Als Auftraggeber für seine Lamentationen kämen die Jesuiten, die Oratorianer oder auch die spanischen Bruderschaften in Frage. Victorias Veröffentlichung einer solch umfangreichen Sammlung an Passionsmusik zeigt, daß damals offenbar ein großer Bedarf für solche Kompositionen vorhanden war.

Später, im 18. Jahrhundert, scheint das Haus der Oratorianer in Neapel mit ihrer Hauptkirche *San Girolamo della Carità* ein wichtiges Zentrum zur Pflege von Lamentationen gewesen sein. Noch heute beherbergt sein Archiv ein reiches Repertoire an Lamentationen aus jener Zeit.[189] Die vielfältigen musikalischen Aktivitäten der Oratorianer zeigten bald, daß durch Musik-(=Aufführungen) ein noch größeres Publikum angesprochen werden konnte als durch Predigten und Sozialarbeit allein,[190] so daß auch andere Bruderschaften ihre Musikpflege entsprechend erweiterten. Besonders die missionarisch tätigen Orden wie die Jesuiten, Oratorianer, Kapuziner und Barnabiten hatten weniger strenge Vorschriften für die Gestaltung ihrer Kirchenmusik als liturgisch strenge Orden, so daß den beauftragten Komponisten für ihre Werke mehr Gestaltungsspielraum als üblicherweise blieb, was zur Komposition sehr zeitgemäßer Kirchenmusik führte.[191]

Ein anderer Orden, der auch einen erheblichen Einfluß auf die Entwicklung der Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert ausübte, waren die Jesuiten – vor allem durch die Förderung von Kirchenmusik im modernen (monodischen) Stil. Die

---

[188] vgl. Machold, Robert: Artikel „Victoria". In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London 1995. S. 702-709. Hier: S. 703-704.
und vgl. Imrie, Martyn.: Tomás Luis de Victoria 1548-1611. Begleittext zur CD: The Mysteries of the Cross. The Sixteen, Ltg. Harry Christopher. CORO 16021. 2004. S. 4.
[189] Gasparini, Guido: Archivio dell' Oratorio dei Filippini. Parma 1918.
[190] vgl. Imrie, M.: Tomás Luis de Victoria... S. 4.
[191] vgl. Bianconi, L.: Music in the seventeenth... S. 121.

Forderung des Konzils von Trient, alles „Ausschweifende oder Unreine“[192] zugunsten von Textverständlichkeit und Schlichtheit des musikalischen Satzes aus der Kirchenmusik zu verbannen, sahen die Jesuiten nicht im Werk Palestrinas verwirklicht, sondern in der Monodie.

„In the work of the Jesuits the oratorio attained its first development, as did also the elaboration of small monodic art with the church. In it, and no longer in the art of Palestrina and his reform group, did the new generation see the fulfillment of the demands of the Council of Trent.“[193]

Etliche Komponisten, von denen (monodische) Lamentationen überliefert sind, standen eine Zeit ihres Lebens im Dienst der Jesuiten oder hatten ihre musikalische Ausbildung an einem Jesuitenkollegium erhalten.[194] Es ist möglich, daß die Jesuiten im 16. Jahrhundert – zu einer Zeit, als die Lektüre der Klagelieder (zumindest in Spanien) auch Bestandteil des jesuitischen Lehrplans war[195] - Lamentationen nicht nur als liturgische Musik in den Matutinen des *Triduum sacrum* aufgeführt haben, sondern daß Lamentationen auch außerhalb der Passionszeit konzertant aufgeführt wurden. Am Collegium Germanicum in Rom ist für den 16. Januar 1583[196] eine

---

[192] „lascivum aut impurum“. Vgl. z. B. Weinmann, Karl: Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Leipzig 1919. Nachdruck Hildesheim 1980. S. 4.

[193] Fellerer, Karl Gustav: Church Music and the Council of Trent. In: Musical Quarterly 39 (1953). Hier: S. 588.

[194] Nachweislich für die Jesuiten arbeiteten folgende Komponisten, die auch die Klagelieder vertont haben:

Frankreich:	Marc-Antoine Charpentier (1636?-1704)
	Alexandre (de) Villeneuve (1677-nach 1756)
Italien:	Giacomo Carissimi (1605-1674)
	Carlo Rainaldi (1611-1691)
	Giovanni Paolo Colonna (1637-1695)
	Giuseppe Antonio Silvani (1672-um 1717)
	Giuseppe Ottavio Pittoni (1657-1743)
	Giacomo Antonio Pertí (1661-1756)
Deutschland:	Jan Dismas Zelenka (1679-1745)
	Johann David Heinichen (1683-1729)
Spanien:	Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

[195] „In that same year [1556] in Valladolid, Jesuits were lecturing on the Lamentations of Jeremiah, but the provincial determined that they should switch the subject to catechetical doctrine.“ O'Malley, John W. (S. J.): The first Jesuits. Cambridge, Massachussatts, 1993. S. 119.

[196] Der 16. Januar war im Kalender der Jesuiten der Gedenktag an Papst Marcellus II., dessen kurzes Pontifikat nur 22 Tage dauerte, vom 9.4.1555 – 1.5.1555. Nachdem der Papst sich über die Qualität der Karfreitagsgesänge beschwert hatte, widmete ihm Palestrina seine Messe „Missa Papae Marcelli“, die lange als Ideal katholischer Kirchenmusik galt, weil sie die Forderungen des Konzils von Trient auf perfekte Weise erfüllte.

Aufführung der Lamentationen des Jeremias für zwei oder drei Solostimmen mit Orgelbegleitung belegt.[197] Eine Aufführung der Lamentationen im gregorianischen Choral fand in demselben Jahr im April - wahrscheinlich in der Karwoche - statt.[198] Hieraus abzuleiten, daß die Lamentationen in der Karwoche immer choraliter und zu andern Zeiten des Kirchenjahres als freie (Neu-)Vertonung aufgeführt wurden, wäre falsch; denn der Einsatz dieser beiden Lamentationstypen war nicht an bestimmte Anlässe gebunden.[199] Wie die Oratorianer waren die Jesuiten an der Ausbreitung der katholischen Lehre im Rahmen der Gegenreformation interessiert. Hierzu entwicklten sie eine didaktisch-spirituelle Praxis, die in dem Buch „Dottrina cristiana" des Jesuiten Giacomo de Ledesma beschrieben wurde.[200] Die Musik spielte bei dieser Art der Vermittlung der katholischen Glaubeninhalte eine wichtige Rolle. Besonders die *laudi spirituali* wurden sowohl von den Jesuiten als auch von den Oratorianern gepflegt. Als Grundlage der *laudi spirituali* existierten seit dem 16. Jahrhundert Gedicht- bzw. Textsammlungen, geschrieben von Anghörigen der Jesuiten oder Oratorianer, die in beiden Gemeinschaften gleichermaßen als Repertoire dienten.[201] Zudem gab es seit dem 16. Jahrhundert Verbindungen zwischen den Jesuiten und den Oratorianerbruderschaften in Rom und Neapel, nicht nur hinsichtlich gemeinsamer Praktiken und gemeinsam gelesenen theologischen Schrifttums, sondern auch hinsichtlich der Musik, indem etwa etliche Komponisten für beide Bruderschaften Werke komponiert haben.[202]

Die Ziele und Praktiken der Gegenreformation, wie sie sich in Spanien und Italien herausgebildet hatten, erreichten im frühen 17. Jahrhundert Frankreich - zu einem

---

[197] vgl. Culley, Thomas D., S.J.: Jesuits and Music. Rom 1970. S. 34 und S. 297.
[198] vgl. Culley, Th. D.: Jesuits and Music. S. 298
[199] vgl. Culley, Th. D.: Jesuits and Music. S. 80.
[200] vgl. Rostirolla, Giancarlo: Aspetti di vita musicale religiosa nella Chiesa e negli Oratori dei Padri Filippini e Gesuiti di Napoli a cavaliere tra Cinque e Seicento. In: La musica a Napoli durante il Seicento. Atti del convegno Intrenazionale di studi, Napoli 11-14 Aprile 1985. Hrsg. v. Domenico antonio D'Alessandro und Agostino Ziino. Rom 1987. S. 643-683. Hier: S. 645.
[201] vgl. Rostirolla, G.: Aspetti di vita musicale religiosa... S. 674-683.
[202] Komponisten, die im 16. Jahrhundert für die Oratorianer und Jesuiten in Rom und Neapel tätig waren:
Giovanni und Paolo Animuccia, Franceso Soto, Giovenale Ancina, Giovanni Martini, Prospero Santini, Dorisio Isorelli*, Girolamo Rosini.
vgl. Rostirolla, G.: Aspetti die vita musicale religiosa... S. 647.
Die mit * versehenen Komponisten haben Lamentationen komponiert.

guten Teil vermittelt durch Kontakte zwischen französischen und spanischen Ordenshäusern (z. B. Karmeliterinnen).[203] Frankreich befand sich im frühen 17. Jahrhundert in einer gesellschaftlichen und sozialen Umbruchphase, die von den französischen Jesuiten und Kapuzinern unterstützt wurde. Die französischen Leçons de Ténèbres hatten im 17. und frühen 18. Jahrhundert eine kurze Blütezeit in Frankreich. Auch hier wurden die meisten für den Gebrauch in Klöstern bzw. in Kathedralen und deren Choralschulen geschrieben. Daneben haben französische Schwesterngemeinschaften sehr oft Lamentationen in Auftrag gegeben,[204] falls die Nonnen die Klagelieder nicht sogar selbst neu vertont haben.[205]

In diesem Zusammenhang ist noch ein weiterer Aspekt dieser Kirchenmusikgattung interessant: neben ihrer liturgischen Funktion scheinen die Lamentationen – wenn auch in eingeschränktem Maße – eine pädagogische Funktion gehabt zu haben, da sie oftmals für Institutionen komponiert wurden, die sich neben anderen Zielen auch der Musikausbildung verschrieben hatten. So veröffentlichte Josephe Michel, *chanoine et maitre de musique* an der Sainte-Chapelle von Dijon, im Jahr 1735 eine Sammlung von zwanzig Lamentationen in ganz verschiedenen Besetzungen, die sicherlich zur Aufführung durch die Chorknaben der *Sainte-Chapelle* gedacht waren. Eine ähnliche Funktion könnten auch die Lamentationen von Johann Rosenmüller und Nicola Porpora gehabt haben. Sie haben Lamentationen für Aufführungen in Venedig am *Ospedale della Pietà* (Rosenmüller) bzw. am *Ospedale dell'Ospedaletto* (Porpora) komponiert. Es scheint die Ausdruckskraft der Textvorlage zu sein, welche die Komponisten zur Vertonung reizt und sie zum Experimentieren mit den eher eingeschränkten musikalischen Möglichkeiten der Monodie anregt;[206] und genau in diesem Ausloten der kompositorischen und interpretatorischen Grenzen der Lamentationen liegt auch ein pädagogisches Potential. Schon etliche Generationen vor Porpora und Rosenmüller beschrieb Nikolaus Selnecker im Vorwort zu seinen

---

[203] vgl. Evennett, H. O.: The Spirit... S. 39.
[204] vgl. Schneider, Herbert: Die solistisch besetzten Leçons des Ténèbres... S. 246.
[205] vgl. Schneider, H.: Die solistisch besetzten Leçons de Ténèbres... S. 246.
und vgl. Käser, Theodor: Die „Leçons de Ténèbres" im 17. und 18. Jahrhundert. Bern 1966. S. 151-156.
[206] vgl. Marx-Weber, M.: Artikel Lamentationen III. MGG II. Sp. 900.
„Der Text der Klagelieder bot sich allerdings auch zur Erprobung der Möglichkeiten der Monodie."

einstimmigen Lamentationen in deutscher Sprache zusammenfassend ihre wesentlichen Funktionen:

„In Kirchen zusingen sind sie [= die Lamentationen] zu lang. Doch wo sie recht ausgetheilet werden haben sie ihren nutz und bringen andacht. Als zum unterricht.“[207]

Der Zusatz „als zum unterricht“ ist interessant, vermittelt er doch den Eindruck, daß die Lamentationen schon in ihrer schlichtesten Form - als einstimmiger Choral - eine sich lohnende gestalterische Herausforderung an den Sänger darstellen. Wie viel mehr an Geschicklichkeit wird dann von einem Komponisten abverlangt, der die Klagelieder mehrstimmig oder monodisch zu vertonen hat bzw. von einem Interpreten, der diese Form der Lamentationen zu präsentieren hat? Es ist belegt, daß die Jesuiten und Oratorianer ihre Zöglinge zum Vierzig-Stunden-Gebet am Heiligen Grab verpflichteten.[208] Warum sollten sie nicht auch zur sängerischen Gestaltung der Tenebraeoffizien ihren Anteil beisteuern, indem sie die Lamentationen vortrugen? Im Gegensatz zu Einzellamentationen sind es vor allem Sammlungen oder (vollständige) Zyklen von Lamentationen, die des öfteren für Institutionen komponiert worden, die Sänger und Musiker ausgebildet haben (z. B. die venezianischen Ospedali, die spanischen Kathedralschulen und Kollegien, die Jesuitenkollegien oder die *Sainte-Chapelle* in Dijon, s.o.). Es liegt also nahe, daß die Lamentationen neben ihrer liturgischen auch eine pädagogische Funktion hatten. Schließlich sind die Lamentationen ein exzellentes Beispiel, sich in der Komposition und im Vortrag des *stylo languido* zu üben. Die Herausforderung besteht darin, diese affektreiche Musik so zu gestalten, daß sie stets repräsentativ und für den liturgischen Gebrauch würdig bleibt, ohne dabei ins Formelhafte oder Sentimentale abzurutschen.

---

[207] zitiert nach: Finscher, L.: Liturgische Gebrauchsmusik... S. 405. Vgl. auch Kap. 5.4 Deutschland

[208] vgl. Jungmann, ohne Vorname: Die Andacht der 40 Stunden und das Heilige Grab. In: Liturgisches Jahrbuch (2) 1952. S. 184-198. Hier: S. 190. Die liturgische Tradition der vierzigstündigen Grabesruhe pflegten die Jesuiten seit 1553, die Oratorianer seit ca. 1550 (S. 184).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts nimmt die Anzahl an Neuvertonungen der Klagelieder stark ab. Ursache für den allgemeinen Rückgang der Lamentationen ist sicherlich ein ganzes Bündel von Gründen, das in der gesellschaftlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Entwicklung Europas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begründet liegt. Die Säkularisierung der Gesellschaft, angestoßen durch die Aufklärung, führte zu einer Verdrängung der religiösen Praxis aus dem täglichen Leben und vor allem zum Niedergang etlicher Klöster und Ordensgemeinschaften, zu denen auch die Oratorianer gehörten. Auch die schrittweise Aufhebung des Jesuitenordens,[209] die von Papst Clemens XIV. durch das Breve „Dominus ac Redemptor noster" (21. Juli 1773) endgültig besiegelt wurde, trug zur Abnahme der Klageliederneuvertonungen bei. Nach der Neugründung der Oratorianer im 19. Jahrhundert und der Wiederzulassung der Jesuiten - ebenfalls im 19. Jahrhundert - ist jedoch die Gattung Lamentation nicht wiederbelebt worden; eine Aufführung im gregorianischen Choral ist für das 19. Jahrhundert aber denkbar. Neukompositionen der Klagelieder entstanden in größerer Zahl nach 1800 nur in Spanien, das von den Strömungen der Aufklärung weniger stark beeinflußt wurde als das übrige Europa, weil es lange an den strengen Formen seines kulturellen, religiösen und sozialen Erbes des „siglo d'oro" festhielt. [210]

---

[209] Ausweisung der Jesuiten:
1759 aus Portugal und seinen Kolonien
1764 aus Frankreich
1767 aus Neapel und Spanien
1768 aus Parma

[210] vgl. González Valle, José V.: Liturgical Music with Orchestra, 1750-1800. In: Boyd, Malcolm/Carreras, Juan José (Hrsg.): Music in Spain during the Eighteenth Century. Cambridge 1998. S. 53-71. Hier: S. 55-56.

4 Affekte der Klage

4.1 Betrachtungen zum Inhalt des Buches der Klagelieder

Die Klagelieder sind mit Sicherheit eine bestens geeignete Quelle, die unlustbetonten Affekte wie Zorn, Traurigkeit, Verzweiflung, Mitleid, Hoffnungslosigkeit, Reue etc. musikalisch umzusetzen. Über die Bedeutung des Affekts der Traurigkeit schreibt Mattheson:

„Die Traurigkeit besitzet kein geringes im Lande der Affecten. In geistlichen Sachen, wo diese Leidenschafft am heilsamsten und beweglichsten ist, gehört ihr alles zu, was Reu und Leid, Buße, Zerknirschung, Klage und Erkenntniß unsers Elendes in sich hält. [...]“[211]

Gleichzeitig sieht Mattheson die Traurigkeit als einen „gemischten“ Affekt, der nicht allein aus unlustbetonten Affekten zusammengesetzt ist. So weist er darauf hin, daß der Affekt der Traurigleit mit dem der Liebe eine enge Verbindung eingeht.

„Nächst der Liebe muß einer, der die Traurigkeit im klange wol vorstellen will, selbige vielmehr, als die übrigen Leidenschafften, fühlen und empfinden; sonst werden alle so genannte LOCI TROPICI (örtliche Stellen der Rede-Kunst) in den Brunnen fallen. Die Ursache ist, daß traurig seyn und verliebt seyn zwey gantz nahe mit einander verwandte Dinge sind.“[212]

Die Grundlage für die Auswahl der Affekte bildet selbstverständlich der Bibeltext, dessen Inhalt zunächst einmal genauer betrachtet werden soll. Zwei Verse aus dem Buch der Klagelieder fassen ihren Kerninhalt zusammen. An der ersten Stelle heißt es:

„Getan hat der Herr, was er sich vorgenommen hatte, er hat sein Wort zur Vollendung gebracht, das er von den Tagen der Vorzeit her entboten hatte. Er hat ohne Mitleid niedergerissen und hat den Feind über dich [=Jerusalem, Anm. d. Verf.] fröhlich sein lassen, er hat das Horn deiner Gegner erhöht.“ (Kla 2, 17)

---

[211] Mattheson, J.: Der vollkommene Capellmeister... S. 17 (§ 66).
[212] Mattheson, J.: Der vollkommene Capellmeister... S. 17 (§ 68).

Innerhalb des Alten Testaments korrespondiert das Buch der Klagelieder mit einem Kapitel im 5. Buch Mose (Deuteronomium). Das fünfte Mosesbuch, geschrieben im Jahr 622 v. Chr. während der Herrschaft König Josias, als Juda seine größte Ausdehnung und kulturelle Blütezeit erlebte, zu der auch erstmals der Gedanke an ein „Großreich Israel" entstand, ist älter als das Buch der Klagelieder,[213] so daß die Klagelieder quasi als Fortschreibung oder Antwort auf den Mosestext zu bewerten sind. Im Mosesbuch kündigt Gott an, daß er seinen irdischen Wohnsitz – Jerusalem – zerstören (lassen) will, sollte das Volk Israel sich von Gott abwenden. Die vielen inhaltlichen Parallelen zwischen dem Mosestext und den Klageliedern lassen die Klagelieder als eine Erfüllung des im Mosesbuch angekündigten Geschehens erscheinen.[214] Der Traum vom israelitischen Großreich, von einer Einheit der Gläubigen, ist nach dem Fall Jerusalems zerplatzt. Es gibt kein gemeinsames Gesetz mehr, das die Stämme zusammenhält, das zentrale Heiligtum, der Jerusalemer Tempel, ist zerstört. Somit ist die Erfüllung der Vision eines von göttlicher Hand gelenkten Großreiches auf Erden in unerreichbare Ferne gerückt. So heißt es an der zweiten Stelle über Jerusalem:

„Eingesunken in die Erde sind ihre Tore, zerstört und zerschlagen hat er ihre Riegel. Ihr König und ihre Oberen sind unter den Nationen, es gibt kein Gesetz mehr. Auch ihre Propheten erhalten kein Gesicht mehr von dem HERRN." (Kla 2, 9)

Die Erfüllung einer Prophezeiung, welche theologisch als Wirken des göttlichen Wortes in der Welt gewertet werden kann, und der vollständige Verlust aller Grundlagen der jüdischen Glaubensgemeinschaft (Tempel, Gesetz, Stammes-

---

[213] vgl. Albrektson, Bertil: Studies in the Text and Theology of the Book of Lamentations. Lund 1963. S. 237.
vgl. Finkelstein I./Silberman, N. A.: Keine Posaunen... S. 297 und S. 301-302.

[214] Textparallelen zwischen den Klageliedern und 5. Mose 28, 15-65

Kla 1, 3 – 5 Mo 28,65a	Kla 2, 9b – 5 Mo 28, 36	(Kla 1,8 – 5 Mo 28, 37)
Kla 1, 5a – 5 Mo 28, 43a	Kla 2, 17 – 5 Mo 28, 15	
Kla 1, 5b – 5 Mo 28, 41b	Kla 3, 45 – 5 Mo 28, 37	
Kla 1, 9b – 5 Mo 28 43	Kla 4, 5 – 5 Mo 28, 56a	
Kla 1, 14 – 5 Mo 28, 48b	Kla 4, 9 – 5 Mo 28, 51	
Kla 1, 18 – 5 Mo 28, 41a	Kla 4, 10 – 5 Mo 28, 53	
Kla 2, 2a – 5 Mo 28, 51	Kla 5, 11 – 5 Mo 28, 30a	
Kla 2, 2b – 5 Mo 28, 52	Kla 5, 17 – 5 Mo 28, 65b	

vgl. Albrektson, B.: Studies... S. 231-237.

zugehörigkeit) sind zentrale Themen der Klagelieder, die deshalb für die versprengten Israeliten diese Gedichte zu einem einheitsstiftenden Text werden lassen. Sie beschreiben ein verlorengegangenes (Gottes–) Reich. Die Merkmale dieses Reiches definieren sie quasi ex negativo, nämlich, indem sie all jene göttlichen Gnadenerweise auflisten, deren Verlust sie beklagen.

Die Bildung einer einheitlichen Glaubensgemeinschaft auf der Grundlage eines Buches ist ein Gedanke, den die frühen Christen von den Juden übernommen haben. Im Unterschied zum Judentum basiert das Christentum nicht auf den drei Säulen Tempel, Gesetz und Stammeszugehörigkeit. Das Christentum siedelt den göttlichen Tempel im Herzen eines Menschen an, es betont neben den Zehn Geboten das der Nächstenliebe als wichtigstes und ist für jeden Menschen offen, ganz gleich, welcher Abstammung; die Aufnahme in die christliche Gemeinde geschieht durch die Taufe, nicht durch Geburt.

Wie das Judentum kennt das Christentum die Vision eines zukünftigen Gottesreiches. Nur ist das christliche Gottesreich in den eschatologischen Bereich entrückt, während das Judentum dieses Reich im Diesseits erwartet. Die Klagelieder, die ein abwesendes Gottesreich beschreiben, sind somit für Juden wie Christen ein epochenübergreifend aktueller Text, denn sie beschreiben den seit ca. 5770 bzw. seit ca. 2000 Jahren vorherrschenden Zustand der Welt. Weiterhin fordern sie auf zur Einheit und Gottestreue in einer schwierigen bis ausweglosen Situation.

Papst Benedikt XIV. (1740-1758), der in seiner Enzyklika „Annus qui“ (1749) den Theaterstil vieler zeitgenössischer Klageliedervertonungen bemängelt, [215] nennt in diesem Schreiben vier Punkte, an welche die Gemeinde bei der Lesung der Klagelieder erinnert werden soll:

---

[215] s. Kapitel „Italien“. Hier wird der genannte Absatz vollständig zitiert.

a) Trauer um die Zerstörung Jerusalems
b) Trauer über den Untergang der Welt durch die Sünden
c) Trauer über die Niedergeschlagenheit der gegen Verfolgungen kämpfenden katholischen Kirche
d) Trauer über die Nöte des am Kreuz leidenden Erlösers

Auffallend ist, daß Benedikt XIV. für die Bedeutung der Klagelieder keine eigentlich theologischen Gründe vorbringt, sondern auf historische Fakten verweist.

Weshalb ist die „Trauer um die Zerstörung Jerusalems" wichtig für die christliche Heilslehre? Wie oben beschrieben, spiegeln die Klagelieder den Ist-Zustand der Welt, die Ferne eines Gottesreiches; sie fordern auf zu Einheit und Gottestreue der Gläubigen in einer unwirtlichen Welt. Schon diese Inhalte machen sie zu einem Text mit zeitloser Gültigkeit. Viel wichtiger sind aber noch ihre Botschaft der Vollendung eines göttlichen Vorhabens und ihr Hoffnungscharakter. Die erste Zerstörung Jerusalems durch die Babylonier deutet der Autor der Klagelieder als Erfüllung einer Prophezeiung aus dem 5. Mosesbuch. Die zweite Zerstörung Jerusalems im Jahr 70 n. Chr. durch römische Soldaten unter Kaiser Titus wurde von Jesus prophezeit, als er zum letzten Mal nach Jerusalem kam (Lk 19, 41-44). Der Autor des Lukasevangeliums deutet wie der Autor der Klagelieder auch diese zweite Zerstörung Jerusalems als Erfüllung einer göttlichen Prophezeiung. Die Tatsache, daß dem Autor des Lukasevangeliums die zweite Zerstörung Jerusalems bekannt war, veranlaßte Bibeltextforscher dazu, die Entstehung des Lukasevangeliums um 80 bis 95 n. Chr. zu datieren.[216] Die Autoren des Deuteronomiums, der Klagelieder und des Lukasevangeliums verfolgen mit ihren Darstellungen von Prophetie und Erfüllung das Ziel, Gottes Wirken in der Welt zu „beweisen" und damit eine gemeinsame, lineare Geschichte der Glaubensgemeinschaft zu entwerfen. Dem zugrunde liegt der theologische Gedanke an ein jüdisches bzw. christliches Universalreich und an einen Gott, der seine Ankündigungen bzw. Versprechungen

[216] vgl. Ceming, Katharina/Werlitz, Jürgen: Die verbotenen Evangelien. Apokryphe Schriften. Wiesbaden 2004. S. 23.

Realität werden und somit die Hoffnung auf ein zukünftiges Gottesreich mit einem neugeschaffenen Jerusalem und der Auferstehung der Toten für die Gläubigen nicht als bloße Utopie erscheinen läßt.

Noch im 17. Jahrhundert führten die spanischen Könige neben vielen anderen den Titel „König von Jerusalem".

„Die Erwähnungen von Athen, Neopatra und vor allem Jerusalem verraten, daß der Geist der Kreuzzüge, wenn auch inzwischen sehr verhalten, aber immer noch nicht ganz verschwunden war. Das Herzogtum Athen war seit 1388 nicht mehr in katalanischem Besitz, und die Rückeroberung Jerusalems blieb ein Traum, den der König von Spanien noch im Jahr 1700 nicht aufgegeben hatte. Während des gesamten Goldenen Zeitalters in Spanien zeigten die Könige, daß sie gemeinsam mit ihren habsburgischen Vettern in Wien Vorkämpfer im Krieg gegen den Islam und Anführer der Heiligen Liga waren."[217]

Mit der Eroberung Jerusalems durch die Nachfolger Mohammeds im Jahr 638 n. Chr. ging Jerusalem als kulturelles und religiöses Zentrum für Juden und Christen endgültig verloren. Im Jahr 1453 erobern die Osmanen Konstantinopel, und das gesamte oströmische Reich fällt unter die Herrschaft des Islam. Der Fall Konstantinopels war der Anlaß für die erste mehrstimmige lamentationsähnliche Komposition: Guillaume de Dufay schrieb eine Trauermotette mit dem Titel *Lamentatio sancte matris ecclesiae Constantinopolitane* und hat in den *cantus firmus* den *tonus romanus* eingearbeitet. Durch die Verwendung des römischen Lamentationstons zieht Dufay mit seiner Komposition eine indirekte Parallele zwischen dem Fall Konstantinopels und dem Verlust Jerusalems.

Die „Trauer über den Untergang der Welt durch die Sünden"ist ein weiteres Thema der Klagelieder. Neben der äußeren Bedrohung des Lebens durch Krankheiten, Kriege, Hunger etc. wird nach christlicher Auffassung jeder Gläubige von einem inneren „bösen Feind" bedroht, der ihn von Gott weg und zu sündigem Verhalten hinführen will. Dagegen kann ein gläubiger Christ sich wappnen, indem er z. B.

---

[217] Bennassar, Bartolomé/Vincent, Bernard: Spanien. 16. und 17. Jahrhundert. Wiesbaden 1999. S. 45-46.

regelmäßig geistliche Übungen verrichtet. Die bekannteste Anleitung für solcherart Übungen verfaßte Ignatius von Loyola in den Jahren 1522/23. Diese Exerzitien sind nicht dazu gedacht, sich meditativ in Bibelworte zu versenken, um schließlich eine Vision Gottes zu erfahren, sondern dienen „dem Zweck, daß man sich selbst überwinde und sein Leben ordne, ohne sich dabei durch irgend eine Neigung, die ungeordnet wäre, bestimmen zu lassen."[218] Unter den „ungeordneten Neigungen" versteht Loyola störende, bzw. negative Gefühle, die die Seele des Menschen in Aufruhr versetzen und den Verstand trüben. Im wesentlichen unterscheidet Loyola zwei Geister, den guten und den bösen. Der böse Geist erliegt den Einflüsterungen des bösen Feindes,[219] welchem zueigen ist, „Gewissensangst zu erregen, traurig zu stimmen und Hindernisse zu bereiten, indem er die Seele durch Scheingründe beunruhigt, damit sie nicht weiter voranschreite. Dem guten Geist hingegen ist es eigen, der Seele Mut und Kraft, Tröstungen, Tränen, Anregungen und Herzensruhe zu spenden [...]"[220]

Befindet sich die Seele im Zustand des Trostes, so wendet sie sich zu Gott hin und gewinnt an Hoffnung, Glauben, Liebe, Ruhe und innerem Frieden.[221] Befindet sich die Seele im Zustand der Trostlosigkeit, entsteht in ihr Verwirrung, Finsternis, ein Hang zu niederen Dingen, Mißtrauen ohne Hoffnung und Unruhe; die Seele läßt sich lieblos dahintreiben, ist lau, träge, traurig und fühlt sich von Gott losgelöst.[222] Als Ursachen für diesen Zustand der Trostlosigkeit nennt Loyola a) Nachlässigkeit bei der Verrichtung der geistlichen Übungen, b) Prüfung des Menschen durch Gott, der dem Gläubigen Aufgaben und Pflichten abverlangt, ohne ihn dafür zu belohnen und c) eine von Gott gesandte Einsicht in die Vergänglichkeit aller Dinge und die Erkenntnis, daß alles Sein ein Geschenk Gottes ist und lediglich eine von ihm bemessene Zeit existiert. Loyola weist ausdrücklich darauf hin, daß Gott dem Gläubigen seinen Beistand niemals vollständig entzieht; es bleibt immer ein Rest an

---

[218] Loyola, Ignatius von: Geistliche Übungen. Nach dem spanischen Urtext übertragen von Alfred Feder, S.J. Regensburg 1924. S. 31.
[219] Loyola, I. v.: Geistliche Übungen... S. 149.
[220] Loyola, I. v.: Geistliche Übungen... S. 143.
[221] Loyola, I. v.: Geistliche Übungen... S. 143.
[222] Loyola, I. v.: Geistliche Übungen... S. 143-144.

göttlicher Gnade – wenn auch im Zustand der Trostlosigkeit nicht fühlbar – der noch ausreichend groß ist, um das ewige Heil zu erlangen.[223]

Genau diesen von Loyola geschilderten Zustand der Trostlosigkeit oder der Ferne von Gottes Wohlwollen beschreiben die Klagelieder in allen Facetten. Ganz deutlich drücken die Verse des dritten Klagelieds diese Situation aus der Sicht eines Einzelnen aus (Kla 3, 3-9). Die Gewißheit, daß ein Rest des göttlichen Heils stets verbleibt, äußern die Verse der ersten Lesung für Freitag (Kla 3, 22-30). Sowohl die Klagelieder als auch Loyola fordern dazu auf, im Leiden auszuharren. Bei Loyola heißt es:

„Wer sich in Trostlosigkeit befindet, soll sich mühen, in der Geduld auszuharren, die den über ihn hereinbrechenden Heimsuchungen entgegenwirkt. Und er möge bedenken, daß er bald wieder des Trostes teilhaftig werde [...]“[224]

Parallel hierzu heißt es in den Klageliedern (Kla 3, 22-26), in einer der „stärksten Hoffnungsaussagen des Alten Testaments“[225]:

„Ja, die Gnadenerweise des Herrn sind nicht zu Ende, sein Erbarmen hört nicht auf, es ist jeden Morgen neu. Groß ist deine Treue. Mein Anteil ist der Herr, sagt meine Seele, darum will ich auf ihn hoffen. Gut ist der Herr zu denen, die auf ihn harren, zu der Seele, die nach ihm fragt. Es ist gut, daß man schweigend hofft auf die Rettung des Herrn.“

Die Klagelieder handeln vom Umgang mit dem Leiden als Folge der Sünde. Die Frage, warum Gott das Leiden zuläßt, beantworten sie nicht; sie zeigen das Leiden als Konsequenz der Sünde (Kla 3, 42), beschreiben es detailliert und räsonieren über Schuld und Vergebung – schildern also auch eine Bußsituation.

„Die Klagelieder werden nicht müde, die Schuld Israels als eigentliche Ursache [der Zerstörung Jersalems, Anm. d. Verf.] zu nennen. Die Katastrophe wird als Gericht Gottes verstanden und angenommen, vgl. besonders 1, 18. In der äußersten Not spricht sich auf diese Weise tiefstes Gottvertrauen aus.“[226]

---

[223] Loyola, I. v.: Geistliche Übungen... S. 145.
[224] Loyola, I. v.: Geistliche Übungen... S. 145.
[225] Boecker, H. J./Gerstenberger, E./Jutzler, K.: Zu Hilfe, mein Gott... S. 244.
[226] Boecker, H. J./Gerstenberger, E./Jutzler, K.: Zu Hilfe, mein Gott... S. 232.

Das Bußsakrament der katholischen Kirche kennt zwei Arten von Reue: die Furchtreue (attritio) und die vollkommene Reue (contritio). Der Bußprozeß selbst besteht aus drei Schritten: a) der Herzenszerknirschung (contritio cordis), b) dem mündlichen Beichtbekenntnis (confessio oris) und c) den Werken der Genugtuung (satisfactio operis).[227] Nach Benedikt XIV. dient die Lesung der Klagelieder dazu, die Wahrnehmung für die allgemeine und die eigene Sündhaftigkeit zu schärfen und damit die Bußfertigkeit zu fördern. Im Gegensatz zum Protestantismus, in dem Kirchenmusik vorrangig Predigt und Verkündigung ist, sollte die katholische Kirchenmusik seit je her die „Herzenserweichung" und Bußbereitschaft der Hörer befördern. Daß Musik diese Wirkung auf die Gläubigen hat, davon waren die Musiktheoretiker aller Epochen überzeugt. Der Spanier Pablo Nasarre schreibt in seiner Abhandlung „Escuela Musica" (1723/24) über die Wirkung der Kirchenmusik, indem er Isidor von Sevilla zitiert:

„[...] que la suavidad de cantar los Psalmos atentamente alegra los corazones, haze graciosas las almas, deleyta à los que tienen tibieza, despierta à los perezosos, y provoca à llanto los pecadores; porque aunque insista la dureza de los corazones, al punto que suena la suavidad del Psalmo, es movido el animo à piadosos afectos; y siendo verdad, que solas las palabras divinas, que allì se dizen, avian de ser poderosas para moverle; en cierto modo nace mayor compunción de las culpas allà en el alma, por medio de la melodia del canto."[228]
„[...] daß die Süße des aufmerksamen Psalmgesangs die Herzen erfreut, [sie] macht die Seelen dankbar, erfreut jene, die unter Lauheit leiden, weckt die Faulenzer, und ruft das Weinen bei den Sündern hervor; denn obgleich sich die Hartherzigkeit [unter den Menschen] hält, wird der Geist zu frommen Empfindungen an dem Punkt bewegt, wo er die Süße des Psalmgesangs hört; und, die Wahrheit verspürend, die allein den göttlichen Worten [innewohnt], die dort gesprochen werden, werden sie[=die göttlichen Worte] einflußreich sein, um ihn [=den Geist] zu bewegen; auf sichere Weise entsteht mittels der Gesangsmelodie dort in der Seele große Reue über die Schuld(en)."

Zur Herzensreue („compunctio cordis") führt jedoch nicht allein die Musik oder Psalmodie als solche. Die Musik muß sich darüber hinaus vor allem der richtigen

---

[227] vgl. Artikel „Buße". In: Bertholet, Alfred: Wörterbuch der Religionen. Stuttgart 1976. 3. Auflage. S. 111.
[228] Nasarre, Pablo: Escuela Musica segun la practica moderna. Zaragoza 1724 (Bd. I), 1723 (Bd. II). Nachdruck Zaragoza 1980. Bd. I u. II. S. 67.

Mittel bedienen, zu denen auch die richtige Tonart bzw. der richtige Modus zählen. Für die Vertonung der Klagelieder ist z. B. der zweite oder der sechste Modus das Mittel der Wahl.

Sicherlich stellen die Klagelieder auch für „die Niedergeschlagenheit der unter Verfolgung leidenden katholischen Kirche“ ein zeitloses Sinnbild dar. Das Christentum hat seit seinen Anfängen immer wieder der Bedrohung durch Verfolgungen, Irrlehren und gesellschaftliche Umwälzungen standhalten müssen. Zur Zeit Benedickts XIV. hatte sich die katholische Kirche mit den Folgen der Reformation, den Strömungen der Aufklärung – damit verbunden, den Anfängen der wissenschaftlichen Bibelkritik – und einer tiefgreifenden Neuordnung der politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Strukturen in Europa sowie der Missionierung überseeischer Gebiete auseinanderzusetzen. Zudem erschütterten immer wieder die Folgen von Kriegen und Eroberungen das Fundament der Kirche.

Um „Trauer über die Nöte des am Kreuz leidenden Erlösers“ zu empfinden, bedarf es der Schaffung eines inneren Bildes in der Vorstellung der Gläubigen. Die menschliche Seele emotional zu erreichen ist das wesentliche Ziel der katholischen Glaubenspraxis. Hierzu stehen mehrere Wege offen: die Musik, das meditative Gebet (oratio interior), wie es auch von den Jesuiten gepflegt wurde,[229] und die Visualisierung biblischer Bilder oder von Glaubensallegorien, wie sie Loyola in seinen „Geistlichen Übungen“ beschrieben hat. Zur Visualisierung von Luzifer, der das Böse in die Welt trägt und an sich ketten will, verwendet Loyola das Bild des „Netzes“ und des „Feuers“, zwei typische Bilder aus dem Alten Testament, welche die alles verzehrende Gewalt und Hinterhältigkeit des Bösen ausdrücken sollen. Sie sind z.B. in einigen Psalmen (Ps 25, 57) zu finden und werden auch vom Autor der Klagelieder für die Schilderung der Verstrickung im Leiden benutzt. In der Anweisung, die Fahne Luzifers zu betrachten, schreibt Loyola:

---

[229] vgl. Marti, Hanspeter: Der Dialog mit Gott im Gebet. Die Rhetorica caelestis des Jesuiten Jeremias Drexel. In: Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock. Hrsg. v. Dieter Breuer. Bd. II. Wiesbaden 1995. S. 509-521. Hier: S. 520.

„ Ich stelle mir vor, ich sähe den Anführer aller Feinde in jener großen Ebene von Babylon gleichsam auf einem hohen Stuhle von Feuer und Rauch sitzen in schreckenerregender und furchtbarer Gestalt. [...] Man betrachte die Ansprache, die er an sie [=die bösen Geister, seine Gehilfen] hält, und wie er sie auffordert, Netze und Ketten auszuwerfen [...].“[230]

Ein ganz ähnliches Bild wählt der Autor der Klagelieder, um die beklemmende und leidvolle Lage im Exil und in der Gefangenschaft zu schildern (Kla 1,13):

„Aus der Höhe sandte er [=Gott] Feuer in meine Gebeine und zertrat sie. Er spannte ein Netz für meine Füße, zwang mich zur Umkehr. Er macht mich einsam und allezeit krank.“

In beiden Fällen soll ein Bild des Leidens vor dem inneren Auge des Gläubigen entstehen, damit ihm die Leid der Welt und des Erlösers am Kreuz eindringlicher verdeutlicht werden kann; und die Musik hat mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln diesen Prozeß bestmöglich zu unterstützen, gemäß der Erkenntnis Matthesons:

„Wo keine Leidenschafft, kein Affect zu finden, da ist auch keine Tugend. Sind unsere Passiones kranck, so muß man sie heilen, nicht ermorden.“[231]

---

[230] Loyola, I. v.: Geistliche Übungen. S. 73.
[231] Mattheson, J.: Der vollkommene Capellmeister... S. 15 (§ 53).

4.2 Musikalische Ausdrucksmittel der Lamentationen

Grundlage für dieses Kapitel bildet die ausführliche Dissertation zu den musikalischen Ausdrucksmitteln des Weinens von Ute Ringhandt.[232] Sie beschreibt sehr genau die musiktheoretischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen zur Herausbildung der Klage-Ausdrucksmittel, wie sie für die einzelnen Epochen der Musikgeschichte typisch sind, spart in ihrer Darstellung aber die Lamentationen eigens aus. Wie in der Affektenlehre[233] des 18. Jahrhunderts Ereignis, Sprache und Musik zusammenwirken, verdeutlicht Ute Ringhandt anhand des folgenden Schaubilds[234], das hier wiedergegeben wird, allerdings speziell auf die Klagelieder bzw. Lamentationen bezogen:

---

[232] Ringhandt, Ute: Sunt lacrimae rerum. Untersuchungen zur Darstellung des Weinens in der Musik. Berlin 2001 (= Berliner Musik Studien 24).

[233] Johann Mattheson weist darauf hin, dass zwischen Affekterregung durch die Musik und Affektwirkung in der Seele des Zuhörers klar zu unterscheiden ist.
„Die Lehre von den Temperamenten und Neigungen, von welchen letztern **Cartesius** absonderlich deswegen zu lesen ist, weil er in der Musik viel gethan hatte, leisten hier sehr gute Dienste, indem man daraus lernet, die Gemüther der Zuhörer, und die klingenden Kräffte, wie sie an jenen wircken, wol zu unterscheiden."
Mattheson, J.: Der vollkommene Capellmeister... S. 15 (§ 51).

[234] Ringhandt, U.: Sunt lacrimae... S. 146.

Gegenstand/Realeffekt	*erzeugt*	Gemütsbewegung/Affekt
Zerstörung Jerusalems, Exilsituation mit Hunger, Gewalt, Demütigung, Entwurzelung		Trauer, Angst, Wut, Schmerz, Verzweiflung, Hoffnung, Schuldgefühl, Betrübnis, Verlassenheit

wird

Sprache	*und*	Musik
z.B. Kla 1,12: [Ist es (noch) nicht zu euch (gedrungen)], alle, die ihr des Weges zieht? Schaut und seht, ob es einen Schmerz gibt, der mir angetan worden ist, mit dem (mich) der Herr betrübt hat am Tag seiner Zornglut!		durch Darstellung des Textgehalts mittels Figuren, Lizenzen, Bewegungsanalogien, tiefe Lagen (Fall!), Instrumentenidiomatik

mit dem Ziel der Affekterregung

hier: Identifikation mit dem Leiden (Christi), Sündenbewußtsein Bußfertigkeit, Glaubensfestigkeit und –zuversicht, Freude über Sündenvergebung, Hoffen auf Gottes Gnade, Erlösung und verheißene Auferstehung, Gemeinschaft der christlichen Kirche

Der typische Lamentationsstil weist lediglich eine Auswahl der Affektmittel auf, die Ute Ringhandt in ihrer Arbeit beschrieben hat. Für die Musik des 16. Jahrhunderts gehören dazu:[235]

a) der *plorant semiton*, den klagenden Halbtonschritt
b) das fallende Tetrachord (moduseigen)
c) die Häufung von konsonanten Akkorden (Noema)
d) die *exclamatio*, ein über eine Quinte oder (kleine) Sexte auf- oder abwärts springendes Intervall
e) die *suspiratio*, das Seufzermotiv, die Unterbrechung einer musikalischen Linie durch Pausen

[235] Ringhandt, U.: Sunt lacrimae... S. 46-59.

Im 18. Jahrhundert kommen an Mitteln hinzu:[236]

a) Tonartencharakteristika, Modulationen
b) Chromatik, *passus* und *saltus duriusculus*
c) Dissonanzen wie verminderter Septakkord, neapolitanischer Sextakkord
d) Tempo-, Takt-, Metrum- und Rhythmuseigenheiten wie Adagio, Tanzmodelle (z. B. Sarabande, Siciliano), Tanzmodelle mit Baßformeln wie Chaconne, Passacaglia)
e) Bewegungsarten der Melodie: Nachahmung von Seelenbewegungen durch melodische Bewegungsformen, Achtel-, Sechzehntel-, Triolenbewegungen

Die Lamentationen weisen in unterschiedlichen Gewichtungen alle diese Mittel auf. Die Summe und die Art der Anwendung dieser Stilmittel machen den besonderen Klangcharakter der Lamentationen aus. Hans-Joachim Marx hat dem Stil der Lamentationen die Bezeichnung *stylo languido* gegeben, der sich sowohl auf die Art der Komposition als auch auf die Art des Vortrags bezieht.[237]

„Gleichsam in Parenthese sei hier vermerkt, daß Zarlino im Zusammenhang mit der Behandlung der melodischen Intervalle die Chromatik erwähnt, die 'alquanto al mesto, over languido' hervorrufe. Über fünfzig Jahre später spricht Viadana in der Vorrede zu seinen mehrstimmigen Lamentationen (1609) vom 'languire con pietà la cadenza'; 1676 bringt Poglietti[238] den Anfang einer Lamentation Carissimis als Beispiel für den *stylo languido*. Das Wort languido scheint mithin etwas für die Klagegesänge des Barockzeitalters Typisches auszudrücken. Johann Gottfried Walther deutet es in seinem Lexikon mit folgenden Worten: ‚languent, languido (ital.)... [d.i.] halb matt, ohnmächtig, krafftloß; und folglich: sachte, langsam den Gesang und Tact aufhaltend, zerrend.' Gleiches scheint Cossoni zu meinen, wenn er seine Lamentationen mit *adagio adagio* oder *largo* überschreibt."[239]

Selbst der Hörer des 21. Jahrhunderts kann sich der Ausdruckskraft der Lamentationen nicht entziehen, auch wenn er sie heute aus ihrem liturgischen Zusammenhang herausgelöst hört. Über die Jahrhunderte hinweg haben diese Werke nichts an ihrer Wirkungsintensität eingebüßt. Selbst der reizüberflutete

---

[236] Ringhandt, U.: Sunt lacrimae... S. 141-165.
[237] Marx, H.-J.: Monodische Lamentationen... S. 5.
[238] [Alessandro Poglietti: Compendium oder kurzer Begriff und Einführung zur Musica, 1676.]
[239] Marx, H.-J.: Monodische Lamentationen... S. 5.

Mensch von heute, der mit der Affektensprache der früheren Jahrhunderte nicht mehr vertraut sein mag, wird bei etlichen Passagen der Lamentationen aufmerksam und hellhörig werden: das Anliegen dieser Musik, die menschliche Seele direkt anzusprechen, ist noch immer klar und deutlich zu spüren. Die intensive Affektwirkung der Lamentationen erreichten die Komponisten vor allem durch eine geschickte Kombination der Stilmittel. Sie setzten die Ausdrucksmittel nämlich so zueinander in Beziehung, daß sie sich in ihrer Wirkung gegenseitig verstärken.

Wie die Komponisten nun genau ihre Lamentationen komponiert haben, welche Mittel sie im jeweiligen Fall einsetzten und wie sie diese dann miteinander kombinierten, damit der typische Lamentationscharakter entstand, wird in den folgenden Kapiteln einzeln erläutert.

4.2.1 Melodische Mittel

4.2.1.1 Der moduseigene Halbtonschritt

Die Plazierung des Halbtonschritts in den Skalen bestimmter Modi verleiht ihnen einen spezifisch klagenden Charakter. Deshalb werden in den frühen Kompositionen gerade diese Modi für die Vertonung der Klagelieder häufig verwendet. Über den zweiten Modus (plagal) heißt es:

„[...] der zweite Ton ist ernst und klagend, da er sich für niedergeschlagene Stimmungen eignet, wie sie z. B. in den Klageliedern Jeremia zum Ausdruck kommen."[240]

Auch der sechste Modus (hypolydisch) ist zur Vertonung der Klagelieder aufgrund seiner Skalenstruktur, die ebenfalls auf natürliche Weise einen klagenden Charakter besitzt, bestens geeignet. Seine Zusammensetzung aus zwei Durtetrachorden weist „direkt auf die alte psalmodische Rezitation zurück, wie wir sie z. B. aus den Klageliedern des Jeremia kennen. Die *compunctio cordis*, welche die früheste christliche Musik unter allen Umständen beim Hörer hervorzubringen bestrebt war, schien eben durch diese Tonart am sichersten gewährleistet zu sein, da sie eben mit den Prinzipien der ältesten Psalmodie die meisten Berührungspunkte besaß."[241]

Neben dem Klagecharakter einzelner Modi besitzt aber auch der Halbtonschritt selbst eine eigene Kraft, die von den Musiktheoretikern immer wieder hervorgehoben wird.

„Quis enim flebilior ac mollior cantus, quam ubi mi regnat ut in Threnos Hieremiae quidem effinxere harmoniam [...]."[242]
„Was ist ein mehr weinender und weicherer Gesang, als der, worin das „mi"[=der Halbtonschritt] regiert, um wie in den Klageliedern des Jeremias gewissermaßen die Harmonie auszudrücken [...]."

---

[240] Abert, Hermann: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle 1905. Nachdruck Tutzing 1964. S. 236.
[241] Abert, H.: Die Musikanschauung... S. 241.
[242] Glareanus, Henricus Loritus: Dodekachordon. Basel 1547. Nachdruck Hildesheim 1969. S. 2.

Für den Musiktheoretiker Stephano Vanneo (1493 – nach 1540) liegt im Halbtonschritt die ganze Kraft der Musik. Im System der musikalischen Harmonien hat der Halbtonschritt eine zentrale Funktion, vergleichbar mit dem Herz, welches für Vanneo der Sitz des Geistes im menschlichen Körper ist („ Denique ut unico uerbo concludam, in hoc [=semitonium] est totius Musicae vis & veluti cor animae sedes in corpore [...]/*Und daher schließe ich wie mit einem Wort, in ihm [dem Halbtonschritt] liegt die ganze Kraft der Musik und (zwar) genauso wie das Herz der Sitz im Körper ist [...]*“).[243] Da der Halbtonschritt eine solch starke Ausdruckskraft besitzt, so schreibt Vanneo, muß jeder Sänger genau darauf achten, wo er zur angemessenen Betonung und Gestaltung dieses zentralen Intervalls seine Stimme erheben muß und wo nicht.[244]

Wie für Vanneo ist auch für Athanasius Kircher (1601-1680) der Halbtonschritt das prägende Intervall schlechthin, welches innerhalb der einzelnen Skalen je nach Bewegungskontext und Plazierung über eine jeweils andere Wirkung verfügt. Durch seine Position innerhalb einer Skala kategorisiert der Halbtonschritt sie in die unterschiedlichen Modi, die wiederum – eben aufgrund der Position des Halbtonschritts - ihre spezifischen Ausdruckscharaktere besitzen.

„GRAVES MODI erreichen graves AFFECTUS, ACUTI ACUTOS. Die Ursach aber dieser gantzen Diversität ist der MOTUS und SITUS deß SEMITONII durch die Oktav / und hat doch seine natürliche Ursach. Dann wird es zu letzt oder zu Anfangs gesetzt / auf= oder absteigend / so wird’s etwas weich / und nimmt mit seiner Weiche auch die folgenden TONOS ein / daher entstehen weiche Gemüts=Bewegungen / Lieb / Traurigkeit; wird es aber mitten gesetzt / so verursachets ein Kühnheit / Ernsthaftigkeit / weil die MOLLITIES deß SEMITONII von den vor= und nachgehenden TONIS also obtundirt und gedämpft wird / daß sie ihre Kraft nicht auslassen kann / sondern muß ein andere an sich nehmen; wird es aber mit der letzt gesetzt / f g a b so bringts INDIGNATION, Widerwillen / wegen der 2. vorgehenden TONIS so das schnellere MOTUS deß semitonii als deß TONI, daher wo es gesetzt wird / verursachet es eine merckliche Verenderung. Daher billich das SEMITONIUM genent wird TOTIUS MUSICAE ANIMA.“[245]

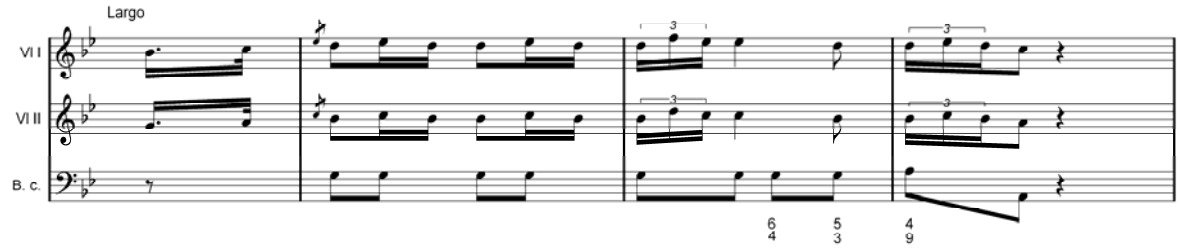
---

[243] Vanneo, Stephano: Recanetum de musica aurea. Brixen 1533. Nachdruck Kassel 1969. S. 20v.
[244] Vanneo, St.: Recanetum... S. 20v.
[245] Kircher, Athanasius: Musurgia universalis. S. 140.

Für den Klageaffekt der Lamentationen spielt der Halbtonschritt, besonders in Verbindung mit der Quinte (also als Sexte zum Grundton), eine herausragende Rolle. Er ist **das** Kernintervall schlechthin und verleiht allen Klageliedervertonungen durch die Jahrhunderte hindurch ihren spezifischen Charakter.

„Weiß man hergegen, daß die Traurigkeit eine **Zusammenziehung** solcher subtilen Theile unsers Leibes ist, so stehet leicht zu ermessen, daß sich zu dieser Leidenschafft die **engen und engesten** Klang=Stuffen am füglichsten schicken."[246]
(Die Hervorhebungen im Zitat sind original.)

Notenbeispiel 11

Pascual Fuentes: 2. Lamentation für Freitag, Vorspiel zu „Sed et lamiae"

[246] Mattheson, J.: Der vollkommene Capellmeister... S. 16 (§ 57).

4.2.1.2 Haltetöne und Tonrepetitionen

Haltetöne und Tonrepetitionen – letztere besonders in den instrumentalen Begleitstimmen – sind ein wesentliches Ausdrucksmittel des Lamentationsstils. Streng genommen wären sie der Kategorie „Bewegung" zuzuordnen, stellen sie doch einen Sonderfall der Bewegung dar, nämlich den Stillstand jeglicher Bewegung. Als Moment des Innehaltens und Verharrens fungieren sie aber gleichzeitig als ein bedeutendes melodisches Ausdruckselement. Deshalb wurden sie diesem Kapitel zugeordnet.

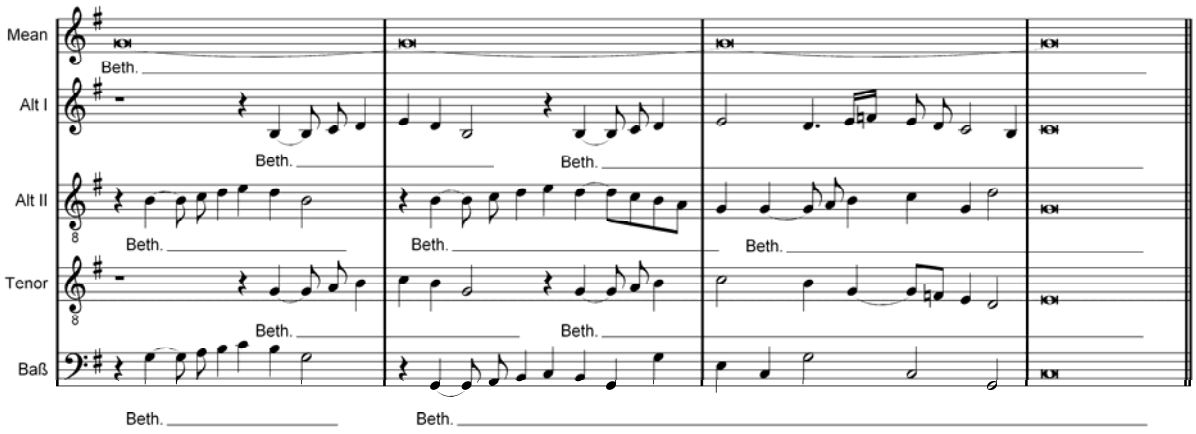
Haltetöne haben vor allem zwei Funktionen: a) als Halteton in der höchsten Stimme bringen sie dem darunter liegenden Stimmensatz eine zusätzliche Klangfarbe, während in den unteren Stimmen bzw. den Instrumenten das eigentliche musikalische Geschehen abläuft (s. Notenbeispiel 12 a)), und b) als Ausdruck von Stillstand und Begrenzung sorgen sie für die flehende[247] und teilweise schwermütige Grundstimmung der Lamentationen, unabhängig von der jeweiligen Textaussage (s. Notenbeispiele 12 b) und 12 c)).

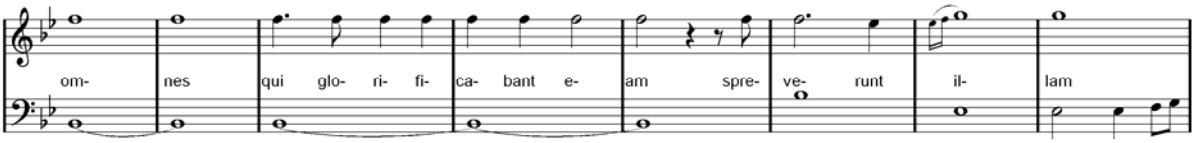
---

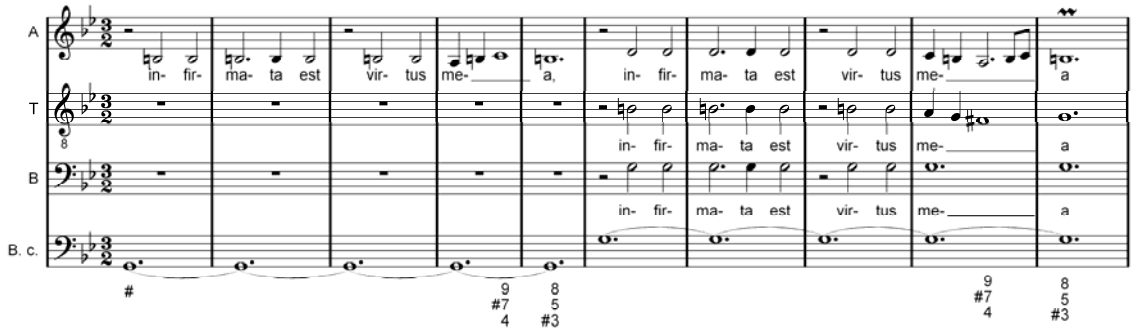
[247] „**Die Erbarmung** will eine klägliche, manchmal unterbrochene Melodie haben, wobey man etwas lange noten, die mehrenteils Dissonanzen sind, gebrauchen, und den Baß einige Zeit an einem und demselben Ort liegen lassen kann."
Fux, Johann Joseph: Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition. Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit Anmerckungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Christoph Mizler. Leipzig 1742. Nachdruck Hildesheim 1984. S. 194.

Notenbeispiel 12

a) ThomasTallis: Lamentation 1: „Beth“



b) Sébastien de Brossard: 2. Lamentation für Mittwoch. „omnes qui glorificabant eam“

c) Charpentier: 3. Lamentation für Mittwoch: „Infirmata est virtus mea“



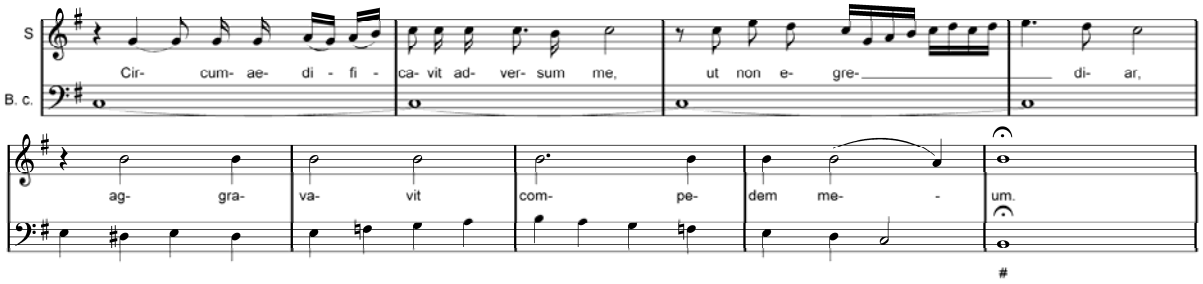
Beispiel 12 c) ist ein klanglicher Ausnahmefall für die Musik des 17. Jahrhunderts. Der sich langsam wandelnde und somit in verschiedenen Facetten schillernde G-Dur-Klang über dem Orgelpunkt *g*, zunächst im zweistimmigen, danach im vierstimmigen Satz, mutet fast „modern-minimalistisch“ an.

Ähnliche Funktionen wie die Haltetöne haben die Tonrepetitionen; auch sie sorgen für die melancholische Grundstimmung der Lamentationen. Daneben haben sie aber oftmals noch eine weitere Funktion: eine Textstelle, deren Melodie aus der

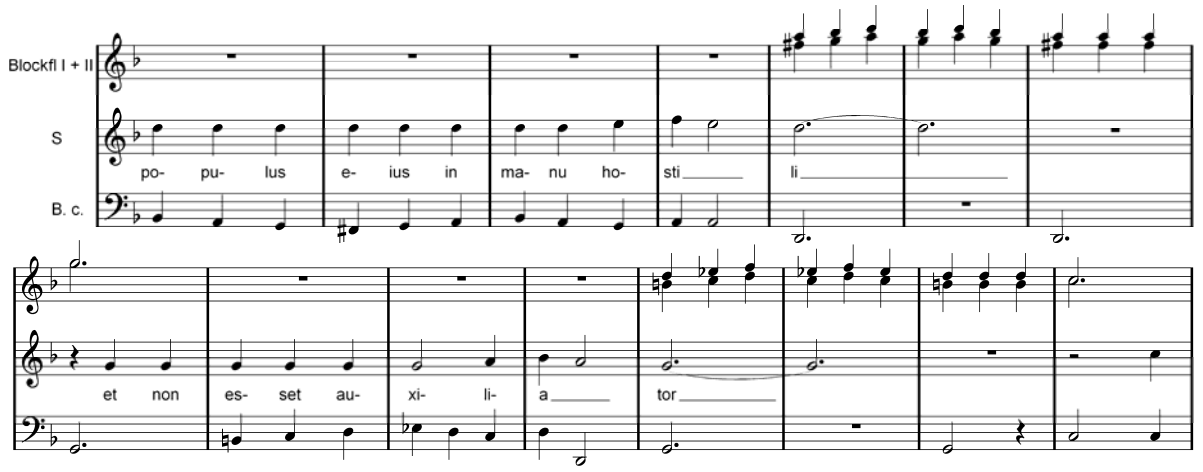
mehrfachen Wiederholung ein und desselben Tons besteht, hat geradezu etwas Insistierendes oder etwas Hochdramatisches. Je nach Zusammenhang werden also die Tonrepetitionen als Moment der Agonie oder als Moment höchster Dramatik eingesetzt.

Notenbeispiel 13

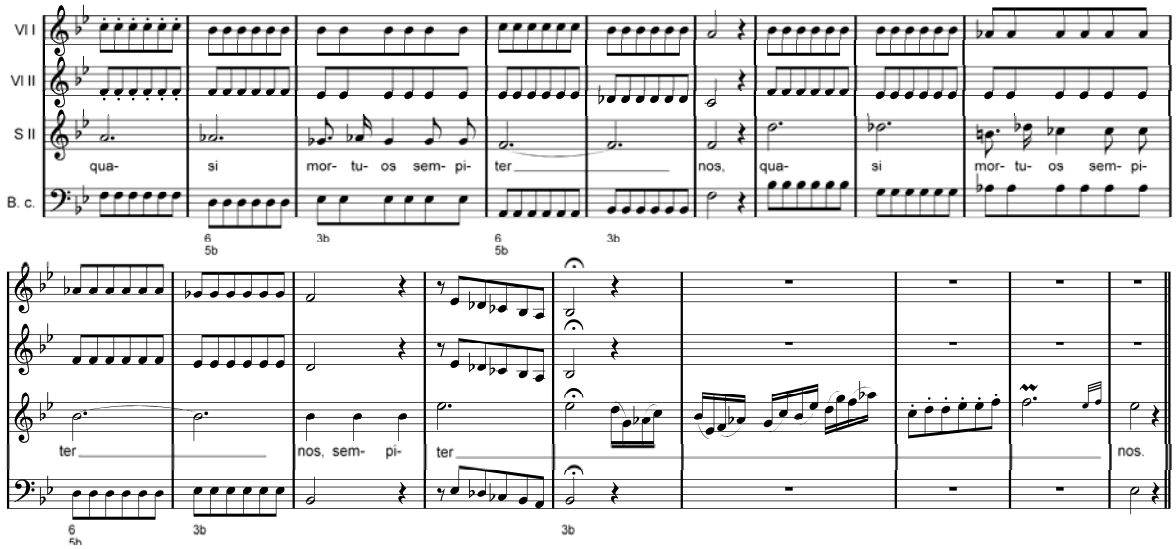
a) Johann Rosenmüller: 3. Lamentation für Donnerstag: „Circumaedificavit" (Agonie)

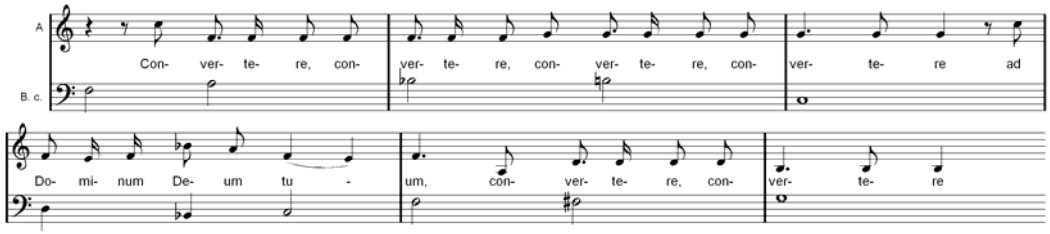


b) Pedro Rabasa: 2. Lamentation für Mittwoch: „Populus eius in manu hostili"



c) Pascual Fuentes: 3. Lamentation für Donnerstag: „Quasi mortuos sempiternos“ (Agonie)



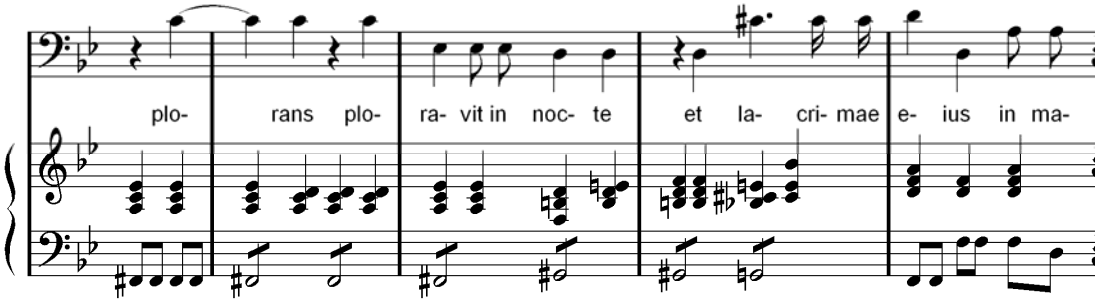
d) Paolo Colonna: 2. Lamentation für Freitag: „Jerusalem convertere“ (Dramatik)

In den Beispielen 13 a) und 13 b) drücken die Tonwiederholungen der Melodie Gefängnis, Enge und die daraus resultierende Unbeweglichkeit aus. In Beispiel 13 c) deuten sie den erloschenen Pulsschlag des Lebens an und in Beispiel 13 d) erhält der Imperativ „convertere“ durch die Tonrepetitionen in der Gesangsstimme eine große Eindringlichkeit, zusätzlich unterstrichen durch die halbchromatische Aufwärtsbewegung der Baßstimme auf „convertere“.

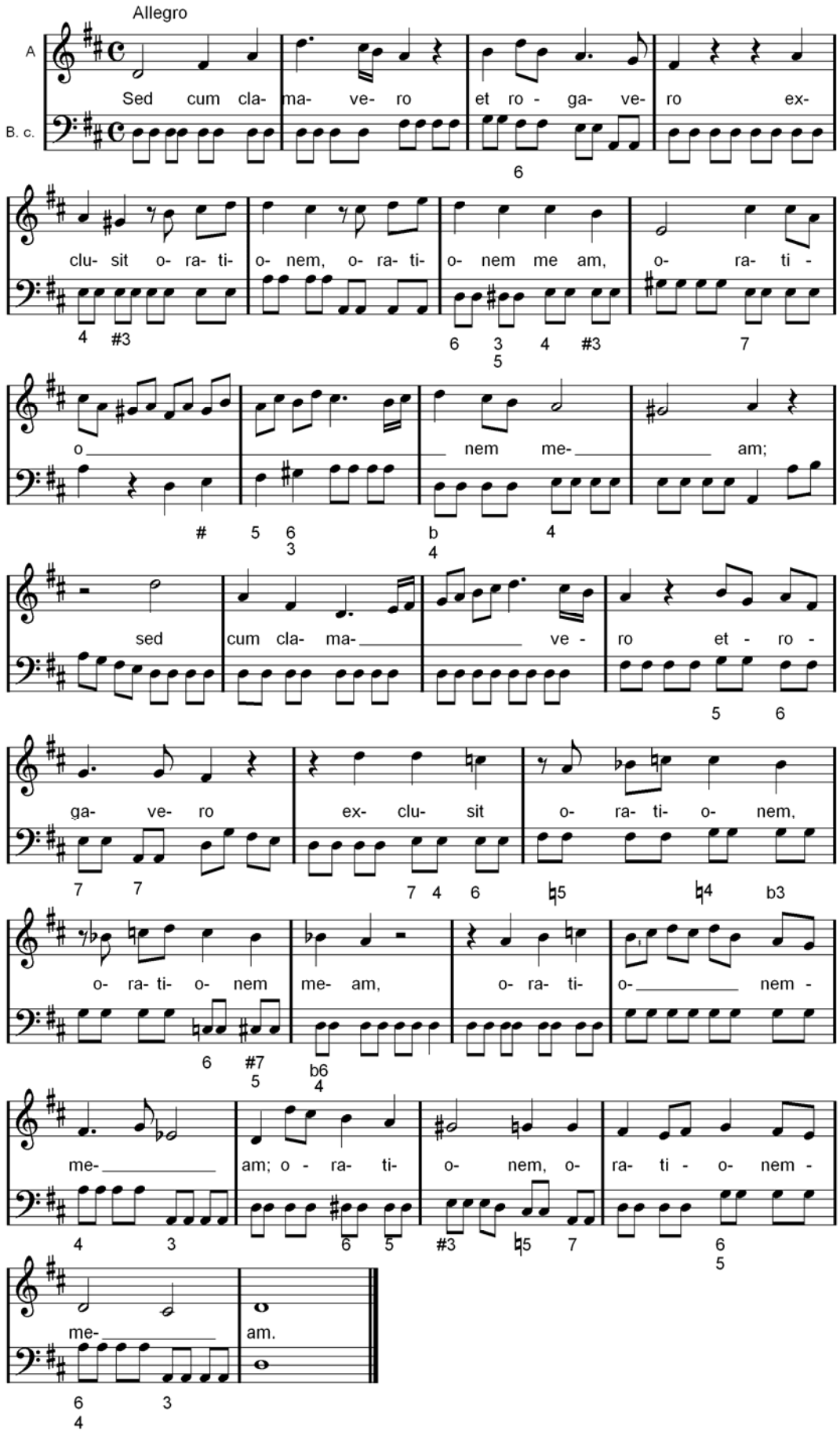
Während zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Tonrepetitionen als Begleitung – speziell in der Baßstimme – ein Kontinuitätsmoment für besonders ausdrucksvolle langsame Sätze darstellten, entwickelte sich diese Art der Begleitung in der zweiten Hälfte das Jahrhunderts zu einem Allgemeinplatz: egal, ob schnelle oder langsame Sätze, egal, ob Dur oder Moll, die pochenden Achtel- oder Viertelnoten in den Mittel- und Unterstimmen waren eine vielfach eingesetzte Begleitformel. Somit verlieren sie zum Ende des Jahrhunderts ihre „inhaltliche“ Funktion. Sie sind nicht mehr Träger

oder Gegenpol einer besonders ausdrucksstarken Melodiestimme, sondern nur noch Kontinuitätsmoment, das den metrischen Pulsschlag angibt (s. Notenbeispiel 14 b)).

Notenbeispiel 14

a) Jan Dismas Zelenka: 1. Lamentation für Mittwoch: „Plorans ploravit in nocte“



b) Giuglielmo Bruni: 3. Lamentation für Donnerstag: „Sed et, cum clamavero“

Giuglielmo Brunis musikalische Umsetzung des Verses „Sed et, cum clamavero et rogavero“ (Kla 3, 8) ist ein Beispiel für eine Vertonungsweise der Klagelieder, bei der die Musik zur Stimmung und Aussage des Textes extrem kontrastiert. Es kann wohl davon ausgegangen werden, daß Bruni diesen Kontrast nicht bewußt aus interpretatorischen Gründen gesucht hat, sondern daß er dem Text schlichtweg eine „hübsche“ Melodie unterlegt hat.

4.2.1.3 Figuren

Die musikalischen Figuren spielen in der katholischen Kirchenmusik eine andere Rolle als in der protestantischen. Generell hat die protestantische Kirchenmusik, die sich als musikalische Predigt versteht, mehr Bedarf und Verwendung für Figuren, besonders für solche, die aus der Rhetorik in die Musik übertragen wurden. Etliche Untersuchungen zur Kirchenmusik von Heinrich Schütz oder Johann Sebastian Bach belegen dies.

In der katholischen Kirchenmusik indes spielt die Verinnerlichung der christlichen Botschaft eine große Rolle. Die katholische Kirchenmusik will nicht „predigen" wie die protestantische, sondern die Wirkung des Wortes so intensivieren, daß der Gläubige innerlich dazu bewegt wird, sich zu erforschen und sich den Glaubensinhalten zu öffnen. Hierbei geht es mehr um persönliche, emotionale Glaubenserfahrung als um rationale Glaubensüberzeugung durch Predigt und ausgefeilte Rhetorik. Dementsprechend werden von den katholischen Kirchenkomponisten vorzugsweise bildliche oder die menschlichen Gemütsregungen nachahmende Figuren eingesetzt wie z. B. *passus* und *saltus duriusculus*, *suspiratio* oder *exclamatio*. Ihre Funktion ist es, wie ein Ausrufungszeichen zu wirken und den Hörer auf ein spezielles Wort oder eine bestimmte Textstelle aufmerksam zu machen.

Der *passus* und der *saltus duriusculus*

Der *passus duriusculus*, die chromatische Spielart eines steigenden oder fallenden Quartgangs, kommt in den Lamentationen sehr oft vor. In der musiktheoretischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts zählt der *passus duriusculus* nicht eigentlich zu den musikalisch-rhetorischen Figuren. Vielmehr wird er als eine besondere Art der Tonfortschreitung beschrieben, die sich aus dem [theoretisch konstruierten] „chromatischen Modus/Genus" ableitet. Heinrich Schütz (1585-1672) hingegen zählt den *passus duriusculus* zwar zu den besonderen Tonfortschreitungen, lehnt allerdings seine Herleitung aus dem „chromatischen Modus/Genus" ab:

„*Passus duriusculus*, einer Stimmen gegen sich selbst, wenn eine Stimme ein *Semitonium minus* steiget, oder fället. [...] Welcherley Gänge einige für *chromatische* Art Sätze gehalten, mit was vor Gründe aber, solches mögen sie ausfechten."[248]

Gleichzeitig warnt Schütz vor einem zu häufigen Gebrauch ungewöhnlicher Intervalle und Fortschreitungen:

„Im Auff- und Absteigen soll man sich hüten für unnatürlichen Gängen und Sprüngen, als da sind der Sprung der *Septima*, der Gang und Sprung der falschen *Quinte* und *Quarte*, zu mahl wenn solche *Superfluae* sind, wie auch die *Secunda Superflua*. Jedoch werden etliche dieser Gänge und Sprünge in heutiger absonderlich *recitativi*scher *Composition* zugelassen, welches der *Discretion* des *Componisten* anheim gestellt wird."[249]

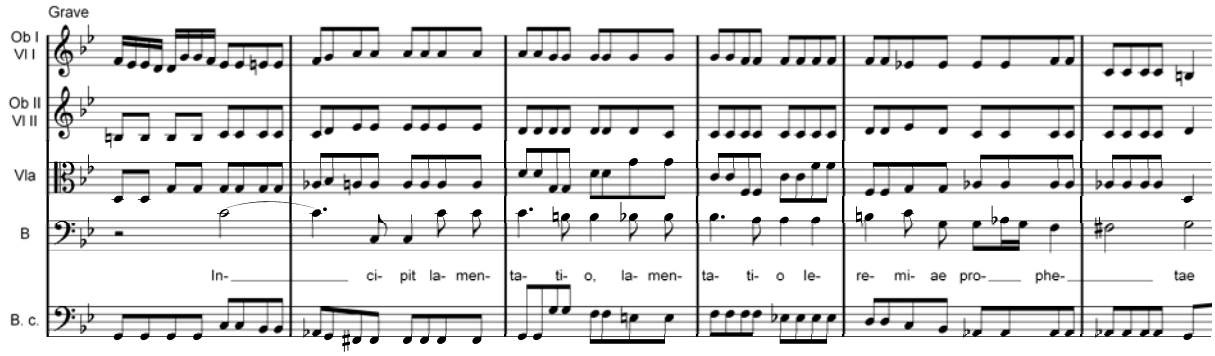
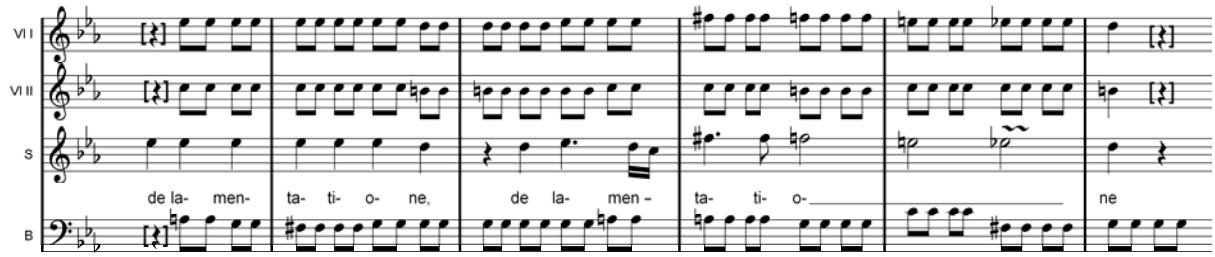
Nach dieser Regel sind die Lamentationen allesamt Kompositionen, die zum überwiegenden Teil aus satztechnischen Ausnahmen bestehen, denn die von Schütz beschriebenen Intervalle machen in ihrer Fülle und ihrem Zusammenwirken gerade das Besondere des *stylo languido* aus.

Die Beliebtheit des *passus duriusculus* bei den Lamentationskomponisten erklärt sich einerseits aus seinen kompositorischen Einsatzmöglichkeiten für Folgen ungewöhnlicher Harmoniefortschreitungen, andererseits aus seiner besonderen Klangcharakteristik. Keine andere Figur drückt das Fremde, Instabile, Orientierungslose, Unzusammenhängende und Harte so treffend und für den Hörer höchst auffällig aus wie der *passus duriusculus*. Man kann diese Figur nahezu als eine musikalische Zusammenfassung des thematischen Grundgedankens der Klagelieder begreifen. Daher verwundert es nicht, wenn manche Komponisten mit dem *passus duriusculus* das Wort „lamentatio" im Eröffnungsteil ihrer Klageliedervertonungen ausmalen.

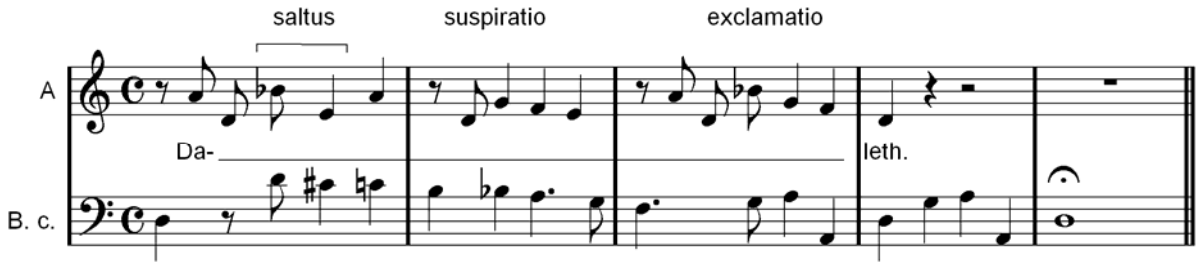
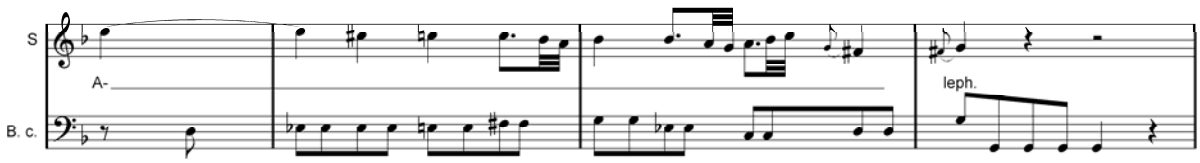
---

[248] Bernhard, Christoph: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Ohne Ort und Jahr. Hrsg. v. Joseph Müller-Blattau. Nachdruck Kassel 2003, 4. Auflage. S. 77-78.
[249] Bernhard, Chr.: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens... S. 41.

Notenbeispiel 15

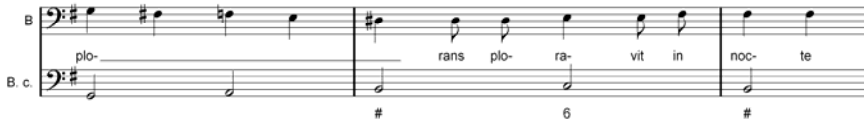
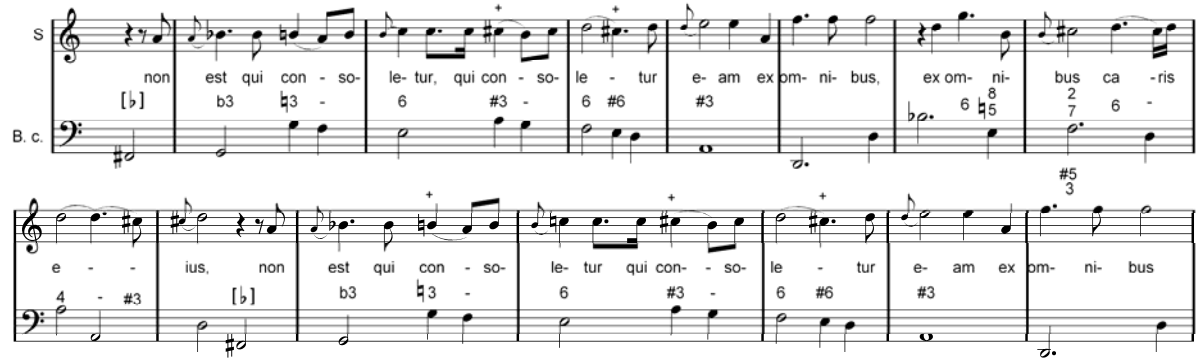
a) Jan Dismas Zelenka: 1. Lamentation für Mittwoch: Einleitung

b) Francesco Durante: 1. Lamentation für Freitag: Einleitung

Erscheint der *passus duriusculus* in einer Lettern-Vertonung, erfüllt er eine ähnliche Funktion wie in der Einleitung: er ist eine Art Überschrift – in diesem Fall für den folgenden Vers.

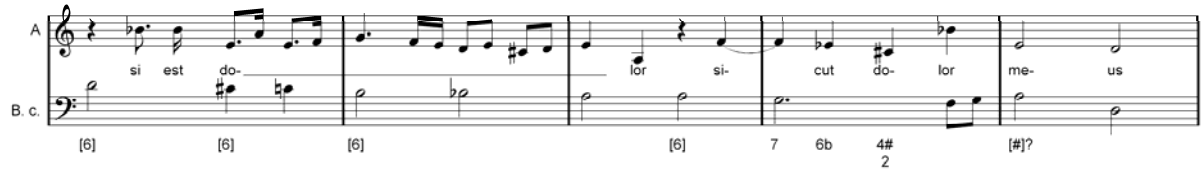
Notenbeispiel 16

a) Antonio Silvani: 1. Lamentation für Mittwoch: „Daleth“

b) Francesco Milano: 1. Lamentation für Mittwoch: „Aleph“

Die Letternvertonung „Daleth“ (Beispiel 16 a)) zeigt deutlich die Kombination verschiedener Figuren bzw. Ausdrucksmittel. Der *passus duriusculus* dominiert den Anfang der B. c.-Stimme, den Schluß bestimmt eine zweimalige Kadenz in d-Moll. Die zick-zack-artige, mit Pausen durchsetzte Melodie der Gesangsstimme bündelt auf engstem Raum die *exclamatio* (*d'-b'*), die *suspiratio* (Pausen) und den *saltus duriusculus* (*b'-e'*). In Beispiel 16 b) steht der fallende *passus duriusculus* der Gesangstimme einer halbchromatisch aufwärts geführten Baßlinie gegenüber.

Ferner setzen die Komponisten den *passus duriusculus* auch als kommentierende Figur bestimmter Textpassagen ein. Insbesondere sind das die Zeilen „plorans ploravit in nocte“ (Kla 1, 2), „non est qui consoletur eius“ (Kla 1, 2) und „si est dolor sicut dolor meus“ (Kla 1, 12). An diesen Stellen soll der *passus duriusculus* die Heftigkeit des Schmerzes und die Härte der Verlassenheit ausdrücken.

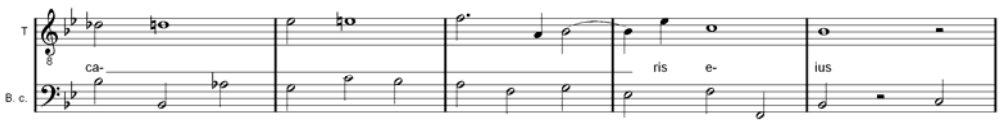
Notenbeispiel 17

a) Johann Rosenmüller: 1. Lamentation für Mittwoch: „Plorans ploravit in nocte“

b) François Couperin: 1. Lamentation für Mittwoch: „Non est qui consoletur eam“

c) Paolo Colonna: 3. Lamentation für Mittwoch. „Si est dolor“



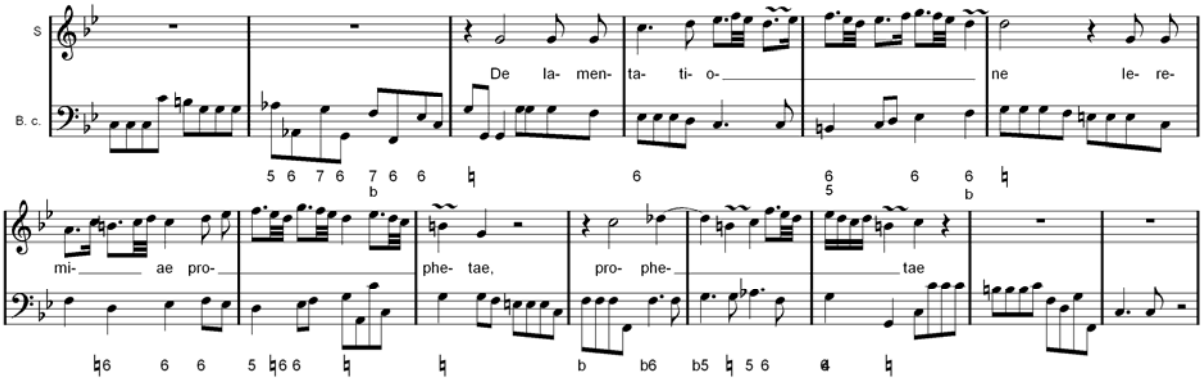
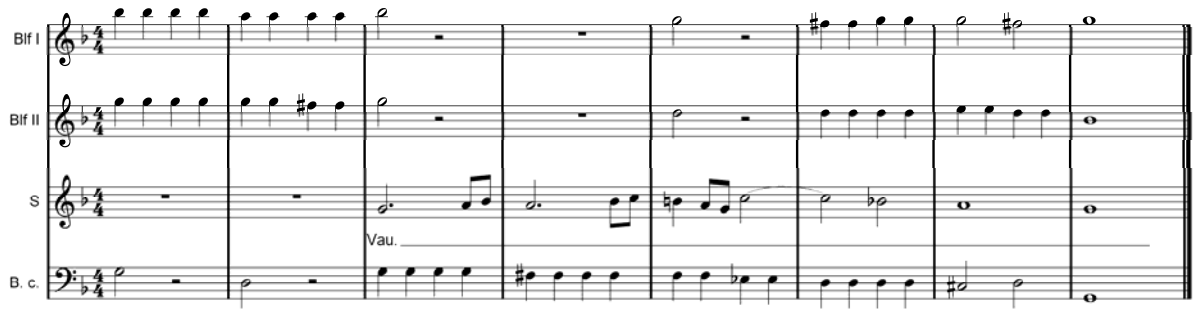
Im Gegensatz zu François Couperin entscheidet sich Johann David Heinichen in seiner Vertonung des Verses „non est qui consoletur eius es omnibus caris eius“ für einen aufsteigenden *passus duriusculus*.

Notenbeispiel 18

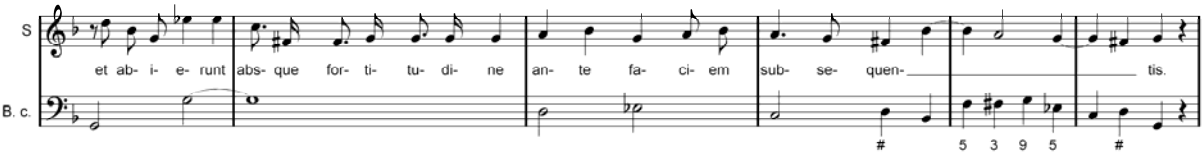
Johann David Heinichen: 1. Lamentation für Mittwoch: „[ex omnibus] caris eius“

An dieser Stelle steht der *passus duriusculus* nicht für den Affekt der Trauer, sondern er dient als (An-)Spannungselement. Das Stichwort für die Interpretation dieser Stelle heißt „Instabilität“: alle Freunde/Verehrer (=caris) der Stadt Jerusalem aus guten Zeiten lassen sie in der Not, d. h. in *harten (=duriusculus)* Zeiten, im Stich.

Neben dem „echten“ *passus duriusculus* sind in den Lamentationen vielfach fallende Baßlinien zu finden, die nur halbchromatisch sind. Diese Variante eines angedeuteten oder unvollständigen *passus duriusculus* ist noch viel öfter anzutreffen als die vollchromatische Grundform.

Notenbeispiel 19

a) Pierre-Hercules Bréhy: 1. Lamentation für Donnerstag: „De lamentatione“

b) Pedro Rabasa: 2. Lamentation für Mittwoch:“Vau“

Der *saltus duriusculus*, der Sprung in eine übermäßige Quarte oder verminderte Quinte, ist für die Melodiebildung in den Lamentationen ebenfalls von großer Bedeutung. Funktional sind *saltus* und *passus duriusculus* vergleichbar. Im folgenden Notenbeispiel kombiniert Silvani den *saltus duriusculus* mit einer *exclamatio* über einer liegenden Baßstimme.

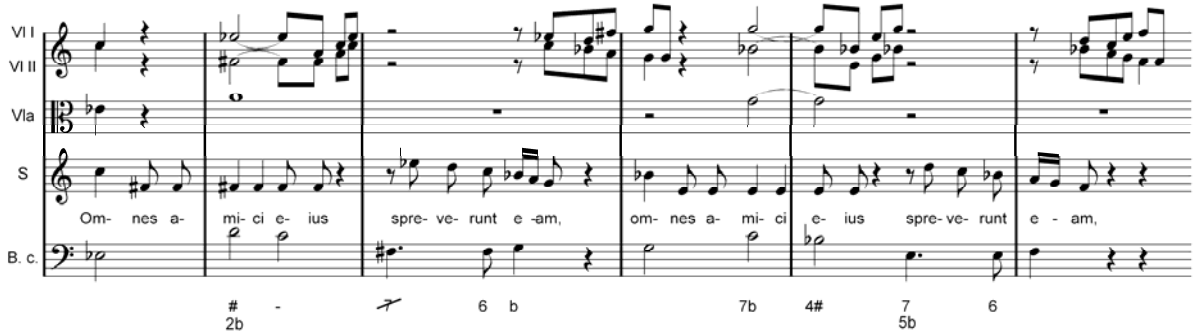
Notenbeispiel 20

Giuseppe Antonio Silvani: 2. Lamentation für Mittwoch: „Et abierunt absque fortitudine

„Kraftlos zogen sie dahin (vor dem Verfolger)“ heißt diese Stelle auf Deutsch (Kla 1, 6). Während die Überlegenheit des Feindes über das dahinziehende Volk Israel durch eine exponierte, sich energisch erhebende *exclamatio* ganz zielgerichtet ausgedrückt wird, spiegelt sich der kraftlose Zustand der Verschleppten in dem abwärtsspringenden unbestimmten Intervall des Tritonus wider.

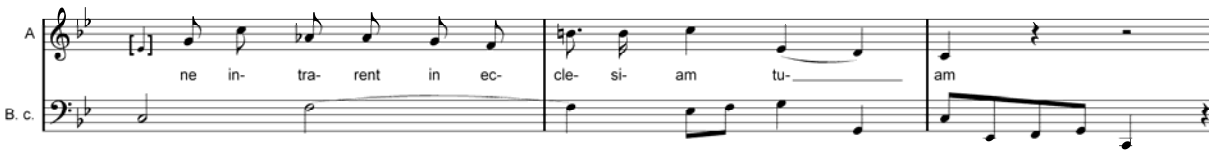
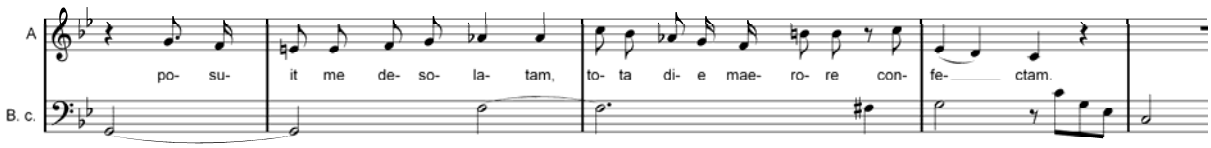
Ganz anders angelegt ist das folgende Beispiel. Hier entsteht der *saltus duriusculus* in der Melodie und Baßstimme aus der harmonischen Anlage dieser Stelle, welche auf einer einfachen Quintfallsequenz ($D^{verm.}$ – g – $C^{verm.}$ - F) fußt. Die Akkordfolge mit ihren beiden Affektakkorden $D^{verm.}$ und $C^{verm.}$ bildet die Grundlage für die Entwicklung der melodischen Linie. Inhaltlich dient der *saltus duriusculus* an dieser

Stelle als Verstärkung der Textaussage. Die Verachtung, mit der die ehemaligen Freunde Jerusalem nun gegenüberstehen, soll unterstrichen werden.

Notenbeispiel 21

Francesco Milano: 1. Lamentation für Mittwoch: „Omnes amici eius spreverunt eam“

Die beiden folgenden Stellen aus der 3. Lamentation für Mittwoch von Johann David Heinichen aus dem Jahr 1724 sind sehr ähnlich gebaut. Der *saltus duriusculus* kurz vor dem Ende der Phrase soll noch einmal einen Moment höchster Dramatik bringen, indem er das Schlüsselwort des Verses herausstellt.

Notenbeispiel 22

a) Johann David Heinichen: 3. Lamentation für Mittwoch: „Ne intrarent in ecclesiam tuam“

b) Johann David Heinichen: 3. Lamentation für Mittwoch: „Posuit me desolatam“

Die *Suspiratio*

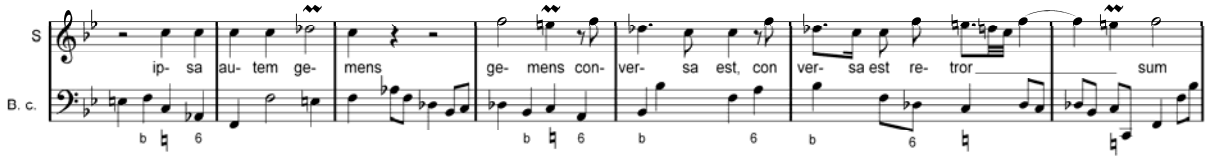
Die *suspiratio* oder *Figura suspirans*, wie Johann Gottfried Walther sie nennt, ist eine Figur, welche „an statt der vordern längern Note, eine halb so große Pause, und

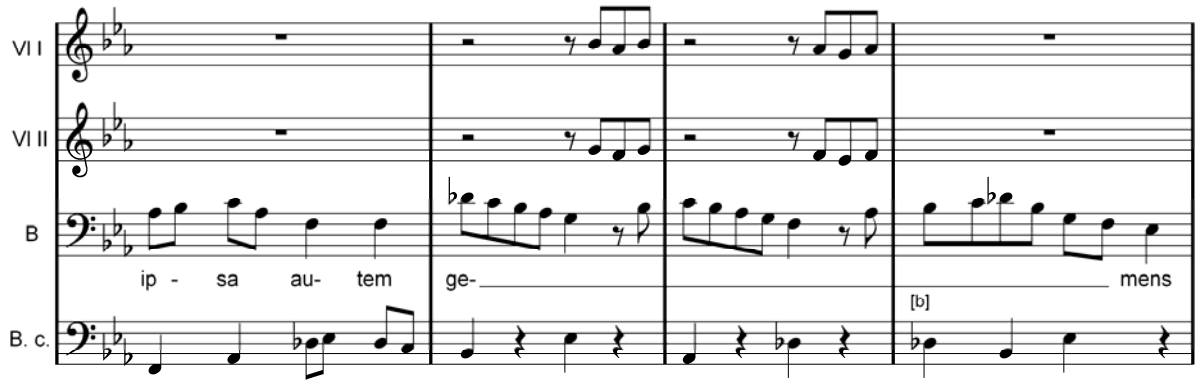
darauf eine den andern beiden gleiche Note hat“[250]. Hinter dieser etwas umständlichen Beschreibung verbirgt sich ein „nachschlagender“ Rhythmus, z. B. nach dem Muster: Achtelpause plus drei Achtelnoten. Diese Pausen auf der vollen Zählzeit, auch Seufzerpausen genannt, werden von vielen Komponisten als Wortmalerei zu bestimmten Textstellen eingesetzt, häufig in Kombination mit besonderen harmonischen Wendungen wie z. B. Vorhalten oder Septakkorden.

Als Unterbrechung einer melodischen Linie oder Koloratur erscheint die *suspiratio* oft an Textstellen des Trauerns oder Seufzens. Ein besonders geeignetes Beispiel für diese Technik ist die Zeile „ipsa autem gemens conversa est retrorsum“ (Kla 1, 8). In Beispiel 23 a) tragen neben der mit Pausen durchsetzten Melodie und den Verzierungen auch die vielen Halbtonschritte zur Darstellung des Textausdrucks bei; Beispiel 23 b) zeigt eine von „Seufzerpausen“ unterbrochene Koloratur.

Notenbeispiel 23

a) Pierre-Hercules Bréhy: 2. Lamentation für Mittwoch: „Ipsa autem gemens“



b) Johann David Heinichen: 2. Lamentation für Mittwoch: „Ipsa autem gemens“

[250] Walther, Johann Gottfried: Musicalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothec. Leipzig 1732. Nachdruck Kassel 2001. S. 224.

Die *exclamatio*

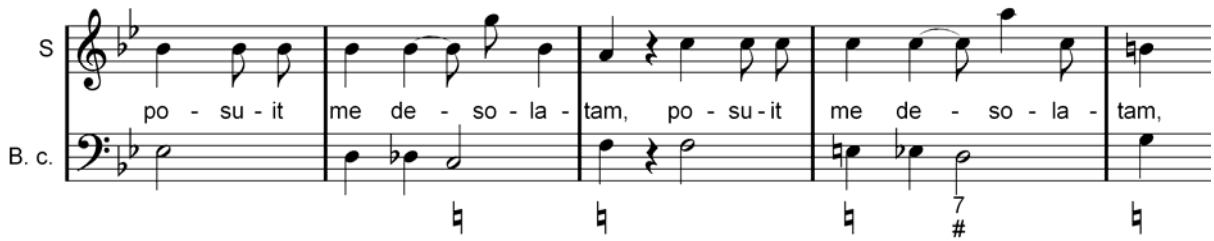
Die *exclamatio* ist wohl die in den Lamentationen am häufigsten verwendete Figur.

„*Exclamatio* (lat.) [...] ist eine *Rhetorische* Figur, wenn man etwas beweglich ausruffet; welches in der Music gar füglich durch die aufwerts springende *Sextam minorem* geschehen kan.'"[251]

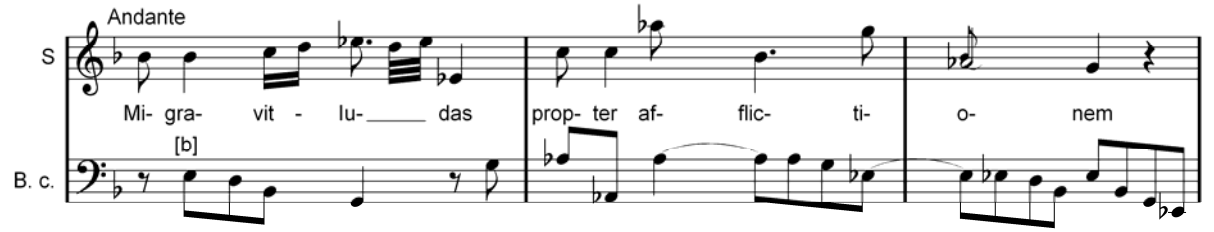
Die *exclamatio* wurde vorzugsweise von den italienischen Komponisten eingesetzt. Unter den Komponisten anderer Nationen verwendeten die *exclamatio* in der Regel jene, die sich mit ihren Klageliedervertonungen stilistisch an italienischen Vorbildern orientierten. Die drei folgenden Beispiele aus italienischen Lamentationen zeigen, daß die *exclamatio* nicht bloß als Ausdrucksmittel für die Worte „desolatam" und „afflictionem" eingesetzt wird, sondern mittels Wiederholung und Sequenzierung als motivbildendes Element wirkt.

Notenbeispiel 24

a) Leonardo Leo: 3. Lamentation für Mittwoch: „Posuit me desolatam"

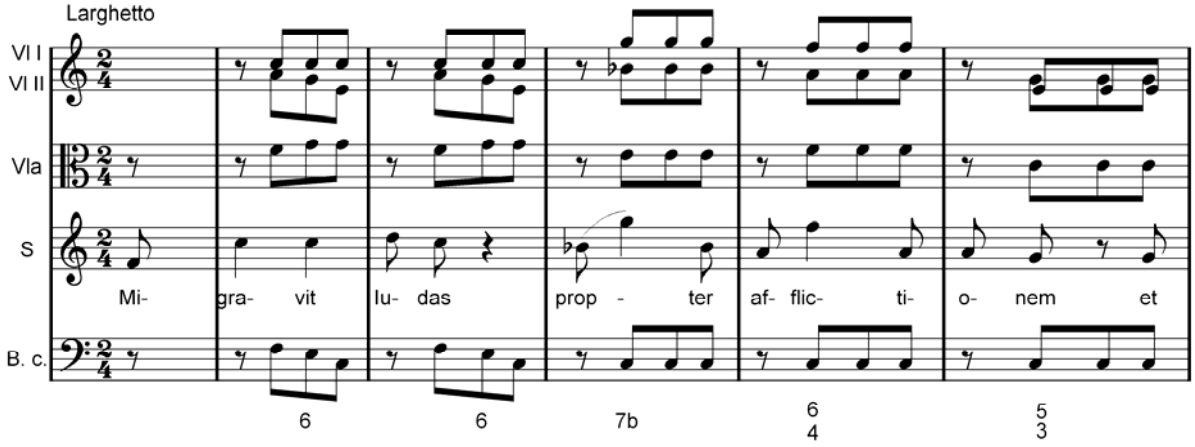


b) Leonardo Leo: 1. Lamentation für Mittwoch: „Migravit Iudas"



[251] Johann Gottfried Walther: Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek. Leipzig 1732. Nachdruck Kassel 2001. S. 213-214.
vgl. auch Ringhandt, U.: Sunt rerum lacrimae... S. 55.

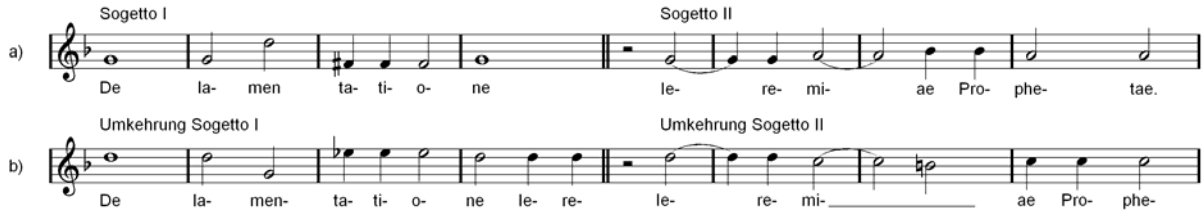
c) Francesco Milano: 1. Lamentation für Mittwoch: „Migravit Iudas“

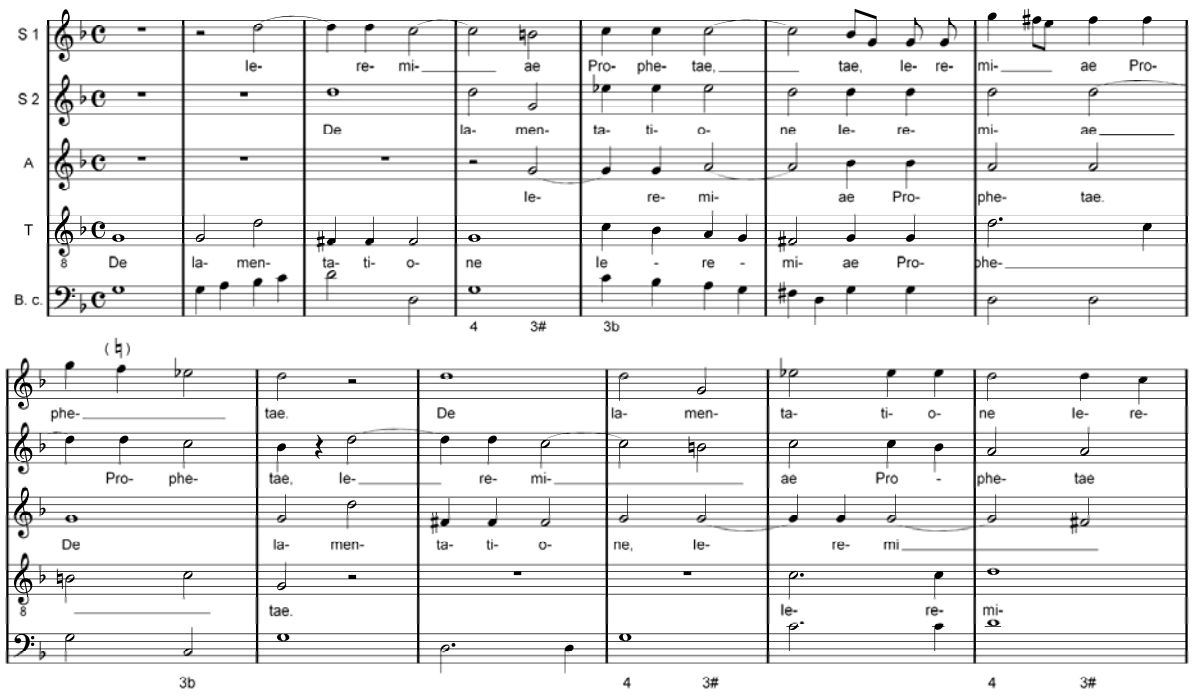


Ein besonderes Beispiel für den Einsatz der *exclamatio* als Charakteristikum eines Soggettos ist der Eingangschor „De lamentatione“ eines spanischen Mönches namens Fray Juan Soler. Seine Lamentation ist als Stimmenabschrift aus dem Jahr 1725 überliefert; die Komposition selbst ist wahrscheinlich älteren Datums. Der Eingangschor dieses Werkes besteht aus zwei Soggetti und deren Umkehrungen, die das Material des gesamten Eingangschors bilden.

Notenbeispiel 25

a) Fray Juan Soler: 1. Lamentation für Donnerstag: Soggetto I und II



b) Fray Juan Soler: 1. Lamentation für Donnerstag: Eingangschor

In dieser Komposition erhält die *exclamatio* im Eingangschor die Funktion, welche in anderen Werken oftmals der *passus duriusculus* an jener Stelle innehat: die *exclamatio* zeigt hier an, um welches Thema es im Fortgang der Komposition gehen wird.

Die *Heterolepsis*

Die *Heterolepsis*, eine satztechnische Figur, die in den monodischen Lamentationen oft zu finden ist. Sie ist charakterisiert durch das Springen der Melodiestimme in ein zur Basßtimme dissonantes Intervall.

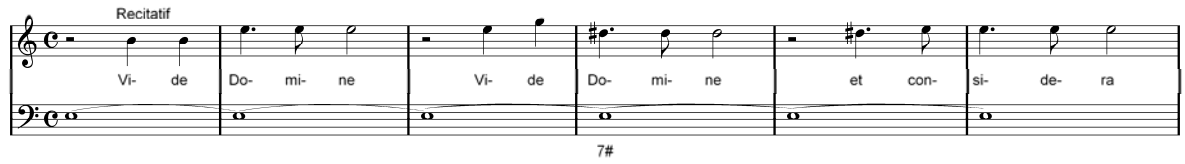
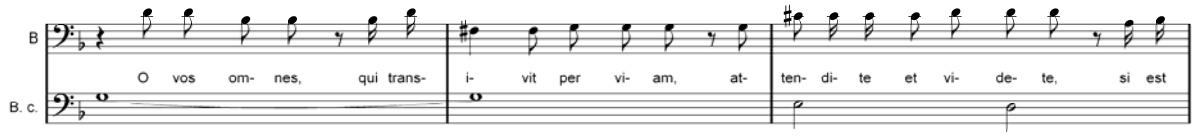
„1) *Heterolepsis* ist ene Ergreifung einer anderen Stimme und ist zweierley.
2) Erstlich, wenn ich nach einer *Consonantz* in eine *Dissonantz* springe oder gehe, so von einer andern Stimme *in transitu* könnte gemacht werden. [...]
6) Zum andern, wenn bey einer *syncopierten* untern Stimme, die obere einer *Quarta* begriffen nicht eine *Secunde* steiget, sondern eine *Tertia* fället.“[252]

Aus der Vielzahl der Beispiele seien hier zwei typische Erscheinungen der *Heterolepsis* vorgestellt: in den beiden folgenden Notenbeispielen von Silvani und

[252] Bernhard, Chr.: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens... S. 85-86.

Delalande ist es die große Septime („*Heterolepseos Septimae in Transitu*“[253]) zwischen Baß und Gesangsstimme, die durch einen großen Sprung in der Melodie angesteuert wird.

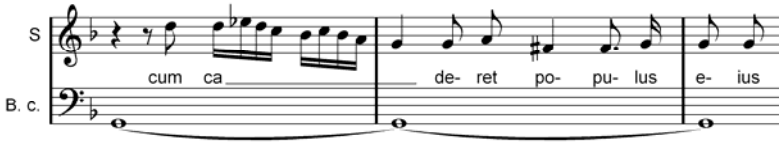
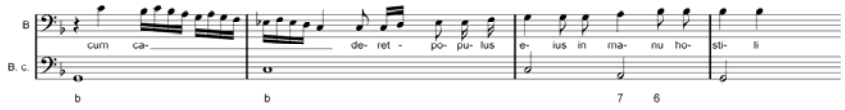
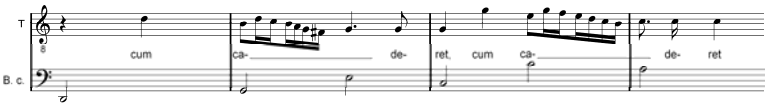
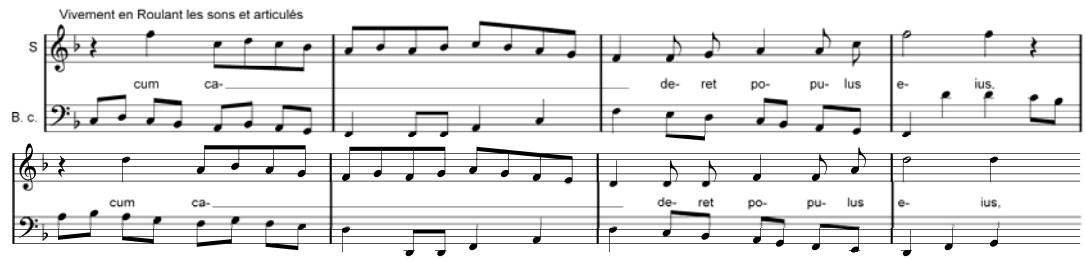
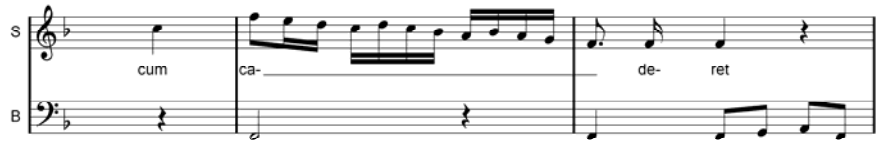
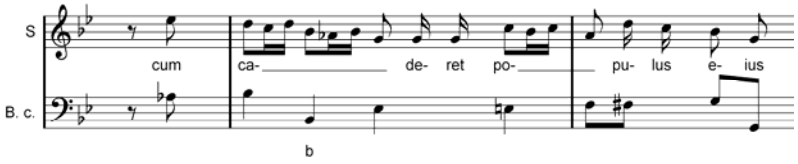
Notenbeispiel 26

a) Michel-Richard Delalande: 2. Lamentation für Mittwoch: „Vide, Domine, afflictionem meam“

b) Giuseppe Antonio Silvani: 3. Lamentation für Mittwoch: „O vos omnes“

[253] Bernhard, Chr.: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens... S. 86.

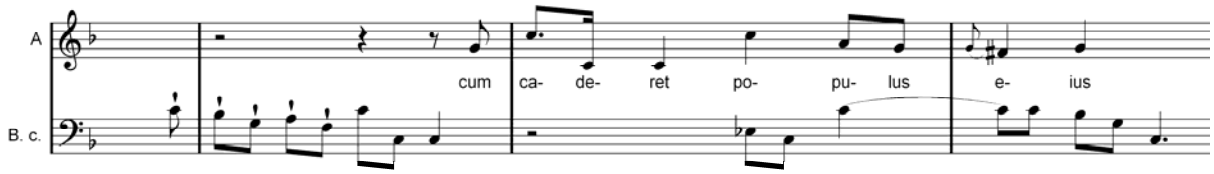
4.2.1.4 Wortmalereien (=Hypotyposis)

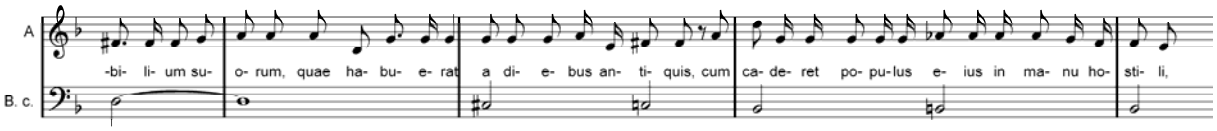
Der stark bildhafte Text der Klagelieder fordert die Komponisten geradezu heraus, ihre Werke mit musikalischen Wortmalereien auszustatten. Fast jeder Vers der Klagelieder enthält irgendein Wort oder einen Ausdruck, der zur Anwendung einer musikalischen Figur oder zur gestischen Nachahmung anregt. Unter diesen zahlreichen Möglichkeiten gibt es einige Textstellen, die von sehr vielen Komponisten zur musikalischen Wortmalerei genutzt werden. Ein schönes Beispiel ist die Zeile „cum caderet eius in manu hostili“ (Kla 1, 7). Etliche Komponisten malen das Wort „caderet“ mit einer fallenden Tonleiter aus.

Notenbeispiel 27

a) Giuseppe Antonio Silvani: 2. Lamentation für Mittwoch: „Cum caderet“

b) Paolo Colonna: 2. Lamentation für Mittwoch: „Cum caderet“

c) Johann Rosenmüller: 2. Lamentation für Mittwoch: „Cum caderet“

d) Charles-Henri (de) Blainville: 2. Lamentation für Mittwoch: „Cum caderet“

e) Pedro Rabasa: 2. Lamentation für Mittwoch: „Cum caderet“

f) Pierre-Hercules Bréhy: 2. Lamentation für Mittwoch: „Cum caderet“

Andere Komponisten wiederum lassen die Singstimme an dieser Stelle über ein größeres Intervall abwärts springen (Beispiel 28 a)). Im Beispiel 28 b) unterstreicht Zelenka den abwärtgerichteten Quintsprung durch die absteigende chromatische Baßlinie (*passus duriusculus*).

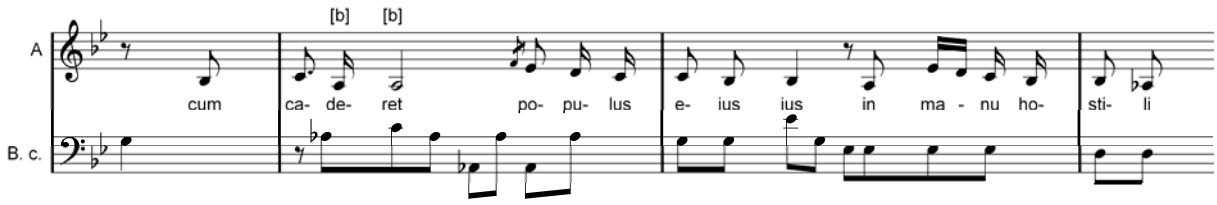
Notenbeispiel 28

a) Leonardo Leo: 2. Lamentation für Mittwoch: „Cum caderet“

b) Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Mittwoch: „Cum caderet“

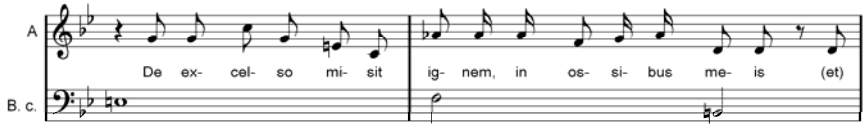
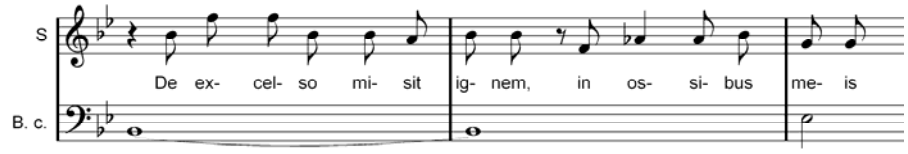
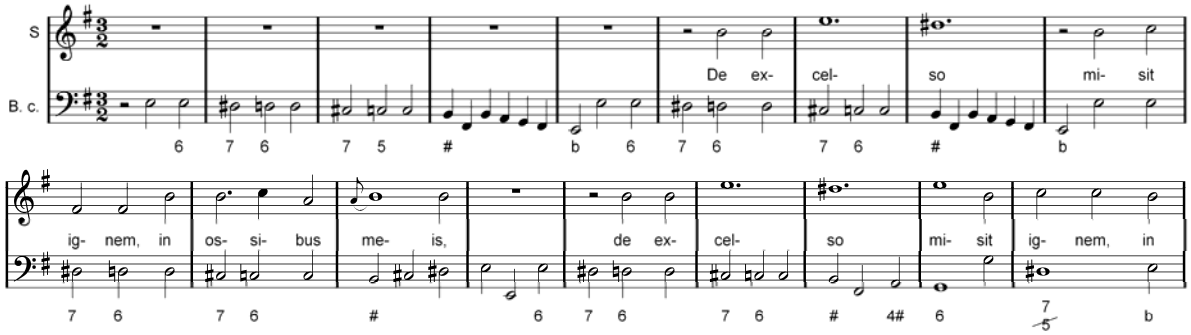


Eine ganz andere, aber sehr geistreiche Ausmalung des Wortes „caderet“, wählt Francisco Morera. Er siedelt die Melodie dieser Textstelle von vornherein in der tiefen Lage an – der Fall hat also schon stattgefunden – die hoch liegende Baßstimme kreuzt sich teilweise mit der Solo-Altstimme und zeigt an, wie „dicht am Boden“ das Volk Israel gelandet ist.

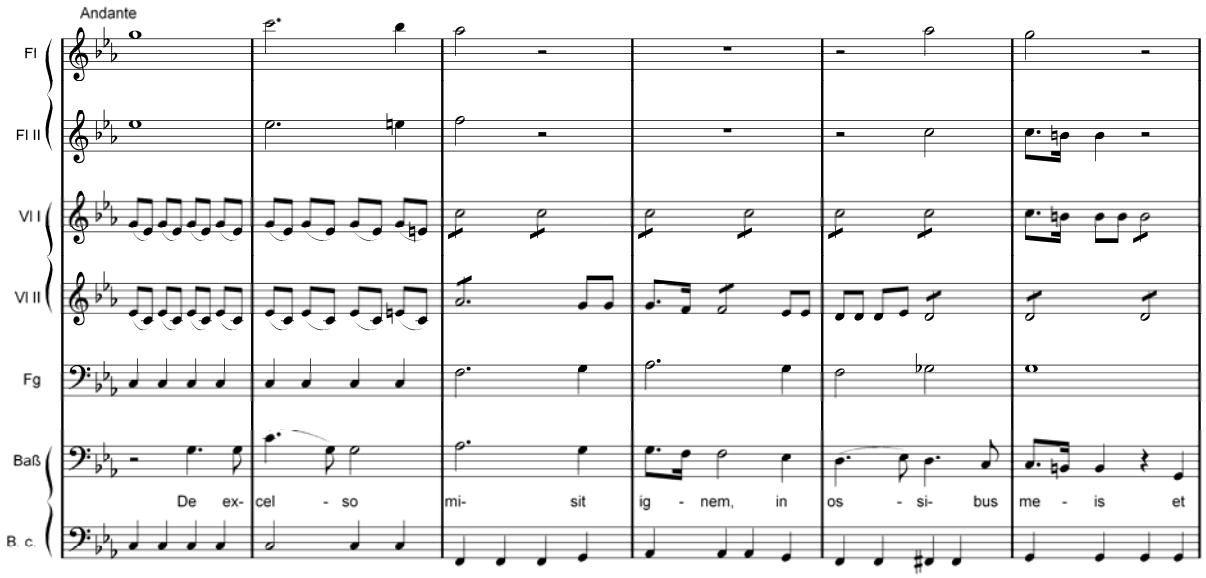
Notenbeispiel 29

Francisco Morera: 2. Lamentation für Mittwoch: „Cum caderet“

„De excelso misit ignem in ossibus meis“ (Kla 1, 13) ist auch eine Textstelle, die einige Komponisten als Anregung zur Wortmalerei verstehen. Im Gegensatz zur Umsetzung des Wortes „caderet“ finden sich zusätzlich zur Ausmalung des aus der Höhe herabschießenden Feuers häufig weitere Ausdrucksmittel, die die Dramatik des hier beschriebenen Vorgangs steigern sollen. Die drei folgenden Beispiele zeigen drei unterschiedliche Lösungen, diese Worte auszumalen. In Heinichens Vertonung (Beispiel 30 a)) springt die Melodie aus dem fallenden C-Dur-Dreiklang in die kleine Sexte aufwärts (*exclamatio*), um das Wort „ignem“ zu betonen, während Leo nach dem fallenden B-Dur-Dreiklang in die Septime as’ springt, um das Wort „ossibus“ hervorzuheben (Beispiel 30 b)). Sébastien de Brossard setzt vor allem den fallenden *passus duriusculus* ein, um dieser Stelle entsprechende Spannung zu verleihen und die Abwärtsbewegung nachzuahmen (Beispiel 30 c)).

Notenbeispiel 30

a) Johann David Heinichen: 3. Lamentation für Mittwoch: „De excelso misit ignem“

b) Leonardo Leo: 3. Lamentation für Mittwoch: „De excelso misit ignem“

c) Sébastien de Brossard: 3. Lamentation für Mittwoch: „De excelso misit ignem“

Die ausführliche Betrachtung der Umsetzung dieser Textzeile durch Manuel Narro soll zeigen, wie eng die unterschiedlichen Ausdrucksmittel ineinandergreifen, um den typischen Lamentationsstil hervorzubringen. Anders als Heinichen und Leo hebt Narro nicht jedes einzelne Wort hervor, sondern schafft eine Gesamtstimmung, die den Affekt der Klage und Niedergeschlagenheit nachempfindet.

Notenbeispiel 31

Manuel Narro: 3. Lamentation für Mittwoch: „De excelso misit ignem“

Zunächst einmal wirken diese sechs Takte ganz schlicht. Die Melodie ist einfach: Narro läßt sie schrittweise um eine große Sexte abwärts steigen. Doch schon auf den ersten Worten „de excelso“ sind auf engstem Raum gleich vier bzw. fünf Ausdrucksmittel versammelt. Für die Gesangsstimme ist die Punktierung

charakteristisch; dazu kommt die Tonwiederholung auf *g*, welches durch das einmalige Ausscheren zum darüberliegenden *c* betont wird. Die Begleitstimmen unterstützen die Statik dieser Stelle durch die pochenden Tonwiederholungen der Baßstimme und die wechselnden Terzparallelen in den Violinen, die – ähnlich einer sich sanft kräuselnden Wasseroberfläche – eine leicht wiegende Atmosphäre und harmonische Farbe schaffen. Der große Ambitus zwischen den Randstimmen über drei Oktaven – *c'''* (Flöte I) und *c* (Baß) – betont den Aspekt der Entfernung bzw. Höhe (de excelso!). Der Wechsel von c-Moll nach C-Dur im zweiten Takt verleiht dieser Stelle eine erhöhte Spannung. Der C^7-Akkord fungiert an dieser Stelle als eine eingeschobene Dominante zur Subdominante f-Moll, die im dritten Takt erreicht wird.

Im dritten Takt erscheint dann eine punktierte halbe Note *as* auf „misit"; als langer Ton vermittelt sie die Bewegungslosigkeit der Gesamtstimmung, unterstützt durch die statisch wirkenden Achtelrepetitionen in den Violinen.

Die Subdominante f-Moll ist die bestimmende Tonart dieser Phrase und zeigt sich in drei Erscheinungsformen: als Grundakkord auf „misit", als Sextakkord auf „ignem" und als Quintsextakkord auf „ossibus". Das Wort „ignem" ist durch einen Nonvorhalt besonders hervorgehoben; das Wort „meis" durch einen Quartvorhalt. Das Wort „ossibus" ist dreifach gekennzeichnet: durch den punktierten Rhythmus, durch die Dominanz des Melodietons *d'* und durch den Halbtonschritt *d'-es'*. Zusätzlich zu diesen drei Merkmalen wird in den Begleitstimmen in der Tatktmitte weitere Spannung aufgebaut durch die eingeschobene Doppeldominante (D^7 als Terzquartakkord mit tiefalterierter Quinte), die sich im folgenden Takt zur Dominante G-Dur auflöst. Erreicht wird die Doppeldominante durch den Halbtonschritt *f-fis* im Baß. Das Hinzukommen der Flöten als weitere Klangfarbe und der Halbtonschritt *as''-g''* in der ersten Flöte verstärkt die Spannung.

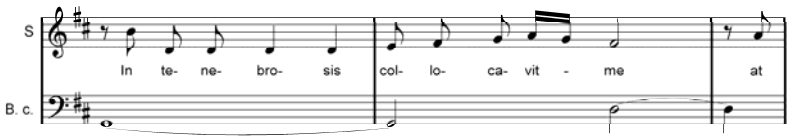
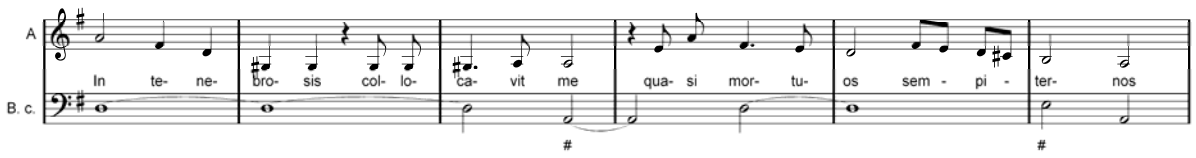
Die Worte „de excelso" und „ossibus" sind durch analoge musikalische Gestaltung und den punktierten Rhythmus miteinander verknüpft, desgleichen die Wörter „ignem" und „meis". Diese Binnenbeziehungen sorgen für eine musikalische

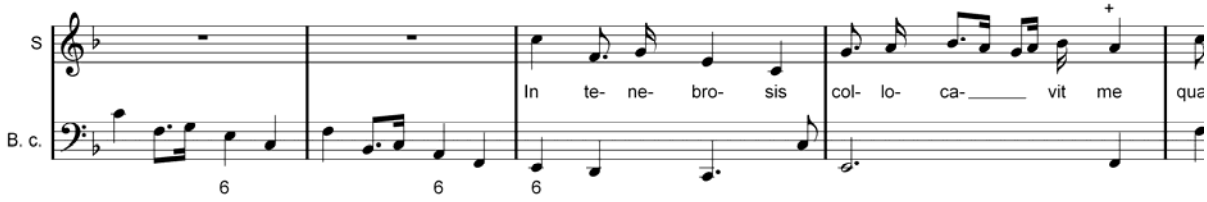
Geschlossenheit dieser Phrase. Inhaltlich wird durch diese motivischen Parallelen eine Brücke geschlagen von der Sendung aus der Höhe zum Empfänger auf der Erde (de excelso/ossibus – ignem/meis). Das Verb „misit“ – als Satzprädikat von zentraler Stellung und Bedeutung – hat durch seinen Halteton *as*, der sich zum Durchgangston *g* auflöst eine Sonderstellung und verbindet beide Satzhälften.

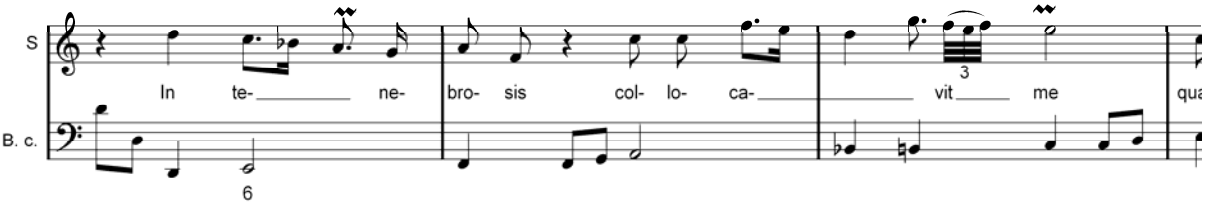
Dieses ausführlich beschriebene Beispiel zeigt gut, wie eng im Lamentationsstil die verschiedenen musikalischen Ausdrucksmittel miteinander verwoben sind und wie dabei gleichzeitig der Wortsinn und seine musikalische Darstellung ineinander verschmelzen. Auch die herausragende Bedeutung des Halbtonschritts ist in diesem Beispiel gut zu erkennen – egal, ob er als natürliches oder tonleiterfremdes Intervall (Lizenz) auftaucht. In beiden Fällen bringt er eine Spannungserhöhung, da er meistens den Kernpunkt des jeweiligen musikalischen Geschehens bildet.

Eine weitere Textstelle, die viele Komponisten zum Mittel der Wortmalerei greifen läßt, sind die Worte „in tenebrosis collocavit me“ (Kla 3, 6). Die Erwähnung der dunklen Orte („tenebrosis“), Sinnbilder für Gottesferne, Verlassenheit, Höllenschlund und Tod, malen einige Komponisten malen durch die Führung der Singstimme oder der Instrumentalbegleitung in eine extrem tiefe Lage aus. In allen Beispielen setzen die Komponisten die tiefe Lage nicht als alleiniges Ausdrucksmittel ein: Rosenmüller (32 a)) kombiniert sie mit der *exclamatio* und Tonrepetitionen, Colonna (32 b)) mit dem *saltus duriusculus*, Villeneuve (32 c)) mit einer kleinen Imitation und Bréhy (32 d)) mit punktiertem Rhythmus und fallender Melodik.

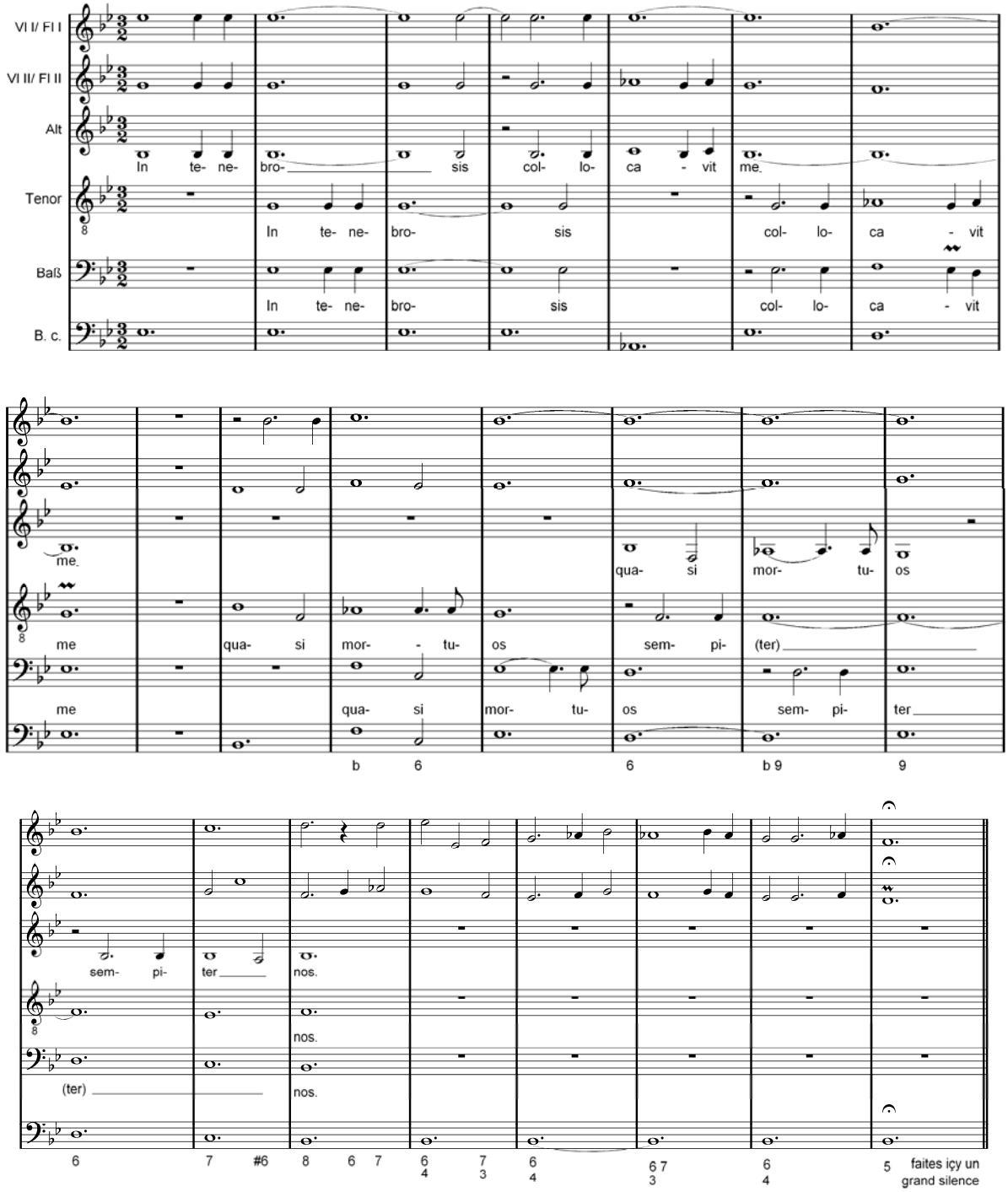
Notenbeispiel 32

a) Johann Rosenmüller: 3. Lamentation für Donnerstag: „In tenebrosis collocavit me“

b) Paolo Colonna: 3. Lamentation für Donnerstag: „In tenebrososis collocavit me“

c) Alexandre (de) Villeneuve: 3. Lamentation für Donnerstag: „In tenebrosis collocavit me“

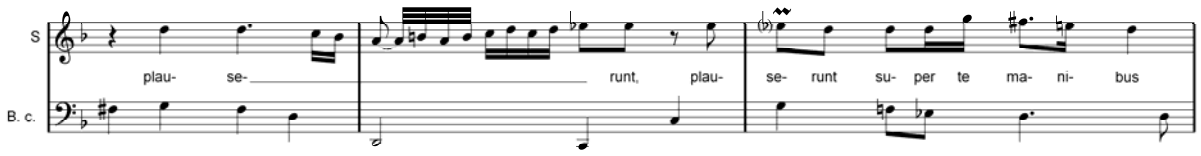


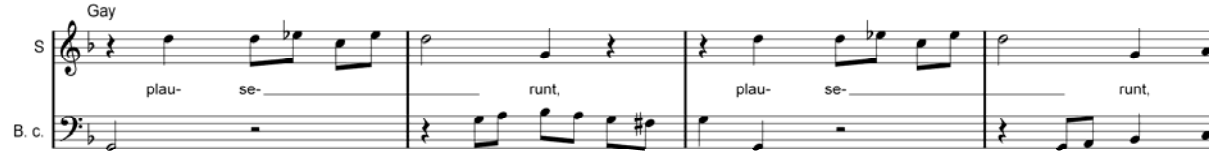
e) Pierre-Hercules Bréhy: 3. Lamentation für Donnerstag: „In tenebrosis collocavit me“

Als einen Ort tiefster Düsternis malt Charpentiers diese Worte „In tenebrosis collocavit me, quasi mortuos sempiternos“ (Kla 3, 6) musikalisch aus. Hierzu wählt er lange Haltenoten, die sich langsam und schrittweise zu verschiedenfarbigen Klängen verbinden und wieder lösen. Die melodische Bewegung kommt fast völlig zum Erliegen; eine Generalpause zwischen den beiden Vershälften unterstützt diese Bewegungslosigkeit. Nach Abschluß dieses Verses notiert Charpentier „faites içy un grand silence“ – diese düstere Musik soll also in einer sich anschließenden Stille noch nachwirken. Eine für das 17. Jahrhundert einzigartige und hochdramatische Umsetzung dieses Bibeltextes.

Notenbeispiel 33

Marc-Antoine Charpentier: 3. Lamentation für Donnerstag: „In tenebrosis collocavit me“

Eine andere Textstelle, die zum musikalischen Malen verlockt, ist „plauserunt super te manibus“ (Kla 2, 15). Die Verspottung Jerusalems durch seine einstigen Bewunderer, welche über die in Schande gefallene Stadt die Hände klatschen, läßt sich mittels Achtel- oder Sechzehntelnotenketten musikalisch recht plastisch darstellen.

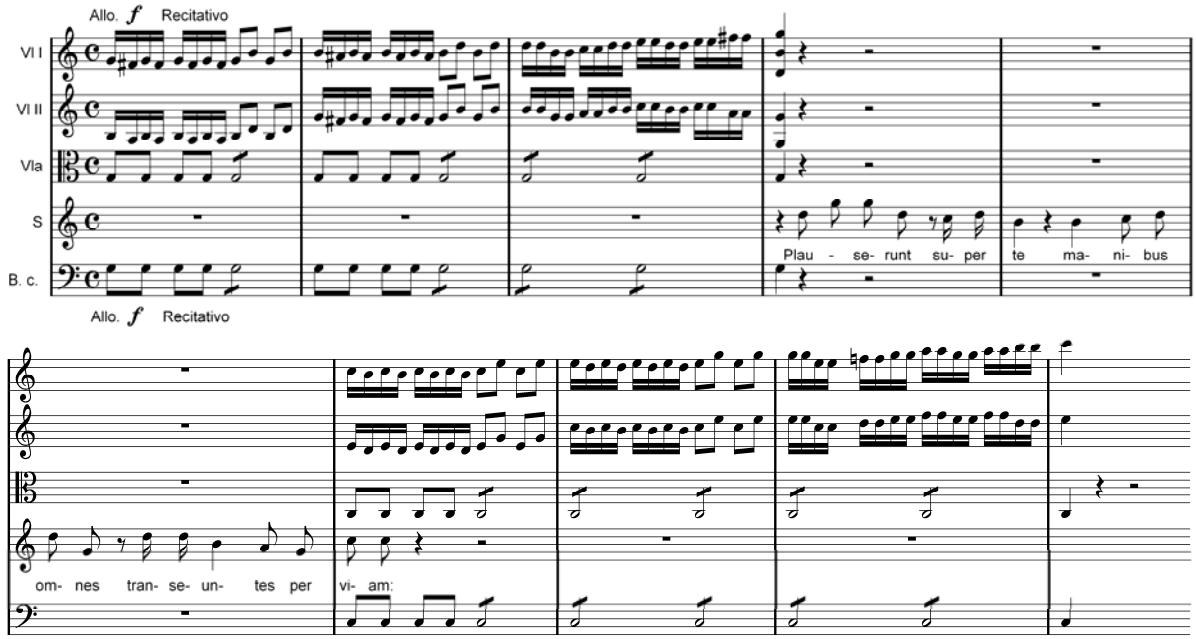
Notenbeispiel 34

a) Pierre-Hercules Bréhy: 2. Lamentation für Donnerstag: „Plauserunt super te manibus“

b) Charles Henri (de) Blainville: 2. Lamentation für Donnerstag: „Plauserunt super te manibus“



Michele Perla hingegen verlegt das Händeklatschen in die Violinbegleitung, während der Text von der Sopranstimme als knappes Rezitativ ohne jegliche Instrumentalbegleitung vorgetragen wird.

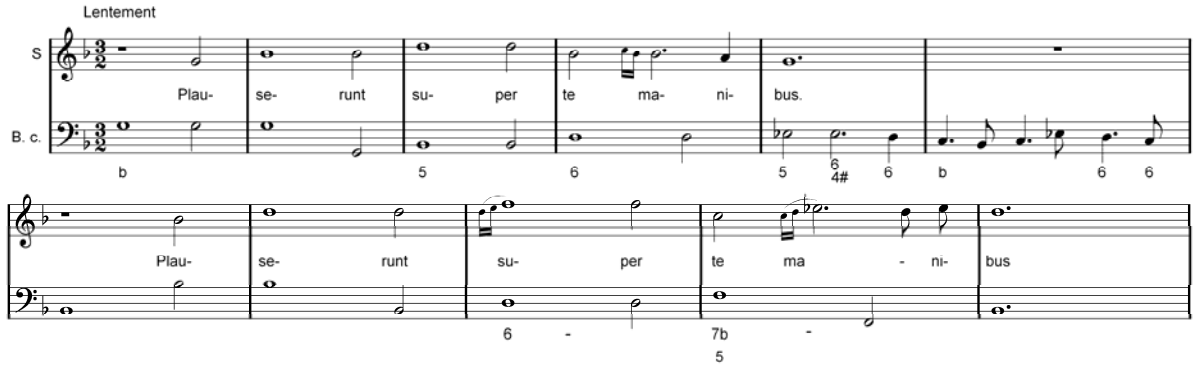
Notenbeispiel 35

Michele Perla: 2. Lamentation für Donnerstag: „Plauserunt“

Ganz anders verfährt Brossard. Er vertont diese Worte „lentement“ im 3/2-Takt und deutet das Klatschen nur durch Verzierungen bzw. eine kleine punktierte

Viertelbewegung in der Baßstimme an. Diese kleine Baßfigur dient zusätzlich als Überleitung zwischen den beiden melodischen Blöcken, die als Sequenz gebaut sind.

Notenbeispiel 36

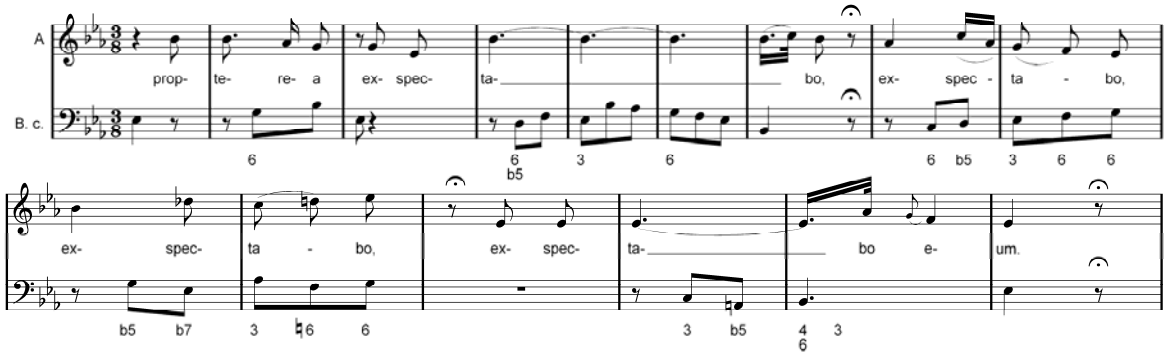
Sébastien de Brossard: 2. Lamentation für Donnerstag: „Plauserunt“

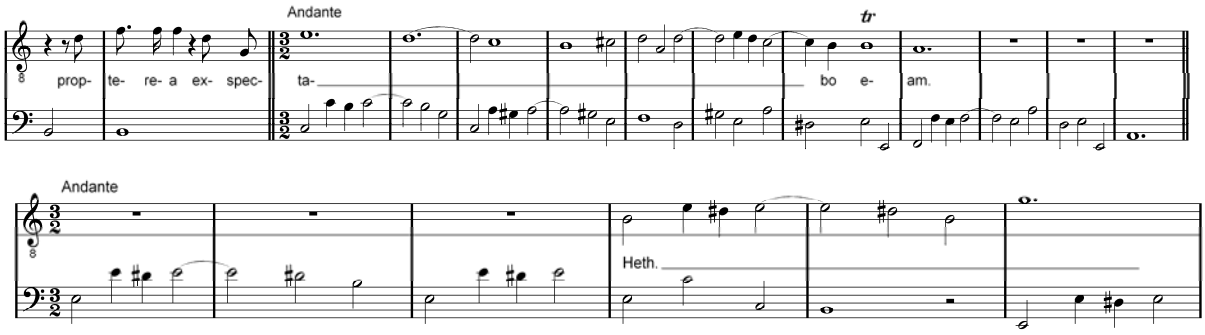


„Expectabo eum“ (Kla 3, 24) ist eine weitere Textstelle, die von vielen Komponisten hervorgehoben wird. Die Erwartung der göttlichen Gnade symbolisieren sie durch lange Töne, die sie meistens in die Singstimme, gelegentlich aber auch in die Baßstimme legen.

Notenbeispiel 37

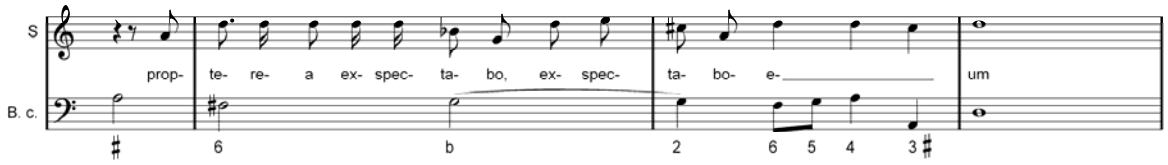
a) Davide Perez: 1. Lamentation für Freitag: „Propterea expectabo eum“



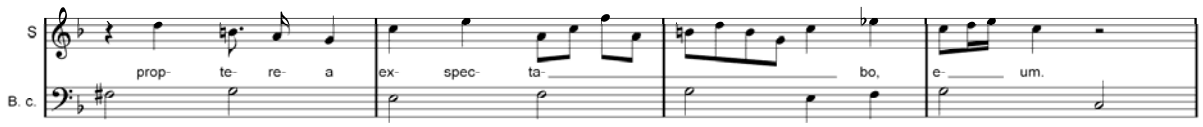
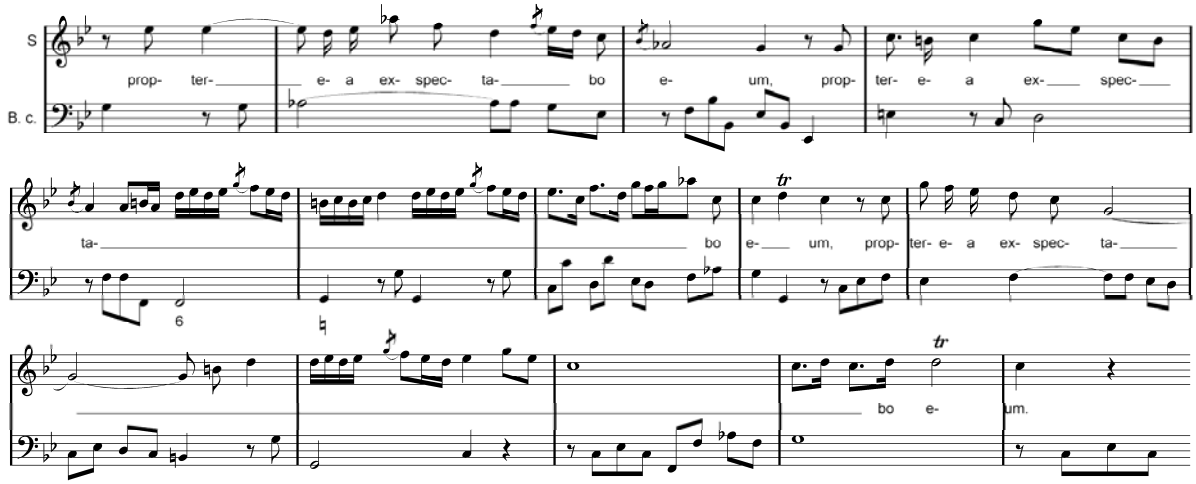
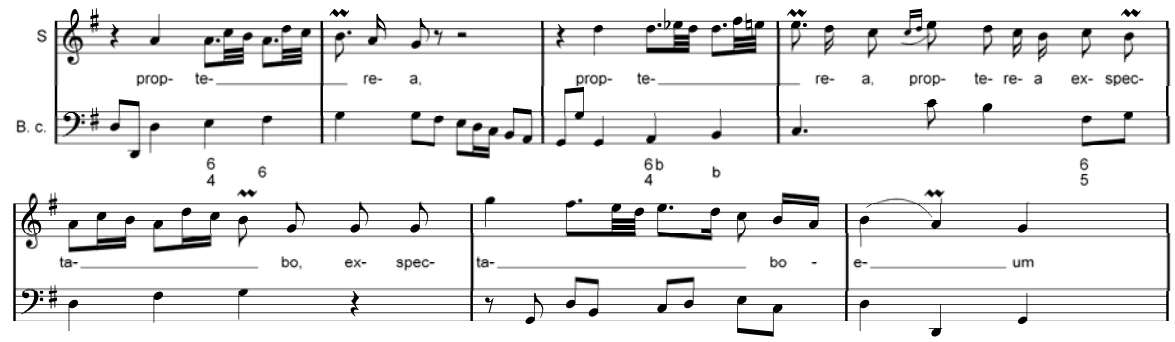
b) Jan Dismas Zelenka: 1. Lamentation für Freitag: „Propterea expectabo eum“

Davide Perez verstärkt die Haltetöne der Singstimme durch eine Pause mit Fermate, bevor die Gesangsstimme zum letzten „expectabo eum“ ansetzt. Zelenka untermalt die Haltetöne mit einem Motiv der Letternvertonung „Heth“ und verknüpft auf diese Weise den Vers mit seinem Eröffnungsbuchstaben.

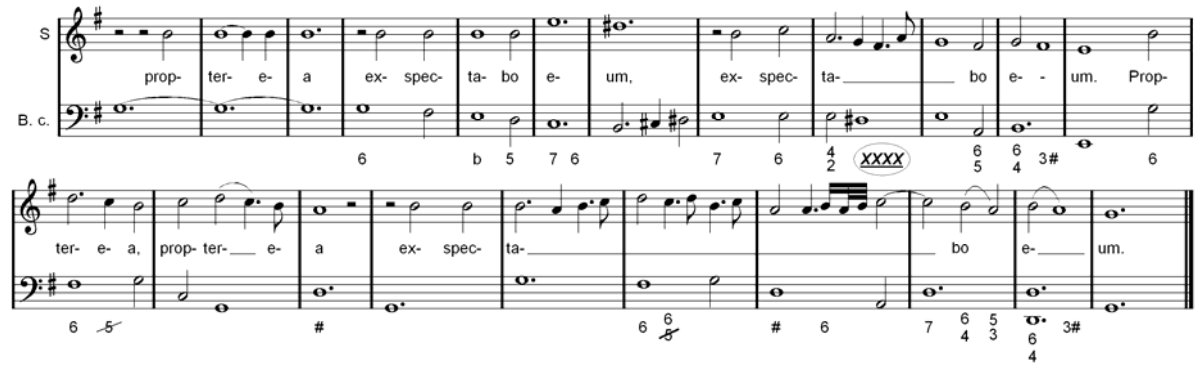
Silvani wählt andere Mittel zur Vertonung dieser Textstelle, indem er den gesamten Satz „propterea expectabo eum“ als eine zweiteilige Melodie vertont, welche durch schnelle harmonische Wechsel gestützt wird.

Notenbeispiel 38

Giuseppe Antonio Silvani: 1. Lamentation für Freitag: „Propterea expectabo eum“

Der harmonische Ablauf durch die Tonarten ist hier ein Sinnbild für den Weg des Wartens. Andere Komponisten drücken die lange Zeit des Wartens durch Koloraturen aus (Beispiel 39 a)). Den langsamen Ablauf der Zeit untermalen Leo und Bréhy durch längere Notenwerte im Baß.

Notenbeispiel 39

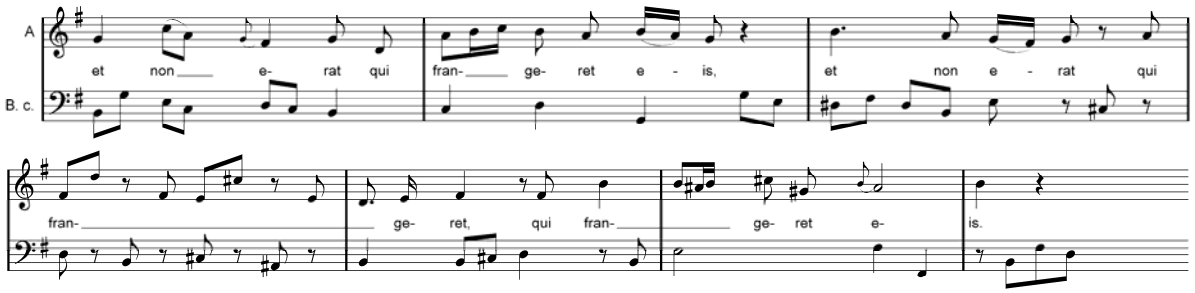
a) Paolo Colonna: 1. Lamentation für Freitag: „Propterea expectabo eum“

b) Leonardo Leo: 1. Lamentation für Freitag: „Propterea expectabo eum“

c) Pierre-Hercules Bréhy: 1. Lamentation für Freitag: „Propterea expectabo eum“

d) Sébastien de Brossard: 1. Lamentation für Freitag: „Propterea expectabo eum“



Eine weiteres schönes Beispiel für musikalische Wortmalerei ist Leos Vertonung der Worte „et non erat qui frangeret eis“ (Kla 4, 4). Das Brechen des Brotes wird durch eine mit Pausen unterbrochene Melodie in Singstimme und Baßlinie dargestellt.

Notenbeispiel 40

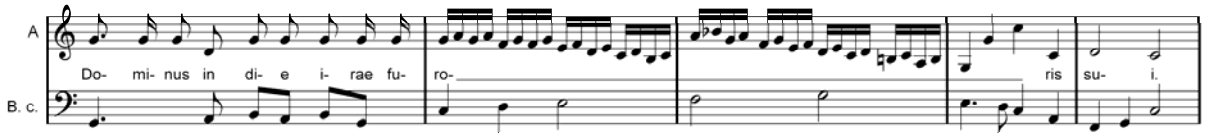
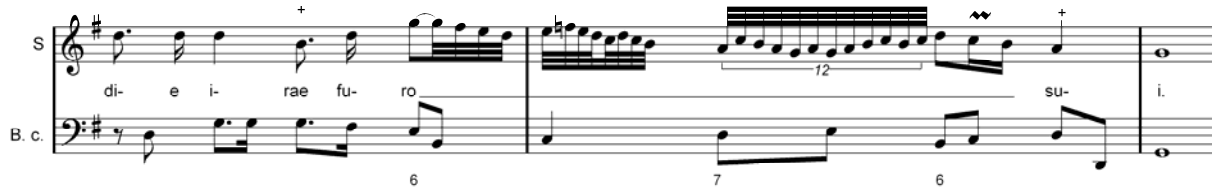
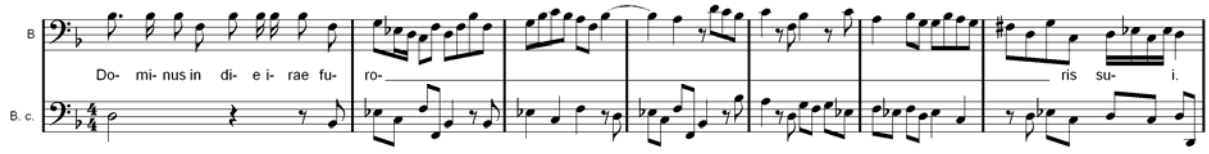
Leonardo Leo: 2. Lamentation für Freitag: „Et non erat qui frangeret eis“



4.2.1.5 Melismen/Koloraturen/Verzierungen

An dieser Stelle alle möglichen Varianten der Textausdeutung durch Koloraturen und Melismen aufzuzählen, wäre ermüdend und fruchtlos. Deshalb werden nur einige typische Kategorien der Koloraturen kurz skizziert. Vor allem die Komponisten monodischer Lamentationen bedienen sich mehr oder minder ausgedehnter Melismen oder Koloraturen, um bestimmte Wörter des Textes herauszuheben. Es gibt wohl kaum eine (monodische) Lamentation, die an der Textstelle „ut locutus est in die irae furoris sui" (Kla 1, 12) auf dem Wort „furoris" keine lange Koloratur aufweist. Werden mehrere Ausdrucksmittel zur Betonung einer Textpassage verwendet, bildet eine Koloratur oftmals den Abschluß und Höhepunkt dieser Phrase.

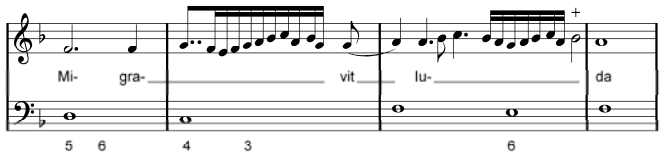
Notenbeispiel 41

a) Paolo Colonna: 3. Lamentation für Mittwoch: „In die irae furoris sui"

b) Alexandre Villeneuve: 3. Lamentation für Mittwoch: „In die irae furoris sui"

c) Giuseppe Antonio Silvani: 3. Lamentation für Mittwoch: „In die irae furoris sui"

Im Ländervergleich der Lamentationen fällt auf, daß die spanischen und französischen Komponisten bevorzugt Koloraturen und Melismen als ein

allgemeines Ausdrucksmittel für wichtige Textstellen einsetzen. In den italienischen (und deutschen) Lamentationen treten Koloraturen wesentlich seltener auf, fungieren aber dort als ein spezifisches Instrument zur Textausdeutung oder Wortmalerei. Im allgemeinen ist die Koloratur quasi ein Ausrufungszeichen, das dem Hörer signalisiert: „Hier ist etwas Besonderes." Etwas anders verhält es sich in den französischen Leçons de Ténèbres: da Melismen und Koloraturen ein generelles Stilmerkmal der französischen (Vokal-)Musik des 17. Jahrhunderts sind, bestimmen sie auch hauptsächlich die Melodiebildung der Leçons de Ténèbres. Ein konkreter Bezug zwischen Melisma und Textstelle ist in der Regel gar nicht auszumachen.

Notenbeispiel 42

Michel Lambert: 1. Lamentation für Mittwoch: „Migravit Iudas"



Eine wichtige Rolle spielen die Melismen und Koloraturen insbesondere in den Lettern-Vertonungen. Hier sind sie das Mittel der Wahl, da ja der Text meistens nur aus ein oder zwei Silben besteht. Werden die Koloraturen der Lettern nicht noch durch weitere Ausdrucksmittel ergänzt, dienen sie in diesem Fall dazu, der technischen Geschicklichkeit des Sängers Raum zu geben.

Verzierungen werden in den Lamentationen generell nur sparsam eingesetzt. Am häufigsten finden sie sich in den französischen und italienischen Werken. Für die französischen Leçons sind zahlreiche Formen von Trillern und Mordenten geläufig, für die italienischen Lezzioni Verzierungen wie Vorschläge, Vorhalte und Schleifer. Reichhaltige Verzierungen sind neben anderen Merkmalen wie z. B. Terz- und Sextenparallelen, schön geschwungenen Melodien oder einer raffinierten Harmonik typische Kennzeichen des neapolitanischen Kompositionsstils im 18. Jahrhundert. Die vielen unterschiedlichen Verzierungen des neapolitanischen Stils sind keineswegs nur Beigabe oder als fakultativ zu verstehen, ließe man sie fort, so verlöre diese Musik den ihr eigenen Charme. Da die neapolitanischen Lamentationen

einen großen Teil des italienischen Lamentationsrepertoires des 18. Jahrhunderts ausmachen, kann der neapolitanische Stil als prägend für die italienischen Lamentationen aus jener Zeit gelten.

Doch nicht nur für die italienischen Lamentationen des 18. Jahrhunderts ist der neapolitanische Kompositionstil von besonderer Bedeutung. Seine Merkmale sind ab ca. 1750 auch in den spanischen Lamentationen zu finden. Allgemein sind in der spanischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts starke italienische – speziell neapolitanische – Einflüsse nachzuweisen.[254] Als Vorbilder dienten in Spanien vor allem die Kompositionen von Francesco Durante[255] und Leonardo Leo. Der starke italienische Einfluß auf die spanische Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erklärt auch, weshalb die spanischen Musiktheoretiker die Frage, ob die spanische oder die italienische Musik die bessere sei, so intensiv diskutierten.

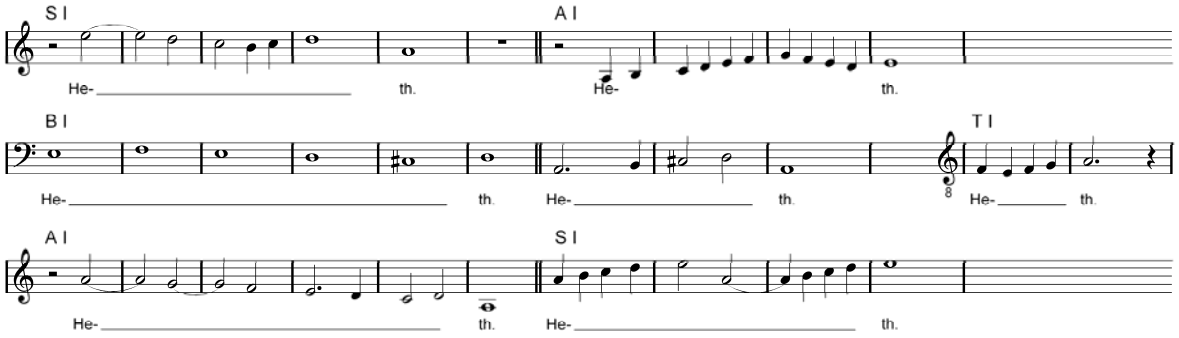
[254] vgl. Gonzáles-Valle, J. V.: Liturgical Music... S. 63
[255] Franceso Durante hatte etliche spanische Schüler: Terradellas, José Pujol, Francisco Queralt, Luís Sera, José Teixidor. Vgl. Gonzáles-Valle, J. V.: Liturgical Music... S. 63

4.2.1.6 Bewegungen

Von den drei Bewegungsarten einer Melodie (Seitenbewegung, Aufwärts- und Abwärtsbewegung) ist in den Lamentationen die Abwärtsbewegung mit Abstand am häufigsten vertreten, dicht gefolgt von der Seitenbewegung. Während die (stufenweise) Abwärtsbewegung einer Melodie an Klage, Trauer und Verlorensein denken läßt, bewirkt die Seitenbewegung Assoziationen wie Stillstand. Lähmung oder Agonie. Bei den älteren Lamentationen, besonders den mehrstimmigen, tritt die stufenweise Abwärtsbewegung noch deutlicher in Erscheinung als bei den späteren monodischen Kompositionen.

Notenbeispiel 43

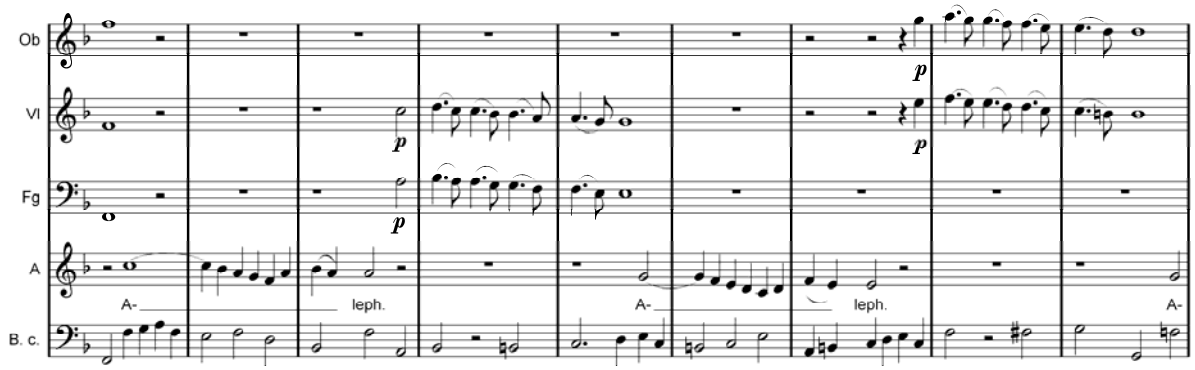
Gracián Babán: 1. Lamentation für Donnerstag: „Heth"-Motive der einzelnen Stimmen



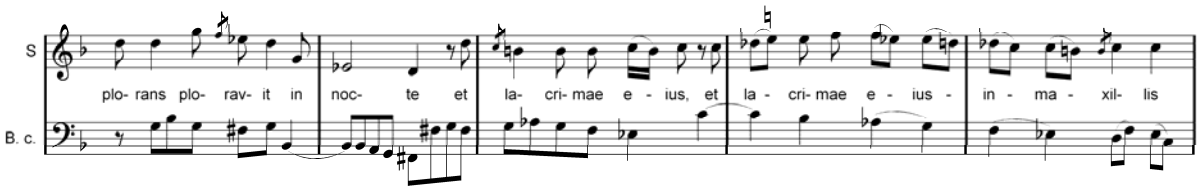
Auffällig an dieser Letternvertonung ist das zweite Motiv mit dem charakteristischen Halbtonschritt, das Babán dem stufenweise fallenden Motiv gegenüberstellt. Auch dieses Beispiel belegt wieder, daß immer die Kombination der Ausdrucksmittel (fallende Melodik, Halbtonschritt, Synkopation) den typischen Lamentationscharakter ausmacht.

Als ein Beispiel für die stufenweise fallende Melodik in einer späteren Lamentation kann ein Ausschnitt von Zelenkas 2. Lamentation zum Karfreitag dienen.

Notenbeispiel 44

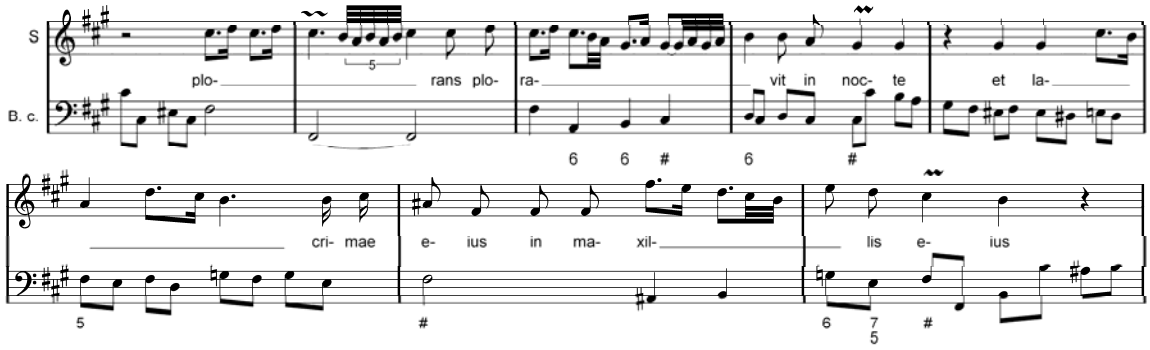
Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Freitag, „Aleph“ - T 31-39

Das zweite Motiv, die stufenweise fallenden punktierten Viertelnoten mit den sich jeweils anschließenden Achteln können als Seufzermotiv gedeutet werden. Der Übergang von schlicht „neutraler“ Melodieführung zur Wortmalerei ist generell fließend wie auch die beiden folgenden Beispiele von Leo (45) und Bréhy (46) verdeutlichen.

Notenbeispiel 45

Leonardo Leo: 1. Lamentation für Mittwoch: „Plorans ploravit“

Die erste Phrase zu den Worten „plorans ploravit“ zeichnet sich durch den großen Ambitus (*g''-d'*) aus. Der Bezugston im ersten Takt ist *d''*; er sorgt für eine gewisse Statik in der Melodiebildung, die durch den Quartsprung *d''-g''* und den Halbtonschritt *es''-d''* noch betont wird. Die tiefe, dunkle Lage auf „in nocte“ ist eine Wortmalerei; die Baßstimme dient in dieser Phrase durch ihre Achtelbewegung nicht nur als Kontinuitätsmoment, sondern bringt auch schnelle Harmoniewechsel und Farbigkeit. Durch die Wechsel der Baßnoten *fis-g* im ersten Takt bekommt das *es''* der Singstimme eine vorhaltartige Wirkung und erscheint im Zusammenklang mit dem fis im Baß wie ein kurzzeitig eingeschobener Septnonakkord.

Daßelbe gilt auch für die nächste Phrase „et lacrimae eius“. Die Melodie ist eher statisch angelegt (auf *h'*), die Baßstimme erreicht durch die Wechselnote *g-as-g* eine Schärfung des G-Dur-Akkords zum Septnonakkord, der hier als eingeschobene Dominante fungiert. Die auf- und absteigende Melodiebewegung auf „et lacrimae eius“ ist wiederum eine Wortmalerei. Hier rollen die Tränen über die Wangen. Sowohl Melodie als auch Baßlinie sind in ihren Hauptbewegungsrichtungen fallend: die Tränen rollen abwärts. Die Melodie erhält ihre Ausdruckskraft durch ihre Kleinschrittigkeit und die Vorhalte auf jeder neuen Zählzeit und die eingefügten Vorzeichen tonartenfremder Halbtonschritte. Der übermäßige Sekundschritt des'-e' wirkt wehmütig und verstärkt den Klagecharakter dieser Stelle.

Notenbeispiel 46

Pierre-Hercules Bréhy: 1. Lamentation für Mittwoch: „Plorans ploravit“

Die Melodie von Bréhys Vertonung der Zeile „plorans ploravit in nocte et lacrimae eius maxillis“ ist zweigeteilt. Auffällig ist das Nachahmen des Weinens mittels der punktierten und kleinen Notenwerte (einschließlich der Quintole) auf den Worten „plorans ploravit“ (Takt 1-4). Den ersten Teil des zweiten Abschnitts (Takt 5-8) bestimmen ein Sequenzmotiv in der Singstimme und ein bewegender Achtelbaß, der von fis-Moll nach h-Moll moduliert. Auf „maxillis eius“ setzt Bréhy nach einem Oktavsprung zwei kleine fallende Tonleiterabschnitte, welche die rollenden Tränen symbolisieren sollen.

Insgesamt läßt sich für die Melodiebildung in den Lamentationen festhalten, daß die melodischen Linienführungen von Seiten- und Abwärtsbewegungen dominiert werden. Die Abwärtsbewegungen sind in der Regel eher kleinschrittig.

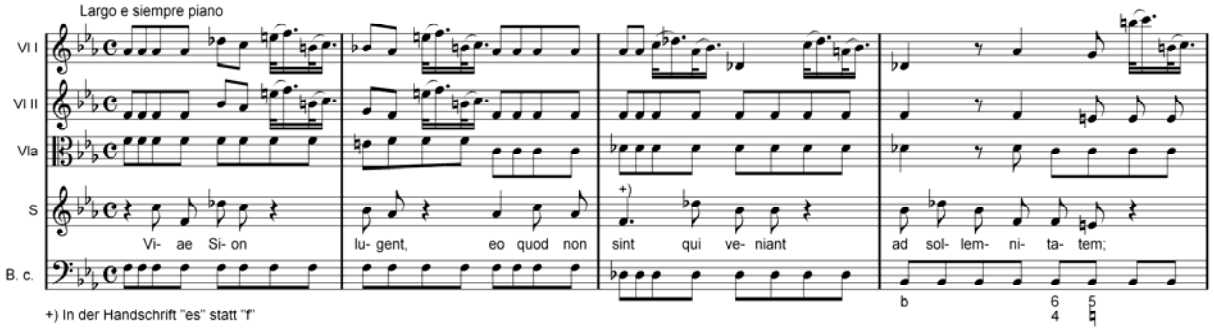
Eingeschobene Sprünge (Quinte bis Oktave) sorgen für den Klageaffektgehalt und die Dramatik der Melodien; zusätzlich verleihen hinzugefügte Vorzeichen den Melodiephrasen und Akkorden eine gewisse Farbigkeit.

4.2.2 Rhythmische Mittel

4.2.2.1 Punktierungen

Was Seiten- und Abwärtsbewegung in den Lamentationen für die Melodieführung sind, stellen die Punktierungen für den Rhythmus dar. Sie sind das wichtigste rhythmische Ausdrucksmittel der Lamentationen. In Notenbeispiel 36 sind die punktierten Viertelnoten plus Achtelnote bereits als wichtiges Element des Seufzermotivs vorgestellt worden. Auch im folgenden Notenbeispiel von Milano erscheinen die Punktierungen als besonderes Ausdruckmittel im Verbund mit Tonrepetitionen und Halbtonschritten. Ein typisches Stilelement der neapolitanischen Musik des 18. Jahrhunderts ist die Gegenpunktierung (lombardischer Rhythmus), die Milano hier in Kombination mit den Halbtonschritten geschickt als Seufzermotiv einsetzt. Somit erreicht der Komponist eine gelungene Verbindung von zeittypischem Stilelement und gattungstypischem Ausdrucksmittel.

Notenbeispiel 47

Francesco Milano: 1. Lamentation für Mittwoch: „Viae Sion lugent“

Folgen punktierter Achtel werden besonders von den spanischen Komponisten des 18. Jahrhunderts gern als Baßbegleitung des Jerusalemverses eingesetzt (vgl. Rabasa, Vicente y Cervera). Überschrieben sind diese Sätze z. B. mit „Largo punteado“[256]. Der rhythmisch punktierte Jeruslaemvers ist somit vom Rest der Lamentation

[256] punteado = gezupft

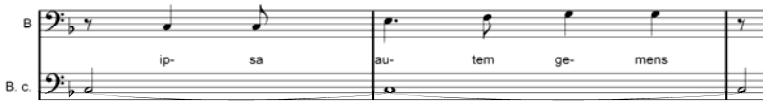
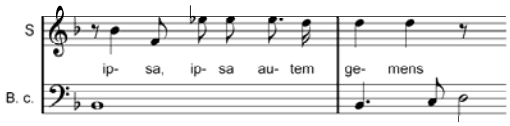
abgeteilt, da sich aufgrund der durchgehenden Punktierungen in ihm der musikalische Duktus mit einem Mal komplett ändert.

Die frühen mehrstimmigen Lamentationen sind rhythmisch überwiegend gleichförmig gestaltet. Punktierungen sind meistens als Notenverlängerungen zu beobachten (z. B. in Synkopationen). Anders als in späterer Zeit fungieren sie hier weder als symbolisches noch als ausdruckstechnisches oder lokalstilistisches Element, sondern beleben den Satz, indem sie dissonante Reibungen schaffen. Damit sind sie in den frühen Lamentationen hauptsächlich ein satztechnisches und kein ausdruckstechnisches Kompositionsmittel.

4.2.2.2 Synkopen

Im Gegensatz zu den Punktierungen spielen die Synkopen als Ausdruckmittel für die Lamentationen nur eine untergeordnete Rolle. Wohl aber sind sie eine wichtiges Stilelement der Musik ab 1750. Demzufolge finden sich Synkopen vor allem in den Lamentationen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hier haben sie die Aufgabe, den rhythmischen Fluß eines Stückes voranzutreiben. In einigen italienischen Lamentationen dienen die Synkopen auch zur Deklamation des Textes, d. h. hier entstehen die Synkopen aus der Verteilung der Wortakzente.

Notenbeispiel 48

a) Paolo Colonna: 2. Lamentation für Mittwoch: „Ipsa autem gemens“

b) Giuseppe Antonip Silvani: 2. Lamentation für Mittwoch: „Ipsa autem gemens“

4.2.2.3 Pausen

Naturgemäß sind die Lamentationen in viele kleine Abschnitte unterteilt, da auch die Textvorlage, das Buch der Klagelieder, sehr kleingliedrig aufgebaut ist. Pausen kommen dementsprechend häufig vor. Im Gegensatz zu den Punktierungen und Synkopen haben die Pausen in gleichem Maße eine Gliederungs- und eine Ausdrucksfunktion, z. B. als Seufzerpause. Die Notenbeispiele 23 b) (Heinichen: „Ipsa autem gemens“), 40 (Leo: „Non erat qui frangeret eis“) und 33 (Charpentier: „In tenebrosis“) zeigen sehr schön, wie die Pausen als Unterbrechung der melodischen Linie als eigenes Ausdrucksmittel eingesetzt werden.

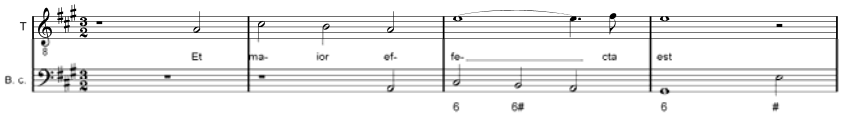
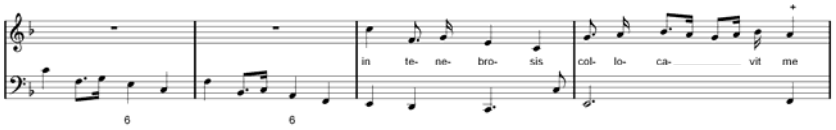
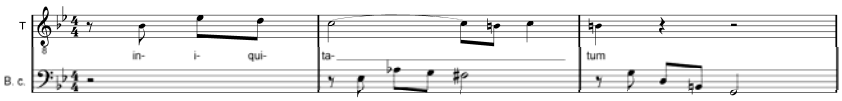
4.2.3 Satztechnische Mittel

4.2.3.1 Imitationen

In den frühen mehrstimmigen Lamentationen ist die Imitation als eine spezielle Ausformung kontrapunktischer Satztechnik das Mittel der Wahl. Imitationen leiten vielfach einen Vers oder Letternabschnitt ein. Diese Eingangsimitationen gehen dann in den meisten Fällen in einen homophonen Teil über, der am Versende in eine mehr oder weniger stark ausgearbeitete Klausel mündet. Mit dem nächsten Vers bzw. Letternteil wiederholt sich dann diese Abfolge: Eingangsimitation – homophoner Abschnitt – Klausel.

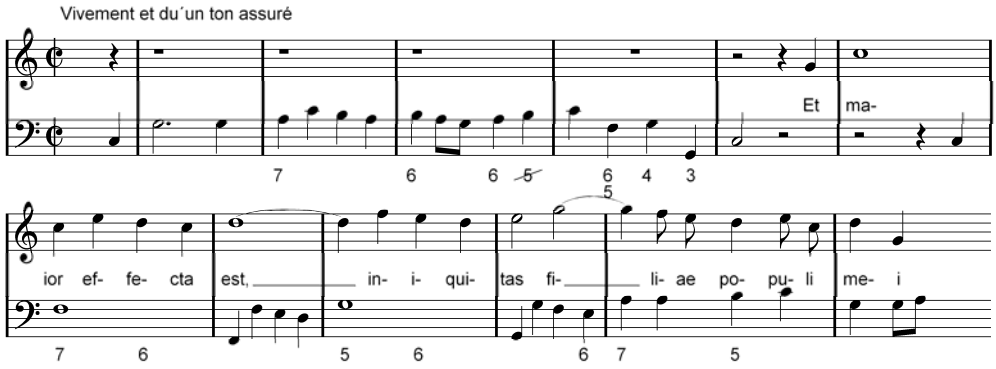
In den monodischen Lamentationen sind die Möglichkeiten zur Imitation eingeschränkt, besonders dann, wenn zu Generalbaß und Singstimme keine weiteren Begleitstimmen hinzutreten. In solchen Fällen sind nur zweistimmige Imitationen möglich – eine satztechnisch weniger attraktive Variante, die infolgedessen unter den zweistimmigen Lamentationen des 18. Jahrhunderts kaum anzutreffen ist. Was aber in den zweistimmigen Lamentationen zu finden ist, sind kleine Nachahmungsfloskeln am Versbeginn oder auf bedeutungstragenden Wörtern.

Notenbeispiel 49

a) Sébastien de Brossard: 2. Lamentation für Freitag: „Et maior effecta est“

b) Alexandre Villeneuve: 3. Lamentation für Donnerstag: „In tenebrosis collocavit me“

c) Johann David Heinichen: 1. Lamentation für Mittwoch: „Multitudinem iniquitatum eius“

Eine etwas längere, aber doch nur angedeutete Imitation – da sie nicht konsequent durchgeführt wird – findet sich bei Blainville.

Notenbeispiel 50

Charles-Henri (de) Blainville: 2. Lamentation für Freitag: „Et maior effecta est“



Weitaus öfter zeigen die zweistimmigen Lamentationen eine der Imitation ähnliche Technik, die in dieser Arbeit „Dialog“ genannt und unter Punkt 4.2.3.3 vorgestellt wird.

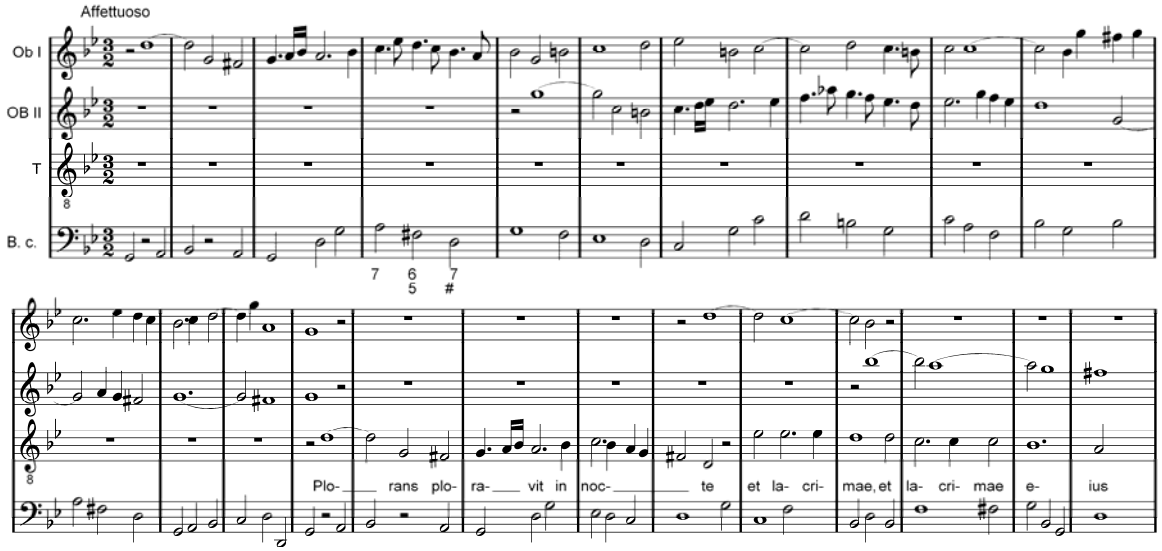
Unter den ersten monodischen Lamentationen um 1600 sind oftmals noch verkappte kontrapunktische Sätze anzutreffen.[257] Für die Lamentationen des frühen 18. Jahrhunderts gelten die Vertonungen Alessandro Scarlattis aus dem Jahr 1705 als ein Beispiel für die Anwendung kontrapunktischer Satztechnik „als Ausdrucksmittel der Klage“[258].

Treten zur Singstimme Instrumente hinzu, so sind Imitationen in den Lamentationen wesentlich öfter zu finden. Während in Zelenkas Lamentationen an vielen Stellen die

[257] Marx, H.-J.: Monodische Lamentationen des Seicento. S. 4.
[258] Marx, Hans-Joachim: Herkunft und Stil der Dresdner Lamentations-Vertonungen Zelenkas (ZWV 53). Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Peter Ackermann, Ulrike Kienzle, Adolf Nowak. Tutzing 1996. S. 89-95. Hier: S. 94.

Singstimme fast instrumental ins kontrapunktische Stimmengeflecht des Orchesters eingearbeitet wird, geht z. B. Zelenkas Kollege Heinichen mit imitatorischen Passagen viel sparsamer um. Der imitatorische Beginn des Ariosos „Plorans ploravit in nocte“ (Kla 1, 2) ist ein schönes Beispiel für die Imitation als Darstellungsmittel des Klageaffekts. Das Gegen- und Miteinander der beiden Oboenstimmen mit dem Solotenor ahmt, sehr realistisch anmutend, das nächtliche Weinen nach.

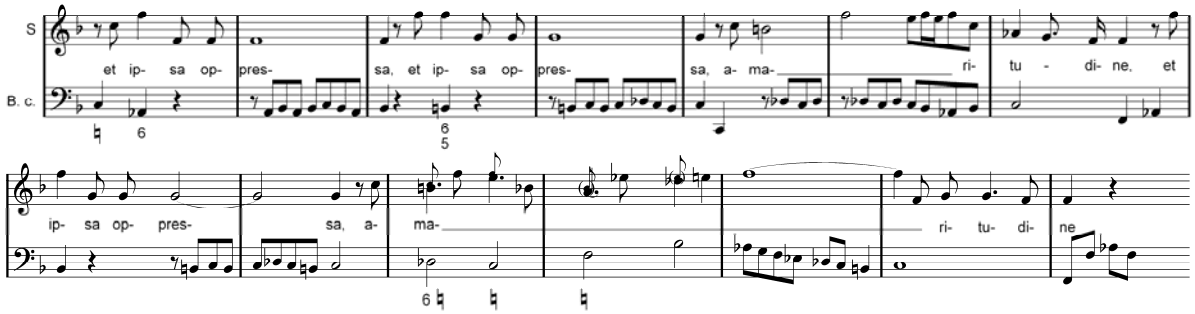
Notenbeispiel 51

Johann David Heinichen: 1. Lamentation für Mittwoch: „Plorans ploravit in nocte“

4.2.3.2 Wiederholungen und Sequenzen

Wiederholungen motivischer und/oder harmonischer Abläufe – wörtlich oder sequenzierend sind in den Lamentationen zweifellos das mit Abstand am häufigsten angewandte Mittel, um musikalische Spannung und Intensität zu erzeugen. Selbstverständlich erfüllen Wiederholungen daneben auch eine strukturierende Funktion, wenn sie helfen, kurze Textabschnitte, wie sie z. B. das dritte Klagelied vorweist, in eine sinnvolle musikalische Form zu bringen oder wenn sie als Reminiszens am Ende eines Verses noch einmal auf seinen Anfang oder die Mitte verweisen und somit als Eckpfeiler einer in sich geschlossenen Form auftreten. In den monodischen Lamentationen des 18. Jahrhunderts finden sich Wiederholungen und Sequenzen vorzugsweise in den ariosen Vers- und Letternvertonungen, gelegentlich auch in den Accompagnato-Rezitativen. In den secco-rezitativisch vertonten Abschnitten kommen Wiederholungen in der Regel nicht vor. Hier wird der Text stringend durcherzählend vorgetragen.

Das folgende etwas komplex gebaute Beispiel aus den Lamentationen Leos wird bestimmt von Motivwiederholungen und harmonischen Sequenzen. Ihre Ausdruckskraft erhält diese Passage durch die Häufung von *saltus duriusculi*, die Sept- und Oktavsprünge und die Vorhalte in der Melodielinie. Die Wiederholung der charakteristischen Oktavsprünge, verbunden mit den harmonischen Sequenzen in der Begleitung, sorgt für Spannung. Die Oktavsprünge setzt Leo als ein musikalisches Symbol für „oppressa“ (niedergedrückt) und die *saltus duriusculi* als ein Symbol für „amaritudine“ (Bitterkeit) ein. Die Haltetöne und die vielen Halbtonschritte, vor allem in der Baßstimme – verleihen dieser Passage zusätzliche Dramatik. Auch an diesem Beispiel wird wieder deutlich, daß die geschickte Kombination der Ausdruckmittel das Eigentümliche des *stylo languido* ausmacht.

Notenbeispiel 52

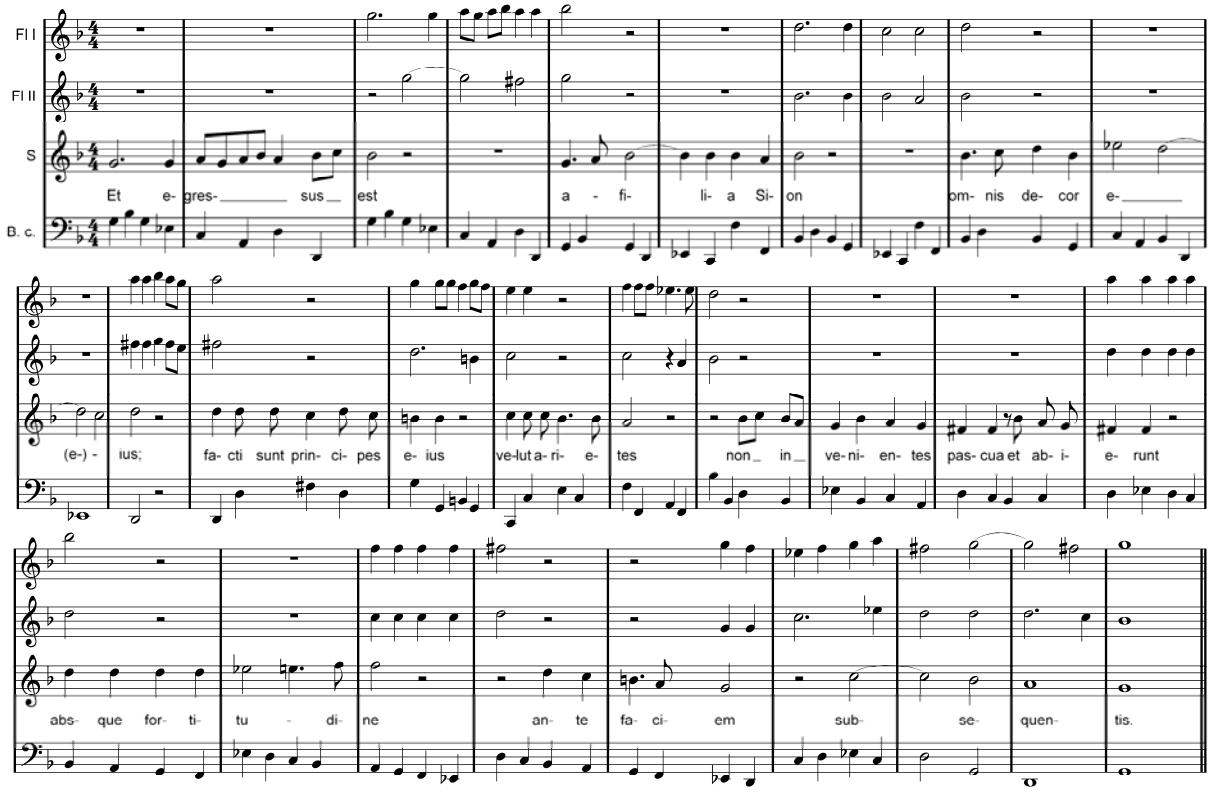
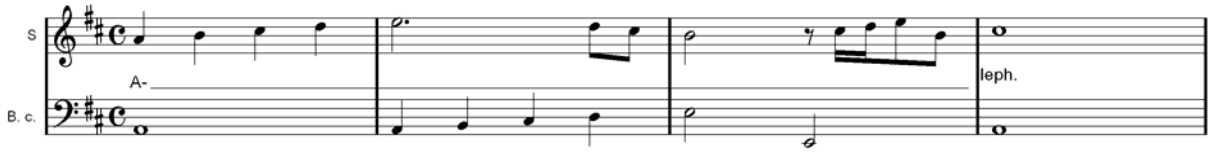
Leonardo Leo: 1. Lamentation für Mittwoch: „Et ipsa oppressa amaritudine“

Auffällig ist noch an diesem Beispiel, daß sich Melodie- und Baßstimme in ihren Bewegungsmomenten abwechseln. Während die eine stillsteht, erklingt in der anderen ein Motiv. Dieses dialogisierende Wechselspiel der Stimmen ist in vielen monodischen Lamentationen zu beobachten und wird von etlichen Komponisten als besonderes Ausdrucksmittel benutzt.

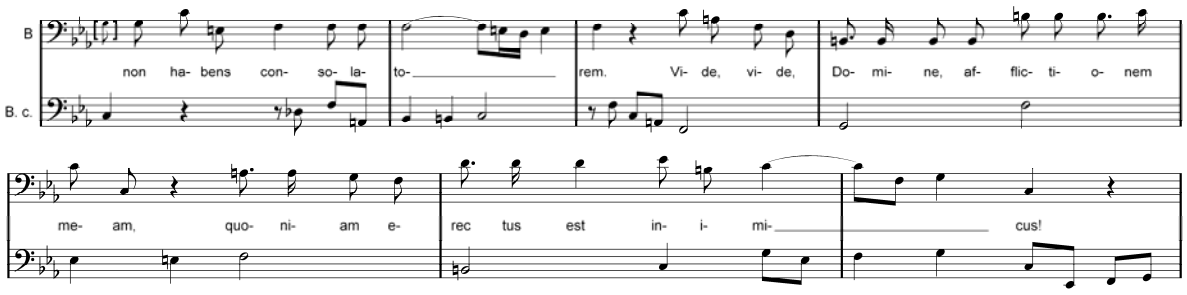
4.2.3.3 Der „Dialog“

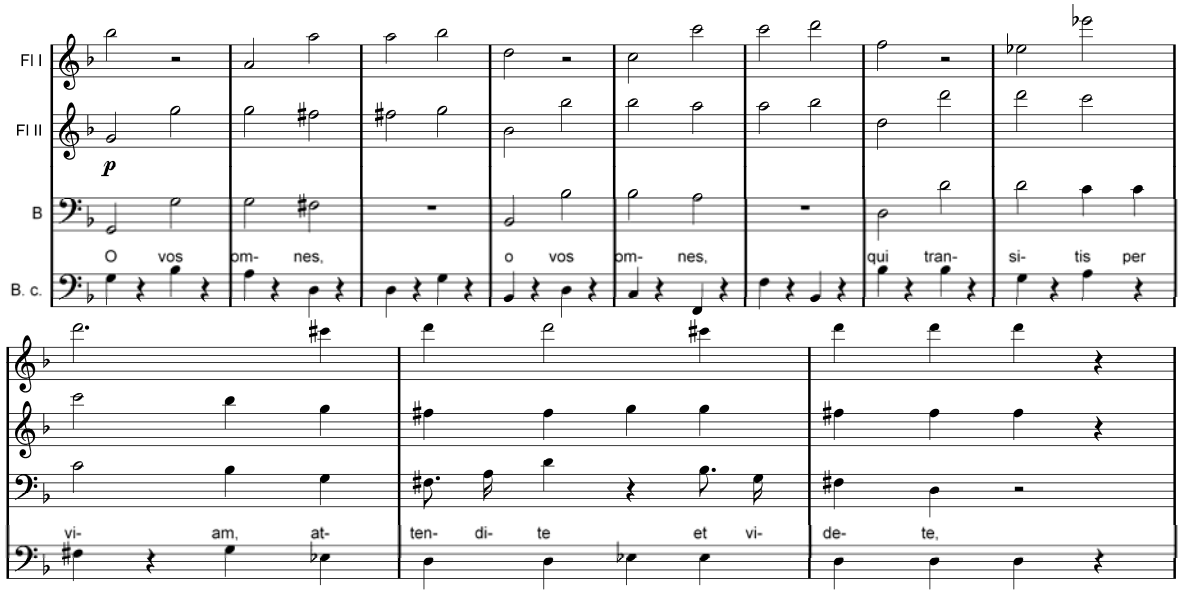
Die „dialogisierende“ Satzweise ist eine besondere Form des Miteinanders der einzelnen Stimmen, die sich aus der Abwechslung und Beziehung von Stillstand und Bewegung in den Stimmen ergibt. Diese Satztechnik dient in den Lamentationen zur Steigerung des Ausdrucks. Sie läßt sich grob in drei unterschiedliche Kategorien unterteilen.

Der imitatorische Dialog. Hierbei handelt es sich nicht um eine Imitation im engeren Sinn, sondern um ein lockeres Wechselspiel zwischen Singstimme und Instrumenten, die sich ihre Motive gegenseitig zuspielen.

Notenbeispiel 53

a) Pedro Rabasa: 2. für Mittwoch: „Et egreßus est a filia Sion“

b) Johann Rosenmüller: 3. Lamenation für Donnerstag: „ Aleph“

c) Johann David Heinichen: 2. Lamentation für Mittwoch: „Non habens consolatorem“



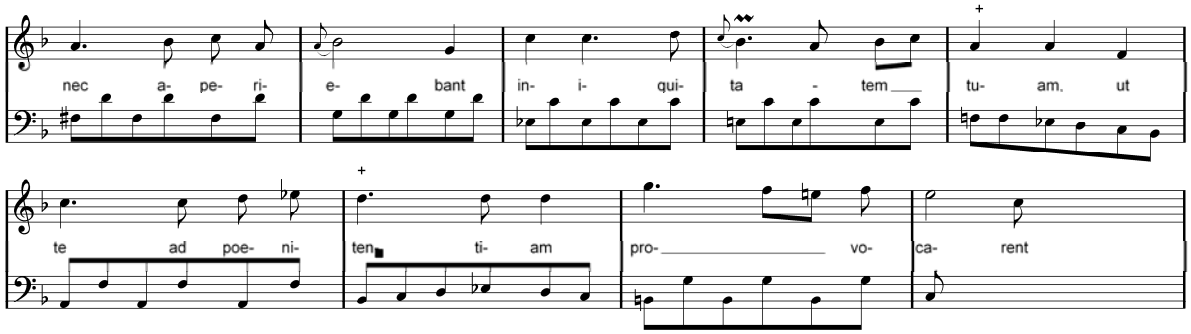
d) Manuel Narro: 3. Lamentation für Mittwoch: „O vos omnes“

Im letzten Beispiel (53 d)) findet der Dialog zwischen den beiden Flöten, bzw., den Flöten und der Solobaßstimme statt. Die füllenden Streicherakkorde sind in diesem Beispiel weggelassen worden. Ebenso die Fagottstimme, welche die Instrumentalbaßstimme verdoppelt. Durch die taktweise versetzten Oktavsprünge in den Flöten entsteht nicht bloß ein Dialog, sondern es ergeben aus der Überlappung der Oktavsprünge Vorhaltwendungen und Auflösungen, die für Dissonanzen und Spannung im harmonischen Ablauf sorgen. Gesteigert wird diese Spannung zum

Ende der Phrase durch die verminderten Septakkorde, deren Dissonanzspannung aus dem anderen Extrem der Intervallskala, den Halbtonschritten, gewonnen wird.

Der kommentierende Dialog zwischen Sologesangsstimme und Begleitung. In dieser Form des Dialogs kommentieren die Instrumente die Textaussage der Singstimme. Die Grenze zur Wortmalerei ist bei dieser Dialogform fließend. Wie ein musikalischer Kommentar mit nur wenigen Mitteln (Singstimme und B.c.) berwerkstelligt werden kann, zeigt das folgende Beispiel aus den Lamentationen von Blainville, in dem der Vers „Prophetae tui viderunt tibi falsa et stulta" (Kla 2, 14) von einer wild umherfahrenden Baßbegleitung[259] kommentiert wird, die Verwirrung und Suche nach der (verlorenen) Wahrheit symbolisiert.

Notenbeispiel 54

Charles-Henri (de) Blainville: 2. Lamentation für Donnerstag: „Prophetae tui viderunt"

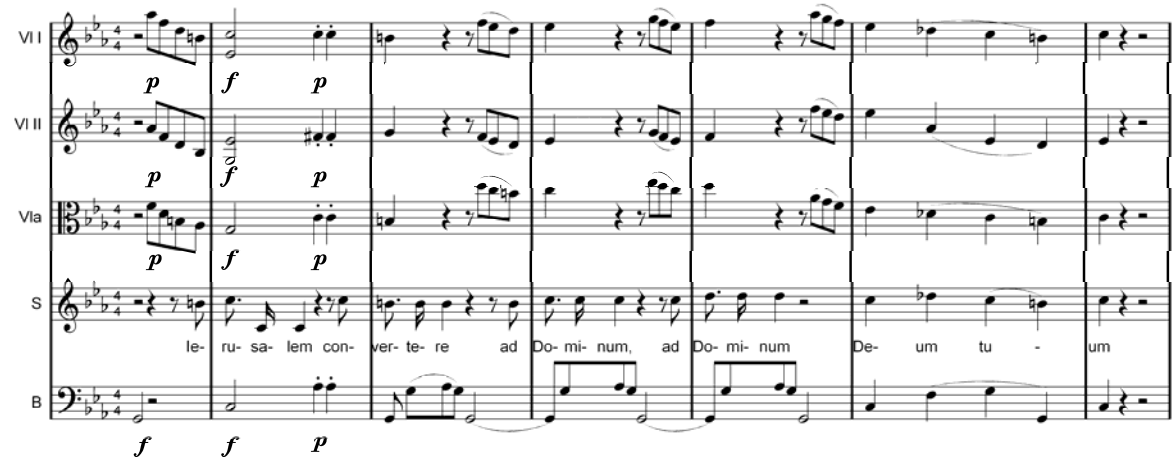


Beachtenswert ist in Beispiel 54 die stellenweise latente Zweistimmigkeit der Baßstimme. In einigen Takten bilden die Baßachtel auf der jeweils vollen Zählzeit eines Taktes den Gegenpol zur Gesangsstimme, während die Achtelnoten der unbetonten Zählzeiten nur ein Bewegungsmoment sind. Trotz dieser springenden Achtelbewegungen ist die Baßstimme in ihrer Grundstruktur statisch angelegt. Auch an dieser Stelle sei kurz auf die Kombination der Ausdruckmittel hingewiesen: Halbtonschritte, Chromatik, Vorhalte, Statik und Septakkorde.

[259] „Ganz eigenartig berührt die sonatenartige Baßbegleitung in der durchkomponierten Arie ‚Prophetae tui'." Schneider, H.: Die solistisch besetzten Leçons... S. 264.

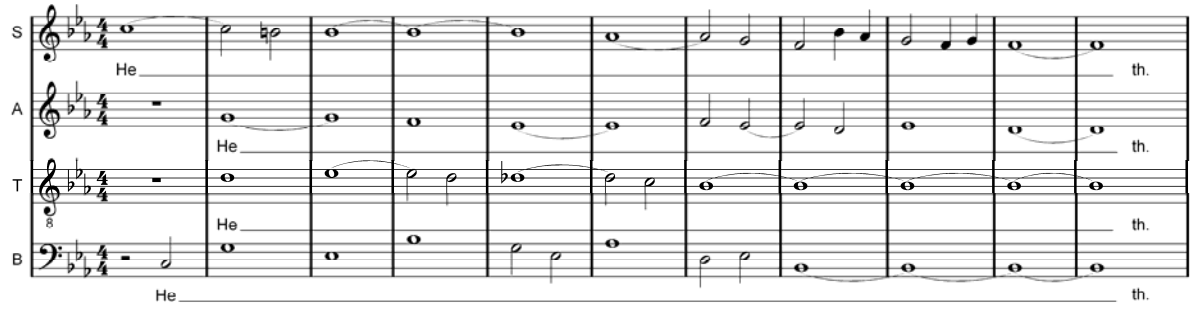
Der kommentierende Dialog der Begleitstimmen. Das Beispiel 55 zeigt eine Form des Dialogs, die nur mit größeren Besetzungen realisiert werden kann. Die Instrumentalstimmen dialogisieren miteinander (hier: Baß contra Violinen/Viola). Die Singstimme trägt den Text in Form einzelner „Rufe" vor. Diese „Rufe" haben wiederum ihre eigenen Ausdrucksmittel: punktierter Melodierhythmus – dem Sprachrhythmus entsprechend -, Oktavsprünge und Statik.

Notenbeispiel 55

Michele Perla: 2. Lamentation für Donnerstag: „Jerusalem convertere"

4.2.3.4 Die Synkopation[260]

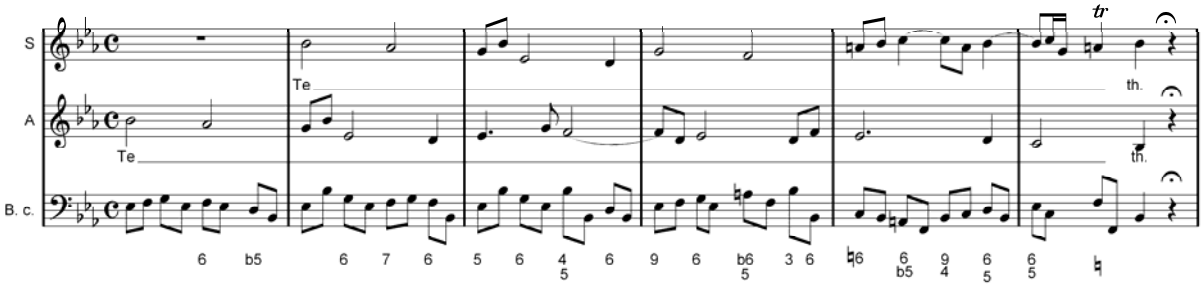
Die Synkopation ist ein Ausdrucksmittel, das seine Wurzeln im Regelsystem der kontrapunktischen Satzweise hat. Daher ist sie vor allem in den mehrstimmigen Lamentationen zu finden. In diesen Werken ist die Synkopation eines der am häufigsten angewandten Mittel. Die Komponisten des 18. Jahrhunderts verwendeten die Synkopation vor allem in Passagen, die „im alten Stil" klingen sollten wie im folgenden Beispiel von Perez. Perez vertont die Verse seiner Karfreitagslamentation teils rezitativisch-arios, teils als vierstimmigen Chorsatz mit B. c.; die Lettern hingegen vertont er im vierstimmigen alla-breve-Satz ohne B. c. Hier spielt die Synkopation als Dissonanzfigur eine wichtige Rolle. Die Dissonanzen entstehen abwechselnd in allen vier Stimmen.

Notenbeispiel 56

Davide Perez: 1. Lamentation für Freitag: „Heth"

[260] Die Synkopation ist eine Vorhaltskette, die entsteht, wenn ein Ton aus einem konsonanten Zusammenklang in einen neuen Zusammenklang hinübergehalten wird, in dem er aber nun eine Dissonanz bildet und erst auf der nächsten Zählzeit durch einen fallenden Sekundschritt aufgelöst wird.
vgl. Bernhard, Chr.: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens... S. 67-70 (= Kap. 19-20).

Das zweite Beispiel aus derselben Karfreitagslamentation von Perez zeigt eine Synkopation im „modernen Stil“. Über einem Achtelbaß singen die Sopran- und die Altstimme ein dissonierendes Duett.

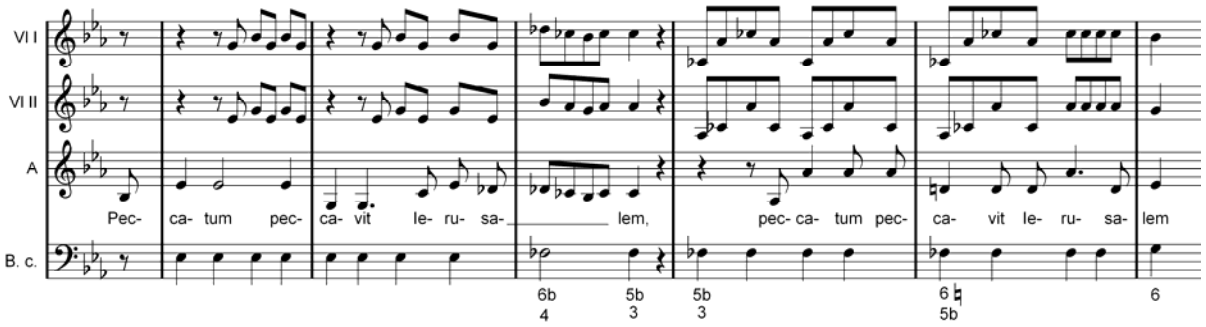
Notenbeispiel 57

Davide Perez: 1. Lamentation für Freitag: „Teth“

4.2.3.5 Stimmlagen

Im Gegensatz zu beispielsweise den Arien aus den Passionen Johann Sebastian Bachs folgen die stimmlichen Besetzungen der solistischen Lamentationen des 18. Jahrhunderts nicht dem Schema der barocken Stimmallegorien: Sopran als Heilsbringer (Engel), Alt als Heilsempfänger (Mensch), Tenor als Heilsprediger (Evangelist, Prophet) und Baß als Heilsquelle (Jesus, Gott). Die meisten Lamentationen sind für Solosopran, Sopranduette oder Duette zwischen Sopran und Alt geschrieben. Die Besetzung mit einer oder mehreren Solosopranstimmen ist mit Abstand die häufigste. Die am zweithäufigsten gewählte Stimmlage ist der Soloalt. Altduette oder Soloalt in Kombination mit einer tieferen Stimme kommen so gut wie gar nicht vor. Daßelbe gilt für Duette der beiden tiefen Stimmlagen. Tenor- oder Baßduette sind eher die Ausnahme, aber Lamentationen für Solotenor oder Solobaß gibt es durchaus; allerdings in weitaus geringerer Anzahl als für Solosopran oder Soloalt.

Im allgemeinen sind in jeder Stimmlage die Gesangslinien in der Mittellage angesiedelt; Extremlagen werden zur Gestaltung besonderer Textstellen eingesetzt. Es gibt allerdings auch Ausnahmen wie z. B. die Lamentation von Francisco Morera. In diesem Werk fällt auf, daß sich die Altstimme überwiegend im tiefen Register (*f*°-*g'*) bewegt. An besonders expressiven Stellen ist dann zusätzlich eine Häufung von tiefen Tönen zu beobachten (Beispiel 58). Die Zeile „Peccatum peccavit Jerusalem“ (Kla 1, 8) zeichnet sich neben der tiefen Altlage noch durch die *exclamatio*-Figuren auf „peccavit“ und „peccatum“ sowie die Generalpause, die Statik im Baß und die harmonische Rückung von Es-Dur nach Fes-Dur aus.

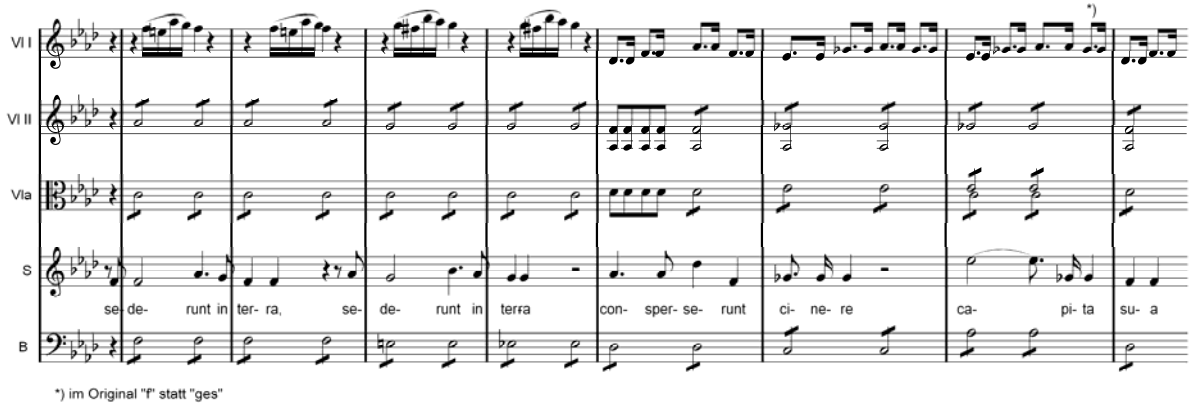
Notenbeispiel 58

Francisco Morera: 2. Lamentation für Mittwoch: „Peccatum peccavit Ierusalem“

4.2.4 Harmonische Mittel

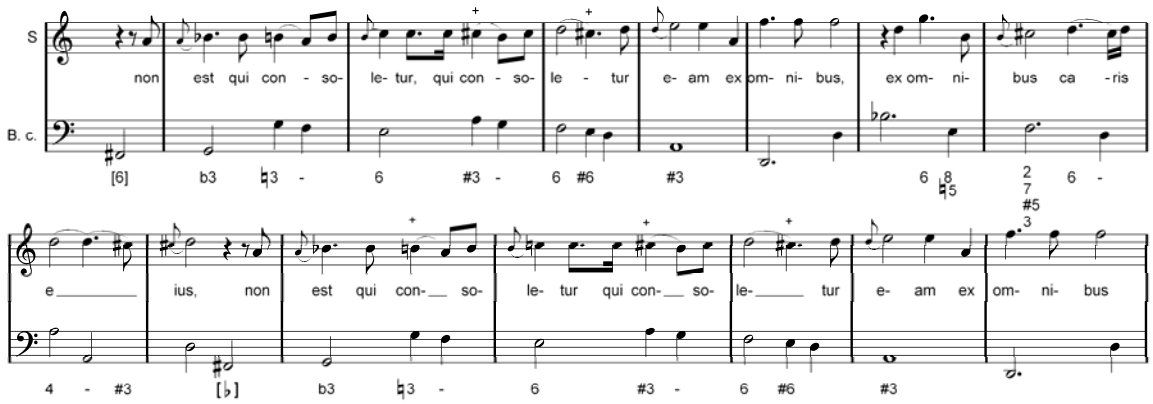
4.2.4.1 Tonartenfremde Halbtonschritte/Chromatik

Die bisherigen Notenbeispiele haben bereits hinreichend belegt, daß der natürliche Halbtonschritt ein äußerst wichtiges Kunstmittel des *stylo languido* darstellt. Daßelbe gilt auch für den tonartenfremden Halbtonschritt (Lizenz). Er kann a) als Färbung der Melodielinie eingesetzt werden, b) als kleinstmögliche Intervallfortschreitung für einen Tonartenwechsel (z. B. Mollterz-Durterz) dienen oder c) als ein alterierter Melodieton auftreten, der Bestandteil eines Sept- oder Septnonakkords ist. Das folgende Beispiel (59) zeigt ganz deutlich die drei oben genannten Funktionen des tonartenfremden Halbtonschritts.

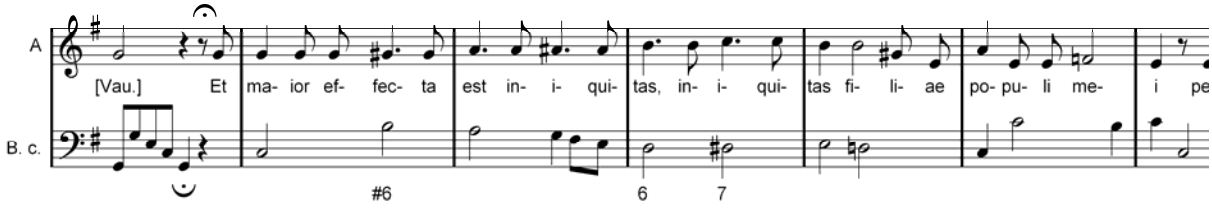
Notenbeispiel 59

Michele Perla: 1. Lamentation für Donnerstag: „Sederunt in terra“

Als absteigende Kette von Halbtonschritten, also chromatischen Tonfortschreitungen, ist der *passus duriusculus* bereits als eine eigene Figur erwähnt worden. In aufsteigender Folge vermögen Halbtonschritte eine starke Spannung zu erzeugen, wenngleich sie somit keine wirkliche Melodie bilden; aber die Ausdruckskraft solch chromatisch steigender Linien ist sehr wirkungsvoll, wie die beiden folgenden Beispiele aus den Lamentationen von Couperin und Leo belegen:

Notenbeispiel 60

François Couperin: 1. Lamentation für Mittwoch: „Non est qui consoletur eam“

Leo verwendet die aufsteigende chromatische Linie in seinem Lamentationszyklus nur einmal, und zwar dort, wo es heißt „Et maior effecta est iniquitas filiae populi mei peccato Sodomorum“/“*Und die Schuld der Tochter meines Volkes war größer als die Sünde Sodoms [...]*“. (Kla 4, 6).

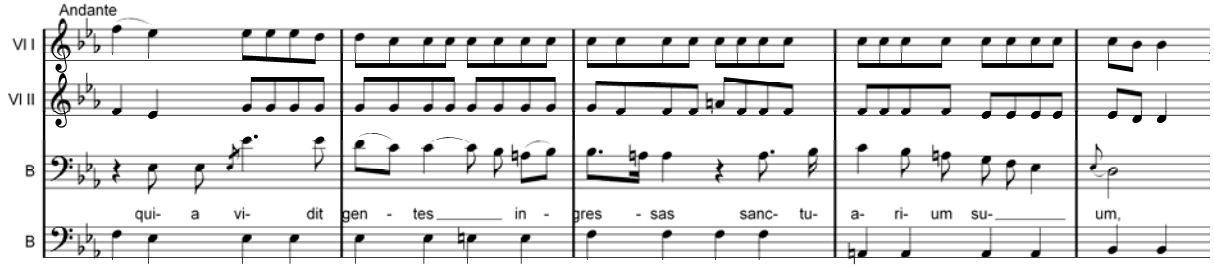
Notenbeispiel 61

Leonardo Leo: 2. Lamentation für Freitag: „Et maior effecta est“

Anders als Couperin wiederholt Leo die chromatische Phrase nicht, sondern geht über in eine zweimalige Kadenz, die erste gekennzeichnet durch einen übermäßigen Sekundschritt (*f-gis*) in der Melodie, die zweite durch ein Unisono zwischen Gesangs- und B.c.-Stimme. Den übermäßigen Sekundschritt verwendet Leo sehr oft in seinen Lamentationsmelodien; auch andere neapolitanische Komponisten (Milano, Durante) schätzen den übermäßigen Sekundschritt als melodisches Ausdrucksmittel des *stylo languido*.

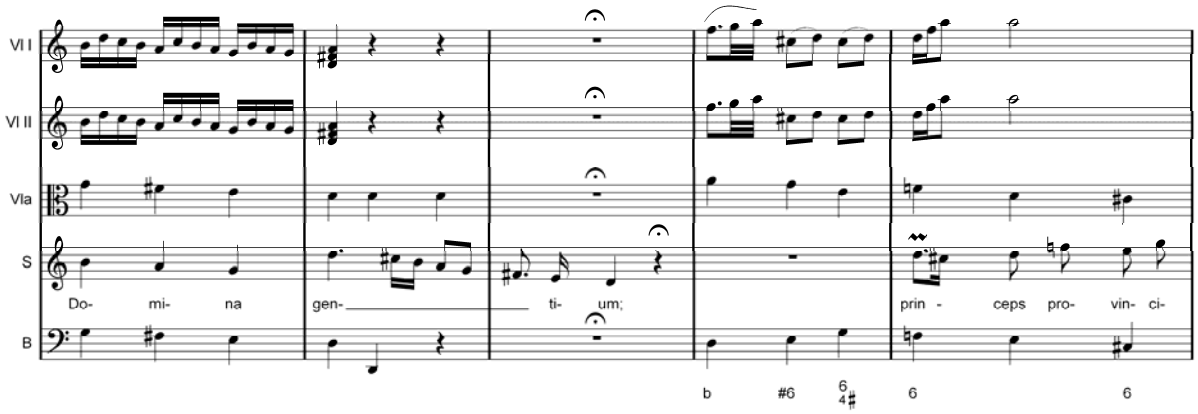
4.2.4.2 Querstände

Die typische Klangcharakteristik des *stylo languido* wird geprägt von vier Hauptmerkmalen: einer ruhigen, vorrangig statischen Melodielinie (1), bestehend aus mit möglichst kleinschrittigen bzw. halbtönigen Intervallen (2), die durch gelegentliche empathische Abweichungen (3) (z. B. *exclamatio*) unterbrochen und von einer schwebenden und klangfarblich sehr reichen Harmonik (4) getragen werden. Alle übrigen Merkmale des *stylo languido* haben eine mehr unterstützende denn charakterisierende Funktion. Einer der auffälligsten harmonischen Farbwechsel ist der Querstand. Ein abrupter Wechsel von Dur nach Moll oder umgekehrt läßt durch die Änderung eines einzigen Tons, der Terz, die gesamte Stimmung einer Passage umschlagen. Im folgenden Beispiel aus der 3. Lamentation für Donnerstag von Narro moduliert die Melodie von Es-Dur (Tonika) nach B-Dur (Dominante). Die spannendste Stelle dieser Modulation ist im zweiten Takt der Wechsel von c-Moll (Tonikaprallele) nach C^7 (Doppeldominante der Zieltonart B-Dur), die über den Halbtonschritt *es-e* erreicht wird.

Notenbeispiel 62

Manuel Narro: 3. Lamentation für Mittwoch: "Quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum"

Eine andere Position, in welcher der Querstand häufig erscheint, ist der Phrasenschluß bzw. –beginn, wie das folgende Beispiel aus der ersten Lamentation für Mittwoch von Nicola Porpora zeigt.

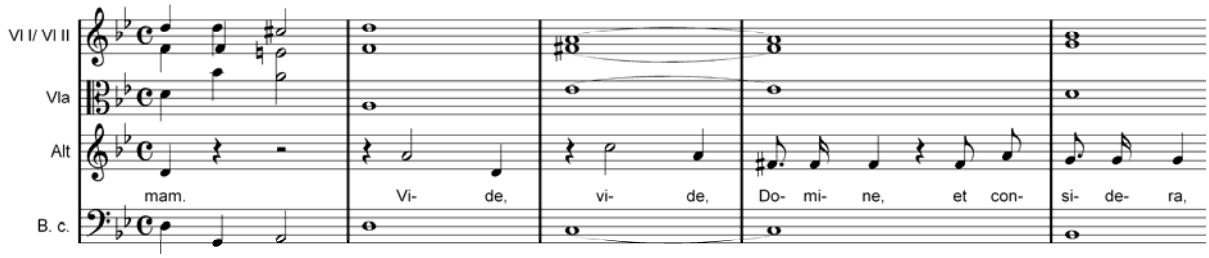
Notenbeispiel 63

Nicola Porpora: 1. Lamentation für Mittwoch: „Quasi vidua domina gentium“[261]

In der 3. Lamentation für Mittwoch von Heinichen findet sich ein hochexpressives Accompagnato-Rezitativ, dessen musikalischen Höhepunkt zu den Anrufungsworten „Vide, vide, Domine, et considera“ (Kla 1,11) ein Querstand bestimmt. Der plötzliche Wechsel von Moll nach Dur hat hier eine verblüffende Wirkung, die unterstrichen wird durch die Wiederholung des Wortes „vide“. Diese Wortwiederholung entspricht nicht dem Bibeltext.[262] Auch diese Rezitativpassage ist wieder ein Beispiel für das Zusammenwirken verschiedener Ausdrucksmittel: a) die Harmoniefolge und b) Stellung der Akkorde (wenig Grundstellung) wird kombiniert mit c) großen Sprünge der Melodie auf „vide, vide“ als Kontrast zur d) folgenden Statik („Domine, et considera“).

[261] Quelle: Porpora, Nicola: Mercordi Santo. Partitura. Lezzione Prima. A voce sola di Soprano. Con Violini, Viola, é Basso. Del Sig[r]. Nicola Popora. GB-Lbl, Add. 14130.
Kopie in: Bayerische Staatsbibliothek München, Musikabteilung, Mus. fm. 290-B,1,12. Add. 14130.
[262] Die Wiederholung des Wortes „vide“ in Kla 1, 11 ist auch in einigen Lamentationen anderer Komponisten zu finden: z. B. Michel-Richard Delalande, Giuseppe Antonio Silvani oder Sébastien de Brossard.

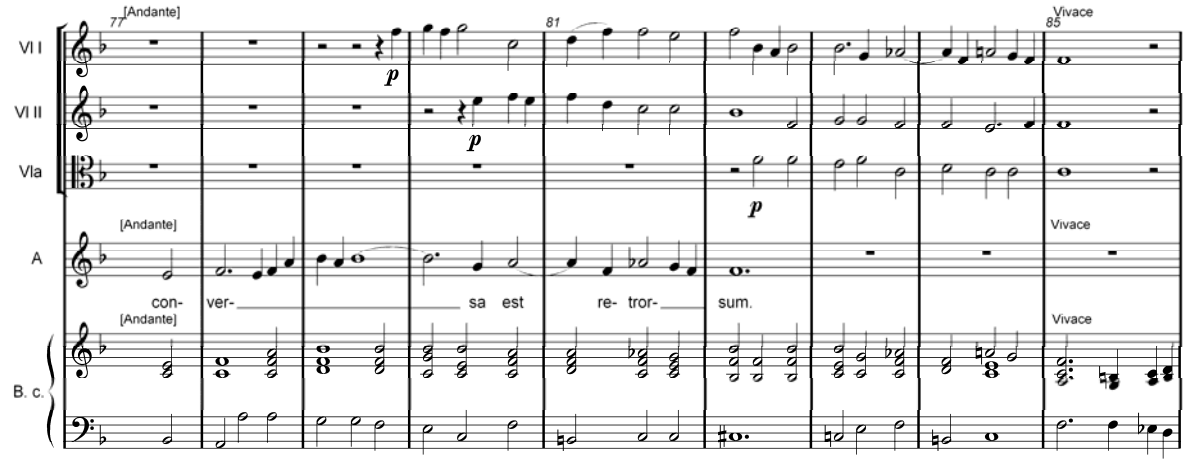
Notenbeispiel 64

Johann David Heinichen: 3. Lamentation für Mittwoch: „Vide, vide Domine, et considera“

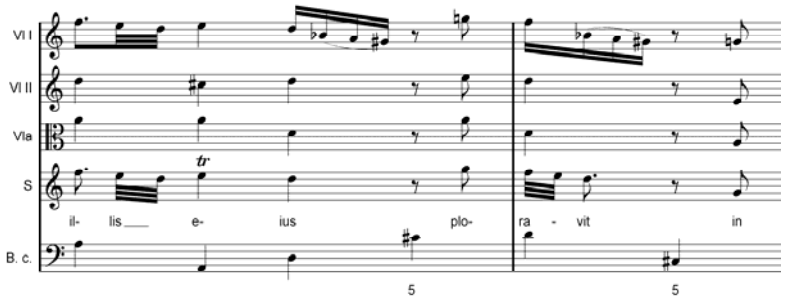


Eine andere Stelle, in welcher der Querstand eine überraschende Wirkung zeigt, ist der Schluß des Verses „ipsa autem gemens“ (Kla 1, 8) aus der 2. Lamentation für Mittwoch von Zelenka. Das immer wieder eingeschobene *as* als Mollterz läßt die Grundtonart dieser Stelle (F-Dur) schwankend erscheinen.

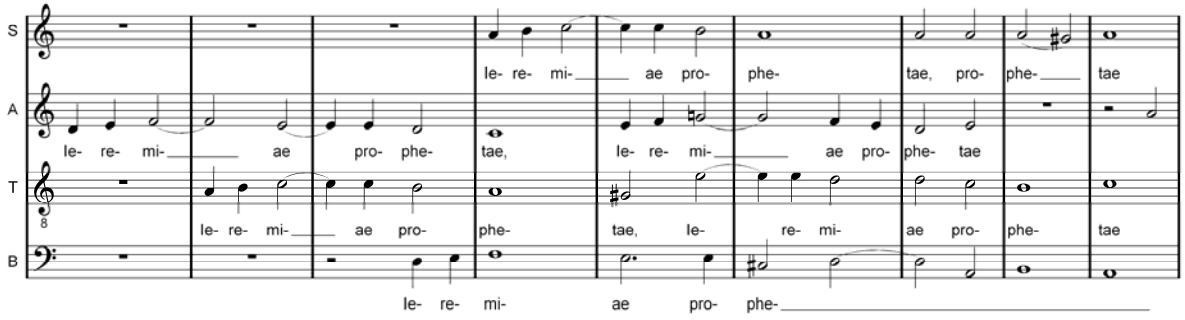
Notenbeispiel 65

Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Mittwoch: „[Ipsa autem gemens] conversa est retrorsum“

In der Lamentation Milanos ergeben sich Querstände aus der Ornamentik der Begleitmotive in der ersten Violine. Im Zusammenklang mit der Baßstimme entstehen sogar Tritonusparallelen (*gis-d/cis-g*).

Notenbeispiel 66

Francesco Milano: 1. Lamentation für Mittwoch: „Plorans ploravit in nocte“

Auch in den älteren mehrstimmigen Lamentationen haben Komponisten zur Ausdruckssteigerung immer wieder harmonische Kühnheiten gewagt. Der Querstand zwischen der Tenor- und Altstimme (*gis* (T) – *g′* (A)) in Gracián Babáns (ca. 1620-1675) Lamentation kann als ein Beispiel für frühe harmonische Experimente gelten.

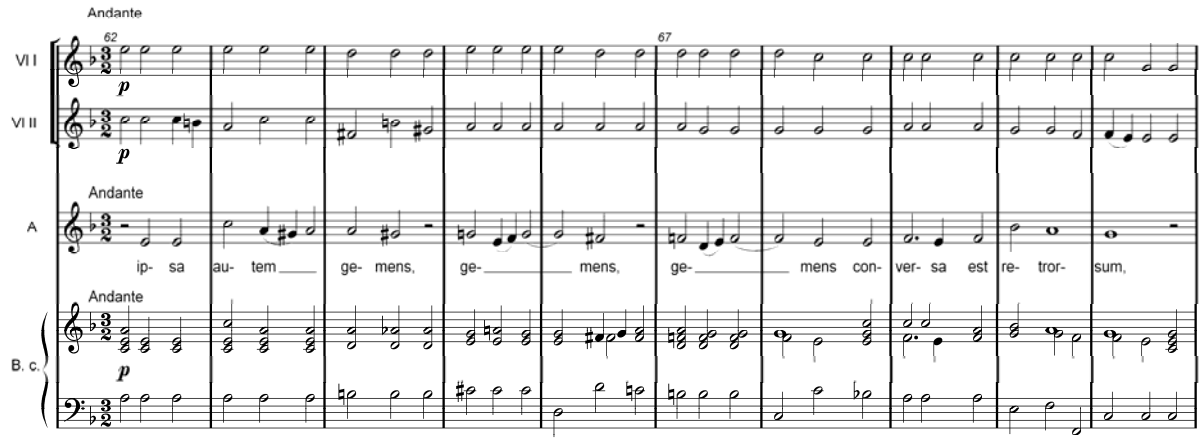
Notenbeispiel 67

Gracián Babán: 1. Lamentation für Donnerstag: „Jeremiae prophetae“

4.2.4.3 Vorhalte

Vorhaltsdissonanzen sind ein ganz wichtiges Ausdrucksmittel des *stylo languido*. Als Tonsatzelement sind sie auch Bestandteil der Synkopation. Die für die Lamentationen wichtigsten Vorhalte sind: der Quartvorhalt (4-3), der Sextvorhalt (6-5) und der Nonenvorhalt (9-8). Als ein Beispiel, in dem die Bildung von Vorhalten neben einer stfenweise steigenden bzw. fallenden Baßmelodie nahezu alleiniges Mittel ist, um den Text darzustellen, ist der Beginn des Verses „ipsa autem gemens" (Kla 1, 8) von Zelenka.

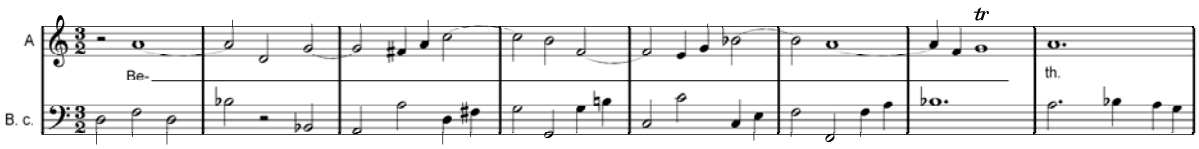
Notenbeispiel 68

Jan Dismas Zelenka: 2. Lamention für Mittwoch: „Ipsa autem gemens conversa est retrorsum"



Das folgende Beispiel stammt ebenfalls aus den Lamentationen Zelenkas und ist wegen der geschickten Verflechtung von Satztechnik- und Ausdrucksmitteln beachtenswert. In der Melodielinie verknüpft Zelenka zwei Ausdrucksmittel: nämlich Vorhaltbildungen mit Folgen aus verminderten, gebrochenen Akkorden. Um noch zusätzliche Spannung zu schaffen, bezieht er Gesangs- und Baßstimme imitationsähnlich aufeinander, so daß die Baßstimme einen harmonischen, melodischen und rhythmischen Kontrapunkt zur Oberstimme bildet.

Notenbeispiel 69

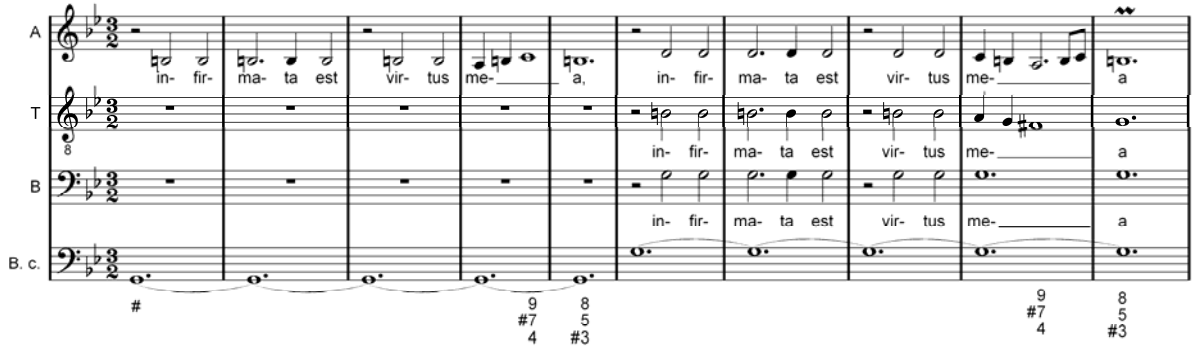
Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Freitag: „Beth“

Ansonsten sind Vorhalte wie Halbtonschritte und Melismen bzw. Koloraturen so häufig in den Lamentationen anzutreffen, daß auf eine Darstellung der einzelnen Vorhaltwendungen hier verzichtet wird.

4.2.4.4 Orgelpunkte und Akkordstellungen

Die typisch schwebende Atmosphäre der Lamentationen erzielen die Komponisten nicht allein durch den Gebrauch von Dissonanzen, vielmehr spielen die Stellungen der Akkorde eine große Rolle, denn ein Sextakkord wirkt weit weniger gefestigt als ein Akkord in Grundstellung. In diesem Zusammenhang muß vor allem für die monodischen Lamentationen berücksichtigt werden, daß in rezitativischen Passagen gemäß der Satztechnik des Rezitativs Sextakkord- und Terzquartakkordstellungen generell häufiger vorkommen. In diesem Fall ist die Vermeidung der Grundstellung nicht primär bedingt durch die Forderung nach gesteigertem Ausdruck. Andersherum betrachtet kann man sicherlich davon ausgehen, daß der typisch vage, unbestimmte Klangcharakter des Rezitativs per se eine gut geeignete Satztechnik zur Vertonung der Klagelieder bietet.

Orgelpunkte wie im folgenden Beispiel aus einer Lamentation von Charpentier sind eher eine Seltenheit, obgleich statische Melodieelemente ausgesprochen oft vorkommen.

Notenbeispiel 70

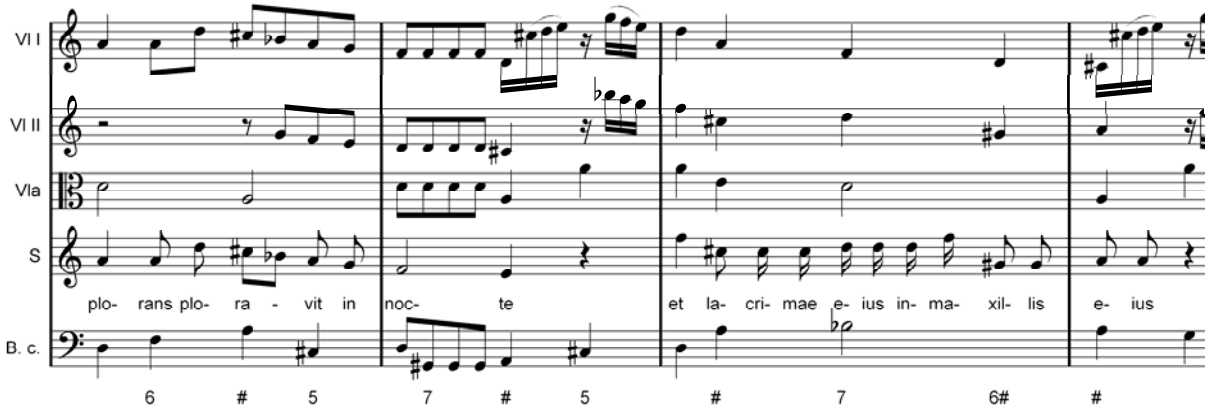
Marc-Antoine Charpentier: 3. Lamentation für Mittwoch: „Infirmata est virtus mea“

4.2.4.5 Septakkorde und Septnonakkorde

So wie der Halbtonschritt das wichtigste Ausdruckmittel für die Melodiebildung ist, so wie die Statik das häufigste Bewegungselement ist, so ist der (verminderte) Sept- und der Septnonakkord das meistgebrauchte Ausdrucksmittel für die Harmonik. Der verminderte Septakkord galt im 18. Jahrhundert als Affektakkord, als „Vorstellung einer krampfhaften, schmerzlichen Gebärde, dem, was Mattheson beim Affekt Traurigkeit unter ‚Zusammenziehung solcher subtilen Theile des Leibes' versteht".[263] Die Anwendung des Septakkords bzw. des Septnonakkords in den monodischen Lamentationen entspricht den Gepflogenheiten des späten 18. Jahrhunderts, wie etwa Johann Philipp Kirnberger die Verwendung dieser Akkorde „in der freyen Schreibart" dargestellt hat.[264] Die unvorbereitete Einführung von Dissonanzen, harmonischen Rückungen und unaufgelösten Sept- und Septnonakkorden hält Kirnberger für statthaft, wenn er sie auch persönlich nicht billigt und als „Künsteleyen" abtut, die zur Zeit Benedetto Marcellos[265] in Mode waren.[266] Die gehäufte Verwendung von Sept- und Septnonakkorden – beide Arten meistens in Dominantfunktion – hat nicht allein für die Hamonik, sondern auch für die Melodiebildung Konsequenzen. Die chromatischen Passagen, die vielen eingeschobenen Halbtonschritte, die verminderten Intervalle sind allesamt melodische Kennzeichen, die weitgehend auf dem (verminderten) Sept- und Septnonakkord als harmonischem Unterbau eines Stückes fußen. Die ausgefallene Harmonik und Melodik im folgenden Beispiel (71) ist textbedingt: die vielen kleinen Schritte und Dissonanzen sollen das nächtliche Weinen in einer Situation der Einsamkeit und Verlassenheit nachahmen (Kla, 1, 2)

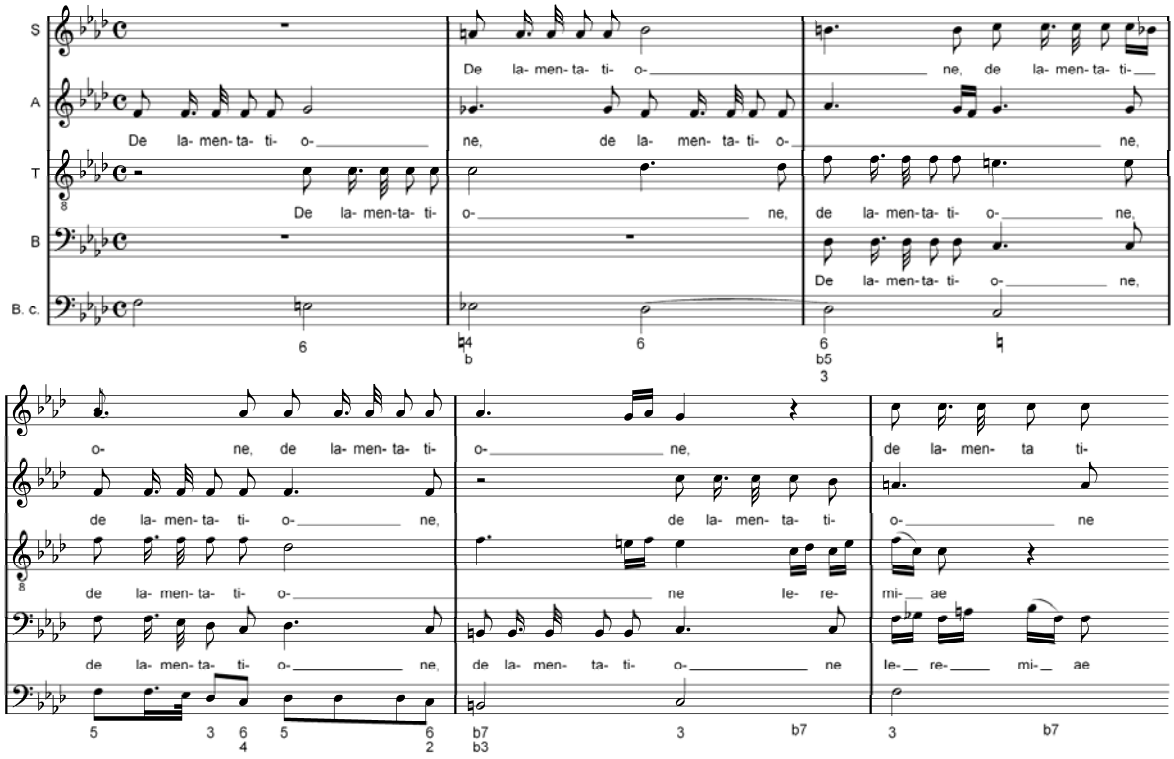
---

[263] Ringhandt, U.: Sunt lacrimae rerum... S. 149.
[264] Kirnberger, Johann Philipp: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Berlin 1771. Nachdruck Kassel 2004. S. 82-90 (Septakkord) und S. 129-133 (Septnonakkord).
[265] Benedetto Marcello 1684-1750, schrieb Lamentationen für Venedig (heute in: GB-Lbm).
[266] Kirnberger, J. Ph.: Die Kunst... S. 132-133.

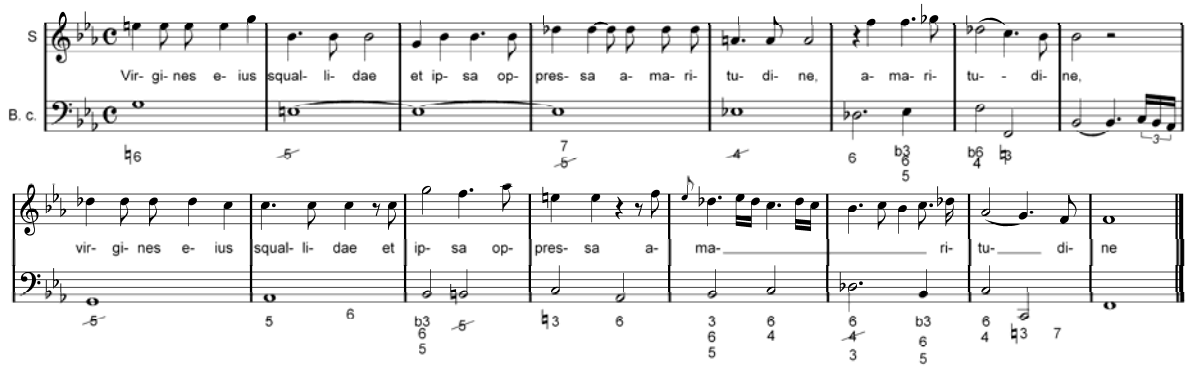
Notenbeispiel 71

Francesco Milano: 1. Lamentation für Mittwoch: „Plorans ploravit in nocte“

Das nächste Beispiel (72), der Beginn der 1. Lamentation für Freitag von Perez, besteht aus einer Verkettung von (verminderten) Sept- und Septnonakkorden. Dieses „Klangband“ hat einen sehr schwebenden Charakter, denn die Tonika f-Moll wird außer im Anfangsakkord weitestgehend gemieden. Zwar erscheint sie im vierten Takt auf der ersten Zählzeit, doch wird sie durch den Quartvorhalt im Sopran (b’-as’) und die im Baß nachschlagende Septime (f-es) nicht gefestigt. Obgleich dieser Satzbeginn in seiner Grobstruktur der harmonischen Anlage aus einem Wechsel von Tonika-Dominant-Folgen besteht, erhält diese Musik ihre besondere Atmosphäre durch die alterierten Töne, welche sich aus den (verminderten) Sept- und Septnonakkorden herleiten.

Notenbeispiel 72

Davide Perez: 1. Lamentation für Freitag: „De lamentatione Ieremiae Prophetae“

Diese Lamentation von Perez gehört zu den wenigen monodischen Lamentationen des 18. Jahrhunderts, die chorische Teile enthalten. Daß die Anwendung verminderter Akkorde auch im zweistimmigen Satz mit großer Wirkung machbar ist und wie stark Folgen verminderter Akkorde die Melodiebildung beEinflußen können, zeigt das folgende Beispiel von Couperin. Die Gesangsstimme dieses Rezitativs bildet keine eigentliche melodische Line; doch trotz ihrer Sprunghaftigkeit und Zerissenheit besitzt die Sopranmelodie eine enorme Ausdruckskraft.

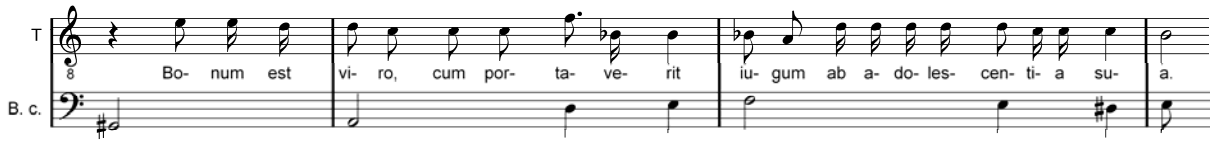
Notenbeispiel 73

François Couperin: 1. Lamentation für Mittwoch: „Virgines eius squalidae“

4.2.4.6 Der neapolitanische Sextakkord

Der zweite Affektakkord neben dem (verminderten) Sept(non)akkord ist der neapolitanische Sextakkord, der aber in den Lamentationen ganz anders gehandhabt wird als die beiden Septakkordtypen. Während die Septakkorde das harmonische Basismaterial für die Lamentationen stellen, wird der neapolitanische Sextakkord ganz gezielt - und auch nur sehr vereinzelt – an ausgewählten Textstellen eingesetzt. In etlichen Lamentationen kommt der neapolitanische Sextakkord überhaupt nicht vor.

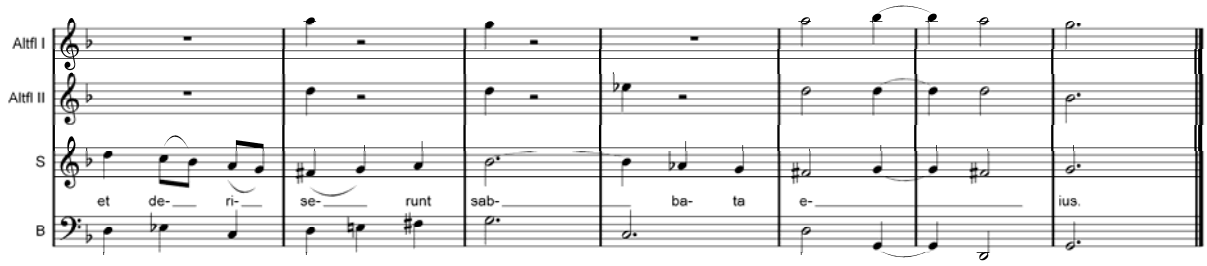
In den sechs Lamentationen von Zelenka gibt es beispielsweise nur eine einzige neapolitanische Wendung, nämlich an der Textstelle „Bonum est viro cum portaverit iugum ab adolescentia sua.“/*“Gut ist es für den Mann, wenn er das Joch in seiner Jugend trägt.“* (Kla 3, 27). Das Wort „portaverit“ hebt Zelenka in diesem in a-Moll gehaltenen Rezitativabschnitt durch einen B-Dur-Akkord besonders hervor. Gleichzeitig nutzt Zelenka den B-Dur-Akkord als Ausgangspunkt harmonischen Weiterentwicklung des Rezitativs.

Notenbeispiel 74

Jan Dismas Zelenka: 1. Lamentation für Freitag: „Bonum est viro cum portaverit“

Auch in der Lamentation von Rabasa gibt es nur einen neapolitanischen Sextakkord: hier zu den Worten „et deriserunt sabbata eius“ (Kla 1, 7).

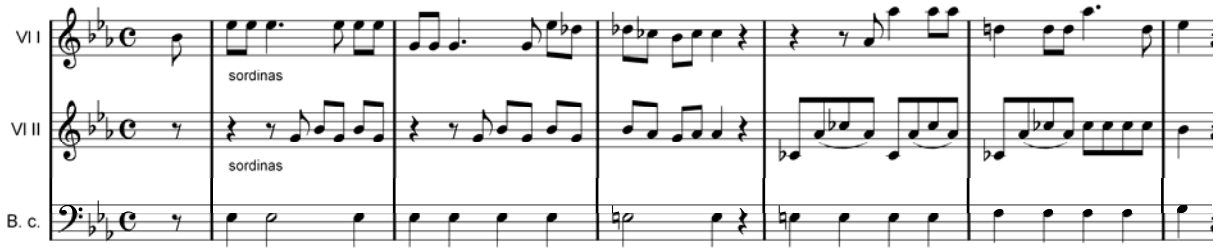
Notenbeispiel 75

Pedro Rabasa: 2. Lamentation für Mittwoch: „Et deriserunt sabbata eius“

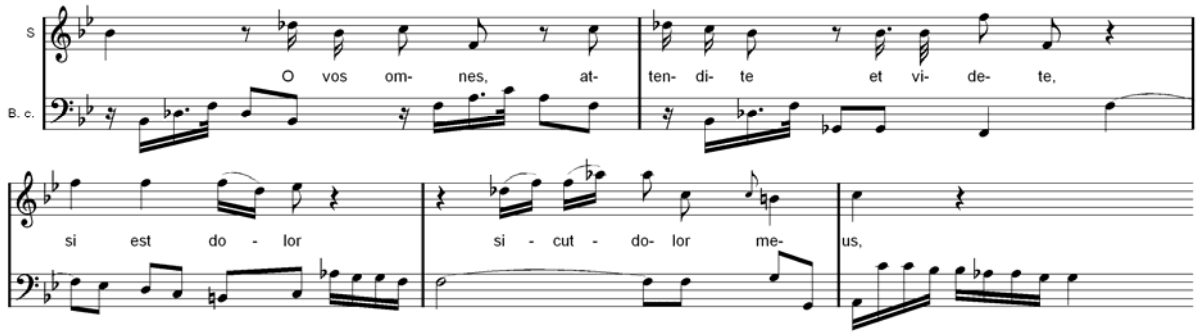


Etwas öfter als Zelenka und Rabasa wendet z. B. Morera den neapolitanischen Sextakkord an. Er benutzt ihn nicht bloß zur Ausdeutung eines bestimmten Wortes, sondern als allgemeines Ausdrucksmittel zur Schaffung einer Atmosphäre der Zerknirschung. So erscheint der neapolitanische Sextakkord in der instrumentalen Einleitung des Verses „Peccatum peccavit Jerusalem“ (Kla 1, 8).

Notenbeispiel 76

Francisco Morera: 2. Lamentation für Mittwoch: Einleitung zu „Peccatum peccavit Ierusalem“

Am häufigsten ist der neapolitanische Sextakkord in dem Lamentationszyklus von Leo zu finden. Eine inhaltlich zentrale Textstelle der Klagelieder, in welcher der Affekt der Niedergeschlagenheit sehr klar formuliert wird, ist der Vers „O vos omnes attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.“/“*Schaut und seht, ob es einen Schmerz gibt wie meinen Schmerz [...].*“ (Kla 1, 12b). Diese setzt Leo hochaffektiv in Musik um. Hier ballen sich die musikalischen Ausdrucksmittel auf so engem Raum, daß dem Hörer ein wahres Feuerwerk an Affektsteigerungen dargeboten wird.

Notenbeispiel 77

Leonardo Leo: 3. Lamentation für Mittwoch: „O vos omnes“

Die folgende Zusammenstellung aller Affektmittel zeigt noch einmal deutlich, wie kompakt diese Stelle hinsichtlich ihres Ausdrucks angelegt ist.

Dieser kleine Ausschnitt ist ein exzellentes Beispiel für die Merkmale des *stylo languido*, da hier fast alle auf engstem Raum vertreten sind:

a) Melodische Mittel: Halbtonschritte (tonarteneigene und –fremde), Statik (auf „sicut“ in der Singstimme), Halteton (auf „sicut“ in der B.c.-Stimme), *exclamatio* (auf „dolor“ (Sexte), auf „omnes“ (Quinte), auf „videte“ (Oktave)), Seufzermotiv im Baß (in Takt 3 und 5)

b) Rhythmische Mittel: Punktierungen und (Seufzer-)Pausen

c) Satztechnische Mittel: Wiederholungen, Dialog, großer Ambitus in beiden Stimmen (Sopran: *f'-as''*; B.c.: *F-c'*)

d) Harmonische Mittel: (verminderte) Sept- und Septnonakkorde, Neapolitanischer Sextakkord, Quartvorhalte, phrygische Kadenz, Trugschluß

Leos kompositorischer Meisterschaft ist es zuzuschreiben, daß er diese Stilmittel jeweils so geschickt ineinandergreifen läßt, daß sie sich in ihrer Wirkung gegenseitig hervorheben und sich in der Summe zu einem organischen Ganzen verbinden und nicht als bloße Aneinanderreihung musikalischer Formeln daherkommen. Besonders

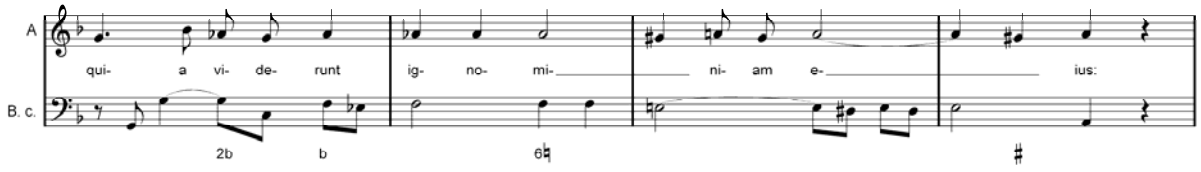
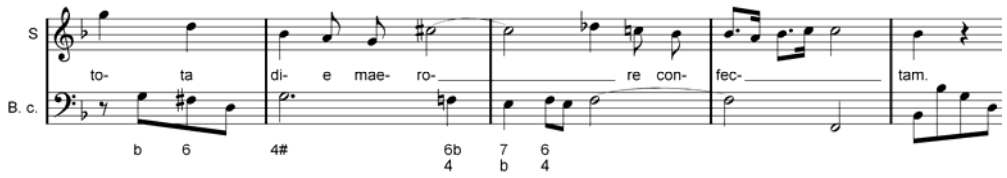
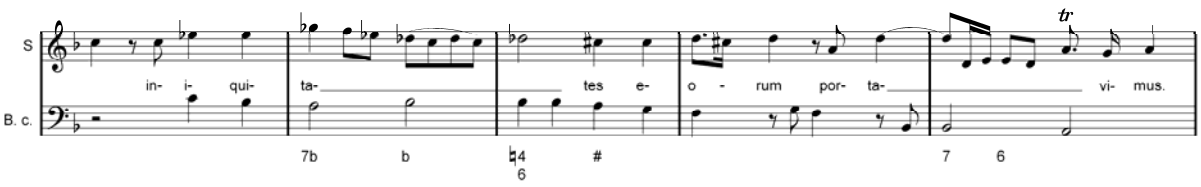
kunstvoll werden diese sieben Takte dadurch, daß Leo diese Intensität der Mittel und des Ausdrucks in einem nur zweistimmigen Satz gelungen ist.

4.2.4.7 Enharmonik und Tonartenwechsel

Enharmonische Vertauschungen und abrupte Tonartenwechsel (Rückungen) treten in den Lamentationen eher selten auf und sind primär dem Personalstil eines Komponisten zuzurechnen als der Merkmalsliste des *stylo languido*.

In Leos Lamentationszyklus finden sich drei Stellen, an denen er den Wortsinn durch eine enharmonische Wendung verstärkt.

Notenbeispiel 78

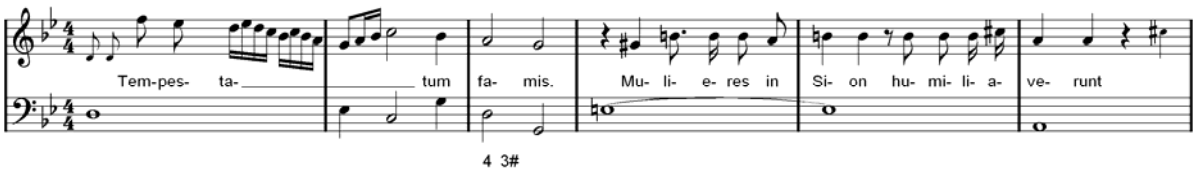
a) Leonardo Leo: 1. Lamentation für Mittwoch: „Quia viderunt ignominiam eius“

b) Leonardo Leo: 3. Lamentation für Mittwoch: „Tota die maerore confectam“

c) Leonardo Leo: 3. Lamentation für Freitag: „Iniquitates eorum“

Der enharmonische Wechsel findet auf den Wörtern „ignominiam“ (Beschimpfung, Entehrung, Schande), „maerore“ (Trauer, Betrübnis) und „iniquitates“ (Ungerechtigkeit, Härte) statt. Dies alles sind Wörter mit stark negativ emotionalem Inhalt, die aber gleichzeitig als Schlüsselwörter der gesamten fünf Klagelieder gelten können. Die enharmonische Vertauschung kann man hier ganz bildlich verstehen: eine vormals positive Situation hat sich durch Gottes Ratschluß plötzlich in eine

negative gewendet: aus Ansehen und Achtung wurden Schimpf und Schande (ignominia), aus Stolz und Lebensfreude der Bewohner Jerusalems wurden Trauer und Betrübnis (maerore) und an die Stelle des göttlichen Rechtsschutzes und Wohlwollens, das Jerusalem bisher genoß, ist die Ungerechtigkeit und Härte (iniquitas) ihrer Besatzer und Plünderer getreten.

Während enharmonische Verwechslungen für den Hörer weniger auffallend sind als für denjenigen, der die Partitur liest, fallen plötzliche Tonartenwechsel und harmonische Rückungen dem Zuhörer sofort auf, denn sie schaffen mit einem Mal eine ganz neue Atmosphäre. Die Aufmerksamkeit des Hörers ist somit absolut garantiert. Da sich im *stylo languido* Chromatik und dissonante Akkorde stark häufen und daher an sich schon für eine farbenreiche Harmonik sorgen, stellen Tonartenwechsel für die Mehrzahl der Lamentations-Komponisten nicht das bevorzugte Ausdrucksmittel dar. Vielmehr greifen die meisten Komponisten lieber zu harmonischen Ausweichungen und Einschüben, ohne die neu erreichte fremde Tonart zu festigen.

Johann Rosenmüller wählt in seiner 3. Lamentation für Freitag, der „Oratio Jeremiae“ (Kla 5, 1-22), für fast jeden Vers eine neue Tonart. Diese Tonartenwechsel markieren nicht nur die Zäsur zwischen den Versen, sondern tauchen jeden einzelnen von ihnen in ein eigenes Licht. Zwischen den Versen 10 und 11 ist der Wechsel von g-Moll zu a-Moll besonders auffallend.

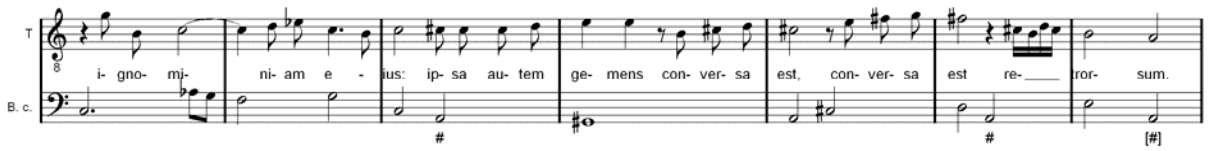
Notenbeispiel 79

Johann Rosenmüller : 3. Lamentation für Freitag: Tempestatum famis (10). Mulieres in Sion (11)

Vers 10 erzählt von der Hungersnot der Exilanten in der babylonischen Gefangenschaft, in Vers 11 ist die Rede von der Schändung der israelitischen Frauen: ein neues Thema, das Rosenmüller entsprechend in eine neue Tonart setzt. Diese

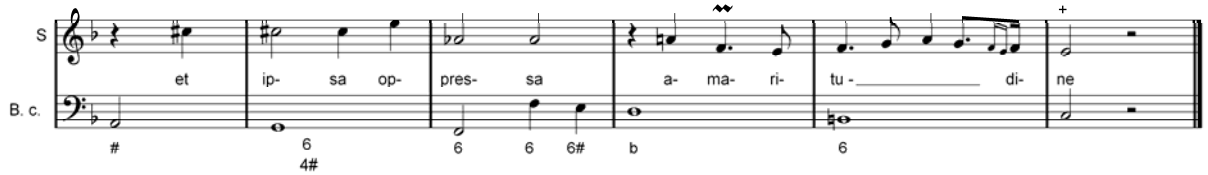
Tonartenwechsel verdeutlichen dem Hörer, daß die Leidenssituation der Israeliten im Exil die Summe vieler unterschiedlicher „Einzelleiden“ ist. Jeder der Verschleppten ist von irgendeiner Form des Leids betroffen.

Ganz bildlich ist der Tonartenwechsel von c-Moll nach A-Dur in Rosenmüllers 2. Lamentation für Mittwoch, in der er die Worte „ipsa autem gemens, conversa est retrorsum“/“*sie selbst aber seufzt und wendet sich ab*“ (Kla 1, 8) musikalisch ausmalt. Die Schlüsselworte sind „conversa est retrorsum“ (sie wendet sich ab). Diese Bewegung des sich nach hinten Wendens bildet Rosenmüller mit dem Tonartenwechsel ab.

Notenbeispiel 80

Johann Rosenmüller: 2. Lamentation für Mittwoch: „Ipsa autem gemens, conversa est retrorsum“

Im nächsten Beispiel wählt Brossard den abrupten Tonartenwechsel zur Ausmalung des Wortes „oppressa“ (niedergedrückt). In seiner 1. Lamentation für Mittwoch schiebt er zu den Worten „et ipsa oppressa amaritudine“ (Kla 1, 4) zwischen einen A^7-Akkord und einen d-Moll-Akkord einen verminderten Septakkord ein, dessen harmonische Funktion als verminderter Septnonakkord auf g oder e gedeutet werden kann (Takt 3).

Notenbeispiel 81

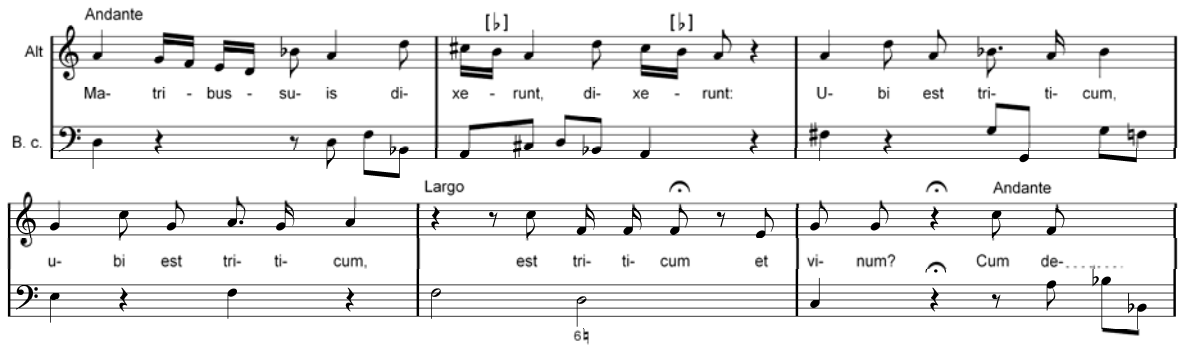
Sébastien de Brossard: 1. Lamentation für Mittwoch: „Et ipsa oppressa amaritudine“

4.2.5 Mittel des Vortrags

4.2.5.1 Tempowechsel und Satzbezeichnungen

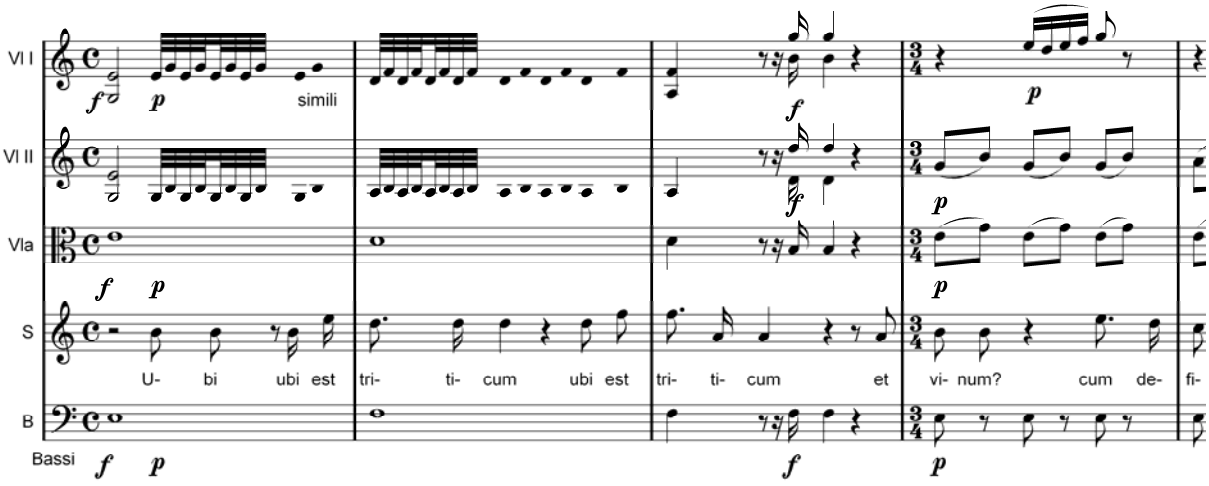
Häufige Tempowechsel sind in den Lamentationen schon wegen der kurzen Verse der Textvorlage vorgezeichnet, wenn auch die Lamentationen generell in einem langsamen Tempo vorgetragen werden. Plötzliche Tempowechsel sind in der Regel durch den Text bedingt wie z. b. zu den Worten „ubi est triticum et vinum?“/“*Zu ihren Müttern sagen sie :'Wo ist Brot und Wein?'* “(Kla 2, 12).

Notenbeispiel 82

a) Leonardo Leo: 2. Lamentation für Donnerstag: „Ubi est triticum et vinum?“



b) Michele Perla: 2. Lamentation für Donnerstag: „Ubi est triticum et vinum?“

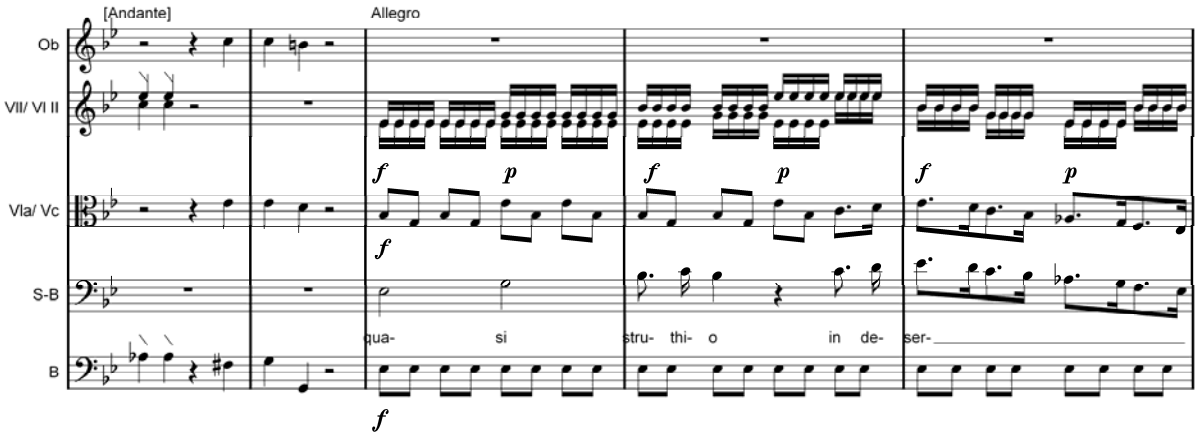


Klammert man einmal aus, daß zwischen Leo und Perla mindestens zwei Komponistengenerationen liegen, dann fällt bei einem Vergleich der beiden Beispiele

auf, daß die Vertonung der Frage „ubi est triticum et vinum?“ unterschiedlicher nicht ausfallen könnte. Während Leo das Tempo (Andante – Largo – Andante) verlangsamt und nachdenklich bis resignierend nach Brot und Wein fragt, gestaltet Perla eine kleine Szene mit großer Dramatik und schnellen Tonwechseln. Wie ein Donnergrollen baut sich in den Zweiunddreißigsteln der Violinen eine bedrohliche Kulisse auf, vor der die Frage nach Brot und Wein geradezu ohnmächtig bis hilflos wirkt.

Das folgende Beispiel aus der Lamentation von Morera zeigt, wie der plötzliche Tempowechsel dazu dient, den Text musikalisch zu verbildlichen. Zu den Worten „quasi struthio in deserto/ *wie die Strauße in der Wüste*“ (Kla 4, 3) springt das Tempo aus dem bisherigen Andante in ein Allegro um. Die Achtel- und Sechzehntelbegleitfiguren symbolisieren die Schnelligkeit dieses Tiers.

Notenbeispiel 83

Francisco Morera: 2. Lamentation für Freitag: „Quasi struthio in deserto“

Neben textinterpretatorischen Belangen stellen auch die unterschiedlichen Rezitativformen der monodischen Lamentationen Voraussetzungen für Tempowechsel dar: ariose Passagen werden im allgemeinen langsamer gesungen als Abschnitte im recitativo secco, die oftmals Eile und Dramatik vermitteln sollen. Leos Lamentationszyklus ist für dieses Zusammenspiel von Rezitativform und Tempowechsel ein hervorragendes Beispiel.

Außer den üblichen Satzbezeichnungen wie Grave, Adagio, Andante, Andantino oder Cantabile weisen die Lamentationen auch ganz eigene, speziell auf den Vortrag dieser Musik zugeschnittene Satzbezeichnungen auf. In den spanischen Lamentationen taucht oft die Überschrift „despacio" (langsam, sachte) auf, daneben Kombinationen mit dem Wort „ayre" (Melodie, Lied)[267] wie „con mas/menos ayre" oder „medioayre" oder Kombinationen mit „amoroso" (liebevoll) wie z. B. „Andante amoroso". Auch italienische Komponisten verwenden gelegentlich weniger gebräuchliche Satzbezeichnungen, um den Ausdruckscharakter ihrer Musik zu bestimmen. So überschreibt Durante den Schlußsatz seiner 3. Lamentation für Freitag in c-Moll mit „Tempo giusto lamentevole" (lamentevole: klagend, beklagenswert), Perez überschreibt den Eingangschor seiner 1. Lamentation für Freitag mit „Sul' grave" (etwa: unter langsamem Tempo). Leo wählt für einen bestimmten Abschnitt seiner 2. Lamentation für Donnerstag die Bezeichnung „posato" (gesetzt?). Neben seltenen Satzbezeichnungen verwenden die italienischen Komponisten auch sehr differenzierende Bezeichnungen wie z. B. „Largo e siempre piano" (Milano) oder „Largo e cantabile" (Milano). Bei den französischen Komponisten findet sich des öfteren die Bezeichnung „tendre" oder „trendrement" (zart) als Satzbezeichnung, was möglicherweise auf Diderots Urteil über den literarischen Stil der Klagelieder zurückgeht, den er als „tendre, vif et pathétique" bezeichnet.[268] Auch der französische Musikgeschichtsschreiber Le Cerf de la Vieville bezeichnet die Klagelieder als auch den *tonus romanus* als „tendre".

„Non qu'elle ne pût convenir a merveiller sur les Lamentations de Jérémie, mais parce que ja suis persuadé que le plein chant de ces Leçons est aussi tendre que les Leçons mêmes, & c'est beaucoup dire."[269]
„Auch sie [= die Neuvertonung] der Klagelieder des Jeremias konnte nicht besser gefallen, da ich überzeugt bin, daß der einstimmige Choral dieser Lektionen genauso zart ist wie die Klagelieder selbst, und das will viel heißen."

---

[267] weitere semantische Felder von „ayre" sind: 1. Luft, Wind und 2. Gestalt, Aussehen

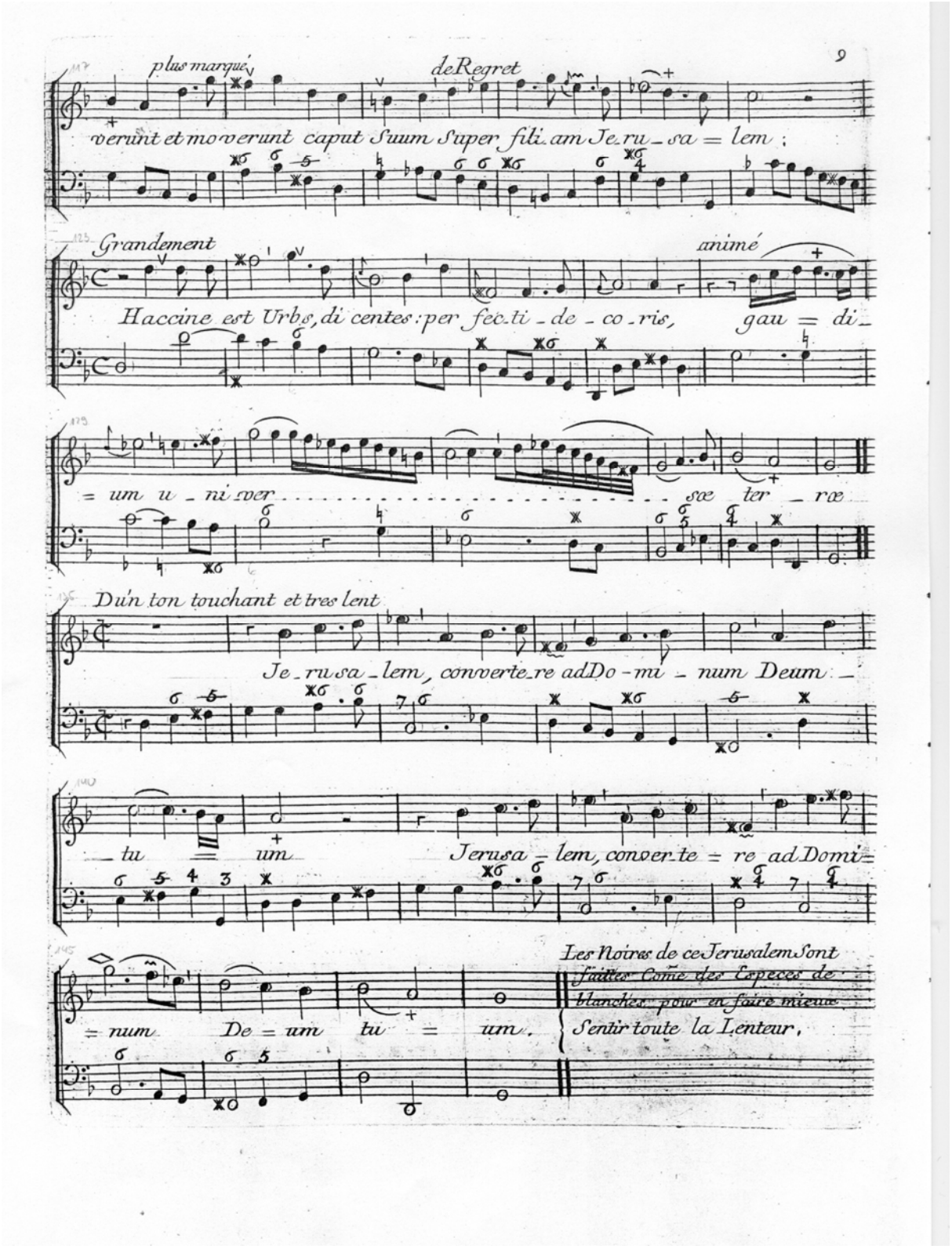
[268] „ [...] Le style de Jérémie est tendre, vif et pathétique. C'étoit [sic!] son talent particulier que d'ecrir des choses touchantes."
„[...] Jeremias' Stil ist zart, lebendig und leidenschaftlich. Es war sein besonderes Talent, anrührende Dinge zu schreiben."
Diderot/D'Alembert: Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers. Vol. 9. (1751-1780). Nachdruck Stuttgart-Bad Cannstatt 1966. S. 228-229.

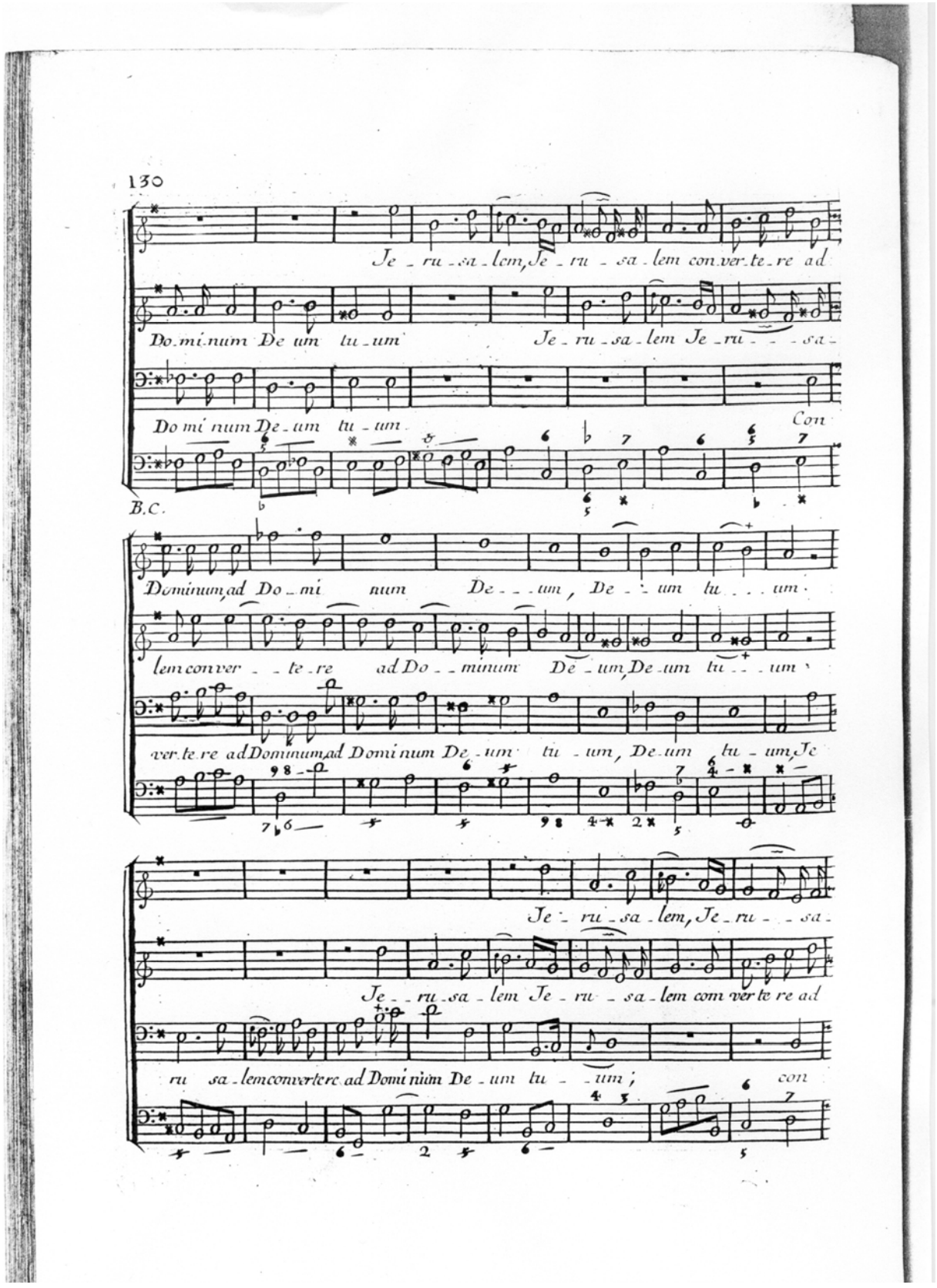
[269] Le Cerf de la Viéville: Comparaison de la musique italienne et de la française. In: Pierre Bourdelot et Pierre Bonnet: Histoire de la musique et de ses effets. Band 4. Amsterdam 1715. Nachdruck Graz 1966. S. 87-88.

4.2.5.2 „Noires blanchés“

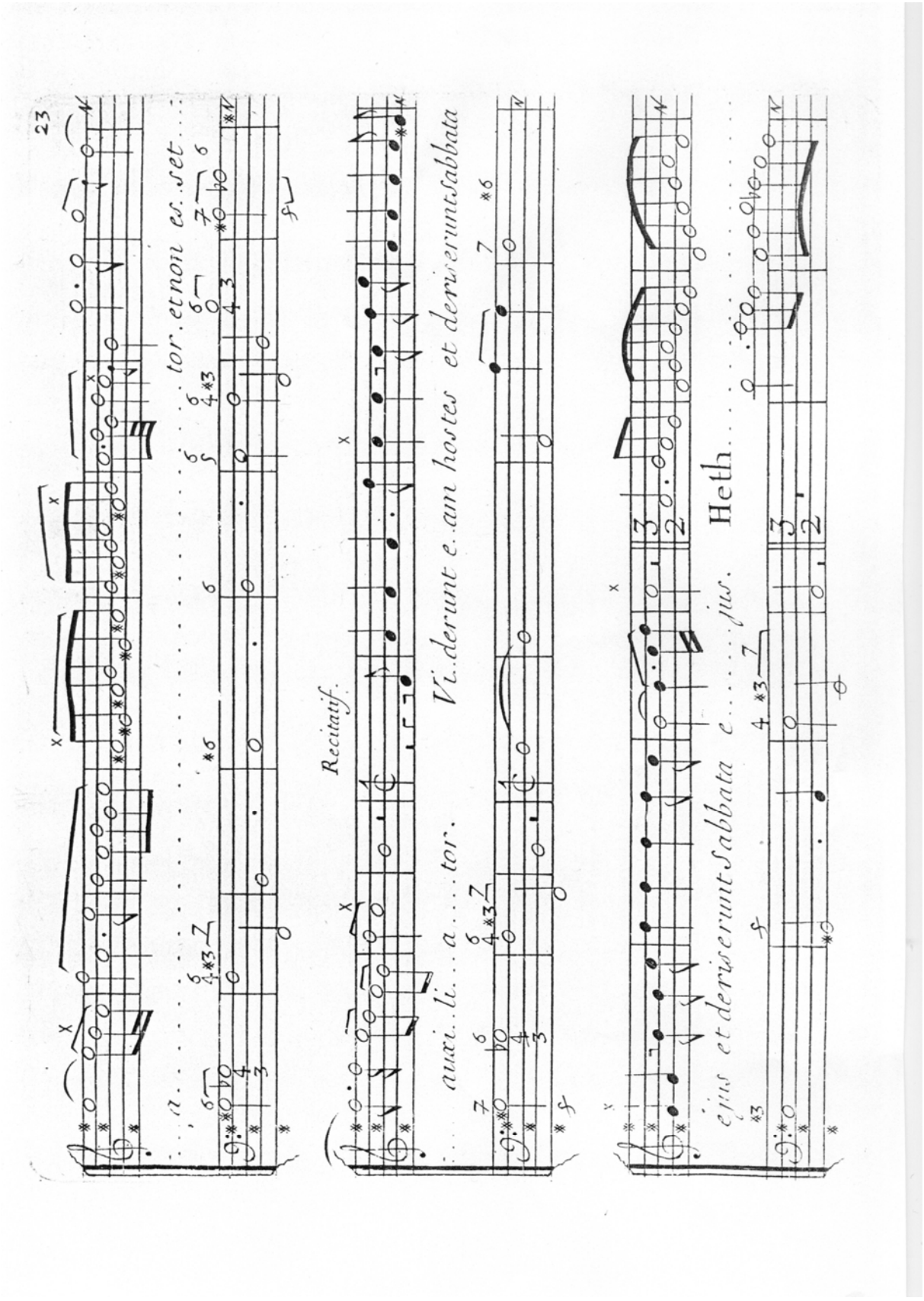
Die „Noires blanchés“, die „geweißten kleinen Notenwerte“, sind eine Besonderheit, die in den französischen Lamentationsdrucken zu finden ist. Entweder erhalten alle schwarzen Noten, d. h. Viertelnoten oder kleinere Notenwerte, einen weißen Kranz um den Notenkopf (s. Notenbeispiel 84a), oder es werden grundsätzlich alle Notenköpfe weiß gelassen (s. Notenbeispiel 84b) und 84c).

Notenbeispiel 84

a) Charles-Henri de Blainville: 2. Lamentation für Donnerstag: „Jerusalem convertere“

b) Joseph Michel: 2. Lamentation für Freitag (Nr. 18): „Jerusalem convertere“



c) François Couperin: 2. Lamentation für Mittwoch: „Et non est auxiliator... - Heth“



Am Ende des Jerusalemverses der 2. Lamentation für Donnerstag von Blainville (s. Notenbeispiel 84 a)) steht eine Bemerkung, die über die Funktion dieser „Noires blanchés“ Aufschluß gibt.

„Les Noires de ce Jérusalem sont faittes comme des Especes de blanchés pour en faire mieux sentir toute la lenteur.“
„Die schwarzen Noten dieses Jerusalemverses sind nach Art der weißen [Noten] gestaltet, um die ganze Langsamkeit dieses Stückes besser zu empfinden.“

Diese besondere Langsamkeit des Lamentationsvortrags, die hier die französischen Komponisten verlangen, zeigt, daß die Lamentationen einerseits mit Erhabenheit und Würde, andererseits aber auch durch die Kombination von dissonanzreichem, hochaffektivem Stil und langsamem Tempo eine besondere Intensität erlangen, die den Zuhörer innerlich bewegen soll; genau das fordert die Vortragsbezeichnung über Blainvilles Jerusalem-Vers: „D’un ton touchant et très lent“ (*In rührendem Ton und sehr langsam*). Mit dieser Forderung nach Innigkeit des Ausdrucks stellen die Lamentationen eine Ausnahme dar, war Repräsentation die vorrangige Aufgabe der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Zwar gab es in Oratorien oder anderen Kirchenmusikwerken vereinzelt hochexpressive Sätze, daß aber Emotionalität und Ausdruckskraft die erklärte kompositorische und interpretatorische Absicht einer gesamten kirchenmusikalischen Gattung sind, ist für die Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts eher untypisch.

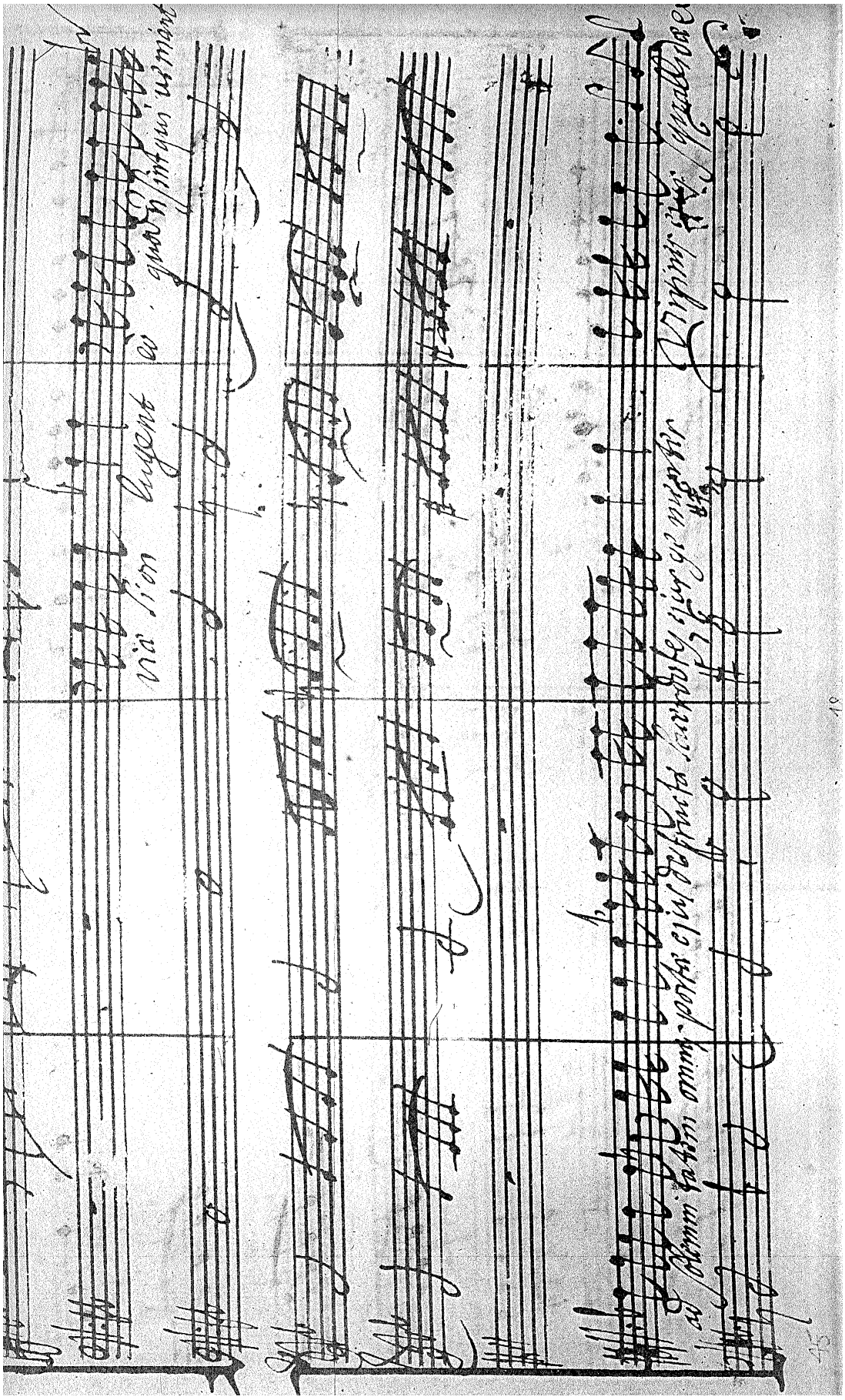
4.2.5.3 Dynamik und Dynamikwechsel

Die Dynamik der Lamentationen ist gemäß der Thematik eher verhalten. Die dynamische Bandbreite erstreckt sich von pianissimo bis mezzoforte. Passagen im fortissimo sind selten zu finden bzw. an textlich exponierten Stellen, wie z. B. „et murus pariter dissipatus est“ (Kla 2, 8) oder „et locutus est Dominus in die irae furoris sui“ (Kla 1, 12). In den frühen monodischen Vertonungen gibt es in der Regel keine oder nur sehr wenige Dynamikanweisungen. Erst in den späteren Kompositionen, vor allem solchen, denen instrumentale Begleitstimmen hinzugesetzt worden sind, tauchen verstärkt Dynamikzeichen auf. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehren sich dynamische Vorschriften. In den Werken dieser Zeit sind die dynamischen Kontraste der Zeit entsprechend stiltypisch und nicht zwangsläufig textbedingt. Starke Gegensätze in allen Bereichen (Rhythmik, Melodik, Harmonik) sind ein typisches Kennzeichen des galant-empfindsamen Stils, dem die Lamentationen ab 1750 größtenteils zuzuordnen sind.

4.2.5.2 Ondeggiando

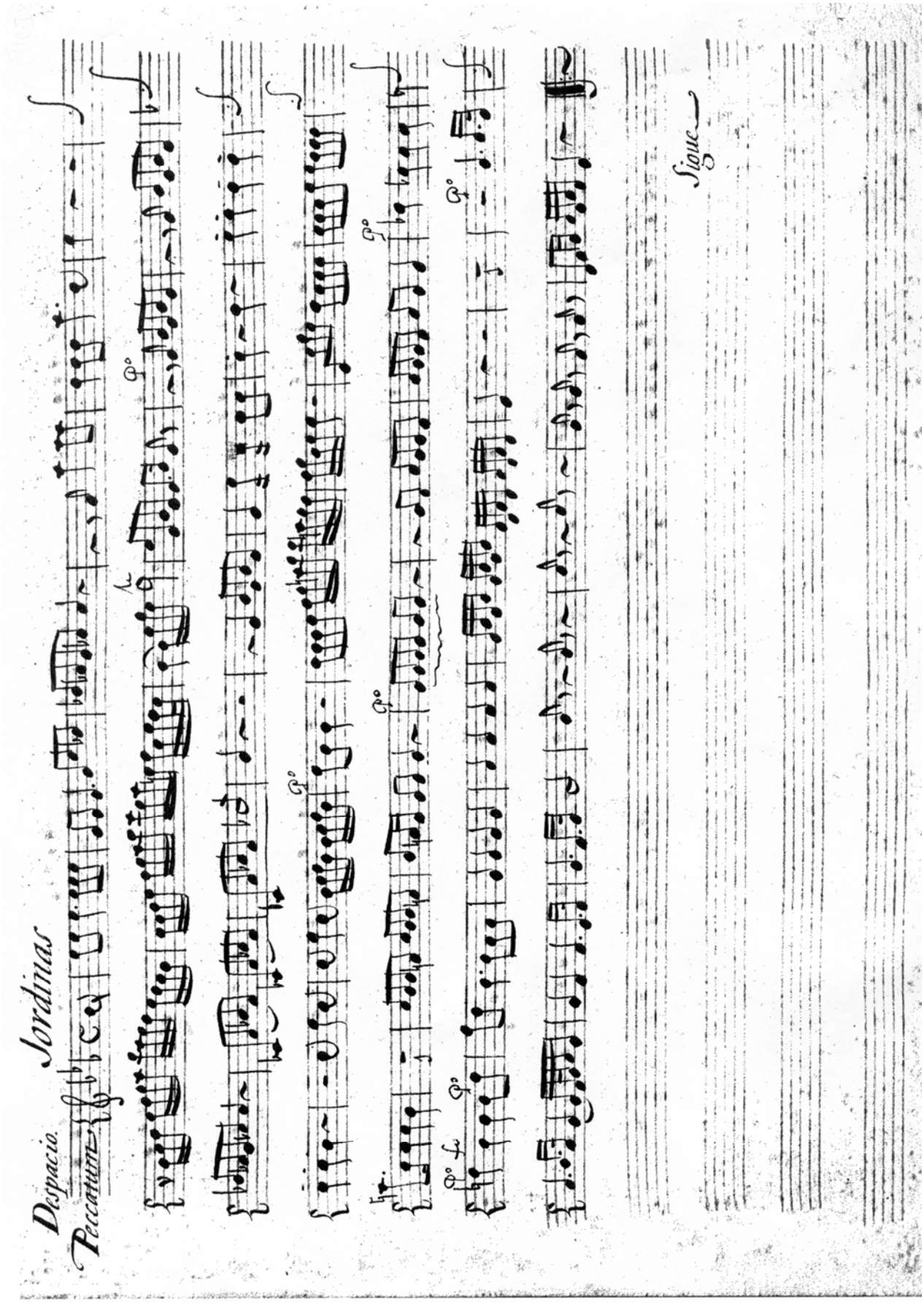
Das *ondeggiando*, eine Art Bogenvibrato auf Streichinstrumenten, ist eine selten gebrauchte Spieltechnik, die im Notentext mit Wellenlinien über oder unter dem jeweiligen Notensystem angezeigt wird. Es dient dazu dem Geigenton eine leichte Bebung zu verleihen, die aber schwächer ist als das normale (Finger-)Vibrato. Dieses besondere Ausdrucksmittel findet sich in den Violinstimmen an der Textstelle „sacerdotes eius gementes: virgines eius squalidae et ipsa oppressa est amaritudine.“/“ *Ihre Priester seufzen, ihre Jungfrauen sind betrübt, und ihr selbst ist bitter weh.*“(Kla 1, 4) in der 1. Lamentation für Mittwoch von Zelenka.

Notenbeispiel 85

Jan Dismas Zelenka: 1. Lamentation für Mittwoch: „Sacerdotes eius gementes“

Auch Morera setzt diese besondere Spieltechnik ein, und zwar in seiner 2. Lamentation für Mittwoch, in der es heißt: „ipsa autem gemens conversa est retrorsum“ (Kla 1, 8).

Notenbeispiel 86

Francisco Morera: 2. Lamentation für Mittwoch: „Ipsa autem gemens conversa est retrorsum“



Vergleicht man beide Beispiele miteinander, so ließe sich die interpretatorische Funktion des *ondeggiando* durchaus noch etwas genauer bestimmen: es dient nicht allein zur Ausdrucksteigerung, sondern offenbar der Darstellung des Seufzens (gemens). Es wurde bereits erwähnt, daß Vorhaltbildungen oder Pausen ein beliebtes kompositorisches Mittel sind, um das Seufzen musikalisch abzubilden. Hier taucht ein weiteres Vortragsmittel für die Darstellung des Seufzens auf, und - das ist das Besondere – es ist ein instrumentenspezifisches Ausdrucksmittel, kein kompositorisches oder interpretatorisches. Das *ondeggiando* zeigt, daß die Komponisten wirklich alle ihnen zu Verfügung Möglichkeiten ausschöpften, um die Lamentationen so ausdrucksstark wie nur irgend möglich zu gestalten.

5 Lamentationen des 18. Jahrhunderts

5.1 Spanien

Allgemeines

Die kulturelle Entwicklung einer Region hängt eng mit ihrem Wohlstand zusammen. So war es auch in Spanien im 18. Jahrhundert. Das Land war damals zweigeteilt in einen reichen Norden mit Gemeinden wie Toledo, Santiago de Compostela, Valencia oder Sevilla und einen armen Süden mit Gemeinden wie Valladolid, Tudela, Tuy oder Urgel.[270] Besonders die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war eine Zeit, in der sich der spanische Katholizismus gegen die Strömungen der Aufklärung zu behaupten hatte. Gleichzeitig war diese Epoche für die spanische Bevölkerung aber auch eine Phase von Mißernten, Hungersnöten, Epidemien und militärischen Niederlagen (Einmarsch Napolens 1808).[271]

Durch die engen dynastischen Beziehungen zwischen Spanien und seinem Vizekönigtum Neapel entstand ein reger kultureller Austausch zwischen beiden Staaten. Die Hauptrichtung dieses Austausches ging im 17. und 18. Jahrundert von Neapel nach Spanien,[272] wo sich zu jener Zeit ein glanz- und prachtvoller Barockstil entwickelte, der von drei wesentlichen Einflüssen geprägt war: da waren „ zum einen ‘der Kunststil im Umkreis des Escorial‘, zum andern ‘die Weisungen des Konzils von Trient, denen sich die Künstler zu unterwerfen hatten‘, und schließlich ‘die machtvolle Entwicklung der geistlichen Orden, allen voran die Gesellschaft Jesu, die damals eine geistige Führungsrolle in Spanien übernahm‘“.[273] Insbesondere die Jesuiten als Hauptträger der Gegenreformation nutzten die sinnenfreudige Barockkultur, um ihre Ziele zu verwirklichen.[274] Generell waren in Spanien zu jener

---

[270] vgl. Callahan, William J./Higgs, David (Hrsg.): Church and Society in Catholic Europe of the Eighteenth Century. Cambridge 1979. S. 35.
[271] vgl. Callahan, W. J./Higgs, D.: Church and Society... S. 49-50.
[272] Bennassar, B./Vincent, B.: Spanien... S. 245.
[273] Bennassar, B./Vincent, B.: Spanien... S. 246.
[274] Bennassar, B./Vincent, B.: Spanien... S. 245.

Zeit die Klöster, Kollegien und Kathedralen die Hauptauftraggeber von sakralen Kunstwerken. Im Zusammenhang mit den Lamentationen könnten auch die Bußbruderschaften eine Rolle spielen, die sich um die Ausrichtung der Feierlichkeiten für den Gründonnerstag und Karfreitag kümmerten.[275]

In der spanischen Kirchenmusik entstand ab 1600 ein bombastischer und mehrchöriger Musizierstil, der sich bis ins 19. Jahrhundert hielt.[276] Die aufklärerischen Strömungen des 18. Jahrhunderts machten auch vor Spanien nicht halt, allerdings waren sie in Spanien weniger radikal als in den anderen europäischen Ländern, da sie sich auf der iberischen Halbinsel wegen des strengen kulturellen, religiösen und sozialen Erbes des „siglo de oro" nur langsam durchsetzten.[277] Zu den neuen Tendenzen in der spanischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts trugen einige kirchengeschichtliche Reformansätze bei wie z. B. die Forderung nach Abschaffung barocker Prachtentfaltung und aller Extreme wie Prozessionen, Pilgerfahrten und Bruderschaften. Die Grundlagen für den musikalischen Stilwandel gegen Ende des 18. Jahrhunderts waren in einer von Kaiser Josef II. durchgeführten Reform von 1782 und einer späteren Reform „Auctorem fidei" von Papst Pius VI. aus dem Jahr 1794 festgeschrieben. Mit dieser Schrift erlaubte der Papst den Gläubigen die aktive Teilnahme an der Eucharistie und den Gebrauch der Landessprachen neben Latein in den liturgischen Büchern, gleichzeitig befahl er aber auch die Unterdrückung vieler „novenas" und ähnlicher Anbetungen sowie die Reduzierung privater Messen.[278] Das Ziel des Gottesdienstes sollten sein die Verständlichkeit der theologischen Aussagen und die Erziehung der Menschen im Sinn der Kirche.

Die Volksfrömmigkeit hatte in der spanischen Kirchenmusik ein liturgisches Pendant in Form der „villancicos" und „romances". Für Komponisten boten diese Stücke ein günstiges Experimentierfeld, auf dem sie neue Musikstile ausprobieren konnten,

---

[275] Bennassar, B./Vincent, B.: Spanien... S. 179.
[276] Gonzáles Valle, J. V.: Liturgical Music... S. 59
[277] Gonzáles Valle, J. V.: Liturgical Music... S. 55.
[278] Gonzáles Valle, J. V.: Liturgical Music... S. 55-56.

ohne den offiziellen Geschmack der Kirche zu verletzen.[279] Aus liturgischen Gründen war das Musizieren der „villancicos“ und „romances“ vielfach umstritten, und die Frage, ob Musik mit zwar geistlichem, aber volkstümlichem und landessprachlichem Text (also nicht Latein) in der Kirche aufgeführt werden durfte, wurde nie landeseinheitlich geklärt. Ihre Beliebtheit schöpften diese Musikformen aus einem Mehr an Subjektivität, verglichen mit den offiziellen liturgischen Gesängen, so daß sie sich trotz aller Widerstände als Bestandteil der Liturgie über lange Zeit halten konnten. Eine Abkehr von liturgischer Formelhaftigkeit und mehr Subjektivität waren auch zentrale Punkte kirchenmusikalischer Reformbestrebungen in Spanien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zu einer Zeit als sich die spanische Geistlichkeit von moralischer Laxheit und Häretikern umringt sah.[280] Es war eine Gratwanderung zwischen dem Wunsch nach mehr Subjektivität in der Messe und der Vermeidung des Theaterstils, gegen dessen Einzug in die Kirchenmusik sich die geistliche Obrigkeit strengstens verwahrte.

„The Tarragona synod of 1738, for example, criticized the ‘lamentable state‘ of liturgical music in Spain and the secularization of musical style, inveighing especially against the ‘stylus theatralis‘“.[281]

Vor diesem Hintergrund – der Auseinandersetzung zwischen spanischer und italienischer Musik, zwischen subjektiv geprägter und traditionell formelhafter Kirchenmusik, zwischen dem zulässigen Maß an Theaterstil in der spanischen Kirchenmusik und dem Festhalten an den althergebrachten Kompositionsweisen - ist die Entwicklung der spanischen Lamentationen des 18. Jahrhunderts zu beurteilen. Die spanische orchesterbegleitete Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts umfaßte überwiegend die kleineren Gattungen.

„The parts of the Office most often set to music with orchestral support are the responsories for Matins at Christmas and Epiphany, the Lamentations of Jeremiah on Maundy Thursday and Good Friday, and the psalms at Vespers. The *Miserere* (at Laudes) and the *Magnificat* (at Vespers) were of particular importance. The vocal and

---

[279] Gonzáles Valle, J. V.: Liturgical Music... S. 57.
[280] vgl. Callahan W. J./Higgs, D.: Church and Society... S. 49.
[281] Gonzáles Valle, J. V.: Liturgical Music... S. 60.

instrumental forms and styles of the period (including recitative, aria and chorus) were evident mainly in villancicos with romance texts, introduced into the Nocturnes of the divine Office, and in the Lamentations at Matins during Holy Week. The practice of performing the Lamentations with elaborate vocal and instrumental participation was not new, but related to a tradition in Christian liturgy which went back a long time."[282]

Repertoire

Wie aus dem obigen Zitat herauszulesen ist, befürwortete die spanische Geistlichkeit zwar eine Reform der liturgischen Musik, verwarf aber ebenso alle ihr zu weit gehenden Modernismen, wie sie der Theaterstil mit sich brachte. Als Folge dieser Einstellung blieben die spanischen Lamentationen – verglichen mit den italienischen – viel länger und intensiver dem konservativen Kirchenstil verpflichtet. Diese Haltung erklärt auch, weshalb in Spanien bis ins 19. Jahrhundert hinein noch mehrstimmige bzw. mehrchörige Lamentationen im traditionellen Kirchenstil komponiert wurden.

Daß die Lamentationen in Spanien zu den wichtigen Musiken der Heiligen Woche zählen, zeigt die Vielzahl der Klageliederkompositionen, die im ganzen Land in Bibliotheken und Kathedralarchiven aufbewahrt werden. Außer in einigen wenigen Sammeldrucken und Prachthandschriften für die Musik hoher Festtage sind die Lamentationen hauptsächlich als Einzelhandschriften überliefert. Eine Zusammenstellung der neun Klagelieder zu Lamentationszyklen bleibt die Ausnahme. Diese Überlieferungstradition deutet darauf hin, daß die einzelnen Klagelieder zu einem bestimmten Anlaß immer wieder neu vertont wurden. So oblag es dem jeweiligen Kirchenkapellmeister, jährlich bzw. in gewissen Abständen, zum bereits vorhandenen Repertoire neue Lamentationen beizusteuern. Mit dieser Verpflichtung waren die Komponisten in eine gewisse Tradition eingebunden, indem sie sich der Herausforderung zu stellen hatten, die Qualität bisheriger Werke zu übertreffen oder zumindest den herrschenden Standard aufrecht zu erhalten. [283]

---

[282] Gonzáles Valle, J. V.: Liturgical Music... S. 67.
[283] vgl. Taylor, Thomas F.: The Spanish high Baroque... S. 64.

Nicht immer scheinen die spanischen Kirchenkomponisten dieses Ziel erreicht zu haben, wie einem Kommentar des Komponisten und Musikwissenschaftlers Vicente Ripollés über die Entwicklung der „villancicos“ an der Kathedrale von Valencia zu entnehmen ist:

„The seriousness and good literary and musical taste initiated by [Juan Bautista] Comes and continued by Urbà de Vargas [in the seventeenth century] and A[ntonio] T[eodoro] Ortells, Padre Rabasa and Josep Pradas [in the early eighteenth century] (with some exception in case of the last three) were so devalued by [Pascual] Fuentes [*maestro di capilla* at Valencia Cathedral, 1757-68] that one shudders at the ease and lack of concern with which humour, triviality and grossness entered and dominated Spanish places of worship at the most solemn moments in the liturgy. Very rarely do villancicos uphold elignity and respect for the sanctity of the church.“[284]

Wie in Italien erlebten auch in Spanien die Lamentationen eine erste Blütezeit ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Danach geht die Entwicklung der Lamentationen in beiden Ländern unterschiedlich weiter. Während in Italien ab ca. 1600 die monodischen Vertonungen die polyphonen mehr und mehr ablösten, so daß bereits einhundert Jahre später die mehrstimmigen Vertonungen in Italien die Ausnahme bildeten, behielt Spanien die Tradition der mehrstimmigen Klageliedervertonungen bis ins 20. Jahrhundert bei. Zwar entstehen auch in Spanien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts monodische Lamentationen, jedoch existieren sie in den folgenden Jahrhunderten gleichberechtigt neben den traditionellen mehrstimmigen Werken. Dieses Nebeneinander der beiden Lamentationstypen zeigt sich sehr schön in den siebzehn Lamentationen, die Pedro Aranaz y Vides (1740-1820)[285] in den Jahren zwischen 1774 und 1797 komponiert hat und die heute alle in der Kathedralbibliothek von Cuenca aufbewahrt werden.

---

[284] zitiert nach: Gonzáles Valle, J. V.: Liturgical Music... S. 61.
aus: Ripollés, Vicente: El villancico i la cantata del segle XVIII a València. Barcelona 1935. S. xlvi.

[285] Pedro Aranaz y Vides wurde 1740 in Tudela (Navarra) geboren (getauft am 2. Mai 1740). Er war zu Lebzeiten ein angesehener Komponist von geistlicher Musik und hatte mit seinen Tonadillos (=spanische Kurzopern des 18. Jahrhunderts) großen Erfolg. Ab dem 11. September 1769 war er Kapellmeister an der Kathedrale von Cuenca als Nachfolger von Francisco Morera. Diese Position hatte Aranaz y Vides bis zu seinem Tod inne. Er starb am 24. September 1820 in Cuenca. Neben zahlreichen Kompositionen verfaßte er auch zwei musiktheoretische Werke zur Kompositionslehre.
vgl. Kleinert, Rainer: Artikel „Aranaz y Vides, Pedro“. In: MGG II, Personenteil, Bd. 1. Kassel 1999. Sp. 841-842.

Jahr	Titel	Besetzung		Tonart
1774	3. für Mittwoch	vierstg. Chor	B.c.[286]	B-Dur
1777	3. für Freitag	Solobaß	2 Hr, 2 Vl, B.c.,*bajón*[287]	c-Moll
1778	2. für Mittwoch	Solotenor/-sopran	2 Hr, Hf, 2 Vl, Kb, Org, *clave*[288], *violón*[289]	c-Moll
1779	2. für Freitag	vierstg. Chor	2 Hr, 2 Vl, *bajón*	G-Dur
1786	2. für Mittwoch	achtstg. Chor	2 Hr, 2 Vl, Org, *bajón*	Es-Dur
1786	3. für Mittwoch	achtstg. Chor	2 Vl, *clarín*[290], *bajón*	g-Moll
1787	2 für Mittwoch	Solosopran	2 Hr, 2 Vl, B.c., *bajón*	Es-Dur
1788	1. für Donnerstag	achtstg. Chor	2 Hr, 2 Vl, *clarín*, *bajón*	c-Moll
1789	2. für Freitag	Soloalt	2 Ob, 2 Vl, *clave*, *bajón*	Es-Dur
1790	1. für Donnerstag	Soloalt	2 Hr, 2 Vl, *bajón*	c-Moll
1792	2. für Mittwoch	Soloalt	2 Hr, 2 Vl, Vla, Org, *bajón*	?
Jahr	Titel	Besetzung		Tonart
1792	3. für Mittwoch	vierstg. Chor	2 Hr, 2 Vl, *clave*, *bajón*	F-Dur
1797	3. für Donnerstag	Solotenor/-alt	2 Fl, 2 Hr, 2 Vl, *violón*, *clave*	c-Moll
undatierte Lamentationen				
?	1. für Mittwoch	achtstg. Chor	2 Ob, 2 Hr, 2 Vl, Org, *bajón*	Es-Dur
?	1. für Mittwoch	achtstg. Chor	(2) Hr, (2) Vl, B.c.	Es-Dur
?	1. für Donnerstag	achtstg. Chor	2 Ob, 2 Vl, B.c., *bajón*	c-Moll
?	1. für Freitag	achtstg. Chor	2 Hr, 2 Vl, Vla, *bajón*	c-Moll

Es ist anzunehmen, daß Aranaz y Vides diese siebzehn Lamentationen während seiner Amtszeit als Kapellmeister der Kathedrale von Cuenca komponierte.

---

[286] Unter dem B. c. (= Accompañamiento) der spanischen Musik des 18. Jahrhunderts darf man sich nicht zwangsläufig eine typische B.c.-Besetzung, bestehend auch Cembalo und Violoncello, vorstellen. Die Baßgruppe der spanischen Barockmusik bestand aus den Instrumenten Cembalo, Clavichord, Orgel oder Harfe mit Violoncello, Kontrabaß und/oder Fagott, die variabel zusammengesetzt sein konnten.
Zu den typischen Melodieinstrumenten in der spanischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts zählen neben Flöten und Violinen noch die *chirimiás* (Schalmeien), die später durch die Oboe verdrängt wurden, das *Bajón* und die Trompete (*clarín*).

[287] *Bajón* oder *Baixo*: fagottähnliches Instrument, spanische Form des Dulzians. Der *Bajón* war aber nicht Vorläufer des Fagotts, sondern der im 19. Jahrhundert gebräuchlichen Ophikleide.
vgl. Bordas, Cristina: Musical instruments: Tradition and Innovation. In: Boyd, Malcolm/Carreras, Juan José: Music in Spain during the Eighteenth Century. Cambridge 1998. S. 175-191. Hier: S. 181.
Das *Bajón* war in der spanischen Musik des 18. Jahrhunderts sehr beliebt und gehörte in der Regel nicht zu den Begleitinstrumenten der Baßgruppe, sondern hatte meistens eine Solostimme.

[288] *Clave* (=Clavicordio): Cembalo; Cembali gab es im 18. Jahrhundert in Spanien in verschiedenen Größen. Sie wurden vorrangig zum Üben oder für Unterrichtszwecke eingesetzt.
vgl. Bordas, C.: Musical instruments... S. 180 und 189.

[289] *Violón*: spanisches Baßinstrument der Violinfamilie mit f-Löchern und einer rauen Lackierung.
vgl. Bordas, C.: Musical instruments... S. 188.

[290] *Clarín*: Trompete
vgl. Bordas, C.: Musical instruments... S. 181.

Auffallend ist die Bevorzugung der b-Tonarten. Hiermit folgt Aranaz y Vides einer Tendenz, die generell in den Lamentationen zu beobachten ist. Die Mehrzahl der Lamentationen steht in Tonarten, denen zwei bis vier b vorgezeichnet sind. Vermutlich haben die Komponisten diese Tonarten aus Gründen der Intonation aber auch wegen ihrer für Singstimmen und Instrumente günstigen Ambitusmöglichkeiten und der damit verbundenen Klangcharakteristik gewählt.

Die Verteilung der siebzehn Lamentationen über das *Triduum Sacrum* läßt erkennen, daß die Mehrzahl der Lamentationen für den Mittwochabend geschrieben wurde; zum Karfreitag hin nimmt die Anzahl der Kompositionen insgesamt ab. Gleichzeitig bleibt aber ab dem Gründonnerstag die Anzahl der solistischen Vertonungen gegenüber den mehrstimmigen ungefähr gleich. Daraus ließe sich schließen, daß in der Kathedrale von Cuenca offenbar der Forderung der katholischen Kirche nachgekommen wurde, größer besetzte Kirchenmusik an den Tagen um den Karfreitag – den zentralen Tag der Passionszeit – zu vermeiden. Die nicht eigens neu vertonten Lamentationen wurden sicherlich choraliter gesungen.

Feiertag:	1. Mi	2. Mi	3. Mi	1. Do	2. Do	3. Do	1. Fr	2. Fr	3. Fr
Anzahl der Lamenta-tionen	2	4	3	3	0	1	1	2	1
davon solistisch	0	3	0	1	0	1	0	1	1

Typisch spanisch ist nicht nur das Festhalten an der traditionellen mehrstimmigen Klageliedervertonung, sondern auch die Art und Weise, wie der Chor eingesetzt wird. Diesen besonderen doppelchörigen Stil entwickelte die spanische Kirchenmusik nach dem Konzil von Trient und pflegte ihn bis ins 19. Jahrhundert.[291] Der Doppelchor bestand aus einem ersten Chor, dem „coro favorito“, der den eigentlichen musikalischen Satz vortrug und auch die Solopassagen übernahm. Ihm gegenübergestellt war der zweite Chor, der „coro ripieno“, der besondere Passagen

[291] vgl. Gonzáles Valle, J. V.: Liturgical Music... S. 59.

der Komposition verstärkte, indem er den ersten Chor verdoppelte, ergänzte oder kommentierte.[292]

Musiktheorie

Die spanischen Musiktheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts haben die Musik ihrer Zeit sehr kontrovers diskutiert. Dabei lenkten sie ihr Hauptaugenmerk auf zwei Bereiche. Der erste befaßt sich mit der Frage, wie stark der italienische Einfluß auf die spanische Musik sein darf. Hier geht es um die Häufigkeit der Verzierungen und das optimale Verhältnis von Theaterstil und Kirchenstil in der sakralen Musik. Aus dem letzten Punkt leitet sich auch die zweite Hauptfrage ab: Wie soll die zeitgenössische Kirchenmusik idealerweise beschaffen sein? Soll sie moderne Einflüsse aufnehmen oder auch zukünftig dem Vorbild des gregorianischen Chorals und der Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts folgen?

Die extremste Position zu diesen Fragen nimmt wohl der Benediktiner Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1764)[293] ein. Unter allen Künsten spricht er der Musik die größte emotionale Wirkung zu.[294] Hierin sieht er aber auch die Gefahr, daß bestimmte musikalische Wendungen oder Klänge den Geist und die Seele des Zuhörers negativ beEinflußen können. Daher legt er für die Kirchenmusik sehr strenge Maßstäbe an: als musikalische Form bevorzugt er den gregorianischen Choral und als Instrumente zur Begleitung läßt er nur Orgel, Harfe, Spinett und Cembalo zu; Violinen in der Kirchenmusik lehnt er aus klanglichen Gründen kategorisch ab.

---

[292] vgl. Gonzáles Valle, J. V.: Liturgical Music... S. 65.

[293] Feijoo y Montenegro trat als Vierzehnjähriger in den Benediktinerorden ein, studierte in Salamanca und unterrichtete an der Universität von Orviedo seit 1709. Er war sehr belesen, ein großer Bewunderer Isaac Newtons und der englischen Aufklärung. Obwohl er die exprerimentelle naturwissenschaftliche Forschung sehr befürwortete, war er in theologischen Fragen strikt konservativ.
vgl. Schnürer, Gustav: Katholische Kirche und Kultur im 18. Jahrhundert. Paderborn 1941. S. 356-367.

[294] vgl. Jakobs, Helmut C.: Artikel „Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo“. In: MGG II, Personenteil. Bd. 6. Kassel 2001. Sp. 877-878. Hier: Sp. 877.

„Wie immer die Sorge um Vertiefung der Religion und um ein inneres Wirken der Kirche ihn beseelt, erweisen noch so manche Kritiken an kirchlicher Praxis. Auch er verurteilt die Concetti-Predigten, verwünscht die Ausschreitungen bei kirchlichen Festen, fordert eine Beschränkung der Feiertage, will Auswüchse der Heiligenverehrung beseitigen. Es liegt ihm eine würdige Feier des Gottesdienstes am Herzen. Deshalb bekämpft er eindringlich die weltliche Musik in der Kirche. Das Gotteshaus verlange strenge Musik und nicht die Sangesweise von Kanarienvögeln. Für die Wahl der Musikinstrumente empfiehlt er äußerste Vorsicht, verurteilt sogar die Violinen. Als echter Benediktiner will er dem gregorianischen Choral seinen bevorzugten Platz wieder verschaffen. Wiederholt wurde Feijóo von Papst Benedikt XIV., der ja auch dem Benediktinerorden angehörte, in dessen Verordnungen über Kirchenmusik beifällig zitiert.“[295]

Über den Klang der Violinen im Besonderen schreibt Feijoo y Montenegro:

„[...] sus chillidos, aunque armoniosos son chillidos, y excitan una viveza como pueril en nuestras espíritus [...].“[296]
„[...] ihr Gekreische, auch wenn es harmonisches Gekreische ist, und es erregt eine wie kindliche Lebhaftigkeit in unseren Gemütern [...].“

Die Hauptaufgabe der Kirchenmusik bzw. der Musik überhaupt sieht Feijoo y Montenegro in ihrer Kraft, den menschlichen Geist aus seiner physischen Einbindung zu erheben, damit er in Kontakt mit der göttlichen Welt treten kann, wie es die griechischen Philosophen in ihrer Musikanschauung von der Weltharmonik formulierten.

„[...] la músia [sic!] más alegre y deliciosa de todos es aquella que induce una tranquilidad dulce en la Alma, recogiéndola en sí misma, y elevandóla, digamoslo así, con un género de rapto extático sobre su propio cuerpo, para que pueda tomar vuelo el pensamiento hacia las cosas divinas.“[297]
„Die fröhlichste und angenehmste Musik von allen ist jene, welche zu einer süßen Ruhe in der Seele verleitet, welche sie [=die Seele] sich in sich selbst sammeln läßt, welche sie erhebt; wir wollen es so sagen: in einer Art extatischem Anfall kann sie [= die Seele] über den eigenen Körper hinausfliegen, damit der Verstand zu den göttlichen Dingen gut vorankommen kann.“

---

[295] Schnürer, G.: Katholische Kirche und Kultur... S. 363.
[296] zitiert nach: Leon Tello, Francisco José: La Teoria española de la música en los siglos XVII y XVIII. Madrid 1974. S. 165.
[297] zitiert nach: Leon Tello, F. J.: La Teoria... S. 167-168.

Ein anderer spanischer Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts, Juan Francisco de Sayas[298], ist ebenso wie Feijoo y Montenegro gegen die zeitgenössische Kirchenmusik. Allerdings leitet er anders als Feijoo y Montenegro den Ursprung der Musik nicht von den antiken griechischen Philosophen ab, sondern von den großen Musikern des Alten Testaments wie Jubal, Noah, Abraham, David und Salomon.[299] Er sieht die Welt als ein großes harmonisches System, in dem die Konstruktion des menschlichen Körpers mit dem musikalischen Proportionssystem korrespondiert.[300] Wie andere Theoretiker seiner Zeit spricht auch de Sayas der Musik heilende Kräfte zu.[301]

Eine offenere Haltung gegenüber der zeitgenössischen Musik vertritt der Jesuit und Mathematiklehrer Antonio Eximeno (1729-1808).[302] Er ist zwar gegen Orchestermusik in der Kirche, sieht aber im instrumental begleiteten Sologesang eine gelungene Mischform zwischen „Theatermusik“ und Choralgesang, weil die Form der Monodie einen gesteigerten musikalischen Ausdruck gegenüber dem schlichten Choral ermöglicht.[303]

Ebenso befürwortet der Theoretiker Marques de Ureña eine gemäßigte Instrumentalmusik in der Kirche, die „apropiada y manejada con discreción y arte filosofico“[304] („angemessen und mit Zurückhaltung und philosophischer Kunst

---

[298] „Música canónica, motetica y sagrada, su origin in y pureza con que la erigó Dios para sus alabanzas divinas [...]. Pamplona 1761.
vgl. Leon Tello, F. J.: La Teoria... S. 226.
[299] Leon Tello, F. J.: La Teoria... S. 227.
[300] Leon Tello, F. J.: La Teoria... S. 230.
[301] Leon Tello, F. J.: La Teoria... S. 231.
[302] Antonio Eximeno (y Pujades) (26.09.1729 in Valencia - 09.06.1808 in Rom)
Ausbildung am *Seminario des Nobles de San Pablo* in Valencia
1745 Eintritt in den Jesuitenorden, lehrte Rhetorik, Mathematik und Poetik in Valencia
02.04.1767 weist König Karl III. die Jesuiten aus Spanien aus, Eximeno geht nach Rom
1774 erscheint sein Werk „Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione“; hierüber Auseinandersetzungen mit Padre G. B. Martini wegen Eximenos Äußerungen zur Kirchenmusik
vgl. Jacobs, Helmut C.: Artikel „Eximeno (y Pujades), Antonio“. In: MGG II, Personenteil. Bd. 6. Kassel 2001. Sp. 598-599.
vgl. Leon Tello, F. J.: La Teoria... S. 266.
[303] Leon Tello, F. J.: La Teoria... S. 288.
[304] zitiert nach: Leon Tello, F. J.: La Teoria... S. 400.

gehandhabt werden“) soll. Im Gegensatz zu Feijoo y Montenegro ist Marques de Ureña nicht prinzipiell gegen die italienische Musik.

Pablo Nassarre (ca. 1655 - ca. 1750) hingegen „erklärt ganz offen, die beste Musik wäre die spanische und nicht die italienische oder die aus anderen Ländern, die mehr an die Glosa [= Ornamentik, Anm. d. Verf.] denken als an klare Linien in Text und Musik.“[305]

Die Diskussion, ob die spanische oder die italienische Musik die bessere sei, führten die spanischen Musiktheoretiker auch schon einhundert Jahre früher. Einer von ihnen ist Domenico Pedro Cerone (1566-1625).[306] Er schätzte zwar Schlichtheit der spanischen Musik gegenüber der reich ornamentierten italienischen, da die klaren Linien der spanischen Kompositionen mehr Textverständlichkeit gewährleisten, zog aber letztendlich aber die italienische Musik der spanischen vor.[307] Cerones Ideal ist nicht der gregorianische Choral (vgl. Feijo y Montenegro), auch nicht der instrumental begleitete Sologesang (vgl. Eximeno), sondern die Vokalpolyphonie.[308] Cerone wehrte sich gegen Musiker, welche die Musik mit Verzierungen überfrachteten, „denn jene verdeckten derart die melodische Linie wie auch eine sinngebende Phrasierung, daß aus der Musik einfach nur „una multitud de gansas y ansaros“ (*eine Masse von Wild- und Graugänsen*) sprach“[309]. Wie Lamentationen zu komponieren sind, beschreibt Cerone recht ausführlich im 16. Kapitel („De la maniera de componer los Hymnos y las Lamentaciones de la semana Santa“) seines Werkes „El Melopeo y meastro“:

---

[305] Morales-Cañadas, E.: Die Verzierungen... S. 110.
[306] Domenico Pedro Cerone (1566-1625), Italienier, lebte von 1592-1608 in Spanien und arbeitete dort als Sänger und wurde in Spanien zum Priester geweiht. In Spanien schrieb er auch sein Hauptwerk: „El Melopeo y maestro. Tractado de música theorica y practica: enque se pone per extenso, lo que una para hazerse perfecto musico ha menester saber. Neapel 1613.“
Zurück in Italien wurde er Meister des *canto llano* an der Kirche *Dell'Annunziata* in Neapel und ab 1610 Kantor an der Königlichen Kapelle in Neapel.
vgl. Morales-Cañadas, Esther: Die Verzierungen der spanischen Musik im 17. und 18. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1998. S. 98.
[307] vgl. Morales-Cañadas, E.: Die Verzierungen... S. 106.
[308] vgl. Morales-Cañadas, E.: Die Verzierungen... S. 99.
[309] Morales-Cañadas, E.: Die Verzierungen... S. 107.

„El estilo para componer las Lamentaciones es tal, que todas las partes proceden con gravidad y modestia, cantando casì siempre justamente con Figuras de Longas, Breves, de Semibreve y Mínima: y a vezes en una parte sola con algunas pocas Semiminimas de grado. En estas, mas que en otras Composiciones, se sirve el Composidor de las Dissonancias [sic!], liguduras, y de los passos [sic!] ásperos, para hacer su obra más llosa y más lastima; como quiere el sentido de la letra, y como la represantación del tiempo lo pide.

Ordenariamente se suelen componer del Segundo, Quarto y Sexto Tono por b quadrado, porque estos Tonos naturalmente son tristes y llorosos, todas vezes se cantan con bozes baxas y muy graves (y mas, enterueniendo solamente vozes varoniles) y cantando una sola boz per parte.

Sepan que esta, es una de las mas difficultosas obras para componer con juyzio, y haziondo que sea Composición apropriada al tiempo y al sentido de la letra, de quantas ay. Las posiciones de las Clausulas principales, medianes y finales en su Tono, son las mesmas (aunque no tan diminuydas) de las Missas [sic!] y de las Motetes. Las de los Psalmos y Canticos, aquí no sirven de nada, porquanto suelen terminar en la demediación del Versete, y segun fuere la vaniedad del Saeculorum.

En todas las Composiciones hasta aquí declaradas, no tienen lugar las Mínimas en Síncopa ni las Corcheas; ni tampoco la pausa de Semimínima; por ser partes contrarias a la gravedad, majestad, y devoción, que requiren las obras Ecclesiásticas, como diversas vezes tengo advertido: aunque oy día muchos hazen lo contrario, por carecer de lo conviene saber, para ser acabado. Composidor, y eccelente Músico: o lo hazen solo para deleytar las personas sensuales y atraer con el firinfinfín la gente popular.“[310]

„Der Stil Lamentationen zu komponieren ist derart, daß alle Stimmen mit Würde und Bescheidenheit verfahren, sie singen fast immer richtig mit Figuren aus Longen, Breven, aus der Semibrevis und der Minima: und manchmal in einer einzelnen Stimme mit einigen kleinen schrittweisen Semiminimen. Mehr als in anderen Kompositionen bedient sich der Komponist in diesen [= den Lamentationen] der Dissonanzen, Überbindungen und der passus duriusculi, um sein Werk mehr weinend und klagend zu gestalten, wie es der Sinn des Textes und die Darbietung des Tempos verlangt.

Gewöhnlicherweise pflegen [die Komponisten] sie [= die Lamentationen] im zweiten, vierten und sechsten Modus mit b quadratum zu komponieren, weil diese Modi natürlicherweise traurig und weinend [sind]; jedes Mal singt man sie [= die Lamentationen] mit tiefen Stimmen und sehr ernst (und mehr [noch]: allein ausführend mit männlichen Stimmen), und pro Stimme singt eine einzelne Stimme.

---

[310] Cerone, Pedro: El Melopeo. Tractado de musica Theorica y Practica. Neapel 1613. Nachdruck Bologna 1969. Band II, S. 691.
vgl. hierzu auch Olarte Martínez, M.: Estudio de la forma... S. 100-101.

Geteilt [in viele (kleine) Abschnitte], ist sie [= die Lamentation] eine der schwierigeren Werke, um sie mit Vernunft und Urteilsvermögen zu komponieren, und sie zu einer dem Tempo und der Wortbedeutung - von denen es mehrere gibt - angemessenen Komposition zu machen. Die Positionen der Hauptklauseln, der Zwischenklauseln und Schlußklauseln sind die gleichen (wenn auch nicht so sehr reduziert) wie in den Messen und Motetten. Die [Klauselpositionen] der Psalmen und Canticas dienen hier zu nichts, weil sie im Übermaß in einem Vers zu enden pflegen und demgemäß eine Eitelkeit des Jahrhunderts waren.

In allen bis hierher erklärten Kompositionen kommen weder Minimen in der Synkope, noch Corcheas [= Zweiunddreißigstel] vor und auch keine Semiminima-Pausen, stattdessen sollen die Stimmen gegensätzlich sein durch Würde, Erhabenheit und Demut, wie es die Kirchenwerke erfordern, [und] wie ich es verschiedene Male für beachtenswert gehalten habe: auch wenn heutzutage viele Komponisten das Gegenteil machen, weil sie einen Mangel haben an dem, was ein fertiger Komponist und excellenter Musiker gemeinhin wissen muß: oder [aber] sie machen es [= das Gegenteil] allein, um sinnliche Personen zu erfreuen und volkstümliche Leute mit Firlefanz anzuziehen.“

Schon in diesem frühen Dokument werden die Hauptmerkmale des Lamentationsstils genannt, die ihn bis ins 19. Jahrhundert prägten: langsames Tempo, Dissonanzen, Überbindungen, ungewöhnliche Intervalle (passos ásperos) und die Beschränkung auf bestimmte Tonarten (Halbtonschritt!).

Vor allem Schlichtheit und langsames Tempo sind für Cerone Ausdruck von Würde und Erhabenheit, welche die Kirchenmusik generell und die Lamentationen im Besonderen auszeichnen sollen. Etliche Komponisten des 16. Jahrhunderts haben ihre Lamentationen nach diesen Kriterien ausgerichtet (z. B. Victoria, Carpentras, Morales, Arcadelt). Eine Ausnahme bilden die Lamentationen von Crecquillon, die sich durch eine bewegte kontrapunktische Satzweise von den zeitgenössischen Lamentationen abheben.[311]

Der spanische Musiktheoretiker Tomás Luis de Iriarte (1750-1791) unterscheidet in seiner Abhandlung „La música“ (Madrid 1779) verschiedene Abstufungen an Feierlichkeit für die katholischen Gottesdienste, wobei die höchste Feierlichkeitsstufe das langsamste Tempo erfordert.

---

[311] vgl. Stevenson, Robert: Spanish Cathedral Music in the Golden Age. Berkeley/Los Angelos 1961. S. 456.

„'The feasts of Catholic worship are: first category, second category, *duplex maius*, *duplex*, or *semi-duplex*. At the most solemn feasts a slower tempo is used than at other feasts; the five different tempos may be said to correspond to the terms Largo, Adagio, Andante, Allegro and Presto.'"[312]

Ein anderer Musiktheoretiker hingegen [Francisco y Valls] macht das Tempo der Musik nicht von der Bedeutung des Feiertags abhängig, sondern von der Größe des Raums, in dem sie aufgeführt wird.

„En Música Ecclesiástica, la que de Defuntos, o Semana Santa es muy del caso vaya a espacio, y llentamente: en las demas del año se gobiernará según lo pidiere aquella composición sea Latín, o Romance."[313]
„In der sakralen Musik, der [Musik] für Verstorbene oder für die Heilige Woche, ist es mehr der Fall, daß man nach dem Raum gehen soll, und langsam: in anderen [Zeiten] des Jahres dirigiert man gemäß dem Verlangen jener Komposition, sei sie lateinisch oder eine ‚Romanze'."

Sowohl Cerone als auch Iriarte und Francisco y Valls betonen, daß Kirchenmusik langsam vorzutragen sei, wenn auch jeder der Autoren die Forderung nach getragenem Tempo anders zu begründen sucht. Cerone verweist auf die Würde und Erhabenheit, die Sakralmusik ausstrahlen soll, Iriarte setzt das Tempo der Musik zur Bedeutung der kirchlichen Feste in Beziehung und Francisco y Valls verweist ganz pragmatisch auf die Größe des Kirchenraums, in dem schon aus akustischen Erfordernissen ein langsames Tempo angebracht ist.

---

[312] zitiert nach: Gonzáles Valle, J. V.: Liturgical Music... S. 66.
[313] zitiert nach: Olarte Martínez, M.: Estudio de la forma Lamentación... S. 101.

5.1.1 Pedro Rabasa (1683-1767)

Pedro Rabasa[314], geboren 1682 in Barcelona war zunächst Kapellmeister in Vich, bevor er am 24. Mai 1714 den gleichen Posten an der Kathedrale von Valencia übernahm. Am 9. Juni 1724 wechselte er in derselben Funktion an die Kathedrale von Sevilla, wo er bis zu seinem Tod am 12.12.1767 blieb. Rabasa war zu seiner Zeit ein hochgeschätzter Kirchenmusikkomponist. Seine Werke waren in ganz Spanien und auch in den südamerikanischen Kolonien weit verbreitet.

Lamentación 2a de Feria 5a

Die zweite Lamentation für Mittwoch in g-Moll ist für diese Arbeit wegen ihrer außergewöhnlichen Besetzung ausgewählt worden: Solosopran, zwei Altblockflöten und B.c. Die übliche Instrumentalbegleitung der spanischen Lamentationen besteht aus Violinen und B.c., die gelegentlich durch Flöten (in der Regel Traversflöten) oder Oboe oder Fagott bzw. Bajón ergänzt werden können. Die Besetzung mit zwei Soloblockflöten ohne Streicher ist klanglich sehr apart, aber gleichzeitig auch sehr kammermusikalisch – ja, geradezu intim – und somit für repräsentative Aufführungen in großen Kathedralen wenig geeignet. Das mag ein Grund sein, weshalb diese Instrumentation die Ausnahme bildet, hatte die Blockflöte doch um 1700 ihre große Blütezeit als Soloinstrument. Neben dieser Lamentation hat Rabasa noch sieben weitere Lamentationen komponiert: sechs sind für vierstimmigen Chor und eine für zwei Solostimmen mit Instrumenten.[315]

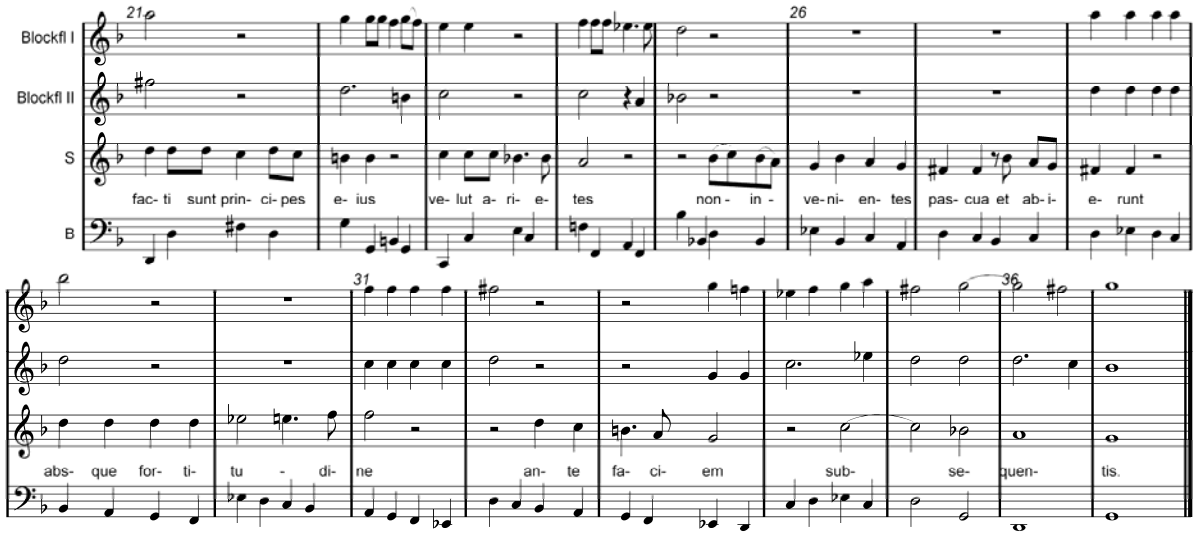
Die vorliegende Lamentation weist Rabasa als einen routinierten Komponisten aus. Anders als etliche italienische Kompositionen dieser Zeit ist Rabasas Lamentation weniger dem *stylo languido* verpflichtet. Vielmehr orientiert sie sich in ihrer Kompositionsart an der Sonatenform des 18. Jahrhunderts. Dennoch verzichtet

---

[314] zur Biographie Pedro Rabas(s)as, vgl.: Stevenson, Robert: Artikel „Rabasa, Pedro". In: New Grove I. London 1995. Bd. 15. S. 522.
und Marín, Miguel-Ángel: Artikel „Rabasa, Pedro". In New Grove II. London 2001. Bd. 20. S. 702-703.
[315] vgl. Marín, Miguel-Angel: Artikel „Rabasa, Pedro". In: New Grove II. London 2001. Bd. 20. S. 702-703.

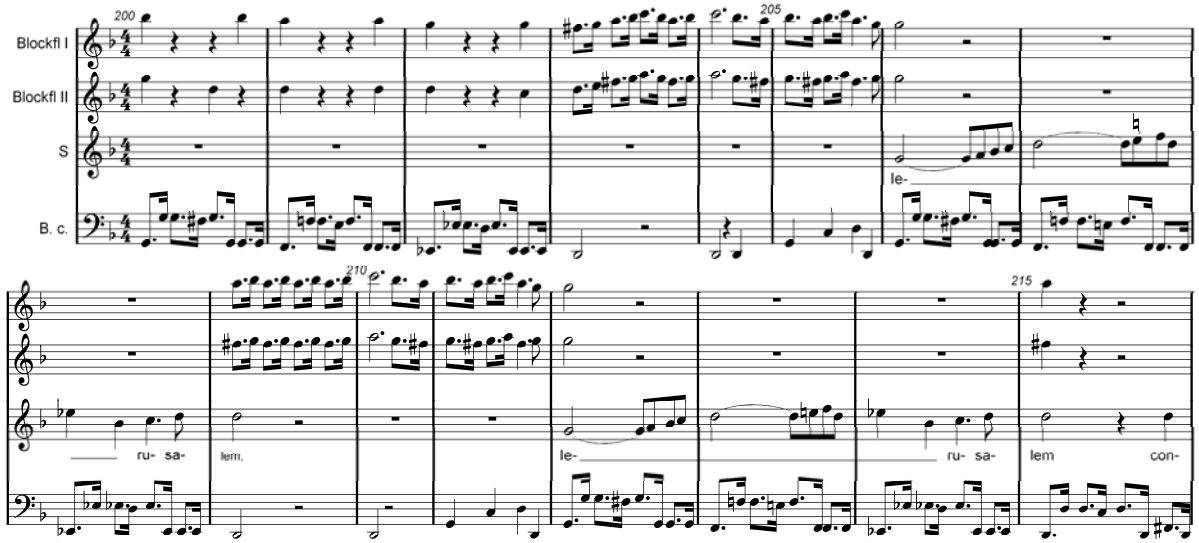
Rabasa keineswegs auf den Einsatz von typischen Ausdrucksmitteln wie Chromatik, Tonwiederholungen, verminderten Intervallen sowie fallenden Melodielinien und phrygischen Kadenzen. Und selbstverständlich bedient er sich der wortausmalenden Figuren wie *passus* und *saltus duriusculus*, der *tirata* (caderet) und der Koloraturen zur Wortbetonung. Melodisch und harmonisch ist die Lamentation über weite Strecken aus Sequenzmodellen aufgebaut; die häufigsten sind die Quintfallsequenz und die stufenweise fallende Tonleiter. Das folgende Beispiel zeigt beide Baßformeln in Kombination.

Notenbeispiel 87

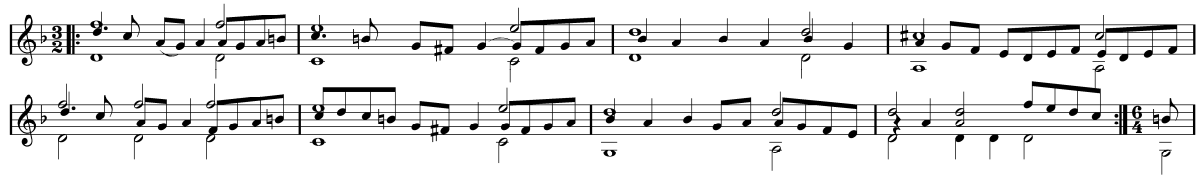
Pedro Rabasa: 2. Lamentation für Mittwoch: „Facti sunt principes“

Auch der Jerusalem-Vers ist über einem sich wiederholenden fallenden Tetrachordbaß komponiert. Im 17. Jahrhundert entwickelten sich solcherart Ostinatobässe zum sogenannten Lamentobaß, sei es als diatonisches oder chromatisches Tetrachord.[316] Rabasa wählt hier die diatonische Form des Tetrachords, die er „automatisch“ in eine phrygische Kadenz auslaufen läßt.

[316] vgl. Troschke, Michael von: Artikel „Passacaglia“. In: MGG II. Sachteil, Bd. 7. Kassel 1997. Sp. 1441. und Rosand, Ellen: The Descending Tetrachord. In: Musical Quarterly 65. 1979. S. 354-359.

Notenbeispiel 88

Pedro Rabasa: 2. Lamentation für Mittwoch: „Jerusalem convertere“

Seine Vorbilder hat das fallende Tetrachord wie auch die anderen harmonischen und melodischen Sequenzmodelle jener Zeit in der Improvisationspraxis der damaligen Volks- und Tanzmusik. Als ein spanisches Beispiel aus dem 16. Jahrhundert seien hier die berühmten Variationen über das Volkslied „Guárdame las vacas“ für Vihuela von Luis de Narvaéz (ca. 1505-1549) genannt, in denen das fallende Tetrachord als Melodiemodell fungiert.

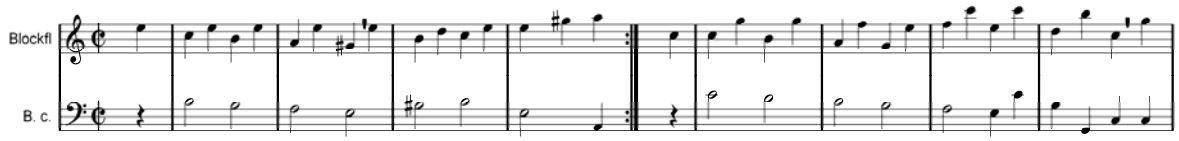
Notenbeispiel 89

Luis de Narvaéz: „Guárdame las vacas“ für Vihuela[317]

Als Baßmodell findet sich genau dieses Tetrachord am Beginn einer Variationskomposition des englischen Opernkomponisten John Eccles (ca. 1668-1735), einem Zeitgenossen Rabasas.

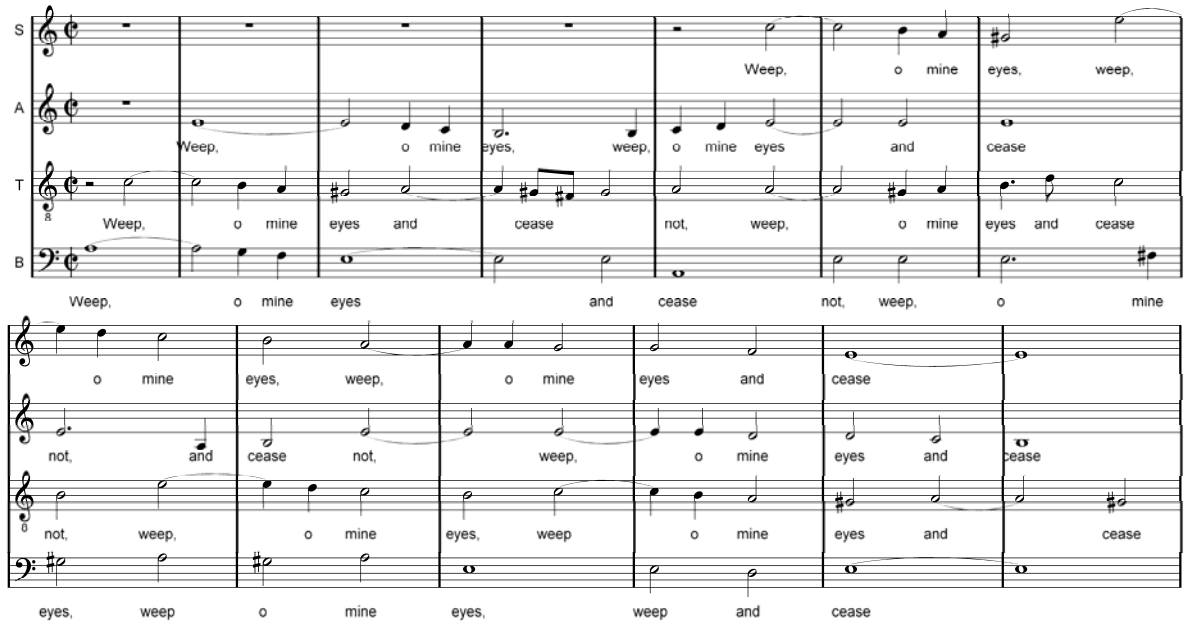
---

[317] Luys de Narváez: Siete Diferencias sobre „Guárdame las vacas“. Hrsg. v. Narciso Yepes. Paris 1968. (Editions Max Eschig, M. E. 7829)

Notenbeispiel 90

John Eccles: „Divisions upon a Ground“ für Altblockflöte und B.c.[318]

Daß das Tetrachord nicht allein ein beliebtes Variationsmodell jener Zeit war, sondern auch als Ausdrucksmittel der Klage eingesetzt wurde, zeigt sehr deutlich der Anfang des Madrigals „Weep, o mine eyes“ von John Bennett (ca. 1575-1614), ein Stück, in dem das Tetrachord strukturbildend für den musikalischen Satz und gleichermaßen Hauptträger des klagenden Ausdrucks ist. Die Melodiebildung dieses Madrigals erinnert sehr an John Dowlands „Lachrymae“.

Notenbeispiel 91

John Bennett: Madrigal „Weep o mine eyes“[319]

[318] aus: Autori vari: Variazioni su Bassi ostinati (1706) per flauto dolce contralto (o flauto traverso, oboe, violino) e clavicembalo (organo, pianoforte) o chitarra (liuto). Hrsg. v. Mario A. Videla. Buenos Aires 1977, Italien 1979 (Ricordi).

[319] Stevens, Dennis (Hrsg.): The Penguin Book of English Madrigals. London 1988 (10. Auflage). S. 34-36.

Mit der Wahl, Ostinatomodelle als Baß- und auch teilweise Melodieformeln einzusetzen, fand Rabasa eine intelligente Lösung für eine „echte“ monodische Lamentation, waren doch unter seinen Zeitgenossen „pseudo-monodische“ Lamentationen weit verbreitet, wie z. B. die Lamentationen der zwei spanischen Barockkomponisten, Joseph Ruiz und Francisco Viñas. Ihre Werke waren etwa zur selben Zeit wie Rabasas Lamentation im Umlauf und sind verkappte vierstimmige Kontrapunkte, deren Stimmen auf die Soloinstrumente (zwei Violinen), Singstimme und Continuobegleitung aufgeteilt wurden. Ebenso üblich war es zu Rabasas Zeit, die Lamentationen im traditionellen polyphonen Chorsatz zu singen. Das zeigt z. B. eine Abschrift einer vierstimmigen Lamentation des Geistlichen Fray Juan Soler aus dem Jahr 1725, die ebenfalls in Valencia aufbewahrt wird. Die Lebensdaten Solers sind unbekannt, dennoch läßt die Satzweise dieses Stückes auf eine Entstehung vor 1725 schließen.

Verglichen mit anderen spanischen Lamentationen jener Zeit, ist die Lamentation Rabasas ein recht modernes Stück; in ihr finden sich keine Anklänge an einen der gregorianischen Lamentationstöne, sie ersetzt den vierstimmigen Chorsatz durch volkstümliche Baß- und Harmonieformeln und spart nicht mit dem Einsatz der typischen Ausdrucksmittel des *stylo languido* wie sie die italienischen Werke in reichhaltiger Form aufweisen. Dennoch erreicht Rabasas Lamentation nicht die Ausdruckskraft einer Lamentation von Leo, Durante oder Heinichen.

5.1.2 Francisco Vicente y Cervera (vor 1712–1749)

Das Geburtsdatum von Francisco Vicente y Cervera[320] ist unbekannt, gestorben ist er am 30. Mai 1749 in Vicente. Das Real Colegio de Corpus Cristi verfügte im 18. Jahrhundert über drei Organistenstellen. Als der Organist Valerio Barrachina 1712 starb, bewarb sich Vicente y Cervera zusammen mit Francisco Sarrión und Melchor Martínez um Barrachinas Stelle und konnte sich gegen seine Mitbewerber durchsetzen. Zuvor war Vicente y Cervera als junger Kleriker Organist an der Kathedrale von Huesca gewesen. Am Real Colegio Corpus Cristi war Vicente y Cervera sowohl als Musiker, als auch als Geistlicher und Zeremonienmeister tätig. Schon ab 1715 zählte er neben Pedro Rabasa, der zu jener Zeit Kapellmeister an der Kathedrale zu Valencia war, zur Kommission, die über die Besetzung der Organistenstellen an der Kathedrale entschied. Im Jahr 1725 gründete er die „Hermandad de Caridad", eine Kaplanbruderschaft, die sich wohltätigen Aufgaben widmete. Als im Jahr 1744 der Kapellmeister am Real Colegio de Corpus Cristi im Urlaub war, erhielt Vicente y Cervera die Leitung der Musik für die Heilige Woche. Aus diesem Jahr könnte auch die vorliegende Lamentation stammen.

Lamentación sola con violines

Von Vicente y Cervera ist in den valencianischen Archiven nur diese eine Lamentation (2. Lamentation für Freitag) in G-Dur überliefert. Mit zwei Violinen, Sologesangstimme und B. c. ist sie für eine Lamentation des 18. Jahrhunderts ganz typisch besetzt. Überliefert ist sie als eine Stimmenabschrift, die im Archiv des Real Colegio de Corpus Cristi in Valencia aufbewahrt wird.

Besetzung: Solotenor, 2 Violinen, B. c.

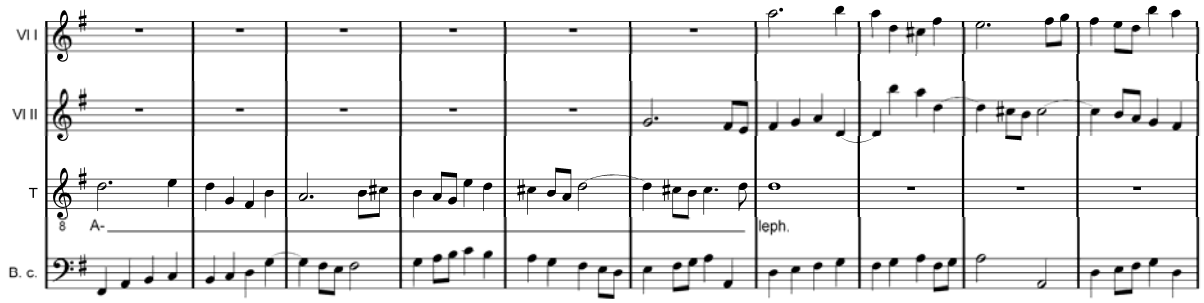
---

[320] zur Biographie von Francisco Vicente y Cervera:
vgl. Piedra, Joaquín: Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII, (a) Organistas del Colegio de Corpus Cristi. In: Anuario Musical 17 (1962). S. 141-178. Hier: S. 163-168.

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Besetzung
Grave	Aleph	33	C	T, 2 Vl, B.c.
Allegro	Quomodo obscuratum	38	C	T, 2 Vl, B.c.
Largo	Beth	34	3/4	T, 2 Vl, B.c.
Allegro-Largo	Filii Sion inclyti	54	3/4	T, 2 Vl, B.c.
Allegro	Ghimel	27	C	T, 2 Vl, B.c.
Allegretto-Despac.	Sed et lamiae	29	C	T, 2 Vl, B.c.
Largo	Daleth	26	3/4	T, 2 Vl, B.c.
Allegro	Adhaesit lingua	31	C	T, 2 Vl, B.c.
Allegro-Adagio	He	19	6/8-C	T, 2 Vl, B.c.
Allegro	Qui viscebantur	46	3/4	T, 2 Vl, B.c.
Medioayre	Vau	31	C	T, 2 Vl, B.c.
Largo	Et maior effecta est	35	C	T, 2 Vl, B.c.
Largo punteado	Jerusalem	27	C	T, 2 Vl, B.c.

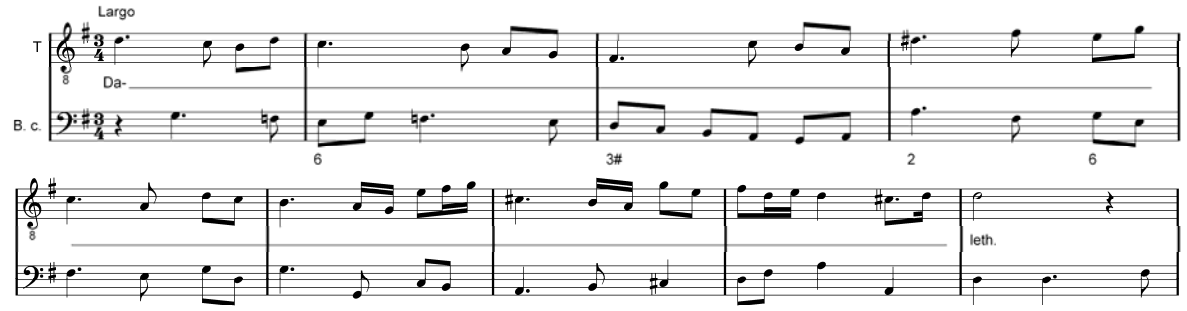
Diese Lamentation ist eine Kombination aus den pseudo-monodischen spanischen Werken jener Zeit und den echten solistisch gesetzten Vertonungen. Die Stimmenanzahl schwankt innerhalb der Lamentation zwischen zwei, drei und vier Stimmen. Der musikalische Satz weist zwischen zwei Stimmen immer wieder winzige Motivnachahmungen auf, die teilweise zu harschen Zusammenklängen führen. Ein Bemühen, schön geschwungene, ausdrucksstarke Melodien zu erfinden, ist erkennbar, bleibt aber oft in den Ansätzen stecken.

Notenbeispiel 92

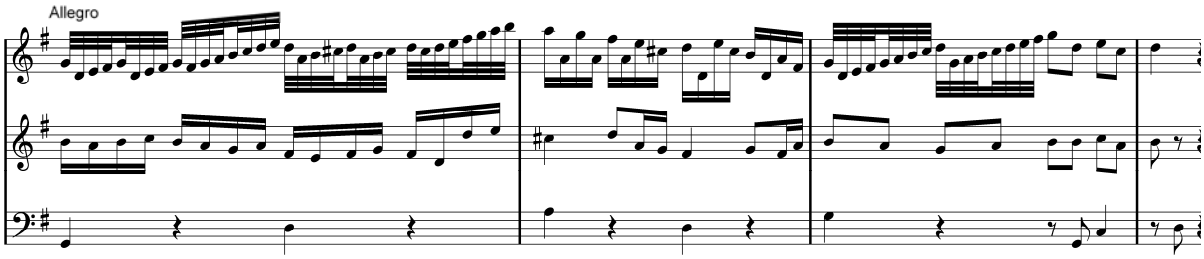
Francisco Vicente y Cervera: 2. Lamentation für Freitag „Aleph“

Auch eine andere Stelle zeigt, daß das Miteinander der Stimmen häufig etwas sperrig angelegt ist. Im folgenden Beispiel, das wohl als angedeuteter Kanon zwischen Singstimme und B. c.-Stimme gedacht sein soll, entstehen in den Stimmen durch eingesprungene Dissonanzen oder Quarten auf der ersten Taktzählzeit unschöne

Zusammenklänge, die den Satz hölzern wirken lassen. Auch der bewegte Baß kann die Sperrigkeit dieses Satzes nicht kaschieren.

Notenbeispiel 93

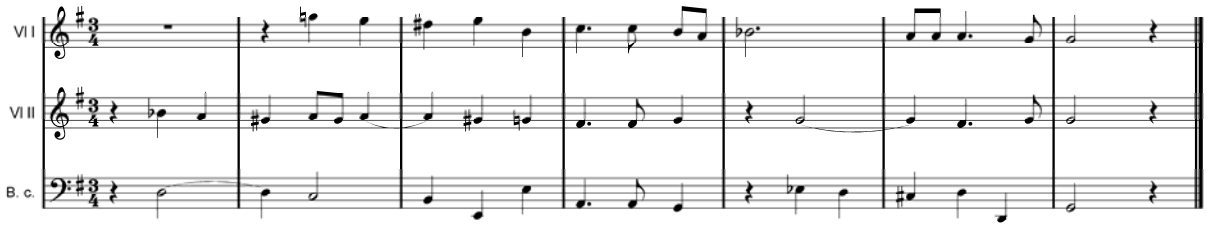
Francisco Vicente y Cervera: 2. Lamentation für Freitag „Daleth“

Reichlich ungeschickt, ja nahezu deplaziert, muten die virtuosen Tonleiterpassagen der ersten Violine im Vorspiel und den Zwischenteilen zum ersten Vers „Quomodo obscuratum est aurum“ an. Wortmalerisch oder textinterpretierend sind sie nicht zu verstehen. So wirken sie ohne Bezug zum Text oder zum Rest des Satzes als bloße Zurschaustellung spieltechnischer Virtuosität, die im Rahmen einer Lamentation unangebracht erscheint.

Notenbeispiel 94

Francisco Vicente y Cervera: 2. Lamentation für Freitag „Quomodo obscuratum est aurum“ - Vorspiel

Die Tonalität dieser Lamentation ist stark schwankend. Häufige Vorzeichenwechsel oder harmoniefremde Akkorde sorgen für tonale Instabilität, die sich durch das gesamte Stück hindurchzieht. Entferntere Tonarten werden zu oft und mittels kürzester Modulation angestrebt, aber nie gefestigt, so daß die überraschende Wirkung eines plötzlichen Farbwechsels völlig verpufft. Die akustische Wirkung

dieser Technik erweckt beim Hörer den Eindruck, als würde über das gesamte Stück hinweg eine „Dauermodulation“ abgespult.

Notenbeispiel 95

Franciso Vicente y Cervera: 2. Lamentation für Freitag „Opus manuum figuli“ - Nachspiel

Vicente y Cerveras Lamentation weist etliche Ausdrucksmittel des *stylo languido* auf, allerdings mangelt es an der geschickten Kombination der Mittel untereinander. Auch ist hier der Bezug der Affektmittel zur Textaussage nicht immer klar erkennbar. Diese Komposition zeigt deutlich, daß Ausdrucksintensität nicht allein durch die Anwendung der musikalischen Affektmittel an sich zu erreichen ist, sondern nur in Kombination mit ihrer wohldurchdachten Verknüpfung untereinander.

5.1.3 Pascual Fuentes Alcácer (1721-1768)

Pascual Fuentes Alcácer[321] wurde am 15. Mai 1721 in Aldaya (Valencia) geboren und erhielt seine erste musikalische Ausbildung als Chorknabe vom 25. Februar 1731 bis zum 3. November 1734 an der Kathedrale von Valencia. Am 8. Juli 1737 wurde er dort „Kapelldiener" (*mozo de capilla*), am 1. Mai 1743 „Meßgehilfe" (*acólito)*. Am 20. Februar 1746 erhielt Fuentes Alcácer eine Stelle als Tenor am Dom von Albarracín, und 1747 wurde er Kapellmeister an der Kirche S. Andrés in Valencia. Im Jahr 1757 gewann er gegen sechs Mitbewerber[322] einen öffentlichen Wettbewerb der Stadt Valencia um die Kapellmeisterstelle der Kathedrale. Diesen Posten bekleidete er ab dem 8. Juni 1757 bis zum Ende seines Lebens. Er starb am 26. April 1768 in Valencia.

Das Werkverzeichnis des Artikels von Agustí Brauch zur Biographie von Fuentes Alcácer in der MGG II erwähnt sechs Lamentationen; tatsächlich hat Fuentes Alcácer mindestens neunmal die Klagelieder des Jeremias vertont.[323] Der Artikel über Fuentes Alcácer von José Lopez-Calo im New Grove II[324], erwähnt keine konkrete Anzahl an Lamentationen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß außer den hier genannten neun Lamentationen von Fuentes Alcácer noch weitere in spanischen Archiven verwahrt werden.

---

[321] zur Biographie von Pascual Fuentes Alcácer.
vgl. López-Calo, José: Artikel „Fuentes, Pascual". In: New Grove II. London 2001. Bd. 9, S. 313-314.
und Bruach, Agustí: Artikel „Fuentes Alcácer, Pascual". In: MGG II. Personenteil, Bd. 7. Kassel 2002. Sp. 240-241.

[322] Die Teilnehmer am Wettbewerb 1757 um die Kapellmeisterstelle an der Kathedrale von Valencia waren: Pascual Fuentes Alcácer, Francisco Soler, Francisco Antonio Fuentes, Francisco Gascón, Manuel Narro, Francisco Morera, Antonio Molina
vgl. Piedra, Joaquín: Organistas valencianos... S. 175.

[323] Lamentationen von Pascual Fuentes Alcácer
Lamentación 2a del Miercoles Sto. (Soloalt; 2 Fl, 2 Vl, Vla obl., accompto.), Stimmenabschrift 1788
Lamentación 3a de Feria Va (Solotenor; 2 Vl, 2 accomptos.), 1753
Lamentación 3a de Feria Va (Soloalt; 2 Vl, accomto.)
Lamentación (3a) â Duo para el Jueves Santo (2 Solosoprane; 2 Vl, B.c.)
Lamentatción (2a) â Duo para el Viernes Santo (2 Solosoprane; 2 Vl, B.c., 3 accomptos., uno de Kb)
Lamentación 2a para el Viernes Sto. (Baßsolo; Ob, 2 Vl, Vc, Kb), Stimmenabschrift von 1754
Lamentación 3a del Viernes (Solostimme; 2 Vl, accompto.), c-Moll, 1763
Lamentación 2a de Sabbado Sto. (2 Solosoprane; 2 Vl, accompto. = Cemb, Hf, Vc, Kb)
Lamentación 2a de Sabbado Sto. (Soloalt; 2 Vl, accompto.)

[324] Lopez-Calo, José: Artikel „Fuentes, Pascual". In: New Grove II. London 2001. Bd. 9, S. 313-314.

Für diese Arbeit sind die beiden Lamentationen für zwei Solosoprane, zwei Violinen und Accompañamiento ausgewählt worden, da sie zum einen aufgrund ihrer Besetzung[325] als interessant erschienen, zum anderen von beiden Werken sowohl eine Partiturabschrift als auch Stimmenabschriften überliefert sind.

Lamentación 3a â Duo para el Jueves Santo

Besetzung: 2 Solosoprane, 2 Violinen, Baßgruppe

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Besetzung
Andante amoroso	Aleph	24	C	S 1 + S 2
Largo	Ego vir videns	12	3/4	S 1
Ayroso	Virga indignationis	36	2/4	S 1
Andante	Aleph	20	C	S 1 + S 2
Vivace	Me minavit	68	2/4	S 2
Allegro	Aleph	49	6/8	S 1 + S 2
Largo	*Tantum in me vertit*	24	C	S 1
Allegro	Beth	42	3/8	S 1 + S 2
Amoroso	Vetustam fecit	12	3/4	S 2
Allegro	*Contrivit ossa*	25	2/4	S 2
Allegro	Beth	31	2/4	S 1 + S 2
Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Besetzung
Despacio	*Aedificavit*	28	3/4	S 1
Allegro	Beth	42	3/8	S 1 + S 2
Despacio	*In tenebrosis*	28	3/4	S 2
Andante	Ghimel	45	2/4	S 1 + S 2
Allegro	*Circum aedificavit*	33	C	S 1
Andante	Ghimel	46	2/2	S 1 + S 2
Largo	Sed et cum clamavero	30	3/4	S 2
Allegro assai	Ghimel	33	2/4	S 1 + S 2
Largo	*Conclusit vias*	29	3/4	S 1
Largo	Jerusalem	26	3/4	S 1 + S 2

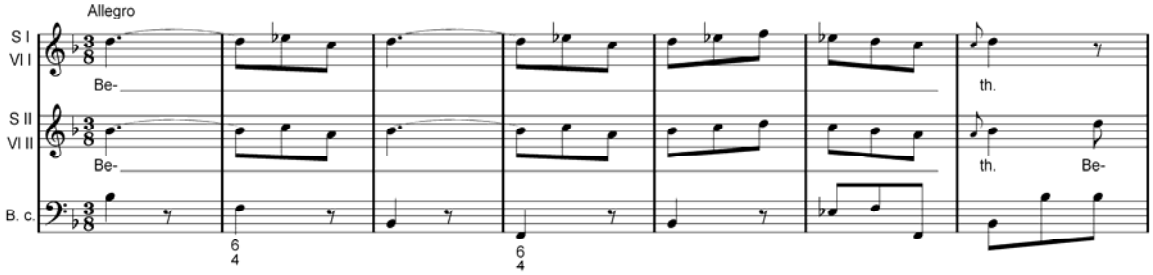
[325] Die Orchesterbesetzung der Kathedrale von Valencia sah zwischen 1768 und 1793 folgendermaßen aus:
2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Violinen und Orgel
zum Vergleich:
Kathedrale von Barcelona: 10 Sänger (4, 2, 2, 2); 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner, 5 Violinen, Viola, Kontrabaß, Laute, Harfe und Orgel
Pilar Kathedrale in Zaragoza (1773): 10 Sänger (4, 2, 2, 2); 2 Violinen, Harfe, 2 Organisten
Madrid (1756): 15 Sänger (4, 4, 4, 3); 2 Flöten, 2 Oboen, 3 Fagotte, 3 *Bajones*, 2 Hörner, 2 Trompeten, 12 Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncelli, 3 Kontrabässe, 3 Organisten
vgl. Gonzáles Valle, J. V.: Liturgical Music... S. 70.

Alle Abschnitte dieser Lamentationen werden von beiden Violinen und der Baßgruppe begleitet. Mit ihren 683 Takten ist diese Lamentation ziemlich lang. In den Stimmenabschriften ist diese Lamentation noch um vierzehn Takte länger als in der Partiturabschrift. Vermutlich fehlt im Vers „Me minavit“ in der Partiturabschrift eine Seite.

Klangliche Abwechslung schafft Fuentes Alcácer in diesem Werk durch die versweise wechselnde Singstimmenbesetzung sowie die ebenso häufig wechselnden Taktarten und Tempi. Die Tonarten der einzelnen Vers- und Letternabschnitte wechseln ebenfalls von G-Dur/e-Moll über C-Dur nach F-Dur/d-Moll, B-Dur, Es-Dur/c-Moll zurück nach D-dur und G-Dur. Am weitesten entfernt sich Fuentes Alcácer in dem Vers „In tenebrosis“ (Kla 3, 6) von der Ausgangstonart G-Dur. Dieser Vers und der darauffolgende Ghimel-Abschnitt stehen in Es-Dur bzw. c-Moll. Die Versabschnitte, deren Textbeginn in der obigen Tabelle kursiv gedruckt ist, enden mit einer Solokoloratur auf dem letzten Wort des Verses. Dieses Verfahren ist eine Besonderheit dieser Lamentation.

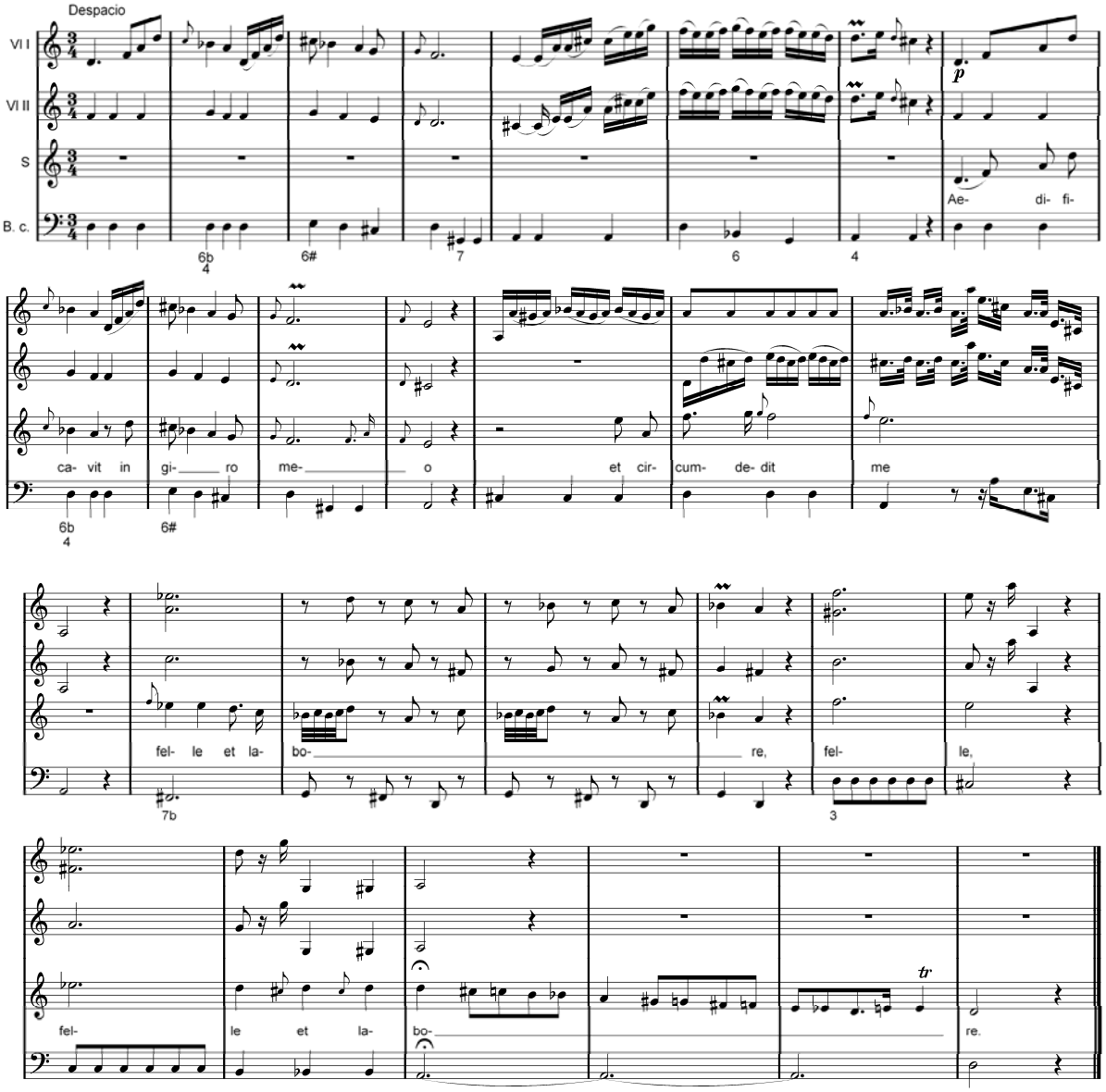
Der Ausdruck der verschiedenen Abschnitte wechselt stark. Einige Letternvertonungen haben einen nahezu beschwingten Charakter:

Notenbeispiel 96

Pascual Fuentes: 3. Lamentation für Donnerstag: „Beth“ – Vorspiel

Aus diesem Beispiel werden schon einige Grundzüge von Fuentes Alcácers Satzweise deutlich: die Violinen verdoppeln über weite Strecken die Singstimmen; diese wiederum werden weitestgehend in parallelen Terzen geführt, manchmal setzen sie imitatorisch ein. In allen Sätzen – mit Ausnahme des Jerusalemverses –

spielen die Violinen das Hauptthema des Satzes vorweg, welches dann von den Singstimmen wiederholt wird. Die Letternabschnitte sind größtenteils frei von Affektmitteln, während die Versabschnitte mit ihnen unterschiedlich stark durchsetzt sind. Ein Vers, in dem alle für den *stylo languido* typischen Affektmittel in geballter Form auftreten, ist „Aedificavit in gyro meo“ (Kla 3, 5).

Notenbeispiel 97

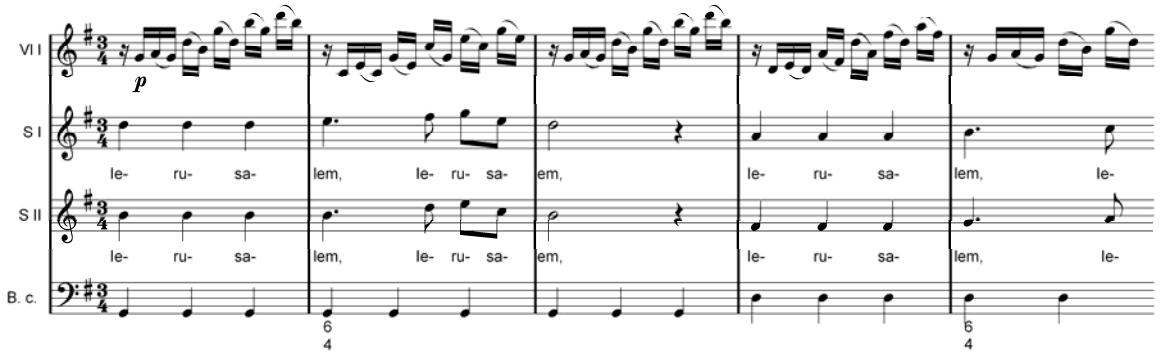
Pascual Fuentes: 3. Lamentation für Donnerstag: „Aedificavit in gyro meo“

Im obigen Beispiel finden sich so gut wie alle Ausdrucksmittel, die den Lamentationsstil charakterisieren: übermäßige Sekundschritte, Chromatik, eingeschobene Halbtonschritte, aufwärtsspringende Sexten (*exclamatio*), verminderte

Septnonakkorde, Vorhalte, Seufzerfiguren, große Abwärtssprünge, punktierter Rhythmus, Seufzerpausen (*suspiratio*), Tonrepetitionen im Baß, phrygische Kadenzen, Unisonostellen, Melismen und Koloraturen.

Anders als Morera bezieht Fuentes Alcácer die Instrumente in den Vortrag der Ausdrucksfiguren mit ein. Morera hingegen vertraut die Textausdeutung fast völlig der Singstimmenmelodie an.

Wie wichtig bei Fuentes Alcácer die Instrumente sind, zeigt die Vertonung des Jerusalemverses. Diese fast meditativ gehaltene Umsetzung des Umkehrrufes lebt durch die in Terzen geführten Sopranstimmen, die nahezu statisch-pochende Baßlinie und die gebrochenen Dreiklänge in den Violinen, welche für den Gesang eine Art „akkordischen Teppich" bilden.

Notenbeispiel 98

Pasual Fuentes: 3. Lamentation für Donnerstag: „Jerusalem convertere"

Lamentación 2a â Duo para el Viernes Santo

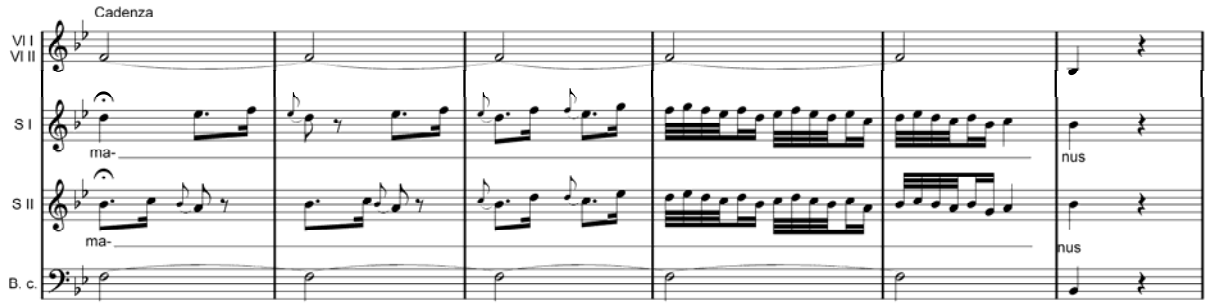
Besetzung: 2 Solosoprane, 2 Violinen, Baßgruppe

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Besetzung
Despacio	Aleph	33	3/4	S 1 + S 2
Despacio	Quomodo obscuratum	30	3/4	S 1 + S 2
Vivo	Beth	34	2/4	S 1 + S 2
Vivo	Filii Sion	30	2/4	S 1
Despacio	Quomodo reputati sunt	15	3/4	S 1

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Besetzung
Andante	Ghimel	40	3/4	S 1 + S 2
Largo	Sed et lamiae	37	2/4	S 2
Vivo	Daleth	31	3/4	S 1 + S 2
Moderato	Adhesit lingua	35	3/4	S 1
Andante	He	37	3/4	S 1 + S 2
Amoroso	Qui vescebantur	25	3/4	S 2
Andante	Vau	39	2/4	S 2
Amoroso	*Et maior*	54	2/4	S 1 + S 2
Despacio	Jerusalem	20	3/4	S 1 + S 2

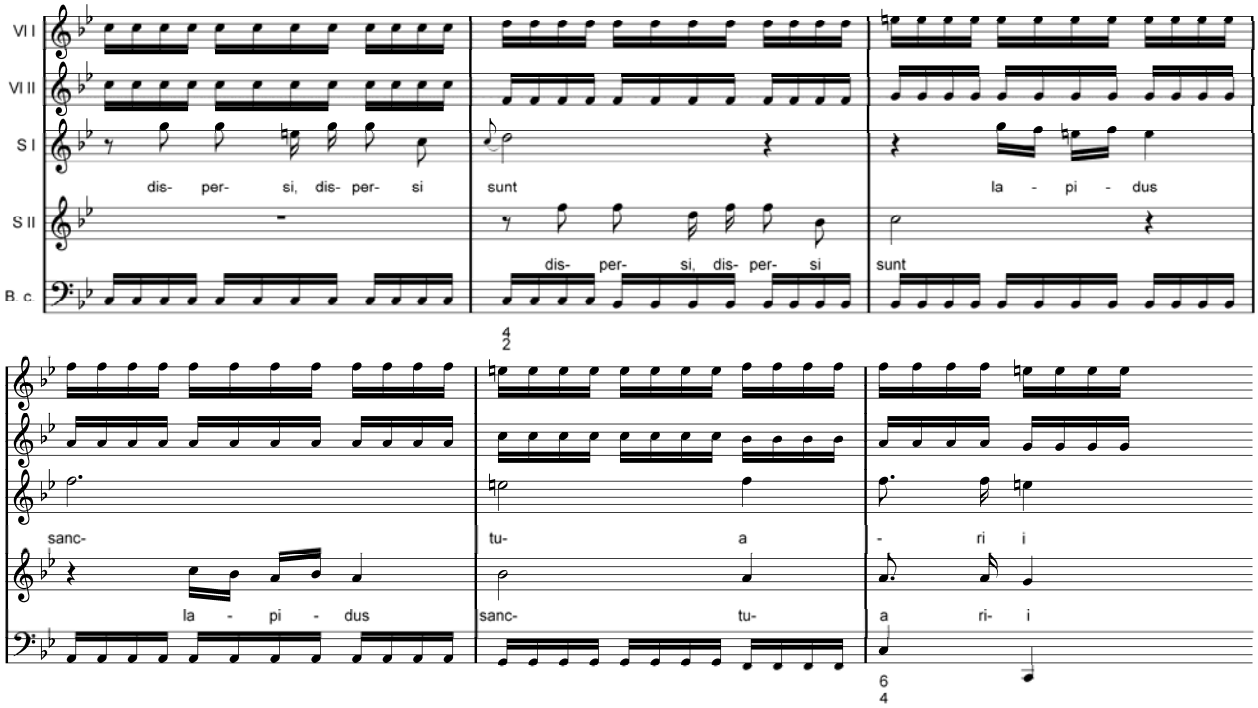
Diese Lamentation gleicht in ihren Grundzügen der vorangegangenen. Der einzige Unterschied besteht in dem Wegfall der Koloraturen zum Satzabschluß. Lediglich der Vers „Et maior effecta est“ (Kla 4, 6) schließt mit einer in Terzen geführten Koloratur der beiden Soprane.

Notenbeispiel 99

Pascual Fuentes: 2. Lamentation für Freitag: „Cadenza“

Mehr als die vorige Lamentation enthält diese eine Reihe sehr augen- bzw. ohrenfälliger Wortmalereien. So werden z. B. im ersten Vers die verstreuten Steine des Heiligtums „dispersi sunt lapides sanctuarii“ (Kla 4, 1) durch versetzte Einsätze der Singstimmen und Sechzehnteltonrepetitionen in den Streichern dargestellt.

Notenbeispiel 100

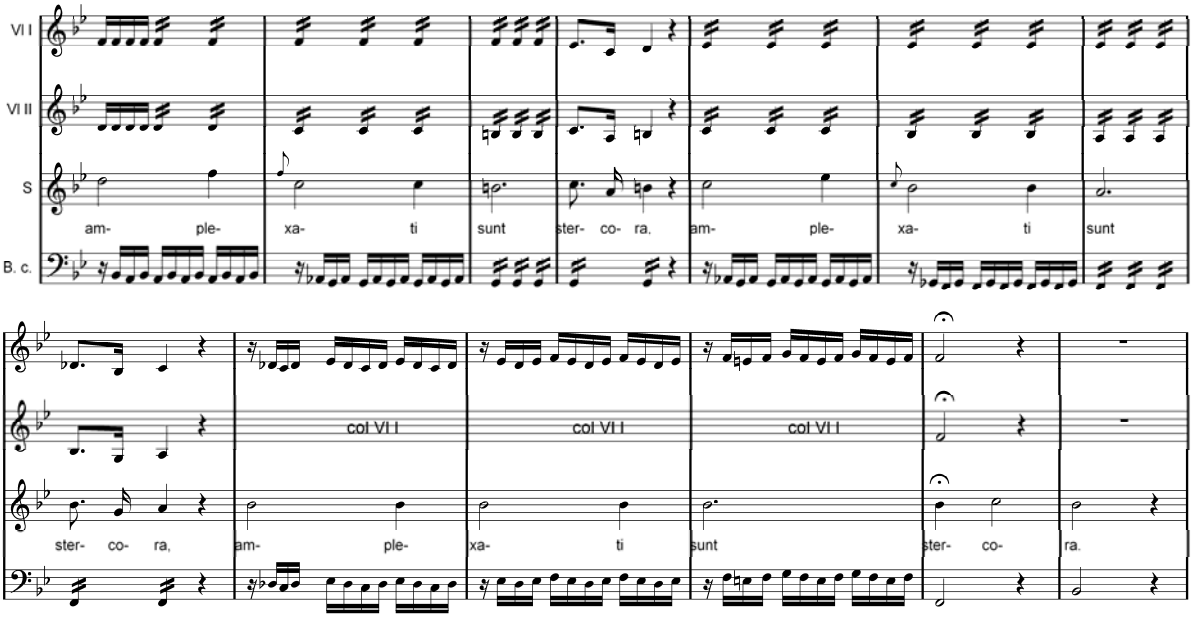
Pascual Fuentes: 2. Lamentation für Freitag: „Dispersi sunt lapides“



Dieselben Tonrepetitionen in den Streichern untermalen auch die Textstelle „Filii Sion inclyti [...]“/“*Die Söhne Zions, die kostbaren, (einst) aufgewogen mit gediegenem Gold*“ (Kla 4, 2); hier soll die Fülle der Töne die Fülle des Goldes symbolisieren.

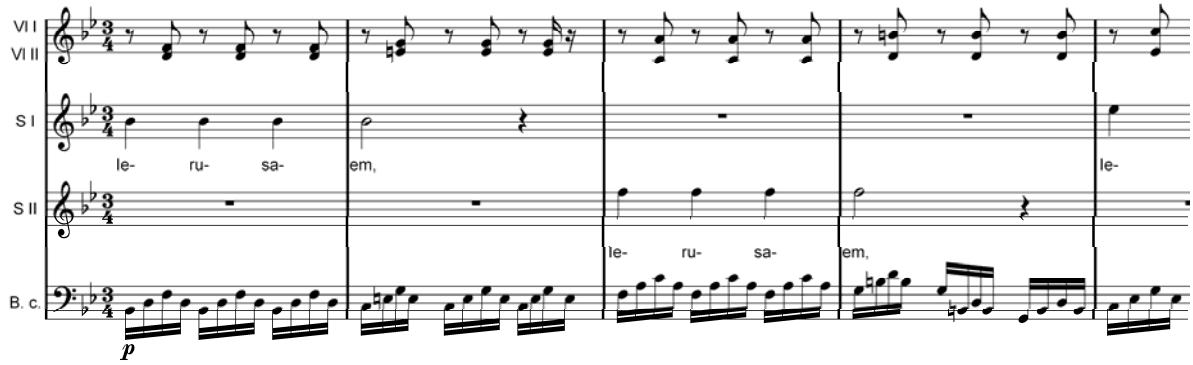
Tonrepetitionen in Verbindung mit Halbtonschritten (vor allem im Baß) kennzeichnen die Stelle „amplexati sunt stercora“/„*sie mußten auf Misthaufen liegen*“ (Kla 4, 5). Fuentes Alcácer benutzt hier die Tonrepetitionen und Halbtonschritte, besonders in der Baßfigur, um Dramatik zu erzeugen. Die Harmonik unterstützt diese Dramatik, insbesondere durch die phrygischen Schlüsse.

Notenbeispiel 101

Pascual Fuentes: 2. Lamentation für Freitag: „Amplexati sunt stercora“

Der Jerusalemvers dieser Lamentation ist ganz ähnlich gestaltet wie derjenige der vorhergehenden. Die musikalischen Mittel zur Erzeugung einer meditativen Grundstimmung sind dieselben; nur sind sie hier anders auf die Stimmen verteilt. Jetzt liegen die gebrochenen Dreiklänge in der Baßstimme und die Tonrepetitionen in den Violinen.

Notenbeispiel 102

Pascual Fuentes: 2. Lamentation für Freitag: „Jerusalem convertere“



Die vielen Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Lamentationen lassen vermuten, daß sie etwa zeitgleich entstanden sind, auch wenn weder Partitur noch Stimmen eine Datierung aufweisen.

Wie die Lamentationen von Narro und Morera sind auch die von Fuentes im vorklassischen Stil gehalten. Während Narro das Hauptgewicht auf eine möglichst dramatische Umsetzung der Klagelieder legt, lassen sich in den Kompositionen von Morera und Fuentes Alcácer subtilere Text- bzw. Wortausdeutungen feststellen, welche bei Morera überwiegend in der Gesangsstimme vorkommen, bei Fuentes Alcácer aber auch von den Instrumenten dargestellt werden.

5.1.4 Manuel Narro (1729 - nach 1766)

Manuel Narro[326] wurde 1729 in Valencia geboren und mit neun Jahren am 19. Januar 1738 als Kapellknabe am Real Colegio de Corpus Cristi aufgenomen. Schon im Alter von 17 Jahren komponierte er einen Psalm „Laudate Dominum“ (1746). Im Jahr 1749 – Narro war 20 Jahre alt – erhielt er eine der Organistenstellen am Real Colegio de Corpus Cristi. Während dieser Zeit schrieb Narro vier weitere Kompositionen. Nach knapp drei Jahren verließ Narro das Colegio, um ab dem 5. Dezember 1752 als Organist an der Kirche *Iglesio Colegial de San Felipe* in Játiva zu arbeiten. Im Jahr 1757 bewarb sich Narro im Rahmen des öffentlichen Wettbewerbs der Stadt Valencia um die Kapellmeisterstelle der dortigen Kathedrale. Da Pascual Fuentes Alcácer den Wettbewerb gewann, blieb Narro weiterhin in Játiva. Dennoch ist er in den Akten der Kathedrale von Valencia für diesen Zeitraum vom 19. April 1761 bis zum 16. September 1761 als einer der dortigen Organisten erwähnt. Im Jahr 1766 veröffentliche Narro eine Abhandlung über den gregorianischen Choral „Adición al compendio de Arte Llano“, die heute in der Zentralbibliothek von Barcelona liegt.

Die dritte Lamentation für Mittwoch in Es-Dur ist die einzige Lamentation, die Narro komponiert hat.[327] Sie ist in einem Stimmensatz aus dem Jahr 1818 überliefert.

Lamentación 3a de la Feria 5a

Besetzung: Solobaß, 2 Flöten, 2 Violinen, Solofagott, Baßgruppe

---

[326] Zur Biographie Manuel Narros:
vgl. Piedra, J.: Organistas valencianos... S. 168-172.
[327] vgl. Piedra, J.: Organistas valencianos... S. 171.

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Satzweise
Andante	Iod. Manum suam misit	50	C	Arioso
Andante	Caph	35	6/8	Arioso
Andante	Omnis populus. Lamed	44	C	Arioso
Despacio	O vos omnes	26	C	Arioso
Allegro	Ouoniam vindemiavit me	26	C	Arioso
Andante	Mem	19	3/4	Arioso
Andante	De excelso misit ignem	20	C	Arioso
	Nun	2	C	Baß o. Inst.
... Presto	Vigilavit iugum	57	C	Arioso
Despacio	Jerusalem	20	C	Arioso

Die Verse und Lettern sind als Ariosi komponiert, kleine gesangliche Abschnitte, die nicht die ausgearbeitete Form einer Arie haben, sondern eher eine lose Abfolge von Melodiefloskeln darstellen. Das Orchester spielt die gesamte Lamentation hindurch in voller Besetzung. Es ist der Hauptträger des musikalischen Geschehens. Die Gesangsstimme fügt sich in Form kurzer Einwürfe von zwei bis vier oder fünf bis sieben Takten Länge in den Orchestersatz ein. Damit steht diese Lamentation in einem Kontrast zu anderen monodischen Lamentationen der Vorklassik, in welchen die Solostimme eine durchgängige und vom Orchester begleitete Melodie vorträgt.

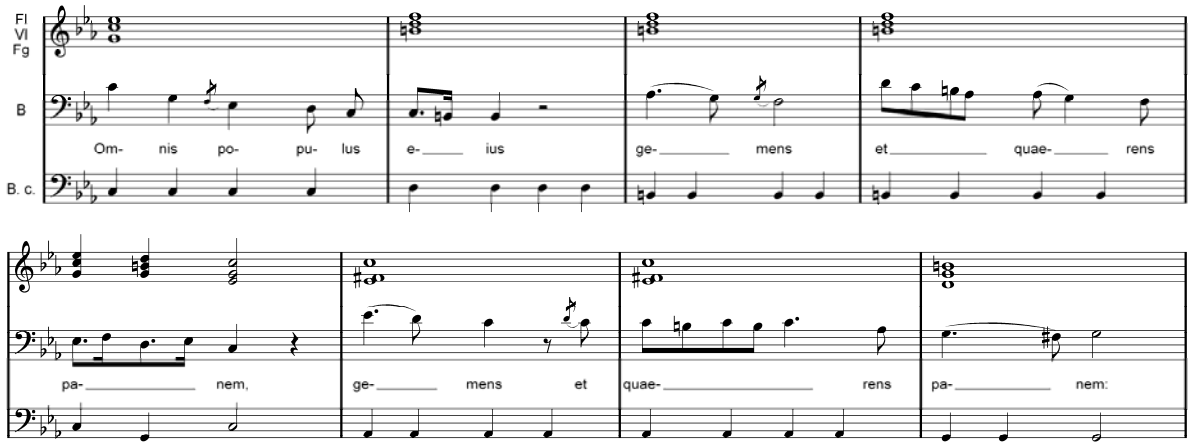
Den musikalischen Satz hat Narro so angelegt, daß die einzelnen Instrumente des Orchesters miteinander in Dialog treten. So spielen sich z. B. im ersten Andante („Iod. Manum suam misit“) die Flöten und Violinen gegenseitig die Motive zu. Im Letternteil „Lamed“ hingegen bildet die Solobaßstimme den Gegenpol zum Orchester. Das Solofagott ist auf dreierlei Weise eingesetzt: als Verdopplung der Gesangsstimme, als Oktavierung oder Rhythmisierung der Instrumentalbaßstimme oder als tiefste Stimme der Flöten und Violinen, indem es ihre Motive mitspielt oder ergänzt. Überhaupt sorgt hauptsächlich die reichhaltige Motivik für Abwechslung in dieser Lamentation, denn – wie aus der obigen Übersicht zu entnehmen ist – liegt die Vielfalt dieser Komposition weder in der Instrumentierung noch in häufigen Tempo- oder Taktartenwechseln.

Zur Darstellung des Klageaffekts greift Narro auf die gleichen Stilmittel zurück wie seine Vorgänger und Zeitgenossen: Vorhalte, verminderte Septakkorde, fallende

Melodielinien, tonartenfremde Halbtonschritte und übermäßige Sekundschritte in der Melodik. Das folgende Beispiel (103) zeigt alle diese Stilmittel auf engem Raum in der Solobaßstimme und der Instrumentalbaßstimme. Die Oberstimmen wurden für dieses Beispiel der Einfachheit halber zu Akkorden zusammengefaßt.

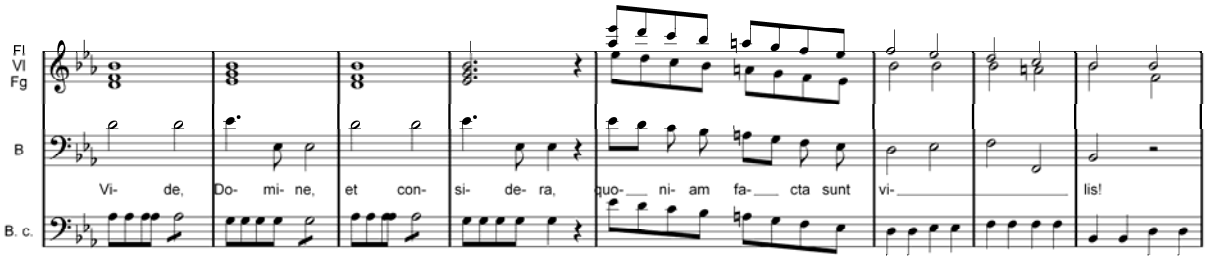
Notenbeispiel 103

Manuel Narro: 3. Lamentation für Mittwoch „Omnis populus eius gemens“ (Kla 1, 11)



Wie schon Komponistengenerationen vor ihm setzt auch Narro die Tritonusspannung des Septakkords ein, um Farbe und Dramatik zu erzeugen. Das folgende Beispiel (93) zeigt deutlich, wie gut Narro es vesteht, mit ganz einfachen Mitteln den Text hochdramatisch umzusetzen.

Notenbeispiel 104

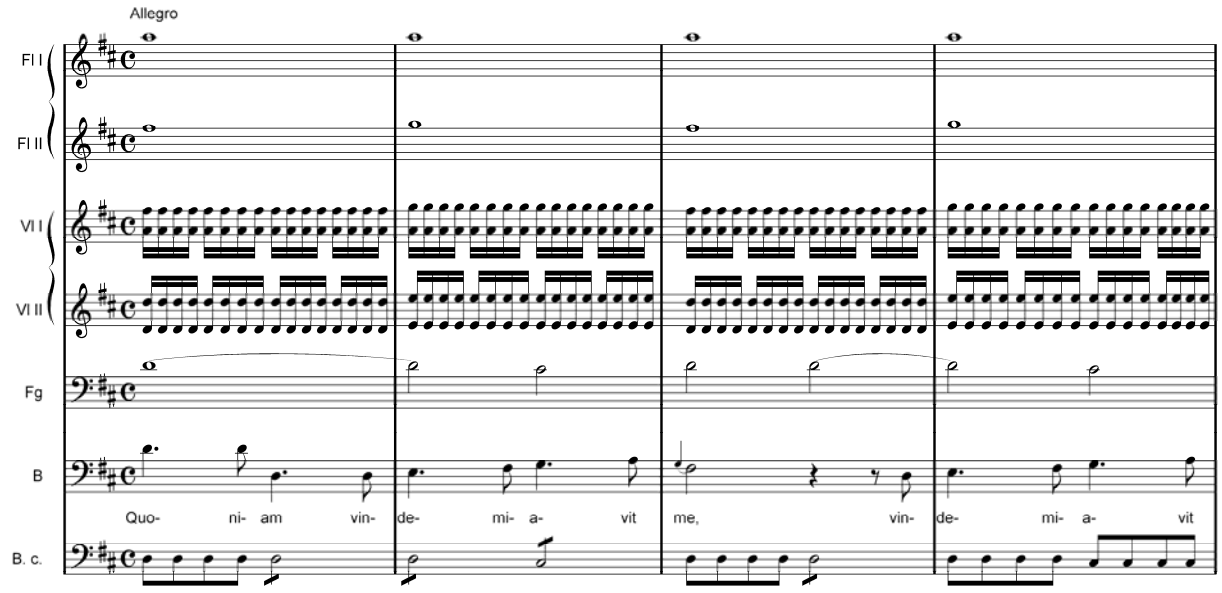
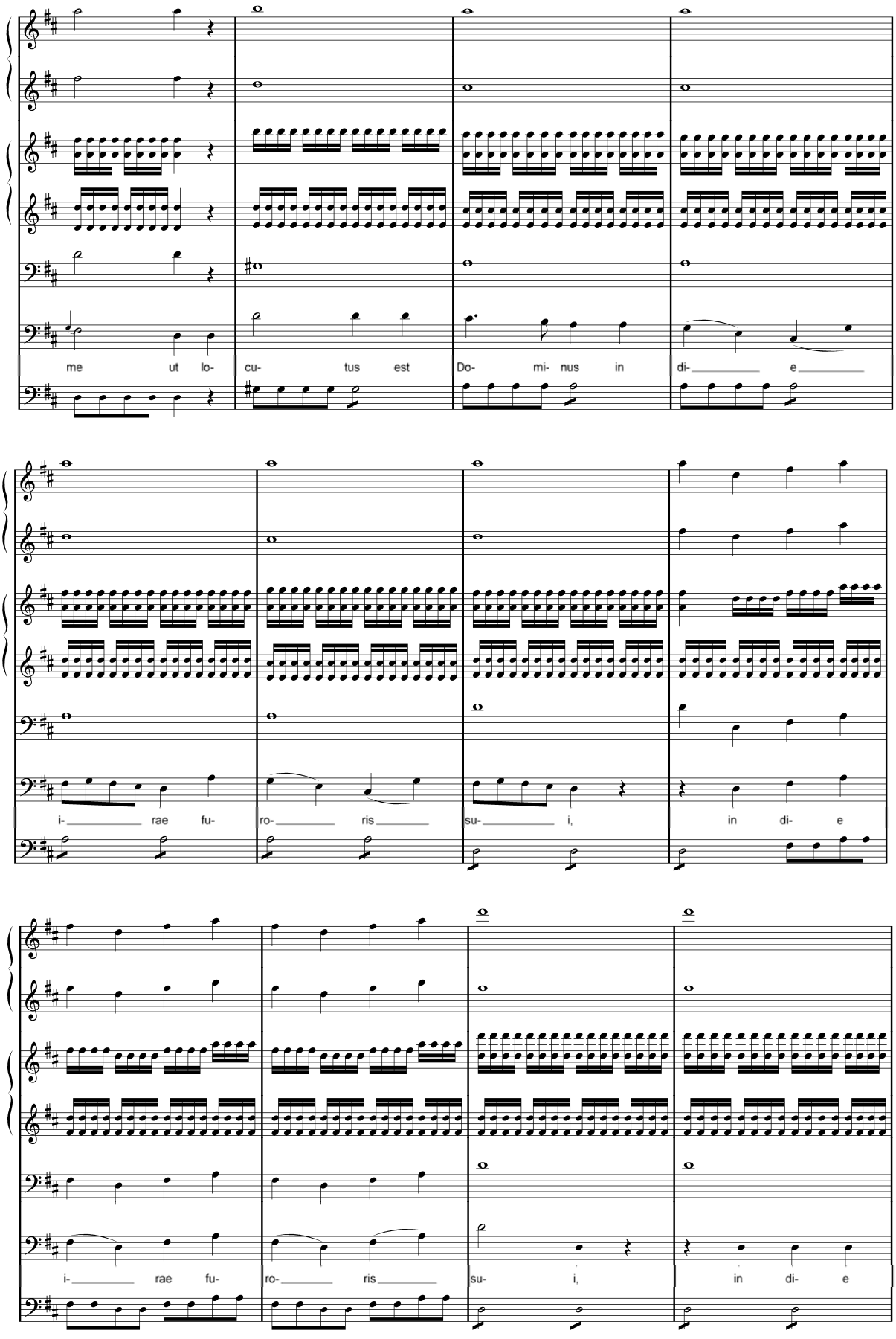
Manuel Narro: 3. Lamentation für Mittwoch „Vide, Domine, et considera“

Der Wechsel zwischen Sekund- und Sextakkorden im Zusammenklang mit den Oktavsprüngen der Gesangsmelodie verleiht der Anrufung „Vide, Domine, et considera“/„*Siehe, Herr, und schau*“ große Eindringlichkeit. Die folgende

Generalpause und der anschließende Unisono-Einsatz auf „quoniam facta sum vilis“/*„wie verachtet ich bin“* führt diese Eindringlichkeit fort, wobei das Wort „vilis“ (=verachtet, wertlos) besonders betont wird.

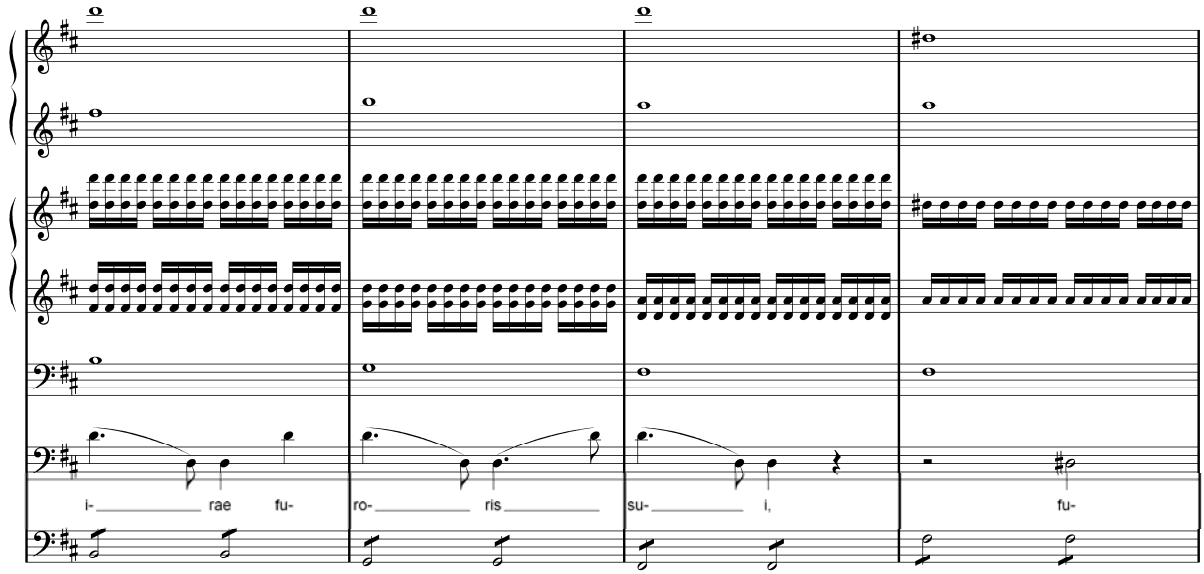
Einzigartig für die Lamentationen jener Zeit ist die Vertonung der Zeile „Quoniam vindemiavit me ut locutus est Dominus in die irae furoris“/*„mit dem (Schmerz) [mich] der Herr betrübt hat am Tag seiner Zornglut!“* (Kla 1, 12). Diesen Satz gestaltet Narro als regelrechte „Rache-Arie“, wie sie aus den Opern jener Zeit geläufig waren (z. B. Mozarts Sopranarie „Or sai chi l’onore“ der Donna Anna aus „Don Giovanni“). Der punktierte Rhythmus, die vielen Oktavsprünge, die dreiklangsgebundene Melodik sowie die pochenden Sechzehntel in den Streichern sind allesamt Merkmale einer „Rache-Arie“, die Zorn und emotionale Aufgewühltheit präsentieren soll.

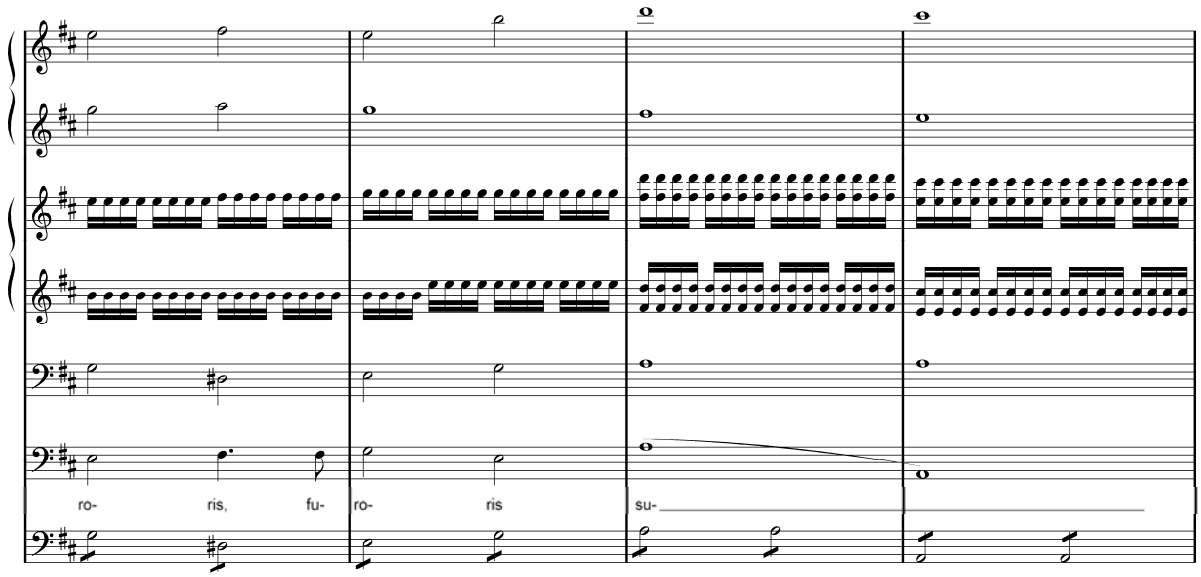
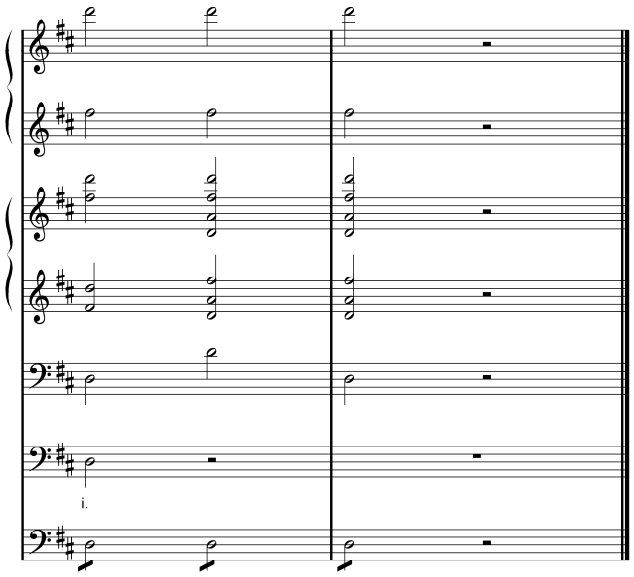
Notenbeispiel 105

Manuel Narro: 3. Lamentation für Mittwoch: „Quoniam vindemiavit me“



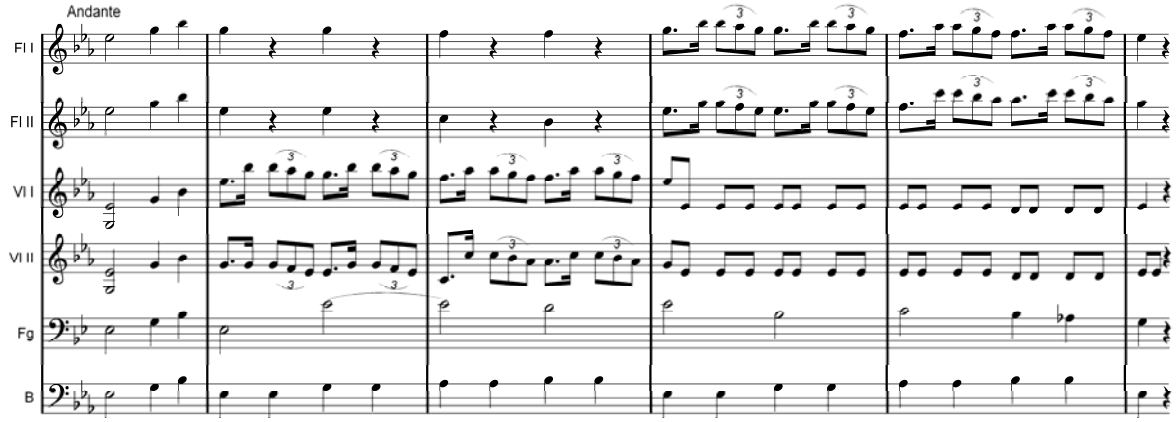
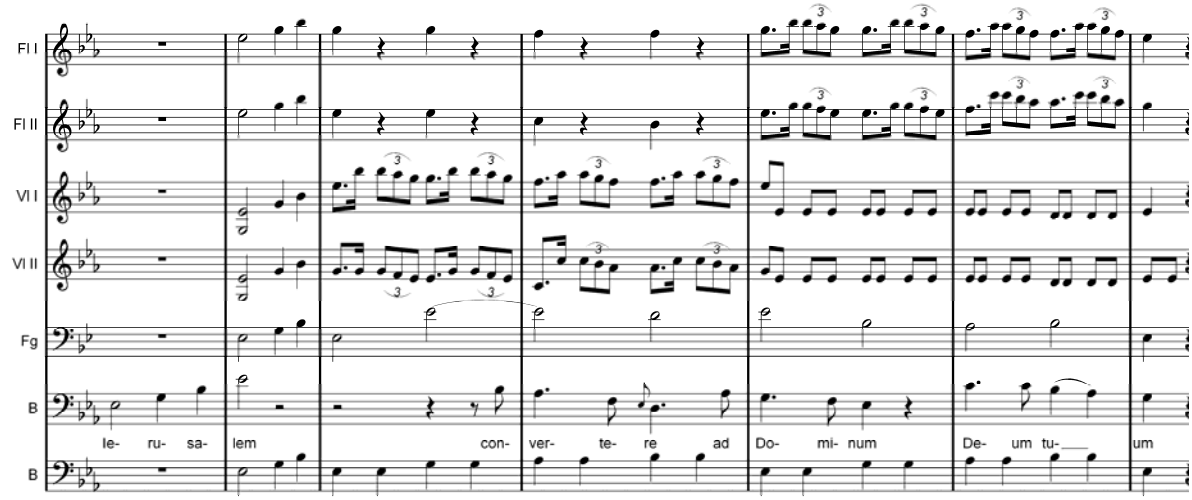
me ut lo- cu- tus est Do- mi- nus in di- e
i- rae fu- ro- ris su- i, in di- e
i- rae fu- ro- ris su- i, in di- e


i- rae fu-
ro- ris
su- i,
fu-


ro- ris, fu-
ro- ris
su-

i.

Um seiner Lamentation eine geschlossene Form zu geben, verwendet Narro im Eingangsteil, also dem Vorpiel zur ersten Letternvertonung „Iod“, und im Vorspiel zum Schlußteil, dem Jerusalem-Vers, dieselbe Motivik in den Orchesterstimmen.

Notenbeispiel 106

a) Manuel Narro: 3. Lamentation für Mittwoch: „Iod“ – Vorspiel

b) Manuel Narro: 3. Lamentation für Mittwoch: „Jerusalem convertere“

Narros Lamentation gehört neben denen von Michele Perla zu den opernhaftesten der hier vorgestellten Vertonungen. Beide Komponisten bedienen sich zur Affektdarstellung der herkömmlichen Mittel des *stylo languido*, setzen aber Instrumentierung und motivische Arbeit ganz anders ein als ihre Zeitgenossen, indem sie überwiegend mit „durchbrochenen“ Melodielinien arbeiten. Nicht die Besetzung (durch Violinen) oder der (zu häufige?) Gebrauch der Ausdrucksmittel tragen die von Kritikern befürchtete Weltlichkeit in den sakralen Raum, sondern es

ist der Kompositionsstil, der für die Wirkung eines Werkes entscheidend ist, wie diese Kompositionen beweisen. Daß es gerade ein Text für die Passionszeit – speziell für die letzten drei Tage der Heiligen Woche – ist, der Komponisten zu Werken angeregt hat, welche die Grenze zwischen Kirchen- und Theaterstil weit überschreiten, mag den damaligen Kritikern besonders unangenehm aufgestoßen sein.

5.1.5 Francisco Morera Cots (1731-1793)

Francisco Morera[328] wurde am 4. April 1731 in Villa de San Mateo in der Provinz Castellón geboren. Im Alter von 10 Jahren kam er am 1. April 1741 als Chorknabe an das Colegio Infantillos de la Catedral in Valencia, wo er u.a. auch von José Pradas, einem angesehenen Komponisten jener Zeit, unterrichtet wurde. Im Jahr 1747 wird Morera zum „Kapellgehilfen" (*mozo de coro*) an der Kathedrale ernannt, am 3. Mai 1752 zum „Meßgehilfen" (*acólito*) und am 15. Juni 1752 Organist am Real Colegio de Corpus Cristi. Nachdem Manuel Narro, Organist am Real Colegio de Corpus Cristi, 1752 die Organistenstelle an der Kathedrale von Játiva annahm, wurde zunächst Baltasar Martinez Narros Nachfolger. Auf ihn folgte dann von 1753 bis 1757 Morera. Im Juni 1755 wurde Morera zusätzlich zum Señor Rector der Kapelle von San Martín in Valencia berufen. Ende August 1757 verließ Morera das Real Colegio de Corpus Cristi, weil ihm der Posten des Organisten in der Parroquia de Castellón de la Plana angeboten wurde. Außerdem wurde er 1758 zum Kapellmeister an der Kathedrale von Cuenca befördert. Diesen Posten behielt er bis 1768. In diesem Jahr kehrte Morera nach Valencia zurück, denn er wurde ab dem 18. Juli 1768 „Chormeister" (*Cabildo Maestro*) an der Kathedrale von Valencia und ab 1770 dort Kapellmeister als Nachfolger von Pascual Fuentes Alcácer. Morera starb am 19. Oktober 1793 in Valencia.

Von Morera sind bislang sechs Lamentationen[329] bekannt, von denen hier zwei besprochen werden sollen. Die beiden vorgestellten Lamentationen liegen als Stimmenabschriften vor. Die Altlamentation (2. für Mittwoch) in einem Stimmensatz

---

[328] zur Biographie Francisco Moreras:
vgl. Piedra, J.: Organistos valencianos... S. 172-176.
Die Eltern von Francisco Morera waren Francisco Morera (sen.) und Maria Cots.
vgl. López-Calo, José: Artikel „Morera, Francisco". In: New Grove II, Bd. 17. London 2001. S. 114.

[329] Lamentationen Francisco Moreras:
Lamentación 2a del Miercoles Sto. (Soloalt; 2 Fl, 2 Vl, Vla obl., bajo), 1788
Lamentación 3a del Miercoles Sto. (Solotenor/-baß; 2 Fl, 2 Vl, Accompto.), 1779
Lamentación 3a de Feria Va (Solotenor; 2 Vl, Accompto.), 1753
Lamentación 2a de Viernes Sto. (Baßsolo; Ob, 2 Vl, Vc, Kb), Abschrift 1754
Lamentación 3a de Viernes Sto. (Solostimme; 2 Vl, Accompto.), c-Moll, 1779
Lamentación 2a de Sabado Sto. (2 Solosoprane; 2 Fl, 2 Vl, Vla obl., Accompto.)

aus dem Jahr 1788, die Baßlamentation (2. für Freitag) in einem Stimmensatz aus dem Jahr 1754. Somit sind beide Stimmensätze noch zu Lebzeiten des Komponisten angelegt worden.

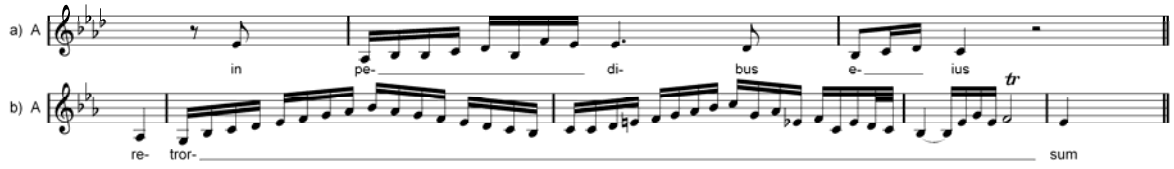
Lamentación 2a del Miercoles Sto.

Besetzung: Soloalt; 2 Flöten, 2 Violinen, obligate Viola, Baßgruppe; Tonart: Es-Dur

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Besetzung
Despacio	Vau. Et egressus est	51	C	Tutti
	Zain	15	C	Tutti
Despacio	Recordata est. Heth	50	C	Tutti
Despacio	Peccatum peccavit. Teth	51	C	Tutti
	Sordes eius	35	C	Tutti
	Jerusalem	22	C	Tutti

Die Lamentationen Moreras sind der von Narro ziemlich ähnlich. Ebenso wie Narros Vertonung sind die Lamentationen von Morera dem vorklassischen Stil zuzuschreiben, auch wenn sowohl bei Narro als auch bei Morera die Baßgruppe noch barocktypisch eine bezifferte Baßstimme spielt. In Moreras Lamentationen zeichnet sich eine starke Tendenz zur viertaktigen Motivgruppierung ab. Zwar liegen in seinen Werken Themen oder Perioden im klassischen Sinn noch nicht vor, aber dem barocken Fortspinnungstypus sind seine Themengebilde keineswegs mehr zuzuordnen. In der Altlamentation fällt auf, daß die Gesangsstimme ziemlich tief liegt; der Ambitus reicht von *g* bis *des''*, wobei die meisten Gesangspassagen zwischen *b* und *c'* angelegt sind. Die Koloraturen dieser Lamentation weisen in der Regel eine Bogenform in Gestalt einer fallenden oder steigenden Tonleiter auf.

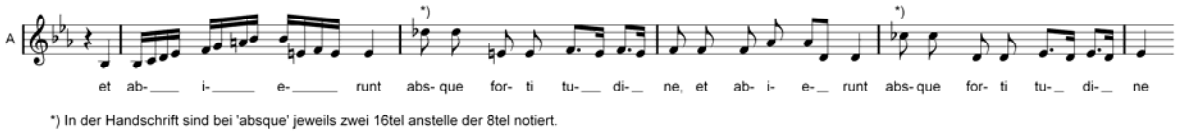
Notenbeispiel 107

Francisco Morera: 2. Lamentation für Mittwoch: (a) „In pedibus eius“ und (b) „[conversa est] retrorsum“

Der Einsatz von Koloraturen ist ein grundlegender Unterschied zur Lamentation von Narro, der auf Koloraturen zur Wortbetonung weitestgehend verzichtet.

Ein weiterer Unterschied zu der Lamentation Narros ist bei Morera die Verwendung von Affektintervallen in der Gesangsstimme, wie z. B. die verminderte Septime im folgenden Beispiel.

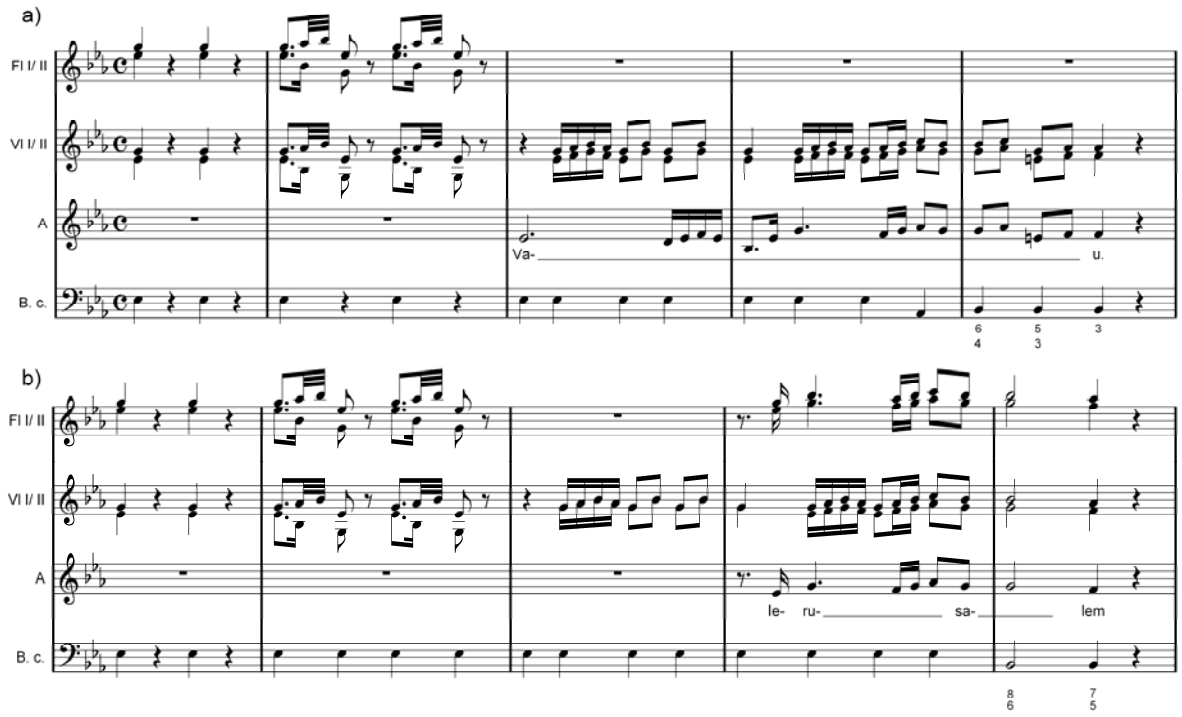
Notenbeispiel 108

Francisco Morera: 2. Lamentation für Mittwoch „Et abierunt“



Typisch für Lamentationen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Loslösung von der Textgliederung zugunsten einer eigenständigen musikalischen Form. Die obige Übersicht macht das deutlich. Nicht jede Letter erhält in Moreras Lamentation ihren eigenen Abschnitt; oftmals werden sie vor oder hinter einen Vers gehängt, so daß die musikalische Form vom Aufbau der Textvorlage abweicht. Die stärker ausgearbeitete musikalische Form ist erforderlich, da diese Lamentation aufgrund ihrer vielfältigen, aber losen Motivreihungen wenig inneren Zusammenhalt aufweist. Die einzigen Stellen, an denen Morera sich um einen äußeren Zusammenhalt mittels der Motivik bemüht, sind die Eingangsletter „Vau“ und der Schlußvers „Jerusalem convertere“. Diese Art der motivischen Verklammerung von Anfangs- und Schlußsatz einer Lamentation zur Bildung einer geschlossenen Form war auch schon in Narros Lamentation zu beobachten gewesen.

Notenbeispiel 109

a) Francisco Morera: 2. Lamentation für Mittwoch: „Vau“ und „Jerualem convertere“

In einem direkten Vergleich mit Narros Lamentation läßt sich festhalten, daß Morera eher melodische Mittel als harmonische zum Textausdruck verwendet. Auf Mittel des Vortrags verzichtet er – abgesehen von ein paar wenigen Anweisungen im Notentext (f, p, ten.) – fast vollständig, während Narro sie fortwährend anwendet, um größte Kontraste zu schaffen.

Lamentación 2 de Viernes Sto.

Besetzung: Solobaß; Flöte, Oboe, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Baßgruppe

Tonart: c-Moll

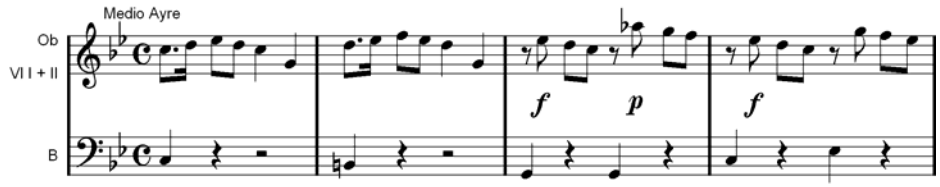
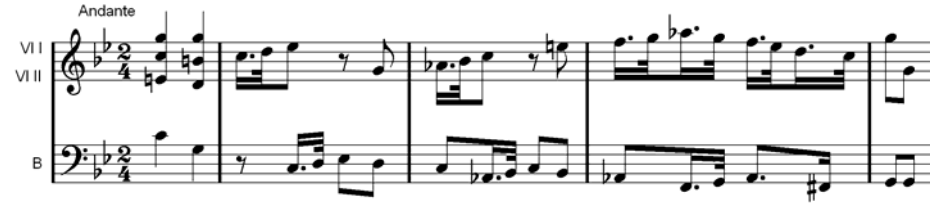
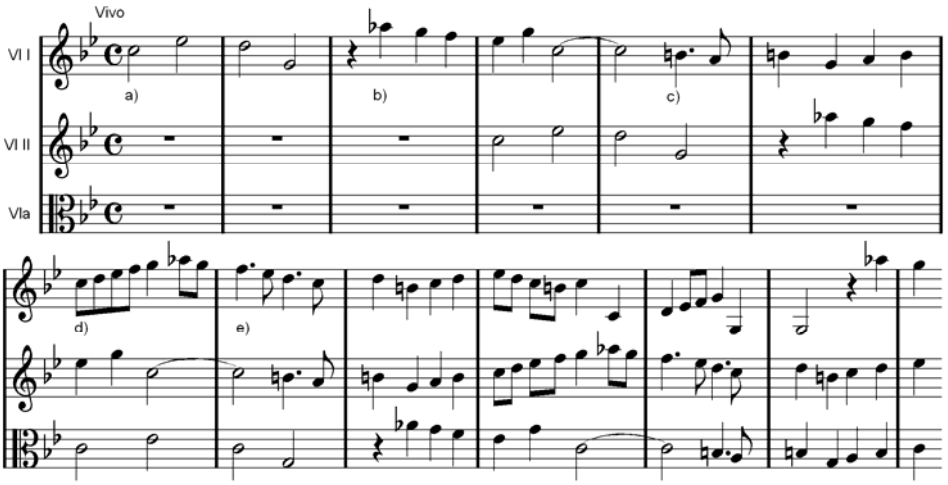
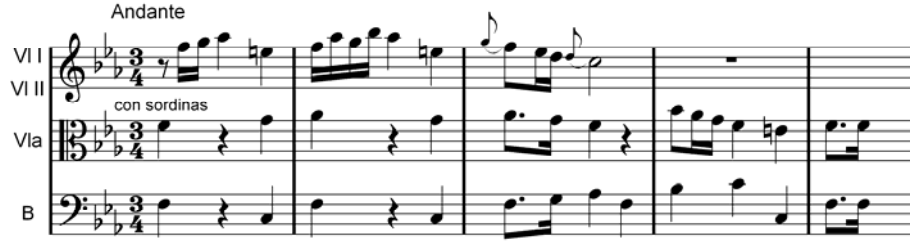
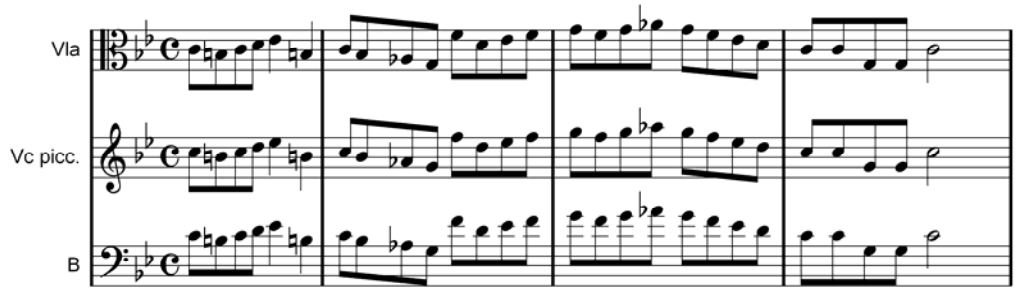
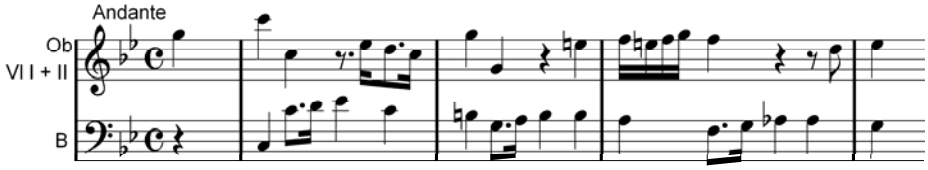
Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Besetzung/ Orch.ester
Media Ayre	Aleph	32	C	Ob, Vl, Vla, Vc, B. c.
Andante	Quomodo.Beth.	85+13	2/4	Ob, Vl, Vla, Vc, B. c.
Andante no mucho	Filii Sion	76	3/4	Fl, Vl, Vla, Vc, B. c.
Vivo	Ghimel	37	C	Ob, Vl, Vla, Vc, B. c.
Andante. Allegro	Sed et lamiae	77	C	Ob, Vl, Vla, Vc, B. c.
Vivo	Daleth	35	C	Vln, Vla, Vc, B. c.
Andante	Adhesit lingua	89	3/4	Ob, Vl, Vla, Vc, B. c.
Andante	He	22	C	Vla, Vc, B. c.
Andan-te/-tino	Qui vescebantur	83	3/4	Fl, Vl, Vl, Vc, B. c.
Allegro	Vau	75	3/8	Ob, Vl, Vla, Vc, B. c.
Andante	Et maior effecta	61	C	Ob, Vl, Vla, Vc, B. c.
	Jerusalem	32	3/4	Ob, Vl, Vla, Vc, B. c.

Diese Lamentation ist mit ihren 717 Takten extrem lang, beträgt doch die durchschnittliche Länge einer kantatenhaften Lamentation durchschnittlich zwischen 200 und 300 Takten. Schon formal weist diese Baßlamentation zur vorher besprochenen einige gravierende Unterschiede auf: die relativ große Spannbreite an Takt- und Tempowechseln und eine variierende Orchesterbesetzung fallen sofort auf. Ein weiterer Unterschied zur Altlamentation besteht in der engeren motivischen Verknüpfung der einzelnen Verse. Während in der Mittwochslamentation die motivischen Verwandtschaften nur vage bis angedeutet sind (mit Ausnahme der Letternvertonung „Vau“ und des Jerusalemverses, siehe Notenbeispiel 109), sind in der Freitagslamentation deutlich motivische Bezüge auszumachen.

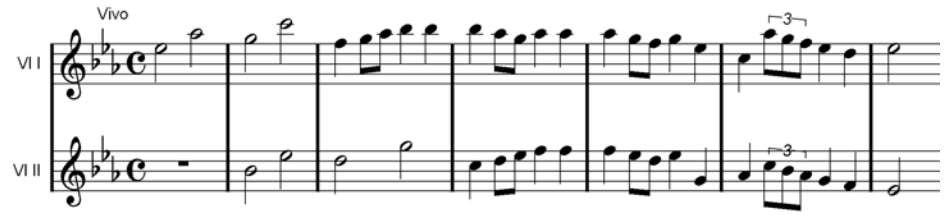
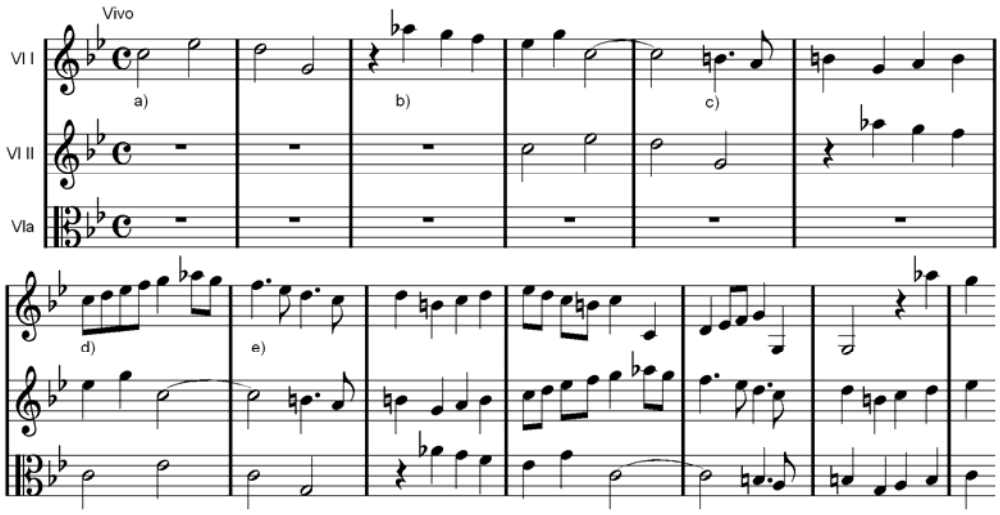
Wie in Narros Lamentation wird auch in dieser Komposition das hauptsächliche motivisch-thematische Geschehen von den Instrumenten getragen. Die Singstimme paßt sich nur abschnittsweise in den Instrumentalsatz mit ein, übernimmt aber kaum dessen Motive. Die folgende Übersicht zeigt, welche Verse miteinander motivisch verknüpft sind. Der Orchestersatz wurde in diesen Beispielen auf die wichtigsten Stimmen reduziert.

Notenbeispiel 110

Franciso Morera: 2. Lamentation für Freitag: Motivverknüpfungen

a) „Aleph“ - Vorspiel

b) „Quomodo obscuratum est aurum“ - Vorspiel

c) „Daleth“ - Vorspiel

d) „Adhaesit lingua lactentis“ - Vorspiel

e) „Heth“ - Vorspiel

f) „Et maior effecta est“ - Vorspiel

Im Gegensatz zur Mittwochslamentation enthält diese imitatorisch gesetzte Letternvertonungen. Von Fugato oder gar Fuge zu sprechen, wäre in diesem Zusammenhang übertrieben; dazu sind die imitatorischen Passagen zu locker gesetzt. Auffallend ist in der Daleth-Vertonung die Länge des imitierten Themas: es besteht aus fünf Motiven und umfaßt insgesamt acht Takte.

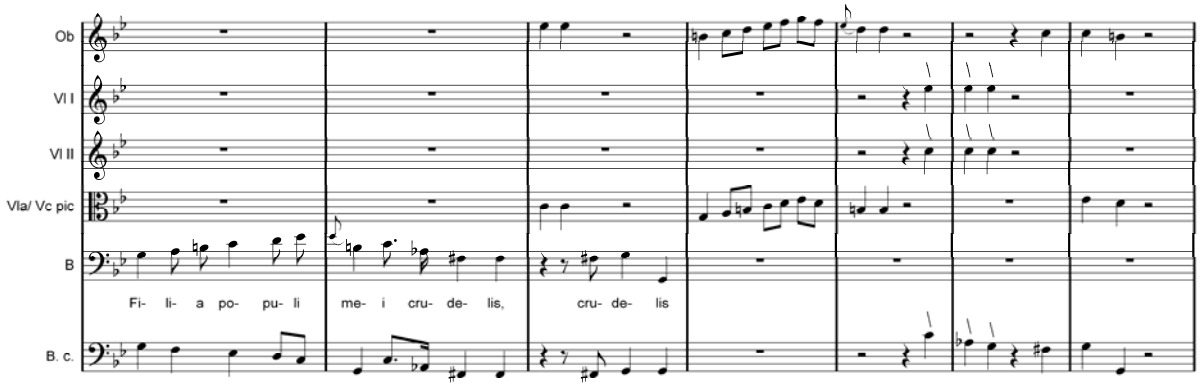
Notenbeispiel 111

a) Franciso Morera: 2. Lamentation für Freitag: „Ghimel“ - Vorspiel

b) Francisco Morera 2. Lamentation für Freitag: „Daleth“ - Vorspiel

Das schnelle Tempo beider Abschnitte soll die Verschlingung der einzelnen Stimmen ineinander noch besser hervortreten lassen. In langsamem Tempo würden die Themen zu sehr in einzelne Motive zerfallen – die Idee der thematischen Gestaltung der Satzanlage ginge für den Hörer verloren.

Was die Anwendung der Affektmittel betrifft, so ähnelt diese Lamentation der vorhergehenden. Zwei besonders markante Stellen sollen hier kurz vorgestellt werden:

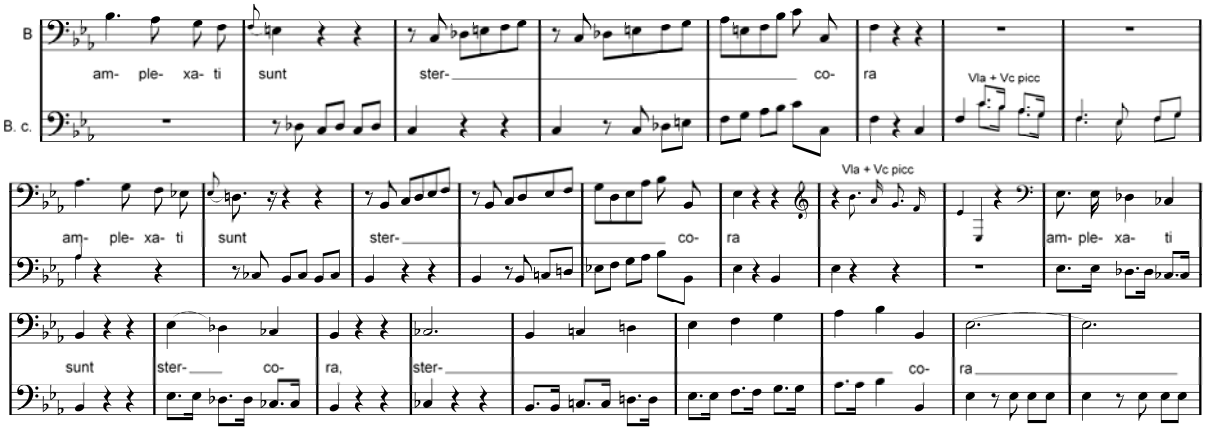
Die erste Stelle „filia populi mei crudelis“ (Kla 4, 3) zeigt deutlich, wie Morera die Grausamkeit („crudelis“) durch Pausen, Affektakkorde, Unisono und wenige Stimmen mit großen Lagengegensätzen ausdrückt. Geschickt gesetzt ist das Orchesterecho, indem es den Sprach- und Melodiegestus des Singstimmeneinsatzes aufgreift und in leicht variierter Form nachklingen läßt.

Notenbesipiel 112

Francisco Morera: 2. Lamentation für Freitag: „Filia populi mei“

Das zweite Beispiel ist wegen seiner Intervallstruktur und der changierenden Tonalität spannend. Die Vertonung der Worte „amplexati sunt stercora“ (Kla 4, 5) ist die längste wortausdeutende Passage der Lamentation. Das Wort „stercora“ (= Misthaufen) wird durch verschiedene pausendurchsetzte Melismen hervorgehoben. Auffällig sind die steigenden übermäßigen Sekundschritte und die Halbtonschritte in der Wechselnotenfigur im Baß (des – c; ces – b). Die Harmonik dieser Stelle streift die Tonarten f-Moll, b-Moll, es –Moll und Es-Dur.

Notenbeispiel 113

Francisco Morera: 2. Lamentation für Freitag: „Amplexati sunt stercora“



Eine Seltenheit in dieser Lamentation ist die Notation der Violoncellostimme im (oktavierenden) Violinschlüssel. Da das Violoncello die Bratschenstimme verdoppelt,

ist anzunehmen, daß Morera an die Verwendung eines „Violoncello piccolo“[330], auch „Violoncello da spalla“ oder „Fagottgeige“ genannt, gedacht hat. Satztechnisch bilden Bratschen- und Violoncellostimme die Fundamentstimme für den Satz der hohen Melodieinstrumente (Flöte bzw. Oboe und Violinen). Die eigentliche Instrumentalbaßstimme agiert als Gegenpol zur Baßgesangsstimme. Da die Baßlage durch den Solisten und die Baßgruppe sehr stak vertreten ist, erachtete Morera eine Verdopplung der hohen Fundamentstimme, also der Bratschenstimme, durch ein Violoncello piccolo für sinnvoll.

Im Vergleich mit der Altlamentation lassen sich trotz der Unterschiede hinsichtlich der Länge und der größeren motivischen Reichhaltigkeit der Baßlamentation auch etliche Gemeinsamkeiten festhalten: die Besetzung ist sehr ähnlich, der Einsatz und die Auswahl an Affektmitteln in den Gesangspartien gleichen sich, ebenso die Technik, einzelne Sätze motivisch zu verknüpfen, wenngleich die Baßlamentation mehr motivische Bezüge aufweisen kann als die Altlamentation.

---

[330] vgl. Drescher, Thomas: Artikel „Violoncello“. In: MGG II, Sachteil, Bd. 9. Kassel 1998. Sp. 1687-1703. Hier: Sp. 1690-1691.

5.2 Italien

Allgemeines

Die Entwicklung der Lamentationen in Italien läßt sich gut in zwei Phasen einteilen: bis 1600 herrschen in Italien die mehrstimigen Vertonungen vor, danach werden sie relativ schnell von den monodischen abgelöst. Diese Entwicklung zeigt, daß in Italien die Lamentationen viel stärker mit den Entwicklungen der Musikgeschichte verknüpft sind als in Spanien. Auch die Bereitschaft der Komponisten, neue Ideen und Strömungen in ihre (Kirchen-)Kompositionen einfließen zu lassen, ist in Italien wesentlich größer als in Spanien. Die kirchenmusikalischen Reformbestrebungen des 18. Jahrhunderts setzten die italienischen Komponisten viel mutiger und durchgreifender um als ihre spanischen Kollegen.

Wie in Spanien haben auch in Italien Ordensgemeinschaften, allen voran die Jesuiten und Oratorianer, zur Verbreitung der Lamentationen beigetragen. Daneben wurden die Lamentationen in Italien wie in Spanien an musikalischen Lehrinstituten, in Hofkapellen und Klöstern gepflegt.

Repertoire

Anders als in Spanien, wo die Lamentationen im ganzen Land verbreitet waren, bilden sich in Italien verschiedene Zentren heraus, in denen sich die Pflege dieser Gattung für einen gewissen Zeitraum besonders konzentriert: Venedig, Rom, Neapel. In Venedig waren die Ospedali oftmals Auftraggeber für Lamentationen, in Rom einerseits der Vatikan, andererseits die Jesuiten und Oratorianer, und in Neapel kommen sowohl die Königliche Hofkapelle als auch die dort ansässige Oratorianerbruderschaft als wichtige Auftraggeber von Klageliedervertonungen im monodischen Stil in Frage.[331] In Italien war es – wie in Frankreich – offenbar üblich,

[331] Seit dem 16. Jahrhundert hatten sich in Rom und Neapel große spanische Gemeinden gebildet; auch sie kommen als Auftraggeber in Frage.

die Lamentationen nicht nur innerhalb der Liturgie der Tenebrae-Offizien zu musizieren, sondern sie auch konzertant aufzuführen.[332] Vermutlich sind für die konzertanten Aufführungen die „gewagteren" Vertonungen herangezogen worden, während in der liturgischen Praxis eher auf traditionelle Werke zurückgegriffen wurde, wie es das Repertoire des Vatikans vermuten läßt. Die Archive der Sixtinischen Kapelle und der Cappella Giulia enthalten nahezu das gleiche Repertoire an Lamentationen, überwiegend mehrstimmige Vertonungen von Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts.[333] Drei Komponisten, deren Lamentationen die vatikanischen Archive aufbewahren, sind interessant: Juan Escribano, 1502 als Sänger der päpstlichen Kapelle erwähnt, Tomás Luis de Victoria und Giovanni Biordi[334]. Von allen drei Komponisten ist bekannt, daß sie mit einer der Hauptkirchen (*San Giacomo degli Spagnuoli*) der spanischen Gemeinde Roms in Verbindung standen. Da die Lamentationen in Spanien seit jeher eine weitreichendere liturgische Tradition haben als in Italien, ist durchaus denkbar, daß die spanische Gemeinde der Auftraggeber für Neuvertonungen der Klagelieder war und diese Vertonungen dann vom Vatikan übernommen wurden. Weiterhin ist interessant, daß Giovanni Biordi (1691-1748) vierstimmige Lamentationen komponiert hat, zu einer Zeit, als die italienischen Komponisten seiner Generation in der Regel monodische Lamentationen verfaßten. Möglicherweise folgte er mit dieser traditionellen Vertonungsweise den Wünschen seiner Auftraggeber. Gleichzeitig ist diese Neukomposition einer vierstimmigen Lamentation ein Beweis dafür, daß in der Praxis des 18. Jahrhunderts die Lamentationen sowohl traditionell mehrstimmig als

---

[332] Für den 13. Januar 1583 ist eine Aufführung einer Lamentation mit zwei oder drei Solostimmen am Collegium Germanicum in Rom belegt.

[333] 1. Repertoire an Lamentationen der Sixtinischen Kapelle:
Elizarius Genet (=Carpentras), Costanzo Festa, Cristóbal de Morales, Giovanni Pierluigi Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Gregorio Allegri, Giovanni Biordi.
vgl. Llorens, Joseph M.: Capellae Sistinae. Codices/musicis notis instructi/sive manuscripti sive praelo excussi. Città del Vaticano 1960.
2. Repertoire an Lamentationen der Capella Giulia:
Elizarius Genet (=Carpentras), Juan Escribano, Costanzo Festa, Cristóbal de Morales, Giovanni Pierluigi Palestrina, Giovanni Maria Nannini, Tomás Luis de Victoria, Yvo Nau.
vgl. Llorens, José M.: Le opere musicali della Capella Giulia I. Manoscritti e Edizioni Fine al '700. Città del Vaticano 1971.

[334] Giovanni Biordi war in den Jahren 1721/22 Kapellmeister in der Kirche *San Giovanni degli Spagnuoli* in Rom.
vgl. Eitner, Robert: Biographisch-Biliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten. Nachdruck Graz 1959. Bd. 1, S. 49.

auch modern monodisch gesungen wurden; beide Typen existierten zeitgleich nebeneinander.

Die Gepflogenheit der päpstlichen Kapelle, die Lamentationen mehrstimmig zu singen, geht auf die Zeit des Pontifikats Alexanders VI. zurück, was auch den hohen Anteil an Lamentationen spanischer Komponisten im Repertoire der päpstlichen Kapelle erklärt. Seit Alexander VI. war der spanische Einfluß auf die Musik der päpstlichen Kapelle nicht mehr wegzudenken. Mit der Einführung des mehrstimmigen Singens der Lamentationen um 1500 wurde in Rom in der päpstlichen Kapelle eine neue Tradition etabliert. Immerhin befanden sich seit Alexander VI. konstant spanische Sänger unter den Mitgliedern der päpstlichen Kapelle. Noch im Jahr 1594 waren fünf der 27 Kapellsänger Spanier.[335] Die Lamentationen wurden zu jener Zeit in der Regel mehrstimmig gesungen und vorher mehrmals geprobt, wie es die Eintragungen im Diarium des Sängers Maria Nanino über die Messen und Andachten in der Sixtinischen Kapelle zeigen:[336]

Montag, 28. März 1594	Beginn der Proben für die Lamentationen
Dienstag, 29. März 1594	vormittags: Probe der Lamentationen
Mittwoch, 30. März 1594	Probe der Lamentationen
Mittwoch, 6. April 1594	Matutin in Anwesenheit des Papstes, des Kollegiums der Kardinäle
Donnerstag, 7. April 1594	morgens Messe, abends Andacht in der Sixtinischen Kapelle vor den Kardinälen
Freitag, 8. April 1594	morgens Messe, abends Matutin

Zur Matutin am Karfreitag, dem 8. April 1594, heißt es im Tagebuch:

„Questa medesma sera a l'hora consueta si è cantato l'offitio secondo il solito, ma le lamentazioni sono state cantate in canto fermo per ordine de Cardinal Aldobrandino [...]."[337]
„Am selben Abend wurde zur gewohnten Stunde das Offizium wie üblich gesungen, aber die Lamentationen wurden choraliter gesungen auf Anordnung des Kardinals Aldobrandino [...]."

---

[335] Francesco Soto, Giovanni Santes, Diego Vasques, Pietro Montoya, Francesco Spinosa
vgl. Frey, Herman-Walther: Das Diarium der Sixtinischen Kapelle in Rom für das Jahr 1594. In: Analecta Musicologica, Bd. 14 (1974). S. 445-505. Hier: S. 447.
[336] Frey, H.-W.: Das Diarium... S. 465-467.
[337] zitiert nach: Frey, H.-W.: Das Diarium... S. 468.

Daß die Lamentationen am Karfreitag des Jahres 1594 auf Anordnung des Kardinals Aldobrandino als einstimmiger Choral im *tonus lamentationis* gesungen werden sollten, belegt, daß offenbar eine andere Praxis in der Sixtinischen Kapelle gängig war. Da der Aufführung der Lamentationen eine dreitägige Probenphase vorausging, ist zu vermuten, daß die professionellen Sänger der päpstlichen Kapelle nicht den einstimmigen Choral, sondern eine mehrstimmige Vertonung einstudiert haben. Auch zwei Jahre später, 1596, wurde zur Darbietung der Lamentationen während des *Triduum sacrum* wieder zuvor eine viertägige Probenphase abgehalten.[338] Hieraus kann wohl abgeleitet werden, daß sich das mehrstimmige Singen der Lamentationen seit den ersten Anfängen – importiert von spanischen Sängern – zwischen 1500 und 1600 als fester Bestandteil in der Liturgie der vatikanischen Matutinen etabliert hatte.

Musiktheorie

Daß die Lamentationen in musiktheoretischen Werken Italiens eigens erwähnt werden, ist nicht oft der Fall. Ein längerer Abschnitt, wie Lamentationen zu komponieren seien, findet sich in Pietro Pontios „Ragionamento di Musica“ aus dem Jahr 1588.[339] Pontio zählt im wesentlichen drei Punkte auf, die bei der Komposition einer Lamentation zu beachten sind: erstens, der Komponist soll Dissonanzen

---

[338] Montag, 1. April 1596 — An diesem Morgen wurden die beiden Passionen und die drei Lamentationen für den ersten Abend (Mittwoch) geprobt.
Dienstag, 2. April 1596 — Die Lamentationen wurden geprobt, alle anwesend
Mittwoch 3. April 1596 — Die Lamentationen wurden geprobt, alle anwesend
Donnerstag, 4. April 1596 — Die Lamentationen wurden geprobt
Mittwoch, 10. April 1596 — Das übliche Tenebrae-Offizium wurde abgehalten in der Sixtinischen Kapelle, anwesend [waren] unser Heiliger Vater, das heilige Kollegium der Kardinäle, neun an der Zahl, die Sänger, der Dekan [und] Alessandro Merlo.
Donnerstag, 11. April 1596 — morgens: Papstmesse, abends: Matutin
Freitag, 12. April 1596 — morgens: Papstmesse, abends: Matutin
Aus: Frey, Herman-Walther: Das Diarium der sixtinischen Sängerkapelle in Rom für das Jahr 1596 (Nr. 21). In: Analecta Musicologica, Bd. 23 (1985). S. 129-204. Hier: S. 157-158.

[339] Pontio, Pietro: Ragionamento di Musica. Parma 1588. Nachdruck Kassel 1959. S. 158.
Über Pietro Pontio als Komponist schreibt John Bettley:
„Pontio himself set the Lamentations text, but the only extant segment – included in his *Ragionamento* to illustrate the compositional principles – reveals a dry, unadventurous style.“
Bettley, J.: *La composizione lacrimosa*... S. 176.

verwenden, um die Komposition klagend zu machen („il copositore deue servirli delle dissonatie, acciò facciamo lacrimosa la copositione“); zweitens, der Komponist soll einen geeigneten Modus wählen, am besten einen solchen, der natürlicherweise einen traurigen Grundton hat, z. B. den zweiten, vierten oder sechsten Modus („il copositore de e hauere consideratione di trovare vn Tuono, che naturalmente sia mesto, com il Secodo, il Quarto, & il Sesto“); drittens, der Komponist soll in die einzelnen Abschnitten seiner Komposition unterschiedlich schnelle Bewegungsabläufe einbauen, um so ein Werk besonders traurig zu gestalten und die Leidenschaften bzw. Affekte der Wörter auszudrücken („q-sto auerrà p gli moti veloci, & tardi, che farano le parti; po hauendo qsto risguardo il copositore di far tal forte di copositione mesta [acciò possa esprimere qlle passioni dlle parole])“. Aufschlußreich ist an dieser frühen Kompositionsanweisung für Lamentationen, daß Pontio auf die Notwendigkeit, die Leidenschaften bzw. Affekte (=passioni delle parole) der Klagelieder musikalisch auszudrücken, explizit hinweist. Dieser Grundgedanke zieht sich wie ein Leitfaden durch die Geschichte der italienischen Lamentationen.

Vorbilder für Pontios Kompositionsbeschreibung dürften in erster Linie die Kompositionen des Petrucci-Drucks von 1506 gewesen sein sowie die norditalienischen Klageliedervertonungen. Daß die mehrstimmigen Vertonungen jener Zeit mit ihrer häufig feierlich-düsteren Atmosphäre nicht überall in Italien auf ein positives Echo stießen, belegt eine Äußerung des Sängers Ghiselin Danckerts, der von 1538 bis 1565 Mitglied der päpstlichen Kapelle war.

„Precisely because lamentations were customarily slow and chordal, Ghiselin Danckerts (papal singer, 1538-1565) had railed against them in his ‘Sopra una differentia musicale‘ (Rome: Biblioteca Casanatense, MS 2880). He had censured the tiresome plodding along in the ‘note-against-note‘ style and the lack of beautiful runs in semiminims and quavers, which was the rule in lamentations. Foreigners might continue to write such dull stuff if they liked, contended Danckerts. But members of the new Roman school were purposely avoiding lamentations, simply because they disliked the manner in which such dirges were customarily written, he said.“[340]

[340] Stevenson, R.: Spanish Cathedral Music... S. 456-457.

Mit den „Ausländern, die weiterhin so langweiliges Zeug schreiben können, wenn sie wollen“ dürfte Danckerts wohl die spanischen Komponisten seiner Zeit gemeint haben. Allerdings waren zu Danckerts Wirkungszeit die großen ausdrucksstarken Lamentationszyklen von Morales (gedruckt 1564 in Venedig) und Victoria (veröffentlicht 1585 in Rom) gerade erst bzw. noch nicht erschienen. Beide Lamentationszyklen gehören zum Repertoire der päpstlichen Kapelle. Dennoch scheint die gegenseitige Anerkennung der italienischen und spanischen Musikstile und Kompositionen – zumindest bis ins späte 18. Jahrhundert hinein – problematisch und von Stereotypen der gegenseitigen Wahrnehmung gekennzeichnet zu sein.

Noch 250 Jahre nach Danckerts kritisiert der italienische Komponist, Palestrina-Forscher und Leiter der Sixtinischen Kapelle Abbate Giuseppe Baini (1775-1844) den Lamentationszyklus Victorias äußerst heftig. Baini mißfallen besonders die Merkmale, welche er als typisch spanisch einstuft und die auch tatsächlich in einer Reihe von spanischen Lamentationen zu finden sind: da wären der vermehrte Gebrauch der verminderten Quarte, (fast) keine Moduswechsel innerhalb einer Lamentation, die Betonung des „Jerusalem convertere“-Verses am Schluß jeder Lamentation und die Ausweitung der einzelnen Lamentationsverse durch Textwiederholungen.[341]

Auch über das erlaubte Maß, inwieweit eine Vertonung der Klagelieder Emotionen wecken darf, hat es im 18. Jahrhundert in Italien Kontroversen gegeben. In seiner Enzyklika „Annus qui“ erinnert Papst Benedikt XIV. daran, daß die Lamentationen letztendlich eine liturgische Funktion haben und der Stärkung des christlichen Glaubens dienen sollen, wenn er sich darüber beschwert, daß viel zu viel „ach!“ in ihnen enthalten sei.

„Exclamat ardenti zelo motus saepe Magister Generalis Ordinis S. Benedicti in Hispanis in laudato sermone 14 § 9, contra modulos et cantilenas heu nimium adhibitas in canendis lamentationibus Ieremiae Prophetae, quae ab Ecclesia dicendae praescribuntur diebus maioris hebdomadae, in quibus modo eversio Urbis

[341] Stevenson, R.: Spanish Cathedral Music... S. 455.

Hierosolymae per Chaldaeos, modo mundi excidium per peccata, modo Ecclesiae militantis afflictionis in persecutionibus, modo Redemptoris Nostri angustiae in suis passionibus deplorantur."[342]
„Vom [religiösen] Eifer bewegt, protestiert oft ein Ordensgeneral der Benediktiner in Spanien [=B. J. Feijoo y Montenegro, Anm. d. Verf.] in einer lobenswerten Schrift [=Theatro critico universali, Madrid 1738, Anm. d. Verf.] [in Kapitel] 14 § 9 gegen die Rhythmen und Gesänge, die zuviel ach! enthalten, wenn die Klagelieder des Propheten Jeremias gesungen werden, welche die [katholische] Kirche an den hohen Festtagen der Heiligen Woche zu lesen vorgeschrieben hat, in welchen bald die Zerstörung Jerusalems durch die Chaldäer [Babylonier], bald der Untergang der Welt durch die Sünde, bald die Niedergeschlagenheit der gegen Verfolgungen kämpfenden [katholischen] Kirche, bald die Nöte Unseres Erlösers in seinen Leiden betrauert werden."

Benedikt XIV., wie Feijoo y Montenegro ein Angehöriger des Benediktinerordens, schließt sich hier der extrem konservativen Ansicht seines spanischen Ordensbruders an, welcher prinzipiell nur den gregorianischen Choral als einzig akzeptable Musikform in der Kirche gelten lassen will. Auffällig ist allerdings die Begründung, die Benedikt XIV. hierfür liefert. Er schreibt nichts über einen möglichen Verfall liturgischer Ordnung und Würde, auch erwähnt er keine Idealkompositionen, die als Vorbilder dienen sollen. Vielmehr zählt er eine Reihe [kirchen-]historischer Fakten auf, die für ihn eine emotionale Gestaltung der Klagelieder nicht rechtfertigen.

Bedenkt man, daß der allgemein vorgeschriebene *tonus romanus* ein zwar seltener und verzierungsreicher, aber gleichzeitig unemotionaler Choralton ist, der die Klagelieder in ein gewissermaßen „objektives" Gewand hüllt, ist möglicherweise nicht nur Konservatismus der Anlaß für Kritik an den zeitgenössischen Vertonungen. Vielmehr erfahren die Klagelieder durch die freien Neuvertonungen – und hier besonders durch die hochexpressiven monodischen Kompositionen – eine inhaltliche Umdeutung. So ist doch in ihre eigentliche Absicht, eine quasi dokumentarische Schilderung des göttlichen Wirkens in der Welt zu vermitteln, womit sie aus der Perspektive der Kirche eine Tatsache und keine Empfindung beschreiben. In den affektreichen Neuvertonungen mögen Theologen die Gefahr gesehen haben, daß die Botschaft der Klagelieder von der Ebene einer abstrakten, höheren Wahrheit auf die niedere der menschlichen Empfindungen „herabgezogen"

[342] Lora, Erminio/Simionati, Rita: Enchiridion delle Encicliche, Bd. I. Bologna 1994. S. 274.

wird. Mit anderen Worten: aus der objektiv-dokumentarischen Schilderung des göttlichen Wirkens in der Welt wird die subjektiv-lyrische Klage eines Einzelnen. Diese inhaltliche Verschiebung vom Objektiven ins Subjektive, vom universal Göttlichen zum individuellen Schicksal mag - neben dem beharrlichen Festhalten an liturgischen Traditionen - ein wichtiger theologischer Grund gewesen sein, weshalb einige Geistliche den freien emotionsgeladenen Neuvertonungen der Klagelieder skeptisch bis ablehnend gegenüberstanden.

5.2.1 Francesco Durante (1684-1755)

Von Francesco Durante sind vierzehn Lamentationen überliefert, die sich nach ihrer Besetzung in vier Gruppen einteilen lassen:

Lamentationen für zwei Solosoprane, einen Solobaß und B. c.

1. Lamentation für Mittwoch
2. Lamentation für Mittwoch
3. Lamentation für Mittwoch (Autograph von 1752)
1. Lamentation für Donnerstag
3. Lamentation für Donnerstag

2. Lamentation für Freitag

Es sieht so aus, als wären diese Lamentationen als Sammlung gedacht; bis auf die 2. Lamentation für Donnerstag und die 1. und 3. für Freitag ist dieser Zyklus vollständig.

Lamentationen für einen Solosopran und B. c.

3. Lamentation für Mittwoch

1. Lamentation für Freitag
3. Lamentation für Freitag

Lamentationen für einen Solosopran, Instrumente und B. c.

2. Lamentation für Donnerstag für Sopran, 2 Violoncelli, B. c. (Autograph von 1751)

1. Lamentation für Freitag für Solosopran, Instrumente, B. c.

Lamentationen für Solosopran, Soloalt, Orchester (und Chor)

1. Lamentation für Freitag
2. Lamentation für Freitag
3. Lamentation für Freitag (mit Chor)

Für den Stil von Durantes Lamentationen trifft im wesentlichen zu, was über seinen Kompositionsstil im allgemeinen gesagt worden ist. Trotz des ernsthaften Inhalts der Klagelieder sind Durantes Vertonungen häufig leichte, transparente Kompositionen

im typisch neapolitanischen Stil[343] mit vielen dynamischen Wechseln, überraschenden Dissonanzen, verminderten Akkorden, Chromatik und periodischer Phrasenbildung.[344]

Die drei Karfreitagslamentationen für Solisten, Orchester (und Chor) sind eine Folge von ausgearbeiteten Arien und Rezitativen. Besonders in den Arien verwendet Durante viele Textwiederholungen; anders als z. B. Leo setzt er die Wiederholungen nicht zur Ausdruckssteigerung, sondern zur formalen Gestaltung ein. Ähnliches hat auch Magda Marx-Weber festgestellt, wenn sie schreibt, daß Durante zugunsten einer stärkeren formalen Gestaltung mehr vom Text abweicht als andere Komponisten.[345] Ebenso wie Perla faßt Durante mehrere Verse und Lettern zu größeren musikalischen Einheiten zusammen, wie der Aufbau der folgenden Lamentation zeigt:

Erste Lamentation für Freitag

Besetzung: Solosopran, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola und B.c.

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Besetzung/ Orchester
Largo	De lamentatione. Heth	48	C	Fl, Hr, Vl, Vla, B. c.
Andante	Misericordiae Domini	115	3/8	Vl, Vla, B. c.
Tempo giusto	Heth. Novi dilu-	85	C	Vl, Vla, B. c.

[343] „Das wesentliche Merkmal der religiösen und speziell für den Gottesdienst bestimmten Musik der Neapolitanischen Schule des 18. Jahrhunderts ist das Nebeneinander des *stile antico* und des *stile moderno*, des *stile a capella* mit einem noch streng kontrapunktischen und im weitesten Sinne polyphonen Satz neben neuen Gedanken zur Monodie, Harmonik und Vortragsweise der Kantate. [...] Und wenn eine enge Verbundenheit mit den stilistischen Vorschriften der als höchster Ausdruck der Barockpolyphonie zu definierenden Römischen Schule – zu dieser Zeit mit Giuseppe Ottavio Pitoni als Leitfigur – noch bei Künstlern der auf Scarlatti folgenden Generation zu finden ist, darunter Durante, Feo und Leo, so machte sich eben diese Musikergeneration zum Wortführer jenes Stils, den André Grétry einige Jahre später in seinen Mémoires den 'Kontrapunkt der Empfindung' nennen würde, 'der dem Ausdruck Freund ist'."
Ferrara, Giovanna: Musik für die Karwoche von Leonardo Leo. Begleittext zur CD „Miserere". Decca 406 020-2. S. 14-17. Hier: S. 14.

[344] vgl. Dietz, Hanns-Berthold/Cafiero, Rosa: Artikel „Durante". In: MGG II. Personenteil, Bd. 5. Kassel 2001. Sp. 1667-1678. Hier: Sp. 1674.

[345] Marx-Weber, M.: Lamentationskompositionen... S. 198-199.

	culo. Heth. Pars mea Domine			
Recitativo	Iod. Sedebit soli-Tarius	12	C	Vla, Vla, B. c.
Largo assai	Iod	11	C	Vl, Vla, B. c.
Andante	Dabit percutienti	29	2/2	Vl, Vla, B. c.
Largo	Jerusalem	79	2/2	Fl, Hr, Vl, Vla, B. c.

In dieser als auch in der 3. Orchesterlamentation für Freitag (Solisten, vierstimmigen Chor, 2 Violinen, Viola, B.c.) komponiert Durante phasenweise einen pseudo-polyphonen Satz. Das „Dabit percutienti" (1. Freitag) und das „Recordare, Domine" (3. Freitag) sind wie das „Facti sunt hostes" in Milanos Lamentation imitatorisch beginnende Sätze, die den Anschein einer Fuge erwecken, sich aber im Fortgang als Generalbaßsatz entpuppen.

Durantes „Recordare-Fuge" (3. Freitag) ist formal ganz klar gestaltet. Wie die größeren Arien in Perlas Lamentationen ist sie in zwei gleich große Teile gegliedert, die jeweils in zwei Unterabschnitte zerfallen.

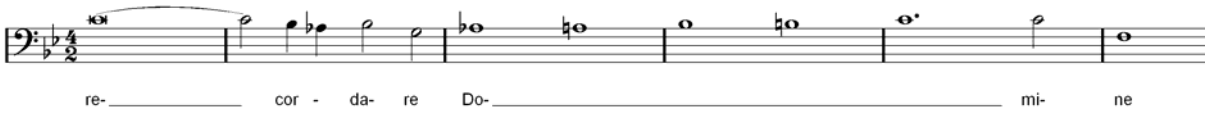
Die musikalische Struktur der Motive ist sehr „klauselartig" und erinnert somit unweigerlich an die typischen und charakteristischen Diskantklauseln der polyphonen Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Diese Assoziation ist von Durante als Reminiszenz an die klassische Vokalpolyphonie beabsichtigt, auch wenn der übermäßige Sekundschritt in Motiv b (Tenor) Durantes Fuge eindeutig als einer späteren Zeit zugehörig definiert.

<u>Formaler Aufbau des „Recordare"-Satzes</u>

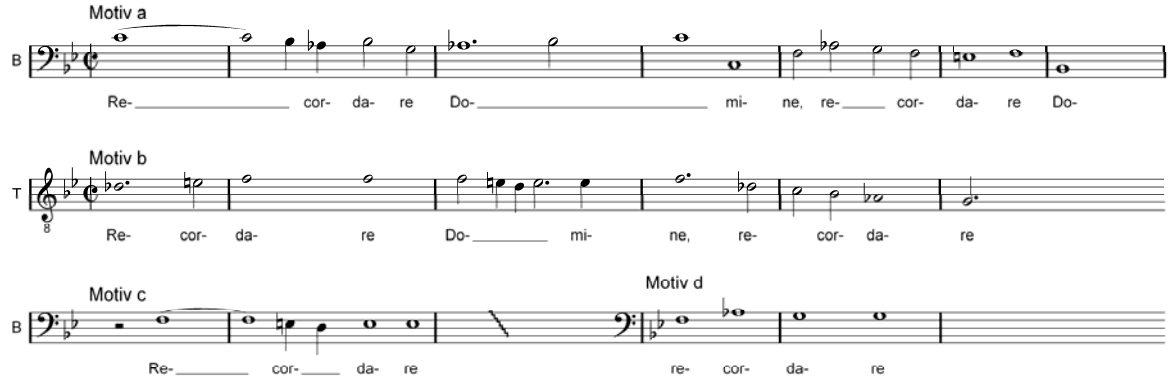
Teil I = Takt 1-28	Takt 1-12	Motive a + b	12 Takte
	Takt 13-15	Motive a + c	13 Takte
	Takt 26-28	Akkorde „Quid acciderit nobis"	3 Takte
Teil II = Takt 29-53	Takt 29-37	Motive a + b'	9 Takte
	Takt 38-46	Motive a'' + d	9 Takte
	Takt 47-53	Akkorde „Quid acciderit nobis"	7 Takte

Notenbeispiel 114

a) Francesco Durante: 3. Lamentation für Freitag: „Recordare“-Hauptmotiv



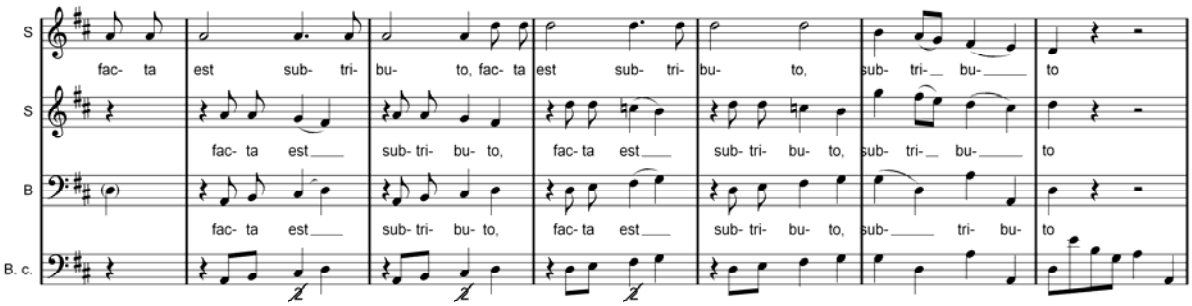
b) Francesco Durante: 3. Lamentation für Freitag: alle „Recordare“-Motive



Anders als viele Lamentationen seiner Zeit weisen diejenigen Durantes keinen einheitlichen Affekt auf. Der Klagecharakter durchzieht keinesfalls die gesamte Lamentation. Besondere Ausdrucksmittel setzt Durante nur dann ein, wenn der Text es verlangt. Vielmehr scheint es Durantes Absicht gewesen zu sein, „gefällige Musik“ zu schreiben, die sich durch eine einprägsame Melodik und eine regelmäßige musikalische Form auszeichnet, wobei er die klare Formstruktur vorrangig durch Sequenzierungen und Wiederholungen der Motive entwickelt.

Notenbeispiel 115

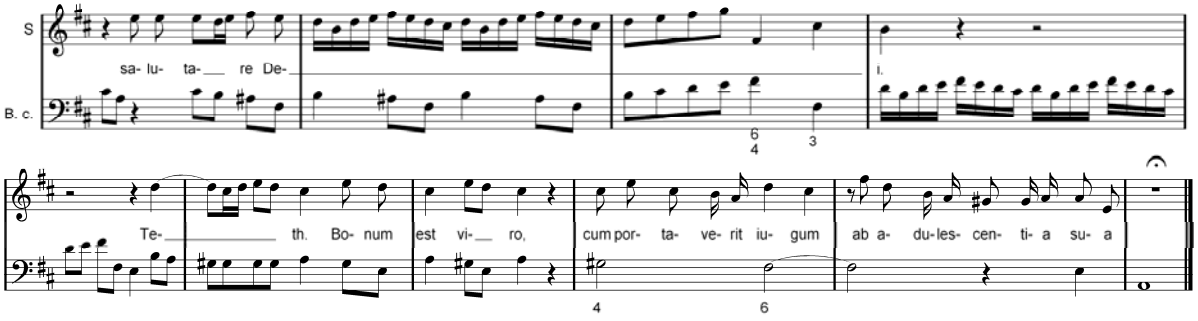
Francesco Durante: 1. Lamentation für Mittwoch „Facta est subtributo“



Dieses Kompositionsprinzip durchzieht alle Lamentationen Durantes. Auch die rein monodischen Vertonungen ohne begleitende Melodieinstrumente sind stärker arien- und liedhaft geprägt als erzählend-rezitativisch. Gleichzeitig aber spielt Durante in diesen zweistimmigen Kompositionen mit den beiden Rezitativvarianten *secco* und *arioso*. Ein wesentlicher Unterschied zu den orchesterbesetzten Lamentationen ist die häufigere Verwendung von Koloraturen.

Notenbeispiel 116

Francesco Durante: 1. Lamentation für Freitag: „Salutare Die. Teth. Bonum est viro..."



Das obige Beispiel zeigt deutlich, wie auch in den rein monodischen Lamentationen Durantes Verse, Lettern und Versübergänge ineinanderfließen und zu größeren musikalischen Einheiten verbunden werden.

Eine weitere Lamentation Durantes ist noch wegen ihrer Besetzung interessant: die Verwendung von zwei (hohen) Soloviolonceli, Solosopran und B. c. ist recht ungewöhnlich. Lediglich Zelenka hat in seiner 1. Karfreitagslamentation zwei Soloviolonceli der Solotenorstimme gegenübergestellt. Obgleich sowohl Durantes als auch Zelenkas Lamentation in der gleichen Tonart stehen (a-Moll/A-Dur) ist ein Zusammenhang zwischen beiden Kompositionen auszuschließen. Zelenkas Lamentation entstand 1722, die von Durante um 1750. Es ist zwar bekannt, daß einige Kompositionen Durantes zum Repertoire der Dresdner Hofkirchenmusik

gehörten[346], aber umgekehrt ist ein Einfluß der Musik Zelenkas auf die der neapolitanischen Komponisten nicht belegt und auch nicht vorstellbar.

Stilistisch und formal sind Durantes Lamentationen denen der spanischen Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ähnlich, was durch direkte Einflüsse (z. B. Lehrer-Schüler-Beziehungen) belegt ist. Generell übten Durantes Kompositionen einen großen Einfluß auf die spanische Kirchenmusik des späten 18. Jahrhunderts aus. Die italienischen Lamentationen des späten 18. Jahrhunderts (z. B. Jommelli, Porpora, Milano) hingegen stehen denen Scarlattis oder Leos näher als denen der ausländischen Zeitgenossen.

[346] vgl. Horn, Wolfgang: Die Dresdner Hofkirchenmusik. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire. Kassel 1987. S. 179-181.

5.2.2 Leonardo Leo (1694-1744)

Leonardo Leo hat die Klagelieder mehrfach vertont. Neben vier Einzellamentationen[347] hat Leo einen gesamten Lamentationszyklus geschrieben, was für die damalige Zeit eine Seltenheit war. Von diesem Lamentationszyklus gibt es eine Reihe von Abschriften, was vermuten läßt, daß dieses Werk ziemlich beliebt war. Die Einzellamentationen liegen allesamt im Archiv der Oratorianerbruderschaft in Neapel und sind derzeit nicht zugänglich. Daher wird hier nur der Lamentationszyklus vorgestellt und mit dem von Silvani verglichen. Leos Lamentationszyklus entstand zum Ende seines Lebens 1744, als er Kapellmeister an der Königlichen Kapelle Karls III. in Neapel war, für deren Tenebraeoffizien dieser Zyklus auch komponiert wurde, was auch der Titel der in Neapel aufbewahrten Abschrift dieses Lamentationszyklus' untermauert: „Lezioni di Leo della 7ma Santa. Per la Real Cappella di Nap:".

1. Lamentationszyklus von Leo, 1744

Titel	Besetzung	Tonart
Prima del Mercordi	Sopran und B.c.	B-Dur
Seconda del Mercordi	Alt und B.c.	g-Moll
Terza del Mercordi	Sopran und B.c.	c-Moll
Prima del Giovedi	Sopran und B.c.	g-Moll
Seconda del Giovedi	Alt und B.c.	d-Moll
Terza del Giovedi	Sopran und B.c.	f-Moll
Prima del Venerdi	Sopran und B.c.	c-Moll
Seconda del Venerdi	Alt und B.c	e-Moll
Terza del Venerdi	Sopran und B.c.	B-Dur

[347] „Incipit: Quomodo sedet sola civitas" für Alt und B.c., g-Moll
„Jod: Manum suam misit" für Alt und B.c, e-Moll, 1720
„De lamentatione: Heth. Cogitavit Dominus" für Sopran und B.c., a-Moll, 1729
„Aleph: Ego vir videns" für Sopran und B.c., c/g-Moll, 1731 oder 1720
(alle in Nf)

2. Lamentationszyklus von Silvani, op. 13, gedruckt 1725

Titel	Besetzung	Tonart
Prima del Mercordi	Alt und B.c.	D-Dur
Seconda del Mercordi	Sopran und B.c.	g-Moll
Terza del Mercordi	Baß und B.c.	F-Dur
Prima del Giovedi	Alt und B.c.	d-Moll
Seconda del Giovedi	Baß und B.c.	C-Dur
Terza del Giovedi	Sopran und B.c.	g-Moll
Prima del Venerdi	Sopran und B.c.	a-Moll
Seconda del Venerdi	Baß und B.c.	d-Moll
Terza del Venerdi	Alt und B.c.	D-Dur

Obgleich zwischen der Entstehung beider Zyklen eine Zeitspanne von neunzehn Jahren liegt und der eine für Neapel, der andere für Pesaro komponiert wurde, gibt es durchaus einige Gemeinsamkeiten hinsichtlich ihrer Anlage und ihres Stils. So steht z. B. in beiden Zyklen die erste und die letzte Lamentation in der gleichen Tonart, dazwischen dominieren überwiegend Molltonarten. Auch die Abfolge der Singstimmen folgt in beiden Zyklen einem gewissen Prinzip: in Leos Lamentationszyklus erhält der Soloalt immer die zweite Lamentation einer Gruppe, während die erste und dritte Lamentation der Solosopran übernimmt. In Silvanis Zyklus tauschen Solobaß und Solosopran immer ihre Position: und zwar, in der ersten Gruppe zwischen der zweiten und der dritten Lamentation und in der zweiten Gruppe zwischen der ersten und zweiten Lamentation (Freitag); der Soloalt übernimmt in der ersten und zweiten Gruppe jeweils die erste Lamentation. Nur in der Freitagslamentation war Silvani darauf bedacht, daß der Soloalt die dritte Lamentation singt, damit der Zyklus eine geschlossene Form bekommt – deshalb tauschen hier auch Solobaß und Solosopran ihre Plätze zwischen der ersten und der zweiten Lamentation.

Magda Marx-Weber vergleicht Leos Lamentationszyklus mit den Lamentationen seines neapolitanischen Kollegen Francesco Feo und arbeitet typische Merkmale für

den neapolitanischen Lamentationsstil heraus: ein Reichtum an Koloraturen, vorzugsweise auf „abstrakten“ Begriffen wie „miserationes“, „visionem“ oder „orationem“, große Sprünge in der Gesangslinie („canto di sbalzo“),[348] die „Verlängerung“ kurzer Textzeilen durch Wortwiederholungen und Textumstellungen sowie die Zergliederung des Textes, besonders im Jerusalem-Vers.[349] Sie weist darauf hin, daß die Zergliederung des Textes für Arien des 18. Jahrhunderts eher eine Seltenheit ist. Ihr Fazit des Vergleichs der Lamentationen Leos und Feos fällt zugunsten des letzteren aus:

„Anders als Leo bemüht sich Feo neben dem Affekt der Klage auch andere Affekte zur Geltung zu bringen. [...] In höherem Maße als Leo stellt Feo alle musikalischen Mittel in den Dienst eines intensiven Affektausdrucks, der auch seine geistlichen Kantaten und sein Miserere für das Totenoffizium kennzeichnet. Hierzu gehört bei Feo auch eine nicht nur korrekte, sondern auf die Schlüsselworte zugespitzte Deklamation. Neben den vom Affektausdruck geprägten Rezitativen und ‚Arien' finden sich in Feos Lamentationen auch einige Sätze im stile antico, insgesamt vier Buchstabensätze und drei Verse.“[350]

Im Vergleich mit den Lamentationen Feos mag Magda Marx-Webers Urteil zutreffend sein, im Vergleich mit denen Silvanis stellt sich ein anderes Bild dar. In diesem Fall sind die Vertonungen Leos die reichhaltigeren, sowohl was die Vielfalt der Satzarten als auch die Intensität des Ausdrucks anbelangt.

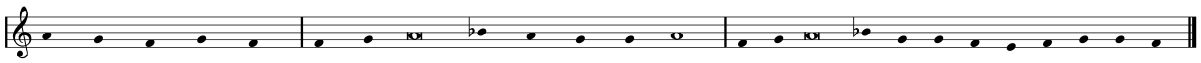
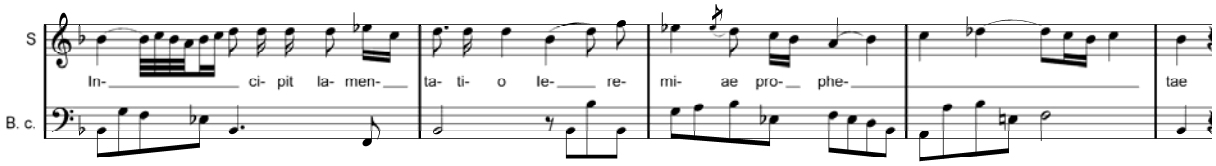
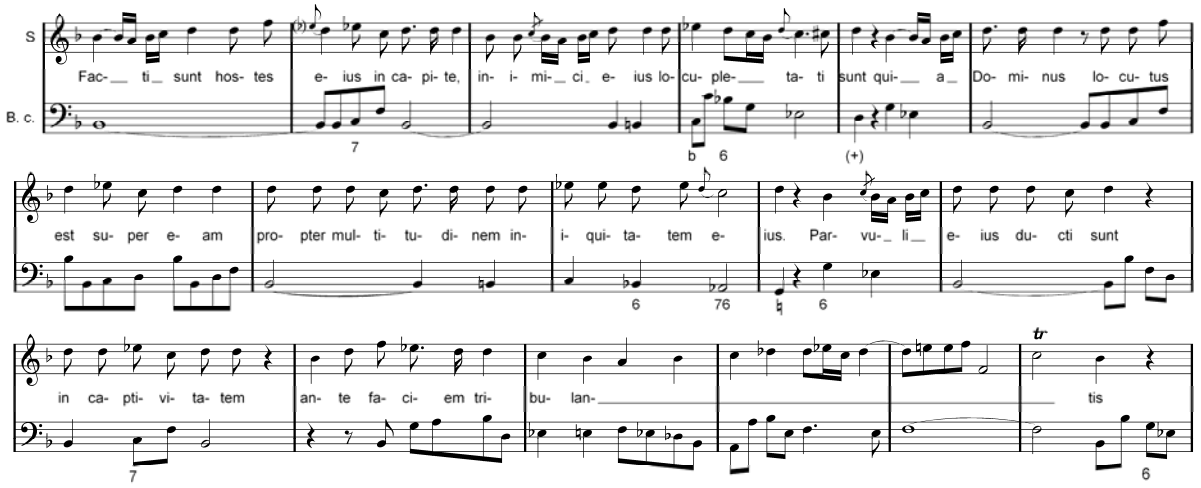
Während andere (italienische) Komponisten durch unterschiedliche Besetzung oder Stilarten Abwechslung in ihre Kompositionen einbringen, verwendet Leo zu diesem Zweck unterschiedliche Spielarten des Rezitativs. Hauptsächlich lassen sich in seinem Lamentationszyklus drei Rezitativformen unterscheiden: a) das ariose Rezitativ (hier: *recitativo concitato*): eine gesangliche, melismatische Melodie entfaltet sich über einem bewegten Baß, Wörter oder Phrasen werden wiederholt; b) das secco-Rezitativ: der Text wird – meistens in Dreiklangsmelodik und Tonwiederholungen – zügig über liegenden Baßtönen deklamiert, Textwiederholungen gibt es dabei nicht; c) eine Mischform aus beiden obigen

[348] Marx-Weber, M.: Lamentationsvertonungen... S. 193.
[349] Marx-Weber, M.: Lamentationsvertonungen... S. 197.
[350] Marx-Weber, M.: Lamentationsvertonungen... S. 196.

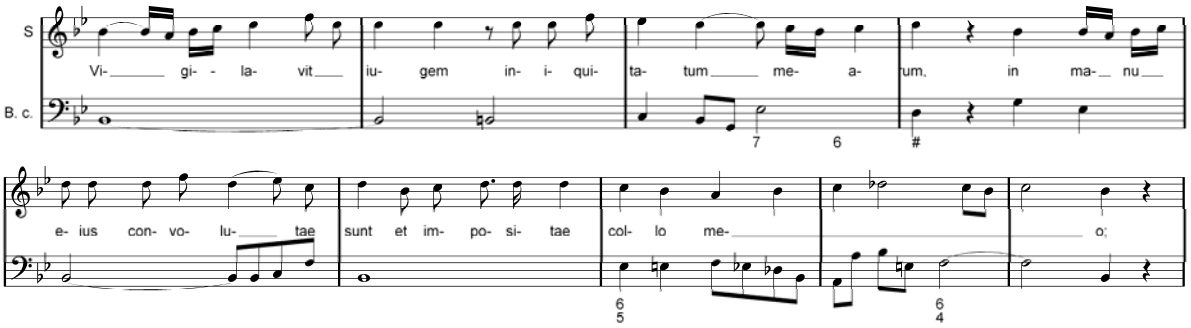
Modellen: der Text wird teils deklamatorisch, teils gesanglich-melismatisch vorgetragen; stellenweise hat die Baßstimme Haltetöne, stellenweise Bewegungsfiguren.

Im Lamentationszyklus Leos gibt es fünf Stellen, an denen dieses „Mischrezitativ" zu finden ist. Das Besondere an diesen fünf Stellen ist, daß die Melodielinie aus dem *tonus romanus* abgeleitet ist, und zwar aus der „mediatio aperta", der Vertonung der ersten Zeile eines Verses (hier: Takt 2).[351]

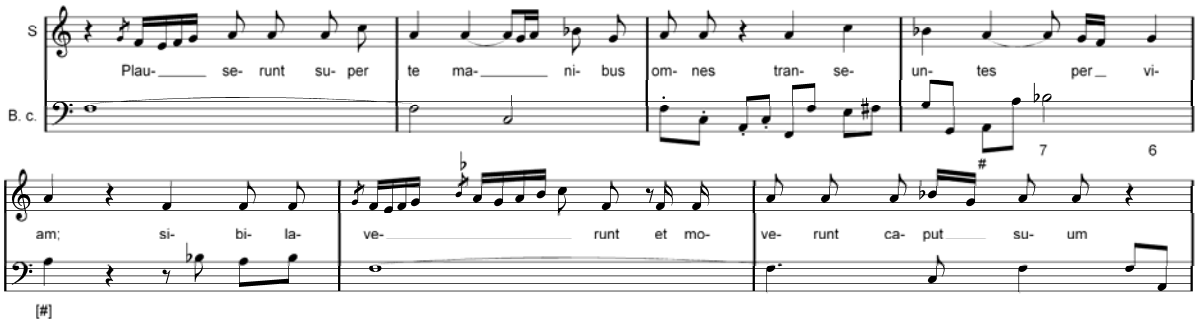
Notenbeispiel 117

a) *tonus romanus* – mediatio aperta

b) Leonardo Leo: 1. Lamentation für Mittwoch: „Incipit lamentatione Ieremiae Prophetae"

c) Leonardo Leo: 1. Lamentatio für Mittwoch: „Facti sunt hostes"

[351] vgl. Käser, Th.: Die „Leçons de Ténèbres" im 17. und 18. Jahrhundert. Bern 1966. S. 22.

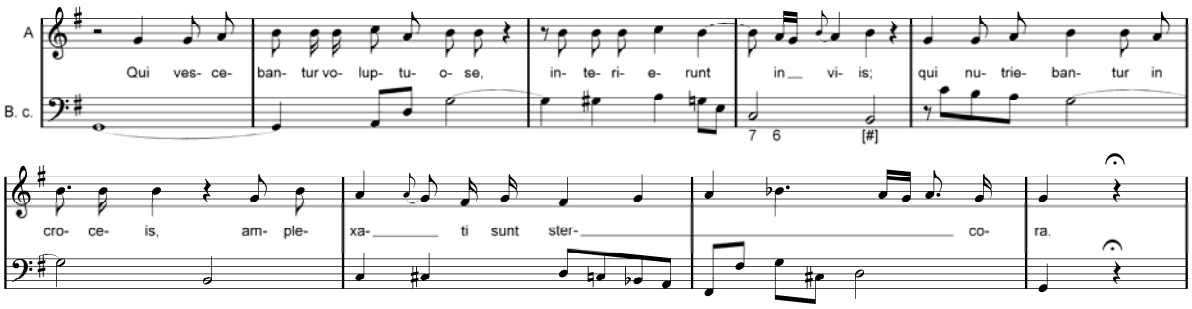
d) Leonardo Leo: 2. Lamentatio für Mittwoch: „Vigilavit iugum“



e) Leonardo Leo: 2. Lamentation für Donnerstag: „Plauserunt super te manibus“



f) Leonardo Leo: 2. Lamentation für Freitag: „Qui vescebantur voluptuose“



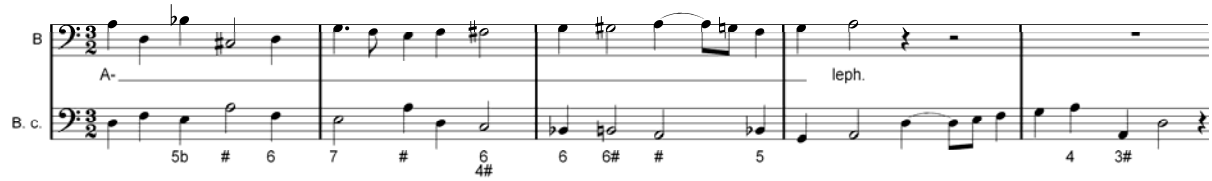
In diesem Fall ergibt sich die Mischform des Rezitativstils nicht aus der Vermengung zweier Stilarten, sondern aus dem Bestreben, den Klangeindruck einer liturgischen Klageliederrezitation im Lamentationston mit den Stilmitteln des recitativo concitato zu verbinden. Der kompositionstechnische Schritt vom Choralton zum Rezitativ, den Leo hier vollzieht, spiegelt eine Entwicklung wider, welche die Lamentationen seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts genommen haben. Denn mit ihrer freien Vertonung ab ca. 1430 erfahren die Klagelieder eine inhaltliche und funktionale Neuinterpretation; sorgten doch im Vergleich zu den monodischen Rezitativen die relativ schlichten liturgischen Choraltöne für eine „Objektivierung“ der Klagelieder

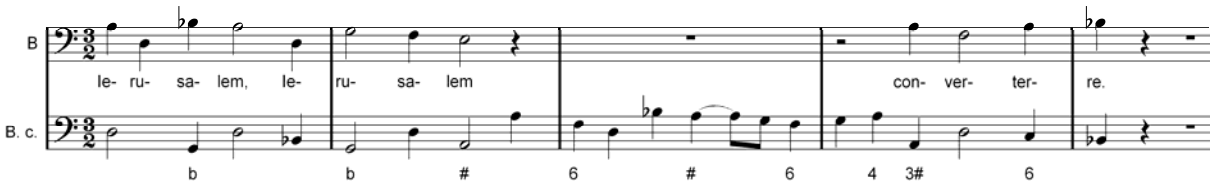
und deuteten ihre Melodien den Textinhalt als „ strenge, objektive und dokumentarische Aussage der Anklage und Selbstverurteilung“[352], so erhalten die Klagelieder durch die freien Vertonungen den Charakter einer „lyrisch-subjektiven Klage“[353], die in den monodischen Vertonungen im *stylo languido* sicherlich ihre größte Ausdrucksintensität und emotionale Verdichtung erfährt.

Stilistisch stehen Leos Lamentationen denen Silvanis recht nahe. Beide Komponisten setzen in üppiger Vielfalt die Ausdrucksmittel des *stylo languido* ein. Während Leo drei unterschiedliche Rezitativformen entwickelt, verwendet Silvani nur zwei. Das ariose Rezitativ für die Lettern-Vertonungen und die Jerusalemabschnitte und das Secco-Rezitativ für alle übrigen Verse. Eine Besonderheit der Secco-Rezitative Silvanis ist, daß er zuweilen Schlüsselwörter im Text mit längeren Koloraturen ausstattet und somit an diesen Stellen die streng deklamatorische Form aufbricht. Wie bei Leo (*tonus romanus*-Anklänge) gibt es auch in einigen Lamentationen Silvanis zyklische Elemente, z. B. in Gestalt von Motivwiederholungen oder –ähnlichkeiten, die den inneren Zusammenhalt stärken sollen, wie etwa in der 2. Lamentation für Freitag.

Notenbeispiel 118

a) Giuseppe Antonio Silvani: 2. Lamentation für Freitag „Aleph“



b) Giuseppe Antonio Silvani: 2. Lamentation für Freitag „Jerusalem convertere“

[352] Käser, Th.: Die „Leons de Ténèbres“... S. 26.
[353] Käser, Th.: Die „Leçons de Ténèbres“... S. 26.

Merkwürdig erscheinen in der Letternvertonung „Aleph“ die Oktavparallelen zwischen der Singstimme und der Baßstimme im vierten Takt von Notenbeispiel 118 a). Auch das offene Ende der Gesangsphrase wirkt eher abgerissen als abgerundet.

Trotz der Ähnlichkeiten zwischen beiden Kompositionen wäre es überzogen anzunehmen, Silvanis Lamentationen hätten denen Leos als Vorbild gedient, auch wenn die Silvanischen Lamentationen die älteren sind und durch die Druckausgabe gewiß einigermaßen weit verbreitet waren. Für einen direkten Bezug der beiden Werke sind die individuellen Unterschiede der Kompositionsweise beider Komponisten zu groß und die angewandten besonderen Ausdrucksmittel zu sehr allgemein gebräuchlich gewesen. Was man aber mit Sicherheit sagen kann, ist, daß beide Werke aus demselben Geist heraus entstanden sind: nämlich mit einem Minimum an Instrumentarium ein Maximum an musikalischem Ausdruck zu erzeugen. Beide Komponisten interpretieren die Klagelieder als individuelle Einzelklage und nicht (mehr) als überperönliche Schilderung einer sich erfüllt habenden biblischen Prophezeiung.

5.2.3 Giacomo Francesco Milano, Principe d'Adore (1700-1780)

Giacomo Francesco Milano[354] wurde am 4. Mai 1700 in Polistina (Kalabrien) geboren und war ein herausragender Cembalist und ein Laienkomponist vornehmlich melodramatischer Werke, darunter drei Opern: „Gioas, re di Giuda", „La Betulia liberata" und „Angelica e Medoro". Um das Jahr 1720 befand sich Milano in Neapel und zählte dort zu den besten Cembalisten. Möglicherweise erhielt er in Neapel auch Unterricht bei Francesco Durante. Später ging Milano als Botschafter des Vizekönigs von Neapel nach Paris an den Hof Ludwigs XV., wo sein Talent als Cembalist sehr geschätzt wurde. Jean-Jacques Rousseau hat in seinem „Dictionnaire de musique" unter dem Stichwort „préluder" auf Milanos brillantes Cembalospiel hingewiesen. Milano vertonte einige Libretti von Metastasio, schrieb neben Cembalomusik auch einigen Messen und Kantaten. Er starb am 30. November 1780 in San Paolo (Kalabrien).

Von Milano ist bislang nur diese eine Lamentation bekannt. Die Umstände ihrer Entstehung liegen noch im Dunkeln. Auch über eine etwaige Aufführung ist nichts vermerkt. Vom Typus her zählt sie zu den kantatenhaften Vertonungen mit größerem Orchester, wie sie zur Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend entstanden.

---

[354] Zur Biographie Giacomo Francesco Milanos:
vgl. Schmidl, Carlo: Artikel „Milano, Giacomo Francesco". In: Dizionario Universale de Musicisti. Bd. 2. Mailand 1938. S. 101.
vgl. Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten. Graz 1959, 2. Auflage. Bd. 5, S. 474.
vgl. Käser, Th.: Die „Leçons de Ténèbres"... S. 155.
ebenso: Cafiero, Rosa: Teorie armoniche di scuola napolitana ai primi dell'Ottocento. Cenni sulla fortuna di Francesco Durante fra Napoli e Parigi. In: Kongress-Bericht: Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocino delle attività musicali nel secolo XVIII. Reggio Calabria 1999.

Lamentatione à Soprano Solo con Violini, Alto Viola e Basso

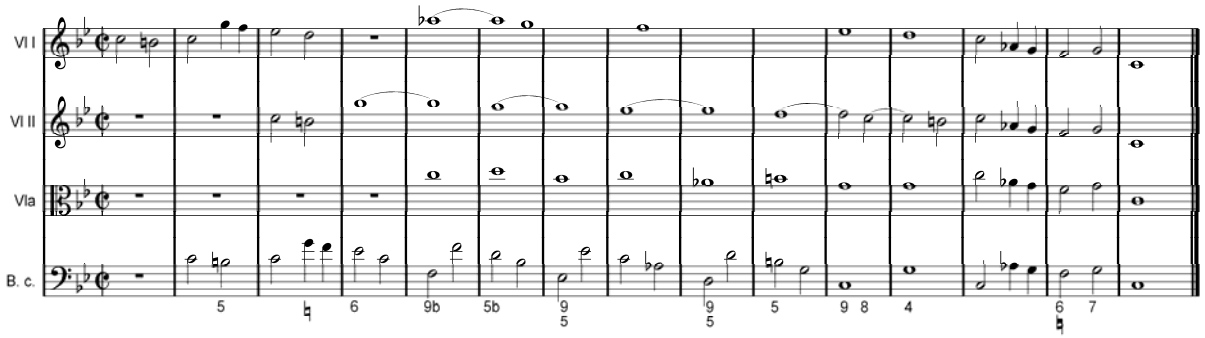
Besetzung: Solosopran, 2 Violinen, Viola und B.c.; Tonart: c-Moll

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Besetzung
Andante e largo	De lamentatione	31	C	Tutti
Largo	Aleph	21	C	Tutti
Largo	Quomodo sedet	51	3/4	Tutti
Andante	Beth	19	C	Tutti
Larghissimo	Plorans ploravit	37	C	Tutti
Cantabile	Ghimel	13	3/8	Tutti
Larghetto	Migravit Iudas	45	2/4	Tutti
Andante	Daleth	10	C	Tutti
Largo	Viae Sion	24	C	Tutti
Tempo giusto	He	4	2/2	Tutti
Commoto	Facti sunt hostes	130	2/2	Tutti
Largo e cantabile	Jerusalem	22	C	Tutti

Hinsichtlich ihrer Anlage und Instrumentalbesetzung erinnert diese Lamentation sehr an Giovanni Battista Pergolesis „Stabat Mater“. Ein Höhepunkt in Pergolesis Werk ist das lange, imitierende Allabreve „Fac ut ardeat“, das er in der Mitte des Werkes plaziert. Milano schreibt einen vergleichbaren Satz, das „Facti sunt hostes“ – auch ein imitierendes Allabreve – welchen er aber nicht in die Mitte, sondern als Höhepunkt ans Ende der Lamentation setzt. Die Einleitung beginnt mit einer kleinen Imitation, die in eine Synkopation übergeht und in ein Unisono mündet.

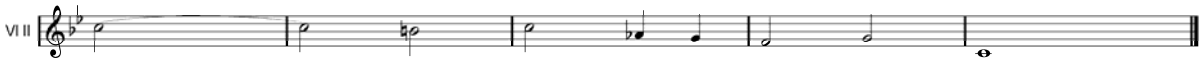
Notenbeispiel 119

Giacomo Francesco Milano: 1. Lamentation für Mittwoch: „Facti sunt hostes“



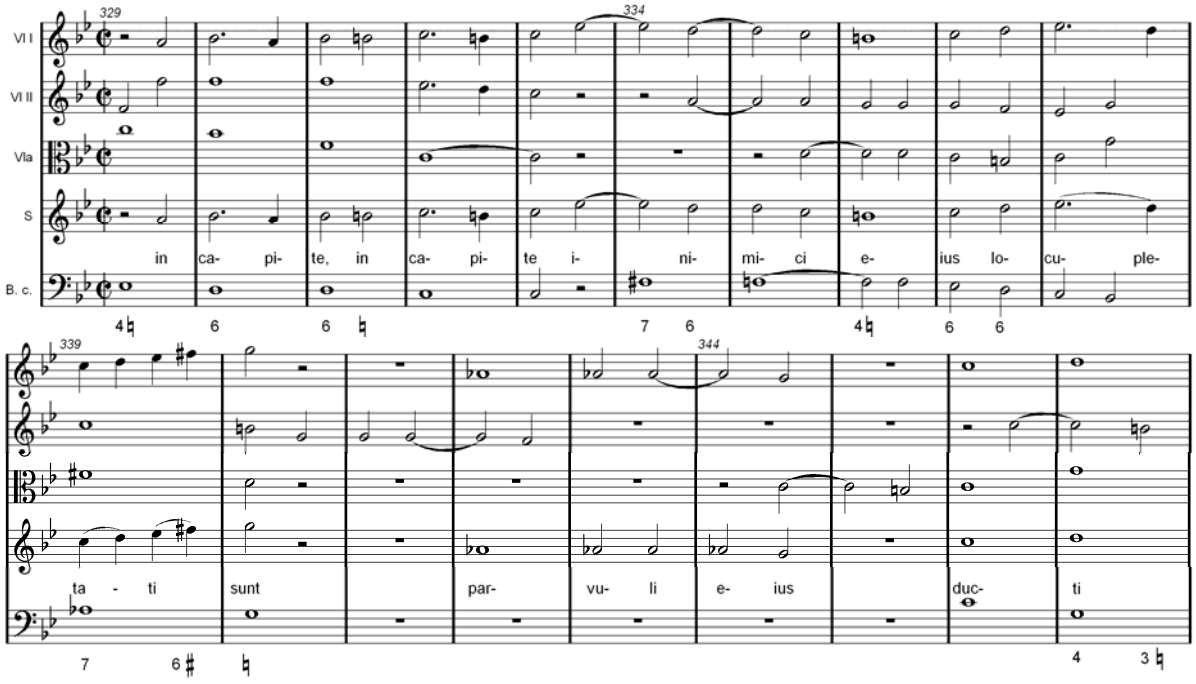
Aus den Schlußtakten in der zweiten Violinstimme dieser Einleitung entnimmt Milano eine Motivkombination, die er als verselbständigte Gliederungsfloskel zwischen die Vertonung der einzelnen Sätze eines Verses schiebt.

Notenbeispiel 120

Giacomo Francesco Milano: 1. Lamentation für Mittwoch: „Facti sund hostes“,
Violine II – Gliederungsfloskel

Hauptausdrucksmittel dieses Satzes sind die dissonanten Reibungen der Synkopationen, verbunden mit chromatischer Stimmführung und verminderten Akkorden, wie es das Notenbeispiel 121 sehr schön zeigt. Der Wegfall des Basses an der Stelle „parvuli eius ducti sunt“ ist ein Beispiel für eine Wortmalerei: die hohen Stimmen symbolisieren die Kleinen („parvuli“), die Kinder, welche in die Gefangenschaft verschleppt („ducti sunt“) wurden.

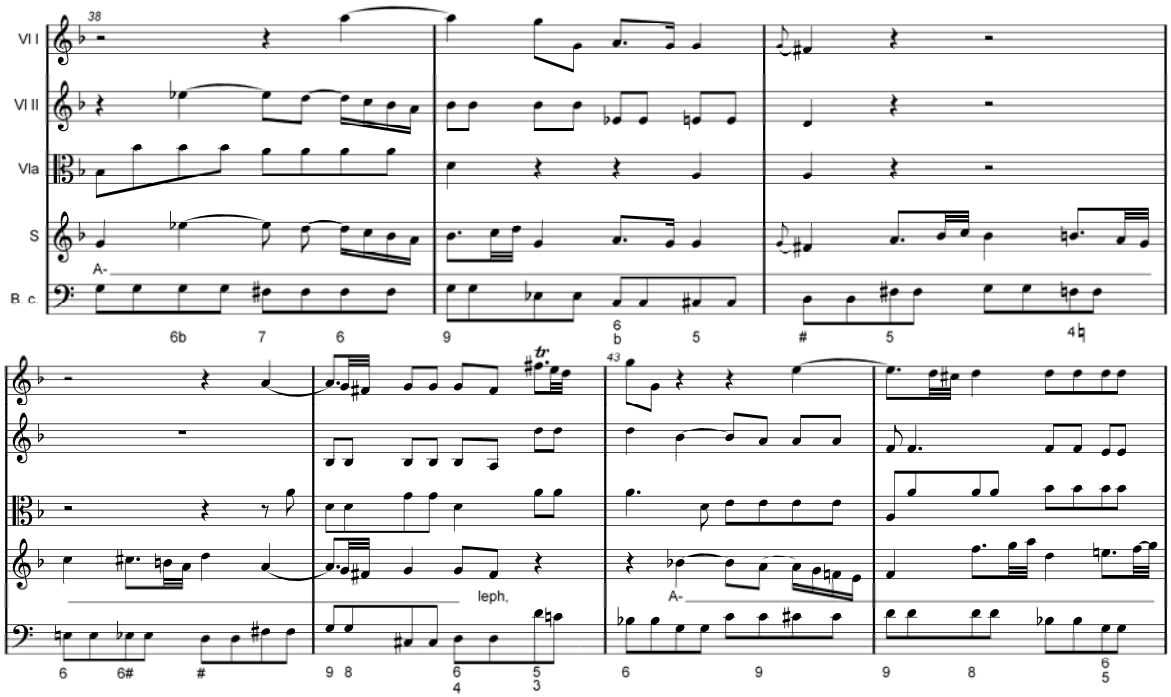
Notenbeispiel 121

Giacomo Francesco Milano: 1. Lamentation für Mittwoch: „In capite inimici eius locupletati sunt“



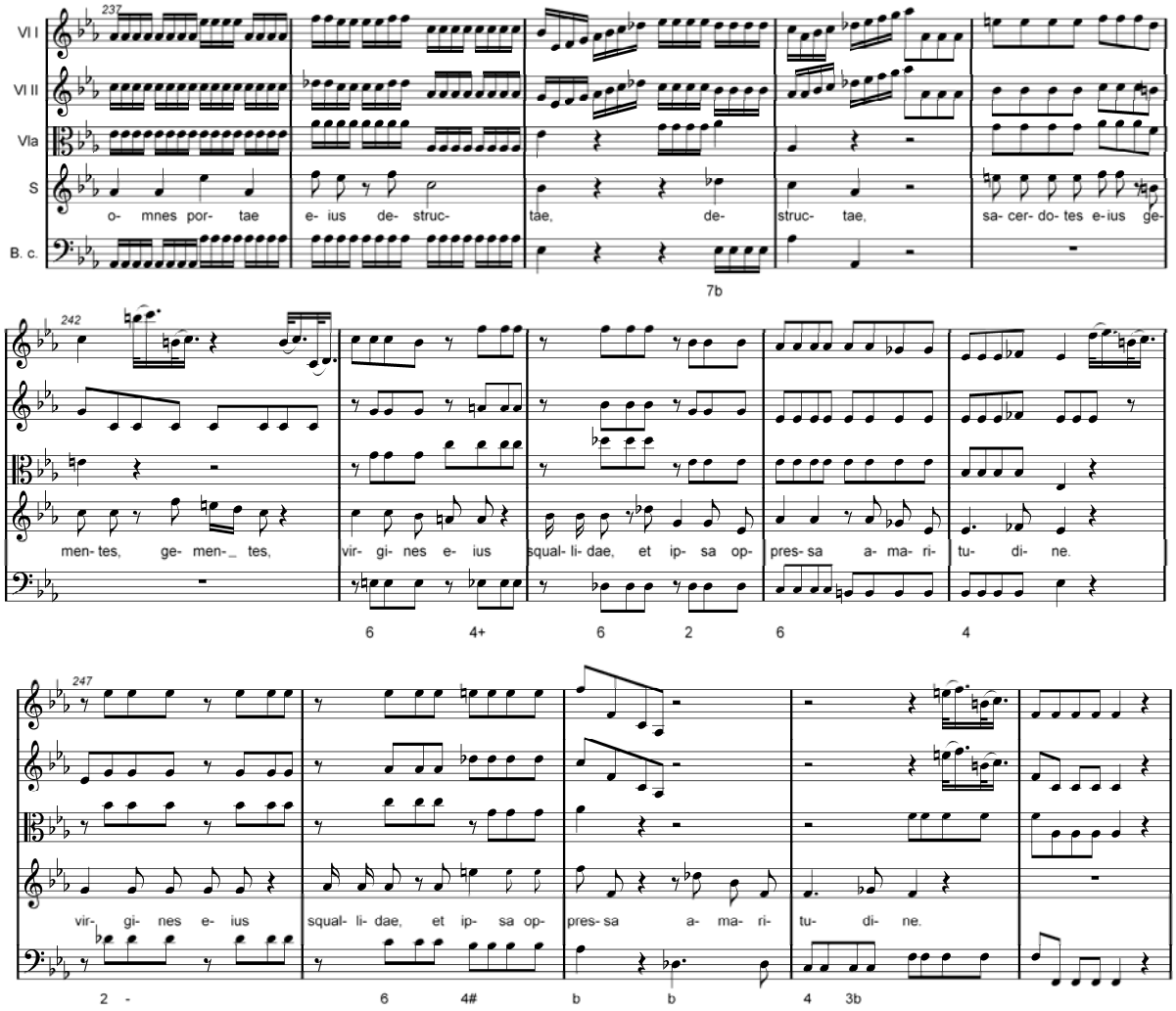
Die Anwendung der Affektmittel beschränkt sich in dieser Lamentation nicht allein auf die Verse, auch die Letternabschnitte versieht Milano reichhaltig mit Vorhalten, Chromatik, verminderten Akkorden, emphatischen kleinen Sexten (*exclamatio*) und lamentationstypischen pochenden Tonrepetitionen in der Begleitung.

Notenbeispiel 122

Giacomo Francesco Milano: 1. Lamentation für Mittwoch: „Aleph“

Das nächste Notenbeispiel (123) zeigt eine Reihung von Bildern bzw. musikalischen Wortmalereien und wird deshalb in voller Länge hier eingefügt. Die Sechzehnteltonrepetitionen zu den Worten „omnes portae eius destructae“ bilden die zerstörten Tempelpforten ab; das Seufzen der Priester („sacerdotes eius gementes“) ahmt der lombardische Rhythmus in der ersten Violine nach; die verminderten Akkorde beschreiben den seelischen Schmerz, der fehlende Baß deutet an, daß mit der Eroberung Jerusalems und der Tempelzerstörung dem Volk Israel die Glaubens- und Existenzgrundlage entzogen wurde. Die beiden Stellen „virgines eius squalidae“ sind vom harmonischen Ablauf sehr spannungsreich gestaltet. Die halbchromatisch fallende Baßlinie diktiert die Akkordfolgen aus Sept- und Septnonakkorden, welche sich im Fortgang immer weiter verdichten, um dann überraschenderweise in einem Unisono zu gipfeln. In beiden Passagen erscheint keiner der Akkorde in seiner

Grundstellung, was den Stellen einen instabilen, schwebenden Charakter verleiht. Auch das Unisono hat keine bekräftigende Schlußwirkung; im Gegenteil: es ist ein Auslaufen der melodischen und harmonischen Linie in eine Art „Nullpunkt“, eine Sackgasse, aus der nicht mehr herauszufinden ist. Auch hier malt Milano mit kompositorischen Mitteln ein sehr plastisches Bild für die erdrückende Bitterkeit (“et ipsa oppressa amaritudine“) der Lage.

Notenbeispiel 123

Giacomo Francesco Milano: 1. Lamentation für Mittwoch: „Omnes portae destructae“

Diese Lamentation Milanos ist stark auf wortausdeutende Elemente ausgerichtet. Die Affektmittel setzt er wie Leo oder Heinichen in großer Dichte ein, um den melancholischen Grundton der Klagelieder herauszustellen. Der lombardische Rhythmus, die farbige Harmonik und die ausdrucksvoll gestalteten Melodien sind

typische Kennzeichen für eine Kompositon aus der neapolitanischen Schule des 18. Jahrhunderts.

5.2.4 Davide Perez (1711-1778)

Davide Perez[355] hat mehrere Lamentationen und vierstimmige Responsorien für die Karwoche geschrieben. Eine seiner Lamentationen soll hier vorgestellt werden. Sie zählt – neben der 3. Freitagslamentation (f-Moll) von Durante - zu den ganz wenigen kantatenhaften Lamentationen des 18. Jahrhunderts, die teilweise mit Chor besetzt sind. Perez' 1. Lamentation für Karfreitag wird in einer Partiturabschrift in Neapel aufbewahrt. Aufführungsanlaß und Entstehungsjahr sind nicht bekannt.

Sabbato Sancto. Lamentatio Prima ad Matutinum

Besetzung: vier Solisten: S, A, T, B; vierstimmiger Chor (S, A, T, B); B. c.;
Tonart: f-Moll

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Besetzung
Sul'grave	De lamentatione	12	C	Chor, B. c.
Grave	Heth	5	2/2	Chor, B. c.
Un poco Andante	Misericordiae	20	C	Chor, Solisten, B. c.
	Heth	13	2/2	Chor, B. c.
Poco Andante	Novi diluculo	12	C	Solotenor, B. c.
	Heth	11	2/2	Chor, B. c.
Larghetto	Pars mea Domine	26	3/8	Soloalt, B. c.
	Teth	6	C	Solosopran + Soloalt, B. c.
	Bonus est Dominus	11	C	Solosopran + Soloalt, B. c.
	Teth	5	C	Solosopran + Soloalt, B. c.
	Bonum est praest...	18	C	Solosopran + Soloalt, B. c.
Largo	Teth	5	C	Solotenor, B. c.
Poco Andante	Bonus est viro	18	C	Solotenor, B. c.
Grave	Iod	5	C	Chor, B. c.
Larghetto	Sedebit solitarius	32	C	Chor, Solisten, B. c.
Sustenuto	Iod	6	C	Solosopran, B. c.
Poco Andante	Ponet in polvere	42	3/4	Solosopran, B. c.
	Iod	4	C	Solosopran + Soloalt, B. c.
	Dabit percutienti	25	C	Solosopran + Soloalt, B. c.
Larghetto	Jerusalem	35	3/4	Chor, Solisten, B. c.

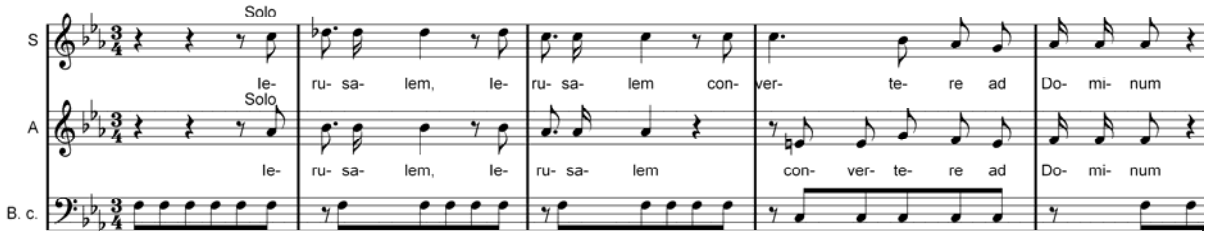
[355] zur Biographie von Davide Perez
vgl. Tedesco, Anna/Dubowy, Norbert: Artikel „Perez". In: MGG II. Personenteil, Bd. 13. Kassel 2005. Sp. 300-303.

Die Abwechslung in dieser Lamentation gewährleistet die unterschiedliche Besetzung der einzelnen Sätze und der Wechsel der Stilarten. Diese bunte Abfolge von Soli, Duetten und Chorsätzen mit B. c.-Begleitung ist sehr selten, aber auch klanglich sehr reizvoll. Die Solisten in den Chorpartien sind höchstwahrscheinlich Chorsolisten, denn in der Partitur ist in den Choreinsätzen abschnittsweise „solo" bzw. „tutti" eingetragen. Es gibt keine eigenen Solistenstimmen.

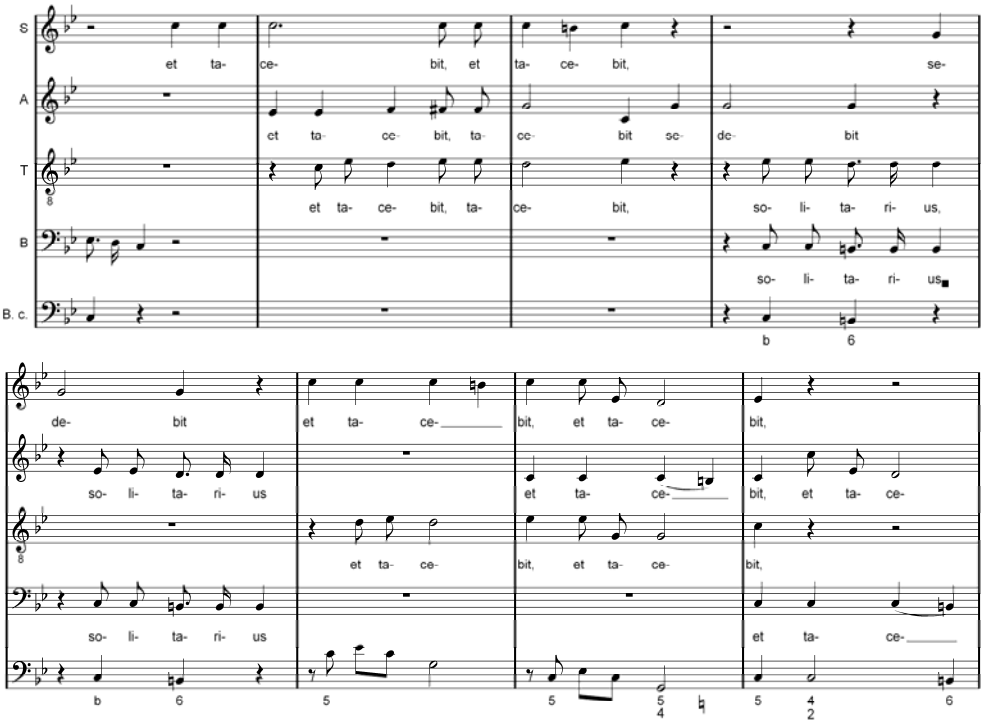
Im wesentlichen sind in dieser Lamentation drei Stilarten auszumachen: a) der firgurenreiche und harmonisch farbige *stylo languido* in den Chorsätzen, b) ein Anklang an den *stilo antico* in den Letternvertonungen und c) der *stilo theatralis* in den Soli und Duetten.

Wie auch andere italienische Komponisten versteht es Perez, sich an vielen Stellen den Sprachrhythmus der Wörter als Grundlage für die Motivbildung zueigen zu machen.

Notenbeispiel 124

Davide Perez: 1. Lamentation für Freitag: „Jerusalem convertere"

Wie aus dem Gegeneinander der Wortrhythmen „tacebit/sedebit" und „solitarius" ein Dialog entstehen kann, zeigt Notenbeispiel 125.

Notenbeispiel 125

DavidePerez: 1. Lamentation für Freitag: „Sedebit solitarius et tacebit“

Die Pausen und die Diskantklausel verweisen auf das Wort „tacebit“ (schweigen), die langen Noten und Tonwiederholungen auf *g* malen das Wort „sedebit“ (sitzen) aus, und die vereinzelten Einwürfe auf „solitarius“ (alleinstehend, einzeln, einsam) unterstreichen dessen Wortsinn. Hier haben wir eine schöne Kombination aus Wortmalereien und einem vom Sprachrhythmus inspirierten Motivspiel.

Ähnlich wie Durante geht Perez mit den Ausdrucksmitteln des *stylo languido* eher sparsam um. In erster Linie schreibt auch er einen wohlklingenden Satz, in dem Wortmalereien und Affektmittel nur gezielt an ganz bestimmten Stellen zur Ausdeutung einzelner Wörter eingesetzt werden. Damit unterscheiden sich Durante und Perez von Zeitgenossen wie Leo, Milano oder Heinichen, die das Gerüst ihres Lamentationssatzes aus einer geschickten Kombination der verschiedensten Affektmittel auf engstem Raum konstruieren.

5.2.5 Michele Perla (Mitte 18. Jahrhundert)

Michele Perla[356] lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Neapel. Er war Schüler des Konservatoriums San Maria di Loreto und arbeitete später als Gesangslehrer in einem Nonnenkloster in Neapel. Er komponierte Kirchenmusik (darunter zwei Oratorien) und Opern. Aus dem Jahr 1800 sind Aufführungen von zweien seiner Werke überliefert. Hierbei handelt es sich um die Oper „Gli amanti alla prova“ und eine Bühnenaufführung des Oratoriums „La Manna prodigiosa ottenuta da popolo Ebreo nel deserto“ zum Fronleichnamsfest des Jahres 1800 auf der Piazza de Pendino in Neapel.

Von Perla sind drei Lamentationen für Gründonnerstag überliefert. Sie sind Teil einer Sammelhandschrift, welche die folgenden sieben Passionsmusiken enthält:
„De Lamentatione. Heth. Cogitavit Dominus“.
1. Lamentation für Donnerstag für Solosopran, Streicher und B. c.

„Omnes amici mei“.
1. Responsorium für Donnerstag für vierstimmigen Chor a cappella

„Lamed. Matribus suis dixerunt“.
2. Lamentation für Donnerstag für Solosopran, Streicher und B. c.

„Velum templi scissum est“.
2. Responsorium für Donnerstag für vierstimmigen Chor a cappella

„Aleph. Ego vir videns“.
3. Lamentation für Donnerstag für Solosopran, Soloalt, Streicher und B. c.

„Vinea mea electa“.
3. Responsorium für Donnerstag für vierstimmigen Chor a cappella

„Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem“.
Graduale für den Palmsonntag

---

[356] Zur Biographie Michele Perlas:
vgl. Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten. Bd. 7. Graz 1959, 2. Auflage. S. 373.
vgl. Florimo, Francesco: La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori. Bologna 1969. Bd. 4. S. 554.

Die drei Lamentationen sind genauso besetzt wie die Lamentation Milanos, allerdings ist bei Perla die Baßstimme nicht beziffert. Von allen in dieser Arbeit vorgestellten Lamentationen sind Perlas Vertonungen der Klagelieder mit Abstand die dramatischsten. Sie stehen dem Opernstil erheblich näher als dem Kirchenstil und zählen wahrscheinlich mit zu den jüngsten der hier besprochenen Werke, entstanden ca. um 1800. Zu dieser Zeit hatten sich die Lamentationen stilistisch schon weit von ihrer Rolle als andachtserweckender liturgischer Gebrauchsmusik entfernt.

Auch formal unterscheiden sie sich erheblich von früheren Werken; war es doch bisher üblich, Lettern und Verse einzeln zu vertonen, bzw. eine Letter mit ihrem vorangegangenen oder nachfolgenden Vers zu verbinden. Perla geht noch einen Schritt weiter: er entwirft eine großangelegte Form, bestehend aus mehreren Lettern und Versen. Einige der Verse werden zu abgerundeten Arien ausgearbeitet, so daß die ansonsten gebräuchliche Bezeichnung Arioso für diese Form der Versvertonungen nicht mehr angebracht ist.

Lectio I [für Donnerstag]

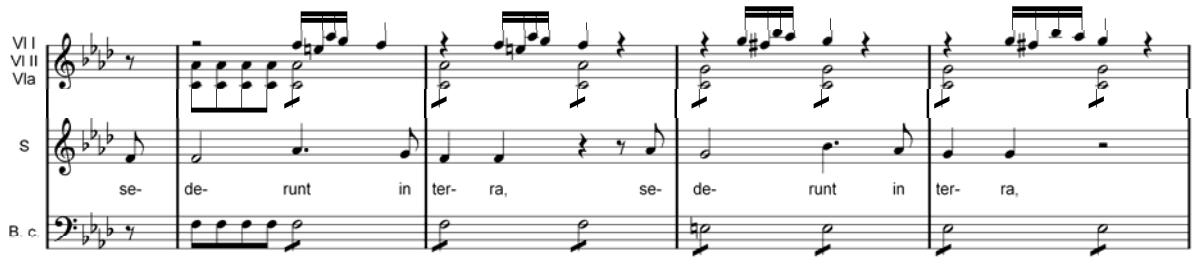
Besetzung: Solosopran, 2 Violinen, Viola, unbezifferter Baß; Tonart: a-Moll

Satzbezeichung	Textbeginn	Länge	Taktart	Satzart
Largo	De lamentatione. Heth	30	3/4	Arioso
	Cogitavit Dominus...	40	3/4	Arioso
	Teth	7	3/4	Arioso
	Defixae sunt in terra...	52	3/4	Arioso
Larghetto	Iod	8	2/4	Arioso
Andante maestoso	Sederunt in terra	91	C	Arie
Largetto	Caph	6	C	Rec. Secco
	Defecerunt prae lacrimis	17	C	Rec. Acc.
Andantino	Jerusalem	44	3/4	Arie

Der zentrale Satz dieser Lamentation ist zweifellos die Arie „Sederunt in terra“ (Kla 2, 10). Diese Arie hat zwar keine regelmäßige Form (z. B. dreiteilige Liedform), aber

sie besteht aus klar abgegrenzten Abschnitten, deren Verlauf vier Hauptmotive bestimmen. Die instrumentale Einleitung nimmt das Motiv des ersten Gesangseinsatzes zu den Worten „Sederunt in terra“ vorweg.

Notenbeispiel 126

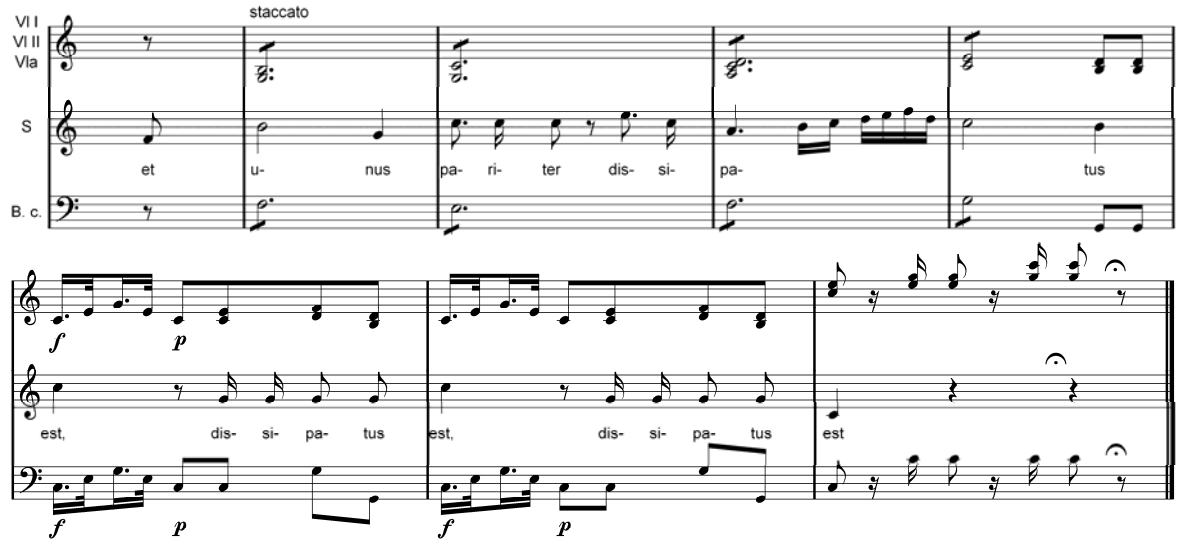
Michele Perla: 1. Lamentation für Donnerstag: „Sederunt in terra“ – Motiv a

Auch in diesem Beispiel (126) sind wieder die typischen Merkmale des *stylo languido* erkennbar: die Tonrepetitionen, die kleinschrittige Melodik mit vielen (eingefügten) Halbtonschritten. Das in Notenbeispiel 126 vorgestellte Gesangsstimmenmotiv (Motiv a) hat innerhalb der Arie eine gewisse Gliederungsfunktion. Es bestimmt das Vor- und Nachspiel sowie die Zäsuren innerhalb der Arie, deren grobe Gliederung wie folgt aussieht:

Abschnitt	Motivik	Takte
Einleitung:	Motiv a	1-12 = 12 Takte
1. Gesangseinsatz	Motiv a	13-16 = 4 Takte
1. Arienteil	Motive b + c	17-31 = 15 Takte
Zäsur	Motiv a	32-33 = 2 Takte
2. Arienteil	Motive b + c +d	34-50 = 17 Takte
Zäsur	Motiv a	51-54 = 4 Takte
3. Arienteil	Motive b + d	55-68 = 14 Takte
Zäsur	Motiv a	69-70 = 2 Takte
4. Arienteil	Motiv b + d	71-83 = 13 Takte
Nachspiel	Motiv a	84-91 = 8 Takte

Die Tonrepetitionen spielen als Begleitfiguren in Perlas Lamentationen eine herausragende Rolle, schon allein deshalb, weil sie die Theatralik untermauern, mit der Perla den Bibeltext in Musik umsetzt. Im folgenden Notenbeispiel (127) werden

die Tonrepetitionen von einem punktierten Rhythmus abgelöst, dessen Schärfe der Punktierung alle paar Takte etwas mehr zunimmt.

Notenbeispiel 127

Michele Perla: 1. Lamentation für Donnerstag: „Murus pariter dissipatus est“

Die zerstreut herumliegenden Steine der Jerusalemer Tempelmauer werden hier in den instrumentalen Begleitfiguren sehr plastisch und realistisch dargestellt: man hört förmlich die Mauer in sich zusammenstürzen. Dieses Beispiel zeigt auch eine weitere Eigenart der Lamentationen Perlas: die Instrumente sind ein ganz wesentlicher Träger des musikalischen Ausdrucks. Schon in den Lamentationen von Narro und Morera konnte eine Verschiebung des motivischen Geschehens von der Singstimme in die Instrumentalstimmen des Orchesters beobachtet werden. Perla geht aber noch einen Schritt weiter: hier prägen die Instrumentalstimmen nicht nur die Motivik und bestimmen den formalen Ablauf, sondern sorgen für den Hauptausdruck, der bei Narro und Morera noch zu einem guten Teil der Sologesangsstimme vorbehalten war. Auch hinsichtich der musikalischen Ausdruckspalette ist Perla seinen Kollegen um einen Schritt voraus: er verläßt sich nicht allein auf die traditionellen Affekte, sondern malt im Text beschriebene Vorgänge und Bewegungen musikalisch nach

(vgl. Notenbeispiel 127) – ein Effekt, der ganz vage an das „mickeymousing“[357] der Musik für Zeichentrickfilme des 20. Jahrhundert denken läßt.

Lectio II [für Donnerstag]

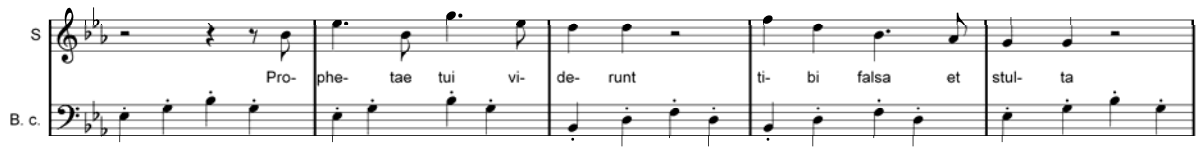
Besetzung: Solosopran, 2 Violinen, Viola, unbezifferter Baß; Tonart: c-Moll

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Satzart
Largo	Lamed. Matribus suis...	48	3/4	Arioso
	Mem	3	3/4	Arioso
	Cui comparabo te...	19	C	Rec. Acc.
Larghetto	Nun	9	2/4	Arioso
Allegro moderato	Prophetae tui viderunt...	86	C	Arie
Largo	Samech	13	2/4	Arioso
Allegro	Plauserunt super te...	23	C	Rec. Acc.
Tempo giusto	Jerusalem	32	C	Arie

Auch diese Lamentation enthält mit dem Satz „Prophetae tui viderunt“ (Kla 2, 14) wieder eine zentrale Arie. Ebenso wie in der Arie „Sederunt in terra“ werden auch hier Motivgruppen aneinandergereiht, jedoch ist die Grobstruktur völlig anders. So haben z.B. das Vor- und das Nachspiel nichts mit den übrigen Motiven gemeinsam; das gliedernde Hauptmotiv (b) erscheint hier nicht in der Einleitung, sondern erst mit dem ersten Gesangseinsatz.

Notenbeispiel 128

Michele Perla: 2. Lamentation für Donnerstag: „Prophetae tui viderunt“ - Motiv b

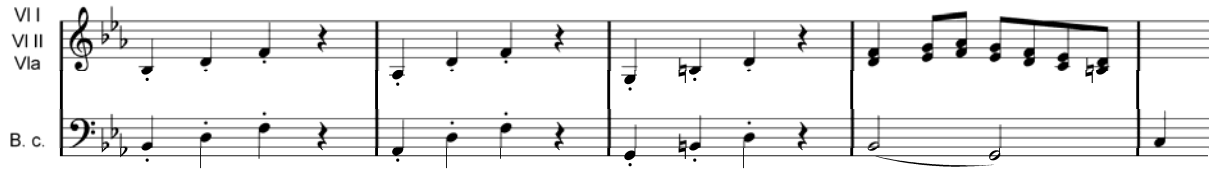


[357] Siebert, Ulrich E.: Artikel „Filmmusik“. In: MGG II. Sachteil, Bd. 3. Kassel 1995. Sp. 446-474. hier: Sp. 462.

Abschnitt	Motivik	Takte
Einleitung	Motiv a	1-7 = 7 Takte
Hauptmotiv	Motiv b	8-29 = 22 Takte
1. Arienteil	Motive c + d	30-41 = 12 Takte
Überleitung	Unisono	42-45 = 4 Takte
Hauptmotiv	Motiv b	46-66 = 21 Takte
2. Arienteil	Motive c +d	67-78 Takte
Nachspiel	Motiv a	79-85 Takte

Diese Arie ist zweiteilig angelegt, wobei im Zentrum die instrumentale Unisono-Überleitung steht. Diese Überleitung zeichnet sich nicht allein durch das Unisono der Stimmen, sondern auch durch die taktweisen Harmoniewechsel aus. Denn die übrigen Teile der Arie stehen über weite Strecken in derselben Tonart.

Notenbeispiel 129

Michele Perla: 2. Lamentation für Donnerstag: „Prophetae tui viderunt“ - Unisono-Überleitung

Diese Lamentation enthält mehr Rezitative als die vorige. Sie sind hier durch den Text bedingt. Die Fragen „Cui comporabo te?“ oder „Cui assimilabo te?“ (Kla 2, 13) lassen sich als Rezitativ viel realistischer darstellen denn als Arie oder Arioso. Da im Instrumentarium kein Cembalo vorgesehen ist, hat Perla die Begleitstimmen oder –akkorde der Rezitative allesamt auskomponiert.

Lectio III [für Donnerstag]

Besetzung: Solosopran, Soloalt, 2 Violinen, Viola, unbezifferter Baß; Tonart: g-Moll

Diese Lamentation weicht in ihrem formalen Aufbau am stärksten von der Textvorlage ab.

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Besetzung/Satzart
Largetto	Aleph	13	3/4	S + A / Arioso
	Ego vir videns	50	3/4	S + A / Arioso
	Beth	13	3/4	S + A / Arioso
	Vetustam fecit	32	3/4	A / Arioso
	In tenebrosis	23	3/4	S + A / Arioso
Largo	Ghimel. Circum aedifi...	11	C	S / Rez. Acc.
	Ghimel. Sed et cum...	4	C	A / Rez. Acc.
Allegro	Conclusit vias...	14	C	S / Arioso
Larghetto	Jerusalem	38	3/4	S + A / Arioso

Der Aufbau dieser Lamentation ist zweiteilig, der Jerusalemvers ist als Schlußteil angehängt. Die formale Anlage aller drei Teile soll im folgenden schematisch dargestellt werden, um die Verknüpfung der einzelnen Teile durch motivische Wiederholungen zu verdeutlichen.

1. Larghetto

Textbeginn	Motive/Gesang	Motive/Begleitung	Besetzung	Tonart
Einleitung				Es-Dur
Aleph	Motiv a		S + A	g-Moll
Ego vir	Motiv b	Motiv d	A	e-Moll
Me minavit	Motiv b	Motiv d	S	G-Dur
Tantum in me...	Motiv c	Motiv d'	S + A	G-Dur
Beth	Motiv a (=Wdh. Aleph)		S + A	g-Moll
Vetustam fecit	Motiv b'	Motiv d	A	G-Dur
Aedificavit	Motiv e	Motiv f	S	D-Dur
In tenebrosis	Motiv c	Motiv d	S + A	G-Dur

2. Largo - Allegro

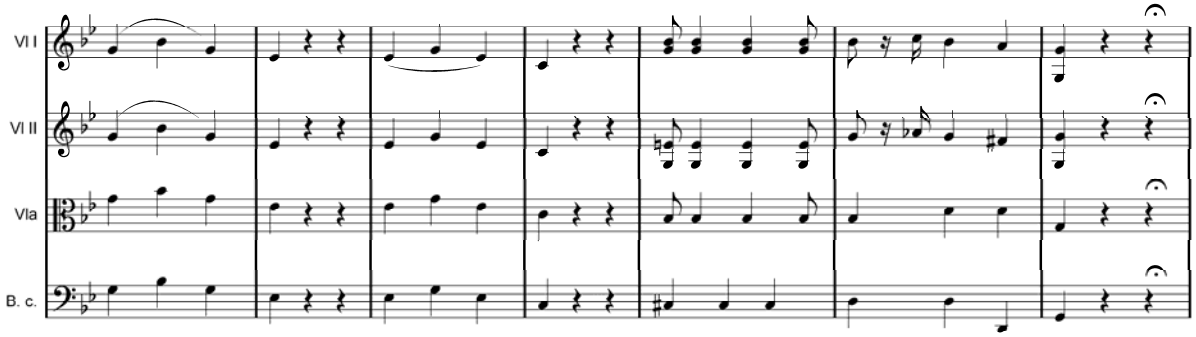
Textbeginn	Motive/Gesang	Motive/Begleitung	Besetzung	Tonart
Ghimel. Circum...	Motive a + b	Motiv a	S	c-Moll
Ghimel. Sed et...	Motive a + c	Motiv b	A	c-Moll
Conclusit vias	Motive d + a′	Motive c + a	S	Es-Dur

3. Larghetto

Textbeginn	Takte	Motivik	Anmerkungen
Jerusalem	1-9	Motiv a	
	10-13	Motiv b	
	14-16	Motiv c	(Anklang an Motiv aus vorangegangenem Rez.)
	17-20	Motiv a′	
	21-23	Motiv b′	
	24	Generalpause	
	25-28	Motiv a′′	
	29-31	Motiv b′′	
	32-38	Wiederholung der Motive aus „Aleph“ und „Beth“	

Der Jerusalemvers ist mit dem vorangehenden Rezitativ durch das Einleitungsmotiv lose verknüpft, indem er den Rhythmus der Rezitativbegleitung wiederholt. Mit dem ersten Satz dieser Lamentation ist der Jerusalemvers durch eine direkte motivische Übernahme verbunden: die Takte 32-38 des Nachspiels aus dem Jerusalemvers sind identisch mit den Takten 1-7 der Letternvertonungen „Aleph“ und „Beth“.

Notenbeispiel 130

Michele Perla: 3. Lamentation für Donnerstag: „Jerusalem convertere“, T 32-38

Perlas Lamentationen sind in vielerlei Hinsicht die ausgefallensten Klageliedervertonungen der hier vorgestellten Werke: die formale Gestaltung der Lamentationen, die Ausdeutung des Textes durch die instrumentalen

Begleitstimmen und die damit verbundene besondere Anwendung der Ausdrucksmittel des *stylo languido*, die nicht auf die Gesangsstimmen beschränkt bleiben, sondern sich auf die Instrumentalstimmen ausweiten, rückt diese Kompositionen nicht allein in die Nähe der Opernmusik jener Zeit, sondern läßt sie quasi als Vorboten des dramatischen Kirchenstils des 19. Jahrhunderts erscheinen.

Bei der Aufführung von Perlas Lamentationen im 18. Jahrhundert wurden zwischen diesen dramatischen Lamentationen die Responsorien im vierstimmigen A-cappella-Satz gesungen. Sie sind sicherlich nicht allein als Kontrast zu den monodischen Lamentationen gedacht, sondern auch als Referenz an den traditionellen mehrstimmigen Kirchenstil.

5.3 Frankreich

Allgemeines

Die französischen Lamentationen des 17. und 18. Jahrhunderts unterscheiden sich vor allem stilistisch grundlegend von den spanischen und italienischen Werken jener Zeit. Deshalb sollen sie hier zur Komplettierung des Bildes und zur Schärfung der Gegensätze kurz vorgestellt werden. Herbert Schneider hat bereits eine ausführliche vergleichende Studie zu den französischen Leçons de Ténèbres des 17. und 18. Jahrhunderts verfaßt.[358] Eine genaue Untersuchung der Lamentationen von Marc-Antoine Charpentier hat Theodor Käser durchgeführt und eine Analyse des hochmelismatischen Stils dieser Werke vorgelegt.[359] Der stark melismatische Melodiestil der französischen Leçons ist ein wesentliches Kriterium, das die französischen Kompositionen von den Lamentationen anderer Länder unterscheidet. Ein weiteres Kriterium ist die schlichtere Harmonik der französischen Lamentationen und eher seltene Anwendung der Affektmittel des *stylo languido*. Das Hauptausdrucksmerkmal der französischen Lamentationen ist die Art und Weise des Vortrags, was sich auch an den vielen differenzierten Vortragsbezeichnungen in den Notendrucken erkennen läßt. Auch scheint das Textverständnis – besonders, was den literarischen Stil der Klagelieder betrifft – in Frankreich einen anderen Schwerpunkt zu haben als in den übrigen katholischen Ländern Europas. Während in Spanien, Italien und Deutschland der Aspekt der Klage für die Vertonung grundlegend war, so ist es in Frankreich der elegisch-empfindsame Stil der biblischen Dichtung, den die französischen Komponisten mittels eines stark melismatischen und sehr differenzierenden Musikstils herauszuarbeiten versuchen. Auch unterscheiden sich die monodischen Lamentationen Frankreichs durch ihre melodische Orientierung am *tonus romanus* fundamental von den monodischen

---

[358] Schneider, Herbert: Die solistisch besetzten Leçons des Ténèbres. In: Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte. Hrsg. v. Herbert Schneider (= Neue Studien zur Musikwissenschaft, Band V). Mainz 1992. S. 243-268.

[359] Käser, Theodor: Die „Leçons de ténèbres“ im 17. und 18. Jahrhundert. Bern 1966.

Lamentationen Spaniens und Italiens, in denen Anspielungen auf den römischen Choralton die Ausnahme bilden.

Ein anderer Aspekt, der für die französischen Lamentationen wesentlich ist, besteht in der Hinwendung zu Neukompositionen im Stil des gregorianischen Chorals. Die einstimmige Choralneuvertonung der Klagelieder von Guillaume-Gabriel Nivers[360] (ca. 1632-1714) ist ein gutes Beispiel hierfür. Auch aus anderen Ländern sind choralartige Neuvertonungen der Klagelieder überliefert, jedoch stammen diese überwiegend aus dem Mittelalter bzw. aus früheren Jahrhunderten. Eine späte italienische einstimmige Neuvertonung der *Oratio Jeremiae* ohne Begleitung ist abgedruckt im Anhang des *Canto Harmonico* von Andrea da Modena aus dem Jahr 1690.[361] Die Vertonung der Klagelieder von Nivers dürfte um dieselbe Zeit das erste Mal im Druck erschienen sein, und zwar im Jahr 1689, danach wurde das Werk noch viele Male bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein wieder aufgelegt. Gedacht sind die Lamentationen Nivers' für den liturgischen Gebrauch.

„Nivers bemüht sich, die bloß noch als eintönig eingeschätzte Formelhaftigkeit des Lamentationstones durch textausdeutende, differenzierte Wendungen aufzulockern und auch Ornamente zu ergänzen. Für den Jerusalem-Refrain liegen z. B. zwei Fassungen vor, die im Wechsel gesungen werden, wodurch auch Anstöße zur späteren musikalischen Zyklusbildung ausgegangen sein können."[362]

Repertoire

Die älteste überlieferte französische Lamentation ist eine Komposition für Cantus, Altus, Tenor und Orgel mit dem Titel „Prima lamentationum Jeremiae Prophetae pour Bouzignac".[363] Hierbei handelt es sich um eine teilweise stark melismatische zwei- bis dreistimmige Komposition, die in ganz kurze Abschnitte gegliedert ist, da

---

[360] Nivers, Giullaume-Gabriel: LES LEÇONS DE TENEBRES, EN PLAINT-CHANT-MUSICAL, COMPOSÉES Dans le goût de Mr. NIVERS, A l'usage de Paris. O. J.
[361] Modena, Andrea da: Canto Harmonico. Modena 1690. Nachdruck Bologna 1971. S. 57 und S. 63-67.
[362] Schneider, H.: Die solistisch besetzten Leçons... S. 248.
[363] 1. Lamentation für Mittwoch von Guillaume Bouzignac (ca. 1587-nach 1643). Theodor Käser bezweifelt die Autorschaft Bouzignacs für diese Lamentation.
vgl. Käser, Th.: Die „Leçons de ténèbres".... S. 135.
vgl. Schneider, H.: Die solistisch besetzten Leçons... S. 234, Fußnote 4.

die Verszeilen sehr knapp vertont werden. Die Singstimmen werden pro Abschnitt immer wieder anders gruppiert, ebenso wechseln ihre Funktionen als Melodieträger- oder Ornamentstimmen, denn auch die Melismen wandern pro Abschnitt durch die Stimmen.

Mit den Lamentationen von Michel Lambert (1610-1696) erscheint 1689 die erste solistische Lamentation mit Generalbaßbegleitung in Frankreich. In den folgenden sechzig Jahren wurde eine ganze Reihe von solistischen Lamentationen komponiert, u. a. auch von berühmten Komponisten jener Zeit wie Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard Delalande, François Couperin und Sébastien de Brossard. Die Hauptwerke innerhalb der Entwicklung der französischen Leçons schufen Charpentier, Couperin und Delalande. Als 1759 die Lamentationen von Charles-Henri de Blainville erscheinen, geht die Tradition der monodischen Leçons de Ténèbres genauso abrupt zu Ende wie sie begonnen hatte. Ein ähnlich kurzes Aufflammen dieser Gattung ist ansonsten nur in England im 16. Jahrhundert zu beobachten, als zwischen 1530 und 1600 die mehrstimmigen Lamentationen eine kurze intensive Blütezeit erlebten.

Weitaus stärker als in Italien und Spanien ist es in Frankreich üblich, die Lamentationen zu Sammlungen zusammenzustellen oder von vornherein den gesamten Zyklus von neun Lamentationen zu komponieren. Sind in Spanien und Italien Einzellamentationen die Regel, bilden sie in Frankreich eher die Ausnahme. Herbert Schneider weist in seinen Analysen zu den Lamentationen von Charpentier, Couperin und Josephe Michel darauf hin, daß diese Komponisten auch durch Motivwahl, Besetzung und formale Gestaltung den Zykluscharakter ihrer Lamentationssammlungen zu festigen versucht haben.[364] Gemeinsamkeiten in der kompositorischen Gestaltung lassen vermuten, daß Michel die Werke Couperins und Charpentiers als Vorbilder für seine eigenen Vertonungen studiert hat.[365] Die Zusammenstellung der Lamentationen zu Sammlungen mag Rückschlüsse über

---

[364] vgl. Schneider, H.: Die solistisch besetzten Leçons... S. 252-253 (Charpentier), S. 257-259 (Couperin) und S. 261-262 (Michel).
[365] vgl. Schneider, H.: Die solistisch besetzten Leçons... S. 262.

ihren Gebrauch zulassen, zumal in einigen Sammlungen so manche Lamentation in zwei Versionen vorliegt. Wahrscheinlich dienten diese Sammlungen als eine Art Fundus, aus dem jedes Jahr eine Auswahl an Stücken herausgesucht wurde, die zur Aufführung kommen sollten. Aufgrund der Länge der Tenebraeoffizien ist es auch denkbar, daß nicht alle drei Klageliederlesungen in einer neuvertonten Fassung gesungen wurden, sondern nur eine oder zwei Lesungen, während die verbleibenden im gregorianischen Choral dargebracht wurden.

An der Überlieferung der französischen Lamentationen fällt zudem auf, daß einige Lamentationssammlungen für Lehrpensionate oder Kathedralschulen geschrieben wurden (z. B. die Sammlung von Michel für die Kathedralschule in Dijon oder die von Brossard für die Sängerschule in Meaux). Auch in Italien sind im 18. Jahrhundert Lamentationssammlungen für musikalische Ausbildungsstätten geschrieben worden: Nicola Porpora hat eine Sammlung für das *Ospedale dei Poveri* in Venedig und Johann Rosenmüller eine Sammlung für das *Ospedale della Pietà* in Venedig komponiert. Aus Spanien hingegen sind fast ausschließlich Einzellamentationen überliefert. Aus diesen Feststellungen ergeben sich zwei Fragen: Welchen pädagogischen Zweck könnten die Lamentationen als Kompositions- oder Interpretationsaufgabe gehabt haben? Und: Wie unterscheidet sich die Aufführungssituation der Lamentationen in Frankreich und Italien von der in Spanien?

Aufführungspraxis

Genau wie in Italien sind auch in Frankreich die Lamentationen sowohl für den liturgischen als auch für den konzertanten Gebrauch komponiert worden. In Frankreich sind z. B. etliche Lamentationen von Frauenklöstern in Auftrag gegeben worden. Der französische Geschichtsschreiber Le Cerf de la Vieville[366] und andere Zeitgenossen haben überliefert, daß einige Nonnenklöster durch die Vermietung von

[366] Le Cerf de la Vieville: Comparaison...

Sitzplätzen für die „Tenebrae“ gute Einkünfte erzielten.[367] Es ist anzunehmen, daß es sich bei diesen „Tenebrae“ um konzertante Aufführungen handelte. Gegen die konzertante Aufführung der Lamentationen sowie gegen ihre liturgische Ausführung in Nicht-Choralform regte sich Widerstand. Le Cerf de la Viéville, der die italienische Kirchenmusikpraxis generell ablehnt, schreibt, daß die Darbietung der Lamentationen und der Passionsgeschichte als zeitgenössische Neukompositionen die Gemeinde vom Besuch der Messe abhalte, sofern nicht ein geschickter Komponist diese Neuvertonungen übernommen hätte.[368] Auch lehnt der Autor es entschieden ab, daß professionelle Opernsänger, die für ihren Auftritt bezahlt werden, die Lamentationen darbieten, denn es widerstrebt ihm, am Ende einer geistlichen Musik Applaus spenden zu müssen.[369] Über den mißratenen Auftritt eines betrunkenen Opernsängers, welcher bei einer Abendgesellschaft die Lamentationen vortragen sollte, schreibt Le Cerf de la Viéville:

„Der Sänger des Phaéton in Lullys gleichnamiger Oper, Antoine [Pacini], nach gleicher Quelle ein bekannter Trunkenbold, wurde gebeten, eine Leçon de ténèbres zu singen:
‘Ce fut une assemblée nombreuse. Il y vint au sortir de table, il ne chanta ni bien ni dévotement. Le soir toute la Ville disoit: *Phaeton a chanté aujourd’hui aux **** la premiere Leçon de Ténèbres, mais il était sou*. Quel assemblage d’idées, Phaeton, sou & la premiére Leçon de Jeremie seroit jointe à celles de Phaeton sou, & qui n’en seroit indigné? Les Décorations & les Castrati d’Italie ne sont pas pis que cela!‘“.[370]
„Es war eine zahlreiche Versammlung. Er erhob sich von der Tafel, [und] er sang weder gut noch andächtig. Am Abend sagte die ganze Stadt: Phaeton hat heute bei **** die erste Lamentation gesungen, aber er war betrunken. *Was für eine Gedankenverbindung, Phaeton, betrunken und die erste Lamentation! Wer hätte geglaubt, daß der Gedanke an eine Lamentation des Jeremias mit denen an einen betrunkenen Phaeton verknüpft wäre, und wer wäre darüber nicht entrüstet? Die [Kirchen-]Dekorationen und die italienischen Kastraten sind nicht schlimmer als dies hier!“*

Mit seiner Schilderung dieses hanebüchenen Auftritts des Opernsängers Pacini macht Le Cerf de la Viéville einerseits seiner Entrüstung über diesen Vorfall Luft, andererseits belegt er, daß die Darbietung der Lamentationen in Frankreich zu

---

[367] vgl. Schneider, H.: Die solistisch besetzten Leçons... S. 246 und Fußnote 17.
[368] Le Cerf de la Vieville: Comparaison... S. 87-88.
[369] vgl. Schneider, H.: Die solistisch besetzten Leçons... S. 245.
[370] zitiert nach: Schneider, H.: Die solistisch besetzten Leçons... S. 245.

Beginn des 18. Jahrhunderts nicht allein an Gottesdienste und Kirchenkonzerte gebunden war. Vielmehr dienten die Lamentationen in Frankreich offenbar auch als konzertante Unterhaltung zu (privaten) gesellschaftlichen Anlässen. Diese Funktion und Aufführungsform der Lamentationen ist weder aus Spanien noch aus Italien überliefert.

5.3.1 Sébastien de Brossard (1655-1730)

Sébastien de Brossard[371] war ein Geistlicher und Kirchenmusiker, der seine Ausbildung im Jesuitenkollegium in Caen erhalten hatte. Nach dem Studium der Theologie und Philosophie ging er zunächst nach Paris, später wurde er Kapellmeister an den Kathedralen in Straßburg (ab 1687) und Meaux (ab 1698). Seine Lamentationen sind 1721 in Paris bei Ballard gedruckt worden. Im Titel wird Brossard als „Maître de Musique des Eglises Cathedrales de Strasbourg & de Meaux" bezeichnet, d. h. seine Lamentationen sind offenbar nach 1698 entstanden, möglicherweise für die Sängerschule in Meaux, für die Brossard etliche Kirchenkompositionen schrieb. Da Brossard den gesamten Zyklus von neun Lamentationen vertont hat – anstelle einer Einzellamentation – scheint es sich nicht um ein konkretes Auftragswerk zu handeln, sondern um eine Sammlung zum Gebrauch und Studium an einer kirchlich-musikalischen Ausbildungsstätte.

Lamentationszyklus von Brossard, gedruckt 1721

Lamentation	Besetzung	Tonart
Première Leçon du Mercredy-Saint	Mezzosopran + B. c.	F-Dur
Deuxième Leçon du Mercredy-Saint	Sopran + B. c.	B-Dur
Troisième Leçon du Mercredy-Saint	Mezzosopran + B. c.	G-Dur
Première Leçon du Jeudy-Saint	Mezzosopran + B. c.	G-Dur
Deuxième Leçon du Jeudy-Saint	Mezzosopran + B. c.	B-Dur
Troisième Leçon du Jeudy-Saint	Mezzosopran + B. c.	G-Dur
Première Leçon du Vendredy-Saint	Mezzosopran + B. c.	G-Dur
Deuxième Leçon du Vendredy-Saint	Tenor + B. c.	A-Dur
Troisième Leçon du Vendredy-Saint	Mezzosopran + B. c.	a-Moll

Die Singstimme der meisten Lamentationen Brossards ist im C^1-Schlüssel notiert, einer Stimmlage, die in der französischen Musik des 18. Jahrhunderts als „bas dessus" (tiefer Sopran) bezeichnet wird. Der Gesangsstimme der zweiten

[371] zur Biographie Sébastien de Brossards:
Frost, Inge: Artikel „Brossard, Sébastien de". In: MGG II. Personenteil, Bd. 3. Kassel 2000. Sp. 993-997.

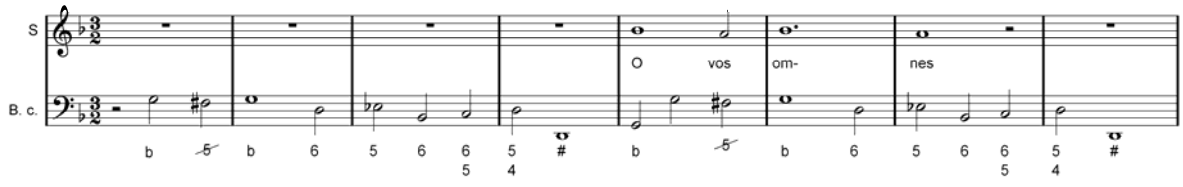
Lamentation für Mittwoch ist ein Violinschlüssel vorgezeichnet, die typische Schlüsselung für den „haut dessus“ (hoher Sopran). Die Tenorstimme ist wie üblich im C^4-Schlüssel notiert.

Von den französischen Lamentationen sind die Brossards den zeitgenössischen italienischen Klageliedervertonungen stilistisch am nächsten. Wie seine italienischen Kollegen legt Brossard Wert auf ausdrucksvolle Melodien und Abwechslung in Satztechnik, Tempo und Wirkung, indem er Ariosos und Secco-Rezitative gegenüberstellt, Schlüsselwörter durch Koloraturen hervorhebt und viele Wortmalereien einsetzt. Die typischen Ausdrucksmittel des *stylo languido* wendet Brossard jedoch sparsamer an als die italienischen Komponisten. Wenn es der Text gebietet, schreibt er sehr ausdrucksstarke Sätze (z. B. „Plorans ploravit“ (Kla 1, 2) oder „O vos omnes“ (Kla 1, 12)), die den italienischen Gegenstücken ebenbürtig sind. Dabei verfährt er genauso wie seine italienischen Kollegen, indem er mehrere Ausdrucksmittel miteinander kombiniert. In diesen Stücken herrscht auch eine reiche harmonische Farbigkeit, wie sie sonst nur die italienischen Komponisten zu schaffen pflegen. Alle übrigen Sätze, die nicht textbedingt eine besondere Vertonungweise erfordern, sind harmonisch schlichter.

Eine Besonderheit in Brossards Lamentationen ist die gelegentliche Verwendung von ostinaten Baßformeln, um Stillstand bzw. Eintönigkeit und Gefangenheit auszudrücken. Der Satz „O vos omnes“ ist über solch einem viertaktigen Baßmodell aufgebaut, das in diesem Satz zehnmal wiederholt und an vier Stellen durch eine angehängte Kadenzformel erweitert wird.

Notenbeispiel 131

Sébastien de Brossard: 3. Lamentation für Mittwoch „O vos omnes“ - Baßmodell

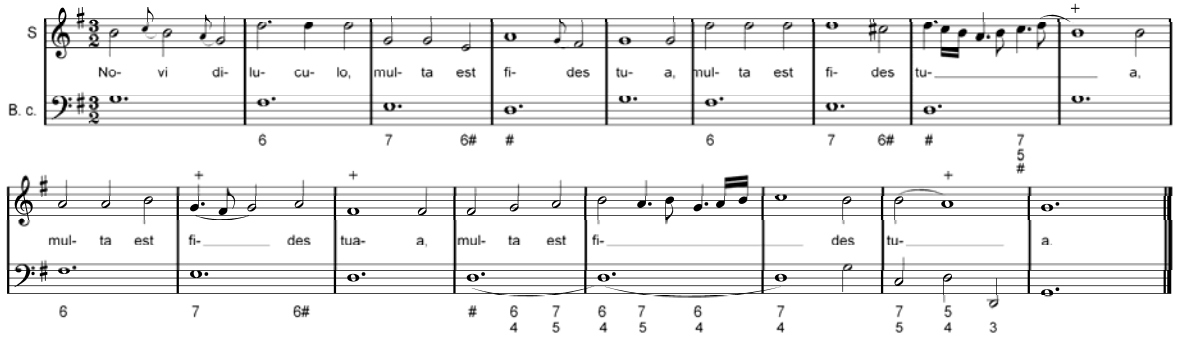


Auffällig ist die Häufung und Plazierung der Halbtonschritte in Melodie und Baßstimme; sie sind das vorrangige Ausdrucksmittel dieses Satzes.

Der Satz „Novi diluculo“ (Kla 3, 23) ist über einem fallenden Quartgang aufgebaut, der dreimal wiederholt wird. Entgegen der üblichen Wirkung von fallenden Quartgängen in der Baßstimme hat dieser hier keinen Lamento-Charakter.

Notenbeispiel 132

Sébastien de Brossard: 1. Lamentation für Freitag: „Novi diluculo“ – Quartgang



Trotz ihrer starken Orientierung an den italienischen Kompositionen enthalten die Lamentationen Brossards an vielen Stellen auch typisch französische Stilelemente wie kleine Pralltriller, eingeschobene Verzierungen (Melismen) sowie Ketten von punktierten Rhythmen. Ganz anders als in den italienischen Lamentationen ist auch Brossards Melodiebildung: seine Gesangspartien sind zwar ausdrucksstark, aber überwiegend aus kleinschrittigen Intervallen zusammengesetzt, die insgesamt nur einen kleinen Ambitus beanspruchen. Die italienischen Gesangslinien indes präsentieren sich raumgreifend, umspannen einen Ambitus von mindestens anderthalb Oktaven und sind vielfach mit großen Intervallsprüngen durchsetzt.

„Brossard weiß eine breite Palette kompositionstechnischer Möglichkeiten, konventioneller wie Orgelpunkt, Basso ostinato, passus und saltus duriusculus und moderner wie die Devise einzusetzen und verleiht Schlüsselwörtern des Texts durch Anwendung der richtigen Kunstmittel ganz systematisch den erforderlichen Affekt. Ebenso vermag er bei der Wahl der Tonarten neue Wege zu gehen und bezeichnet genauestens den Charakter und das Tempo der Stücke. Dennoch wirkt die Musik nur selten originell.“[372]

[372] Schneider, H.: Die solistisch besetzten Leçons... S. 256.

5.3.2 Alexandre de Villeneuve (1677-1756)

Das Titelblatt des Sammeldrucks „Livre de Musique d'Eglise", in dem Alexandre de Villeneuves Lamentationen enthalten sind, weist ihn als „Maître de Musique" an der Kathedrale in Arles en Provence und als „Maître de Musique" der Jesuiten in der Rue de St. Jacques in Paris aus. Villeneuve war zunächst Chorknabe in der Kathedrale St. Trophime in Arles. Ab dem 15. November 1701 besetzte er dort den Kapellmeisterposten, und ab Dezember 1706 wurde er Kapellmeister bei den Pariser Jesuiten.[373]

Wie viele seiner französischen Kollegen hat auch Villeneuve den gesamten Zyklus der neun Klageliederlesungen vertont.

Lamentationszyklus von Villeneuve

Lamentation	Besetzung	Tonart
Iere Leçon du 1ere jour	Sopran + B. c.	c-Moll
IIde Leçon du 1ere jour	Sopran + B. c.	e-Moll
IIIeme Leçon du 1ere jour	Sopran + B. c.	G-Dur
Iere Leçon du 2d jour	Sopran + B. c.	B-Dur
IIde Leçon du 2d jour	Sopran + B. c.	g-Moll
IIIeme Leçon du 2d jour	Sopran + B. c.	F-Dur
Iere Leçon d 3eme jour	Sopran + B. c.	A-Dur
IIde Leçon du 3eme jour	Sopran + B. c.	D-Dur
IIIeme Leçon du 3eme jour	Sopran + B. c.	c-Moll

Wie Leo und Silvani legt Villeneuve seinen Lamentationszyklus tonartlich so an, daß die erste und die letzte Lamentation in der gleichen Tonart stehen. Auch ist bei Villeneuve eine gewisse tonartliche Ordnung erkennbar: die Tonarten der Lamentationen der beiden ersten Tage stehen entweder in Quintbeziehung oder als Dur-Moll-Paar zueinander. Die Tonarten der ersten und zweiten Lamentation des

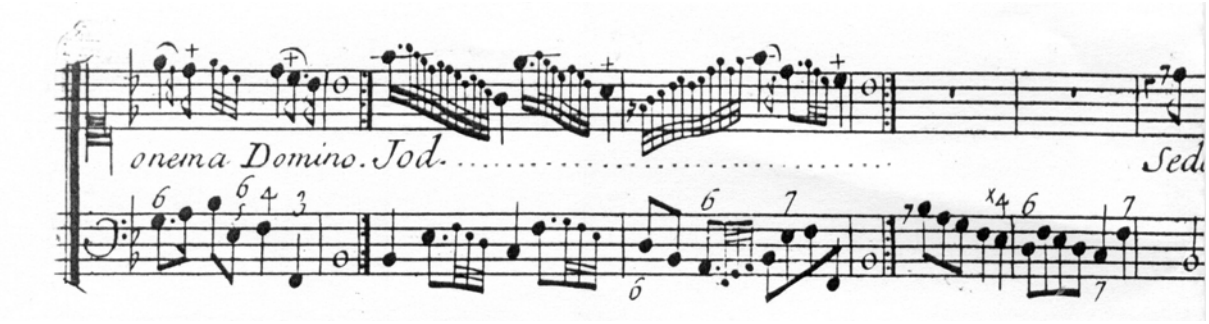
---

[373] Zur Biographie Alexandre de Villeneuves:
vgl. N.N.: Artikel „Villeneuve, Alexandre de". In: New Grove II. London 2001. Bd. 26. S. 636-637.

dritten Tages sind ebenfalls miteinander verwandt; die dritte Lamentation des dritten Tages bildet den Abschluß des Zyklus' und steht wie die Eingangslamentation in c-Moll.

Den Text vertont Villeneuve fortlaufend und verzichtet bis auf eine Ausnahme („pellis", 3. Lamentation für Freitag) auf Wortwiederholungen. Schlüsselwörter deutet er wie Blainville meistens durch Koloraturen aus. Auch die Lettern sind hochmelismatisch vertont.

Notenbeispiel 133

Alexandre de Villeneuve: 1. Lamentation für Donnerstag: „Iod"

Anders als Blainville bedient sich Villeneuve des öfteren harmonischer und gelegentlich melodischer Ausdrucksmittel des *stylo languido*, um den Textsinn musikalisch umzusetzen. Verminderte Akkorde *saltus duriusculi* sowie *exclamatio*-Figuren treten gelegentlich auf. Der einzige *passus duriusculus* des gesamten Zyklus erscheint in der kurzen instrumentalen Einleitung zum Vers „Omnis populus eius gemens" (Kla 1, 11). Die kurzen Verseinleitungen nehmen meistens motivisch den Einsatz der Gesangsstimme vorweg. Überhaupt bildet die Baßstimme eine wichtige Gegenstimme zur Gesangsmelodie. Der Rhythmus der Baßstimme ist beinahe ebenso sehr bewegt und stark punktiert wie der der Gesangsstimme. Diese punktierten Rhythmen sind typisch für die französischen Leçons de Ténèbres bzw. die französische Musik des 17. Jahrhunderts. Anders als Blainville bedient sich Villeneuve auch gelegentlich der Wortmalereien: so wählt er zu dem Wort „tenebrosis" (Finsternis) eine extrem tiefe Lage für die Baßstimme; desgleichen setzt

er Sechzehntelläufe in die Baßstimme zu den Worten „gaudium universae terrae“ (Entzücken der ganzen Welt).

Generell nehmen die Lamentationen Villeneuves eine Mittelstellung zwischen den stark italienisch geprägten Lamentationen Brossards und den affektarmen, aber sehr in der französischen Musiktradition verwurzelten Lamentationen Blainvilles ein, indem sie eine ausgewogene Mischung der Stilelemente beider Traditionen in sich vereinen.

5.3.3 Charles Henri (de) Blainville (1711?-nach 1771)

Charles Henri (de) Blainville[374] fand zu Lebzeiten mehr als Theoretiker denn als Komponist Beachtung. Zu seinen bedeutendsten Werken zählen eine Sinfonie im „mode mixte“, die am 30. Mai 1751 im Concert Spirituel aufgeführt wurde und sein ebenfalls 1751 erschienener „Essay sur une troisième mode“, eine Abhandlung zur Überwindung der Dur-Moll-Tonalität.

Drei Lamentationen von Blainville

Lamentation	Besetzung	Tonart
Seconde Lection du Jeudi Saint	Sopran + B. c.	F-Dur
Seconde Lection du Vendredi Saint	Sopran + B. c.	g-Moll
Seconde Lection du Samedy Saint	Sopran + B. c.	C-Dur/c-Moll

Blainvilles Lamentationen aus dem Jahr 1759 sind die einzige französische Klageliederkomposition im empfindsamen Stil. Besonderen Wert legt Blainville auf die differenzierte kompositorische Ausdeutung und interpretatorische Gestaltung der Wörter. Wie Brossard hebt Blainville die Schlüsselwörter musikalisch hervor. Während aber Brossard je nach Wortbedeutung unterschiedliche Kunstmittel einsetzt, beschränkt sich Blainville auf Melismen und Koloraturen. Hierin ähneln seine Lamentationen zwar äußerlich den spanischen Werken derselben Epoche, dennoch wurzelt die Verwendung der Koloraturen bei Blainville in der melismenreichen Kompositionstradition des 17. Jahrhunderts, der prinzipiell alle Leçons de Ténèbres Tribut zollen.

Um eine möglichst nuancenreiche Interpretation seiner Lamentationen sicherzustellen, versieht Blainville seine Kompositionen mit einer Fülle von Vortragsbezeichnungen. Nicht allein die Sätze tragen teilweise komplexe Überschriften wie z. B. „Aisément et de goût“; darüber hinaus stehen mitten im

---

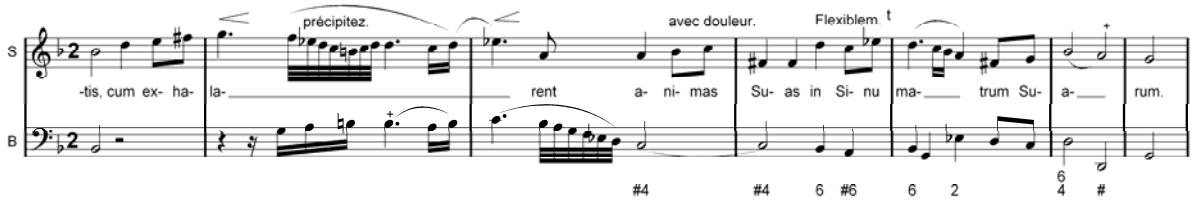
[374] Zur Biographie Charles Henri (de) Blainvilles:
Gribenski, Jean: Artikel „Blainville, Charles Henri“. In: MGG II. Personenteil, Bd. 3. Kassel 2000. Sp. 25-27.

Notentext immer wieder Anweisungen wie „avec douleur“, „flexiblement“ oder „d’un ton fermé“ etc. Die formale und harmonische Ausarbeitung der Lamentationen ist eher schlicht.[375]

Auch mit den Affektmitteln des *stylo languido* geht Blainville sparsam um. In seinen drei Lamentationen setzt er zweimal den *passus duriusculus* ein: einmal zu dem Wort „afflictionis“ (Niedergeschlagenheit), ein anderes Mal zu den Worten „consolabor te“ (ich werde dich trösten). Noch seltener finden sich Stellen, an denen Blainville verschiedene Affektmittel miteinander verbindet, wie im dritten und vierten takt des Notenbeispiels 122, wo er den *saltus duriusculus* mit dem verminderten Dominantseptakkord kombiniert.

Notenbeispiel 134

Charles Henri (de) Blainville: 2. Lamentation für Donnerstag: „Cum exhalarent animas suas“



Der verminderte Akkord, welcher in Spanien und Italien den Hauptausdrucksmitteln des *stylo languido* zuzurechnen ist, spielt in den französischen Leçons kaum eine Rolle. Insofern stellen die Lamentationen Blainvilles keine Ausnahme innerhalb der französischen Leçonstradition dar.

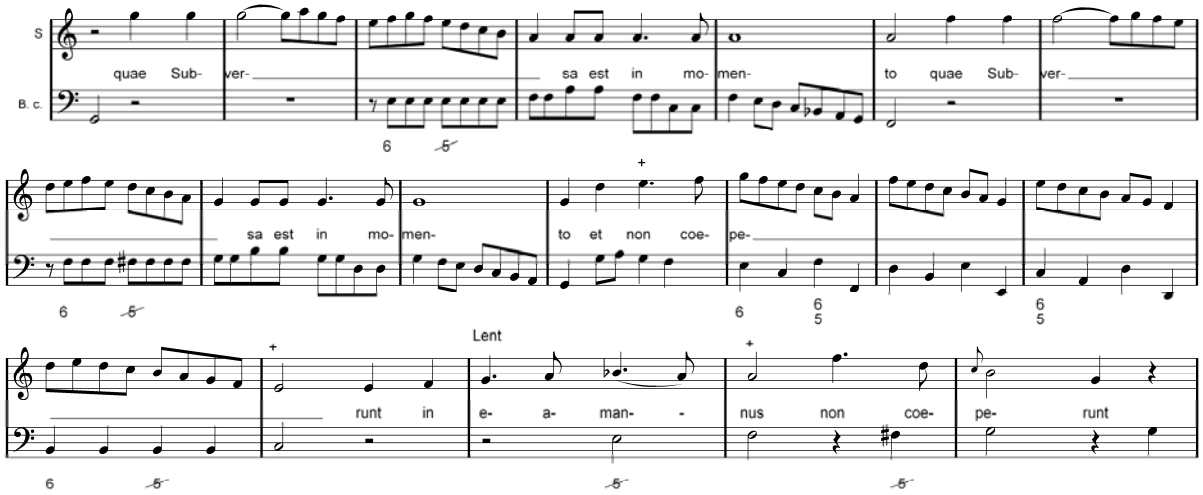
Eine Besonderheit der Lamentationen Blainvilles sind hingegen die sequenzierenden Koloraturen. Die Melismen und Koloraturen der französischen Lamentationen folgen in der Regel keinem festen Bauplan, sondern wirken eher wie niedergeschriebene Improvisationen. Sequenzierende Koloraturen hingegen werden von den spanischen Komponisten gern eingesetzt, doch ist ein Einfluß der spanischen Lamentationen auf die französichen Leçons unwahrscheinlich, da diese Form der Koloraturen sich nur

[375] vgl. Schneider, H.: Die solistisch besetzten Leçons... S. 264.

einmal in Frankreich, nämlich in den Leçons von Blainville nachweisen läßt. Daher handelt es sich in diesem Fall wohl um eine Eigenart von Blainvilles persönlichem Kompositionsstil und nicht um eine landestypische Erscheinung.

Notenbeispiel 135

Charles-Henri (de) Blainville: 2. Lamentation für Freitag: „Quae subversa est in momento“



Das Gleiche gilt für die harmonische Eintrübung zu den Worten „ea manus“. Auch dieses Phänomen ist in den spanischen Lamentationen oft zu beobachten. Dennoch kann auch hier von einer Übernahme in die französische Vertonungsweise der Lamentationen nicht die Rede sein.

Trotz dieser kleinen Besonderheiten stehen Blainvilles Vertonungen fest in der Tradition der melismatischen und differenzierend deklamierenden französischen Leçon de Ténèbres. Als einziges Werk aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind sie gleichzeitig ein „Unikat“ innerhalb dieser Tradition.

5.4 Deutschland

Repertoire

Im deutschsprachigen Raum – und speziell in Deutschland – haben die Lamentationen keine Tradition. Für die protestantischen Gebiete sind sie ohnehin belanglos. Dennoch erschienen im 16. Jahrhundert zwei Sammeldrucke, der eine bei Georg Rhau in Wittenberg 1538, der andere bei Johannes Montanus und Ulrich Neuber (1549), die u.a. auch Lamentationen enthielten.[376]

Im Jahr 1587 veröffentlichte Nikolaus Selnecker die Klagelieder, nachdem er sie in die deutsche Sprache übersetzt und mit einem passenden Hymnus versehen hatte.[377] Als Aufführungstag schlägt er den 10. Sonntag nach Trinitatis vor.[378]

Weitere Lamentationen aus dem deutschsprachigen Raum sind die von Orlando di Lasso, der zwei vollständige Lamentationszyklen verfaßt hat.

Der Dresdner Hof

Aus dem 18. Jahrhundert sind an Lamentationen in Deutschland bislang nur die Kompositionen der beiden Dresdner Hofkomponisten Jan Dismas Zelenka (1679-1745) und Johann David Heinichen (1683-1729) bekannt. Geschrieben wurden sie für den Dresdner Hofgottesdienst. Natürlich waren Abschriften beliebter Lamentationen des 18. Jahrhunderts wie der Zyklus von Leo oder die Vertonungen von Jommelli oder Durante in ganz Europa verbreitet, u. a. auch in Deutschland; doch sind die Vertonungen Zelenkas und Heinichens die bisher einzig bekannten, die in und für eine kirchliche Institution in Deutschland geschrieben wurden.[379]

---

[376] vgl. Finscher, L.: Liturgische Gebrauchsmusik... S. 404.
[377] vgl. Finscher, L.: Liturgische Gebrauchsmusik... S. 404.
[378] vgl. Finscher, L.: Liturgische Gebrauchsmusik... S. 404.
[379] Das „Archivio dell'Oratorio dei Filippini" in Neapel verzeichnet in seinem Bestandskatalog drei (autographe) Lamentationen von Johann Adolf Hasse, der als Nachfolger Heinichens Kapellmeister am Dresdner Hof war.

Seit dem 15. September 1697 war der sächsische Kurfürst Friedrich August I. (= August der Starke) als August II. auch König von Polen. Voraussetzung für die Erlangung der polnischen Königskrone war die Konversion Augusts des Starken zum Katholizismus, die er im gleichen Jahr vollzog.[380] Für die Feier der katholischen Gottesdienste ließ August der Starke von 1707 bis 1708 das Dresdner Hoftheater in einen sakralen Raum umgestalten. Mit der Einweihung dieses neuen Kirchenraums am Gründonnerstag, dem 5. April 1708, begann in Dresden die Etablierung einer katholischen Kulturpflege mitten im protestantischen Sachsen. Die Leitung der katholischen Rituspflege lag in den Händen der Jesuiten. Diese führten einen Hofkirchenkalender[381], aus dem hervorgeht, daß ab 1711 die Lamentationen am

---

„Lectio 2a in primo nott del mercoledi sto. / Lettione III. Venerdi sto. / Venerdi sto. Lectio IIIa per la signora donna Chiara d'Andrea"
Ferner beherbergt das Oratorianer-Archiv in Neapel eine *„Lam. 1a del giovedi sto. 1737"* eines 'Gaetano (?), il Sassone'. Leider können diese interessanten Werke nicht in diese Studie mit einbezogen werden, da sämtliche Handschriften des Oratorianer-Archivs derzeit nicht zugänglich sind.

[380] vgl. Horn, Wolfgang: Die Dresdner Hofkirchenmusik... S. 15-40.
Wolfgang Horn beschreibt in seiner Arbeit detailliert die historischen Hintergründe zu den politischen Entwicklungen im Kurfürstentum Sachsen sowie zur Errichtung der katholischen Hofkapelle.

[381] „Exzerpte aus dem Diarium Missionis S.J. Dresdae". Vorgelegt von Wolfgang Reich unter Mitarbeit von Siegfried Seifert. In: Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995). Hrsg. v. Günter Gattermann. Sankt Augustin 1997. (=Deutsche Musik im Osten, Bd. 12). S. 315-375.
Übersicht über die im Hofkalender erwähnten Dresdner Passionsmusiken von 1710-1734.
Karsamstag, 18.04.1710: Musik am Grab
Karmittwoch, 01.04.1711: Matutin, choraliter gesungen mit Unterstützung italienischer Sänger
Karsamstag, 26.03.1712: Musik am Grab
Karsamstag, 31.03.1714: Musik am Grab
Karfreitag, 17.04.1715: Matutin wie üblich
Karsamstag, 19.04.1715: Deutsche Passion
Karsamstag, 11.04.1716: Musik am Grab
Karmittwoch, 13.04.1718: Drei gesungene Nocturnen; vor hohem kirchlichen Besuch
Karfreitag, 15.04.1718: Italienische Kastraten singen Lamentationen und Miserere
Karmittwoch, 05.04.1719: Italienische Sänger singen Miserere, Benedictus; Anwesenheit des Königs
Gründonnerstag, 06.04.1719: gesungene Matutin, Anwesenheit des König
Karsamstag, 08.04.1719: große Musik am Heiligen Grab mit Pauken und Trompeten
Karmittwoch 27.03.1720: Italienische Sänger singen Lamentationen, Miserere, Benedictus; Anwesenheit des Königs
Gründonnerstag, 28.03.1720: Italienische Sänger singen Lamentationen, Miserere, Benedictus; Anwesenheit des Königs
Karsamstag, 30.03.1720: Musik am Heiligen Grab und Prozession mit Pauken und Trompeten
Karmittwoch, 01.04.1722: Zelenka hat die Leitung der Karwochenmusik, Zelenkas Lamentationen (ZWV 53), Responsorien, Benedictus und Miserere werden aufgeführt; Anwesenheit des Königs
Gründonnerstag, 02.04.1722: dasselbe wie 01.04.1722
Karmittwoch, 23.03.1723: Zelenkas einstimmige Lamentationen (ZWV 54) werden aufgeführt
Gründonnerstag, 24.03.1723: dasselbe wie 23.03.1723
Karfreitag, 25.03.1723: dasselbe wie 23.03.1723

Karmittwoch üblicherweise choraliter von italienischen Sängern ausgeführt wurden. Auch wird aus den Eintragungen im Hofkirchenkalender der Anlaß, aber nicht der Grund für die Neuvertonungen der Klagelieder durch Zelenka (1722) und Heinichen (1724) ersichtlich: in den Matutinen am 1. April 1722 und am 2. April 1722 sowie am 12. April 1724 war das königliche Paar anwesend. Allerdings war das Königspaar auch in den Jahren 1719 und 1720 in den Matutinen anwesend, doch hier vermerkt der Hofkirchenkalender lediglich, daß die Lamentationen, das Miserere und das Benedictus von den „Italienern" gesungen wurden. Von Neuvertonungen der Klagelieder ist in diesen Jahren nicht die Rede. Weshalb also gerade in den Jahren 1722 und 1724 Neuvertonungen im monodischen Stil in Auftrag gegeben wurden, bleibt unklar.

Der Chronist Moritz Fürstenau (1824-1889) erwähnt, daß in Dresden die Lamentationen allgemein „nach römischer Weise" gesungen wurden, darunter verstand man damals in Dresden den einstimmigen Choral (*tonus romanus*). So schreibt Augustin Theiner, ein Historiker des 19. Jahrhunderts, über die Liturgie der Stundengebete im Jahr 1710, daß als Vorbild für den einstimmigen Lamentationsgesang in Dresden die Darbietungsform der Sixtinischen Kapelle in Rom gedient haben soll.[382] Theiner konnte damals wohl nicht wissen, daß in der Sixtinischen Kapelle seit dem 16. Jahrhundert die Lamentationen nicht nur als einstimmiger Choral, sondern auch in mehrstimmigen polyphonen Sätzen gesungen wurden. Vorbild für die Dresdner Entscheidung, die Lamentationen einstimmig im *tonus romanus* zu singen, scheint vielmehr die Wiener Hofkapelle gewesen zu sein. Auch wurde in Dresden für die liturgischen Gesänge ein Wiener Breviarium

---

Karsamstag, 26.03.1723: Musik am Grab
Karmittwoch, 12.04.1724: Lamentationen und ein Oratorium von Heinichen werden aufgeführt; Anwesenheit des Königs
Karfreitag, 14.04.1724: Oratorium von Heinichen aufgeführt
30.03.1725: Oratorium von Heinichen aufgeführt
Karfreitag, 19.04.1726: Oratorium von Heinichen aufgeführt
Karsamstag, 20.04.1726: Musik am Grab; Anwesenheit des Königs
11.04.1727: lateinisches Oratorium von Putz
Karsamstag, 04.04.1733: Musik am Grab mit Pauken und Trompeten
Karmittwoch, 21.04.1734: Italienische Sänger singen Lamentationen

[382] vgl. Horn, W.: Die Dresdner Hofkirchenmusik... S. 33.

benutzt.[383] Die dynastischen Verbindungen zum Wiener Kaiserhof waren schon aufgrund der Hochzeit des Kurprinzen Friedrich August mit der kaiserlichen Prinzessin Maria Josepha eng geknüpft. Aus dem Repertoire der Wiener Hofkapelle sind keine mehrstimmigen oder monodischen Neuvertonungen der Klagelieder überliefert. Stattdessen war es üblich, die Lamentationen stets im *tonus romanus* und die dazwischen liegenden Responsorien in der vierstimmigen Vertonung von Marc' Antonio Ingegneri[384] (1535/36-1592) zu musizieren.[385] Liturgischen Neuerungen – und hierzu zählen sicherlich auch Neuvertonungen der Klagelieder – stand der kaiserliche Hof in Wien bis ins 18. Jahrhundert hinein ablehnend gegenüber. So sang man im 18. Jahrhunderdert in den Karwochengottesdiensten weiterhin die mehrstimmigen Sätze des 16. und 17. Jahrhunderts.[386] Diese konservative Haltung zeigt sich auch in der Beharrlichkeit, mit der „man an den Zeremonien des Triduum sacrum in ihrer schlichten altkirchlichen Form während der Barockzeit festhielt."[387] Anstelle der feierlichen Ausgestaltung der Lamentationen pflegte der Wiener Hof andere Kunstformen in der Karwoche wie die von den Jesuiten aufgeführte Karfreitagskomödie, das Sepolcro bzw. die *Rappresentazione Sacra al Sepolcro* und daneben das Oratorium.[388]

Als Responsorien, so schreibt Fürstenau weiter, seien in Dresden nicht die Vertonungen von Ingegneri wie in Wien, sondern die von Silvani aus dem Jahr 1704 gesungen worden; zeitweilig habe man in Dresden auch die Lamentationen Silvanis

---

[383] In Dresden benutzte man zur Zeit Zelenkas und Heinichens folgendes Breviarium: „Cantus Ecclesiasticus Sacrae Historiae Passionis Domini Nostri Jesu Christi, Secundum Quatour Evangelistas. Nec Non Palmarum, Versiculorum, Lamentationum, Et Lectionum, Pro tribus Matutinis Tenebrarum, Juxta Exempla pridum Romae editum. Omnibus Ecclesys tam Cathedralibus et Collegatis quam etiam Ruralibus Accomodatus. Vienna Austria 1660."

[384] Marc' Antonio Ingegneri hat auch die Klagelieder vertont. Seine vierstimmigen Lamentationen wurden 1588 gedruckt.

[385] vgl. Riedel, Friedrich Wilhelm: Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740). München, Salzburg 1977. S. 79.

[386] vgl. Riedel, Friedrich Wilhelm: Musikpflege am kaiserlichen Hof in Wien vom 1716 bis 1719. In: Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995). Zusammengestellt von Wolfgang Reich. Hrsg. v. Günter Gattermann. Sankt Augustin 1997. S. 460-469. Hier: S. 459.

[387] vgl. Riedel, F. W.: Kirchenmusik... S. 73.

[388] vgl. Hadamowsky, Franz: Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625-1740). Wien 1955. S. 58-64.

(op. 13, gedruckt in Bologna 1725) vorgetragen. Fürstenau schreibt weiter über die Musikgepflogenheiten in der Heiligen Woche am Dresdner Hof:

„Es war früher ein Ehrenpunkt der Componisten, die Responsorien und Lamentationen für den Nachmittagsgottesdienst (Metten) in der Charwoche am Mittwoch, Donnerstag und Freitag zu componieren und so finden sich auch in Dresden noch solche Werke vor, die wahrscheinlich mitunter zur Aufführung gekommen sind. Insbesondere mögen hier die betreffenden Compositionen von Johann Dismas Zelenka Erwähnung finden [...]. Am Charfreitag oder Charsonnabend, mitunter sogar an beiden Tagen, wurden gewöhnlich Oratorien aufgeführt.“[389]

Für das Jahr 1723 hat Jan Dismas Zelenka die Lamentationen im *tonus romanus* mit einer Generalbaßbegleitung versehen. Nach den Lamentationen Heinichens aus dem Jahr 1724 sind in Dresden keine Lamentationen für den katholischen Hofgottesdienst mehr komponiert worden. Ab 1725 spielt das Passionsoratorium die entscheidende Rolle für die Karwochenmusik und löst somit die Lamentationen als „Höhepunkt“ der Musik für das *Triduum Sacrum* ab. Die Heilige Musik am Grab hat sich indes von 1710 bis 1733 neben dem Oratorium und/oder den Lamentationen durchweg halten können. Das kurze Aufflackern der Lamentationen in der Dresdner Liturgietradition mutet an wie ein Experiment, ein Intermezzo, mit dem man einerseits eine Modernisierung, andererseits aber auch eine eigenständige liturgische Richtung in Dresden zu begründen versuchte, losgelöst vom Wiener Vorbild. Ab 1725 schwenkte man in Dresden aber wieder ganz auf die Wiener Linie ein, indem das Oratorium und die Musik am Heiligen Grab den Vorzug vor Klageliederneuvertonungen im zeitgeössischen Stil erhielt. So sang man in Dresden ab 1725 auch die Klagelieder wieder im *tonus romanus*. Einen wesentlichen Unterschied hatte die Dresdner Liturgie gegenüber der Wiener aber dennoch: in Dresden sang man nie die Responsorien Ingenieris, sondern zunächst die von Silvani, später auch vierstimmige

---

[389] vgl. Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.). 2. Theil. Dresden 1862. S. 40.
Außer den Lamentationen Zelenkas und Heinichens und denen Silvanis gab es zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch die Lamentationen von Stephanus Mahu (ca. 1480/90-1541), wie aus Jan Dismas Zelenkas Inventarliste der Dresdner Kirchenmusik zu entnehmen ist.
vgl. Horn, W.: Die Dresdner Hofkirchenmusik... S. 103-105.

Neuvertonungen von Zelenka[390] und Heinichen.[391] Fürstenau, der sich allgemein lobend zu Zelenkas Kompositionen äußert, zählt die Lamentationen und Responsorien zu Zelenkas bedeutendsten Werken.[392] Über die Responsorien schreibt er:

„Eine Abschrift der Responsorien (aus der Pisendel'schen Sammlung) in der K. Bibliothek zu Berlin enthält von Telemann's Handschrift folgende Bemerkung: 'Dieses Werk verdient, wegen der darin enthaltenen besonderen Arbeit, einen Liebhaber, der wenigstens 100 Thlr. entbehren kann um es zu besitzen. Es sind nur 3 bis 4 einzelne Stücke davon der Welt bekanndt, das völlige Manuscript aber wird am Dresdenschen Hofe, als etwas seltenes, unter Schlössern verwahrt, wovon jedoch ein Herzensfreund des verstorbenen Verfassers (Pisendel) vorher diese unfehlerhafte Abschrift genommen hatte. Hamburg, den 17. April 1756. Telemann.'"[393]

Aus zeitgenössischen Quellen und dem überlieferten Repertoire sind insgesamt fünf verschiedene Aufführungs- und Stilarten der Lamentationen am Dresdner Hof nachweisbar:[394]

a) als einstimmiger Choral im *tonus romanus*,
b) als einstimmiger Choral im *tonus romanus* mit Generalbaßbegleitung (z. B. Zelenka, 1723),
c) als Choral im *tonus romanus* unter Mitwirkung eines Chores, der die Lettern und evtl. den Jerusalem-Vers in kleinen vierstimmigen Sätzen sang,
d) moderne rezitativische Neukompositionen (z. B. Silvani),
e) moderne kantatenhafte Neukompositionen für Solostimmen und Orchester (Zelenka, Heinichen).

---

[390] Ausgabe: Responsoria pro hebdomada sancta. Responsorien für die Karwoche ZWV 55 (1723). 27 Responsorien für die Matutin Nokturnen zum Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag für vierstimmigen gemischten Chor (SATB) und Basso Continuo. Erstausgabe von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhase. Carus Verlag 40.466/01.

[391] J. D. Heinichen: Resp. Parasceve, a-moll. 4 voc. Strom. Unis. 1725 (Omnis amici mei)
Responsoria [:] Sabbato Sancto. g-Moll, 4 voc. Sol [?, con?] strom. Unis. 1725 (Sicut ovis ad occisionem ductus est)
Responsorien für den Gründonnerstag (undatiert) für 4 voc. und Organo.
Sämtliche Responsorien Heinichens sind verschollen.
vgl. Horn, W.: Die Dresdner Hofkirchenmusik... S. 77 und 85.

[392] vgl. Fürstenau, M.: Zur Geschichte (II)... S. 81-82.

[393] Fürstenau, M.: Zur Geschichte (II)... S. 81-82.

[394] vgl. Kohlhase, Thomas: Der Dresdner Hofkomponist Jan Dismas Zelenka. In: Musik des Ostens, Bd. 12. Kassel 1992. S. 115-205. Hier: S. 199-200.

5.4.1 Jan Dismas Zelenka (1679-1745)

Die detaillierteste und am besten dokumentierte Biographie über Jan Dismas Zalenka ist in Susanne Oschmanns Dissertation zu seinen geistlichen Oratorien nachzulesen.[395] Zelenka war Zögling des Jesuitenkollegiums „Clementinum“ in Prag und ab ca. 1711 als Kontrabassist in der Dresdner Hofkapelle angestellt. Ab 1712 wurde er zusätzlich mit Kompositionsaufträgen zur katholischen Kirchenmusik betraut. Von 1721 bis 1729 leitete Zelenka zusammen mit Heinichen die Dresdner Hofkirchenmusik.

Im Jahr 1722 wurde dem „Cammermusicus“ Zelenka die Leitung der Karwochenmusik übertragen und damit auch der Auftrag für die Neuvertonung der Klagelieder, da der Kapellmeister Heinichen für den Ostersonntag eine Messe zu schreiben hatte.[396] Zelenkas Lamentationen wurden in den Matutinen am 1., 2. und 3. April 1722 aufgeführt, wie das Diarium Missionis der Dresdner Jesuiten vermerkt. Über die Aufführung der Lamentationen am 1. April 1722 steht dort Folgendes:

„Post meridiem circa dimidiam quartam decantatum Matinum, Lamentationes et Responsoria Benedictus et ultimum Miserere componente Domino Zelenka. Interfuit et Seren. Princeps et Principessa toti Matutino; quia autem compositio nimis longa fuit, curavit movere Seren. Princeps Dominum Zelenka, ut abbreviaret cantus; unde ultimum Miserere omissum, et more consueto lectum est posteribus diebus.“[397]
„Ungefähr um halb vier Uhr nachmittags wurde die Matutin heruntergesungen: die Lamentationen und Responsorien, das Benediktus und das jüngste Miserere, welches der Herr Zelenka komponiert hat [wohl „Miserere“ in d-Moll, ZWV 56, Anm. d. Verf.]. Der durchlauchtigste Kurfürst und die Kurfürstin waren während der ganzen Matutin anwesend; da jedoch die Komposition [= die Lamentationen] übermäßig lang war, befahl der durchlauchtigste Kurfürst den Herrn Zelenka zu bewegen, daß der Gesang abgebrochen werden solle; weshalb [auch] das jüngste Miserere ausgelassen worden ist und auf die gewohnte Weise vorgetragen wurde – [wie] an den folgenden Tagen.“

Janice Stockigt vermutet, daß die Musik der Matutinen 1722 nicht allein dem Kurfürsten selbst, sondern auch seiner Schwiegertochter Prinzessin Maria Josepha zu

---

[395] Oschmann, Susanne: Jan Dismas Zelenka. Seine geistlichen Oratorien. Kassel 1986. S. 17-45.
[396] vgl. Marx, Hans-Joachim: Herkunft und Stil... S. 91.
[397] Exzerpte aus dem Diarium Missionis S.J. Dresdae... S. 336.

lange dauerte, da diese im April 1722 im vierten Monat schwanger war.[398] Im Vergleich zu anderen monodischen Lamentationen sind die von Zelenka mit ihren rund 250 Takten je Lamentation nicht übermäßig lang. Doch erfordern sie zweifellos in einem ohnehin schon langen Gottesdienst einen gehörigen zusätzlichen Zeitaufwand, wenn obendrein noch das Miserere, Benediktus und die Responorien als Neuvertonung gesungen werden sollen. Die Vielzahl an überlieferten Einzellamentationen deutet darauf hin, daß in Italien oder Spanien üblicherweise jeweils nur eine der Lamentationen pro Tag als auskomponierte Neuvertonung gesungen wurde.

Von Zelenka sind die „Sechs Lamentationen für Solostimme und Instrumente“ (ZWV 53) aus dem Jahr 1722 und die drei Freitagslamentationen für Singstimme und Generalbaßbegleitung (ZWV 54) aus dem Jahr 1723 überliefert. Ob Zelenkas noch weitere Lamentationen komponiert hat, ist bislang nicht bekannt.

Lamentatio I pro Die Mercurii (ZWV 53)

Besetzung: Solobaß, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, B. c.; Tonart: c-Moll

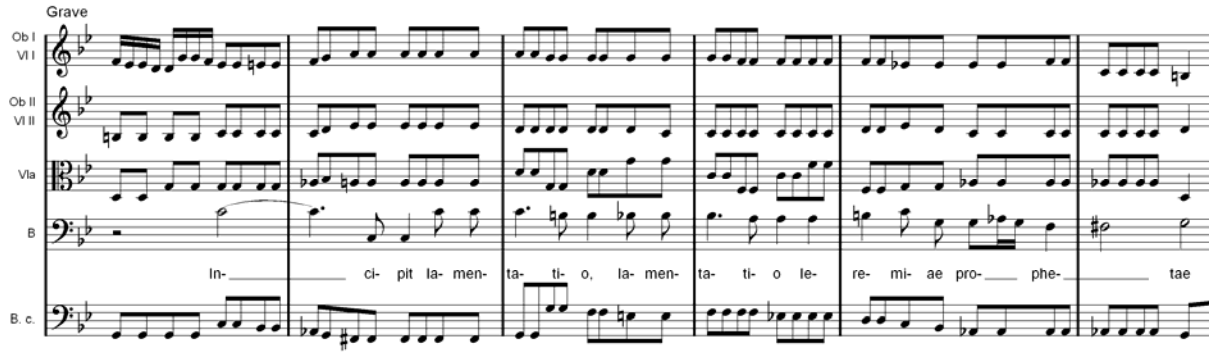
Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Satzart[399]	Orchester
Grave	Incipit lamentatio	15	C	Rez. Acc	Vl, Vla, B. c.
Vivace	Aleph	5,5	C	*Rez. Secco*	B. c.
Adagio	Quomodo sedet	8,5	C	Rez. Acc.	Vl, Vla, B. c.
Vivace	Beth	4	C	*Rez. Secco*	B. c.
Adagio	Plorans ploravit	5	C	Rez. Acc.	Vl, Vla, B. c.,
	...maxillis eius...	2	C	Rez. Secco	B. c.
(Fugato über Motiv	aus „maxillis eius“)	10	C	instrum. Fugato/	Ob, Vl, Vla, B. c.
	non est qui consol...	5	C	Rez. Secco	B. c.
Andante	Omnes qui	7	3/2	Arioso	Vl, Vla, B. c.
	...spreverunt...	8	3/2	*Rez. Acc.*	B. c.
	...et facti sunt...	7	3/2	Arioso	Ob,Vl,Vla,B
Andante	Ghimel	16	C	*Rez. Acc.*	Ob, Vla, B. c.

[398] Stockigt, Janice: Jan Dismas Zelenka (1679-1745). A Bohemian Musician at the Court of Dresden. Oxford 2000. S. 88.
[399] Die kursiv gedruckten Satzarten verweisen auf imitatorisch angelegte Abschnitte.

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Satzart[400]	Orchester
Adagio	Migravit Iudas	9	C	Rez. Acc.	Ob,Vl,Vla,B
Andante	Daleth	7	C	*Rez. Acc.*	Ob,Vl,Vla,B
Adagio	Viae Sion	14	C	Rez. Acc.	Vl, Vla, B. c.
Andante	He	5	3/2	*Rez. Acc.*	Vl, Vla, B. c.
	Facti sunt hostes	5	C	Rez. Secco	B. c.
	...iniquitatum...	4	C	*Rez. Acc.*	Vl, Vla, B. c.
Adagio	...parvuli eius...	13	C	Rez. Acc.	Vl, Vla, B. c.
Vivace	Jerusalem	73	C	Fuge	Ob,Vl,Vla,B

Ein Blick in diese Übersicht genügt, und es wird sofort deutlich, daß Zelenkas Lamentationen formal und auch satztechnisch völlig anders angelegt sind als alle übrigen Werke, die in dieser Arbeit besprochen werden. Die Zergliederung der Verse in kleine eigenständige musikalische Sätze sowie die starke Kontrapunktik in den vielen imitatorischen Sätzen sind für die Lamentationen jener Zeit ohnegleichen. Dennoch verzichtet auch Zelenka keinesweg auf ein gewisses Maß an Theatralik. Der erste Gesangseinsatz des Basses ist eine „typisch barocke" Eröffnung eines (dramatischen) Werkes, wie sie im 18. Jahrhundert von Komponisten und Publikum geschätzt wurde.

Notenbeispiel 136

Jan Dismas Zelenka: 1. Lamentation für Mittwoch: „Incipit lamentatio Ieremiae Prophetae"

Die fallende Oktave am Beginn des Singstimmeneinsatzes hat fast Signalwirkung; sie dient als „akustischer Vorhang" und umgrenzt den Aktionsraum. So wie der Theaterbesucher den ersten Blick in den barocken Bühnenraum wirft, nachdem der Vorhang aufgezogen wurde und blitzschnell mit den Augen die Schichten des

[400] Die kursiv gedruckten Satzarten verweisen auf imitatorisch angelegte Abschnitte.

perspektivischen Bühnenbildes abmißt, so stellt der Oktavsprung den Rahmen für die folgende Entwicklung dar. Nach dem Öffnen des Vorhangs wird der Besucher mit dem Thema des Bühnenstückes vertraut gemacht. Es ist eine Tragödie – der fallende *passus duriusculus* formuliert es deutlich. Die phrygische Kadenz am Ende der Phrase hat einen klagenden und fragenden Charakter; sie weckt die Neugier auf den Fortgang des Stückes. Die Dissonanzen sorgen für Spannung, ebenso die Vorhalte und die chromatische Anschärfung des *fis* über dem Baßton *as* in der Kadenz.

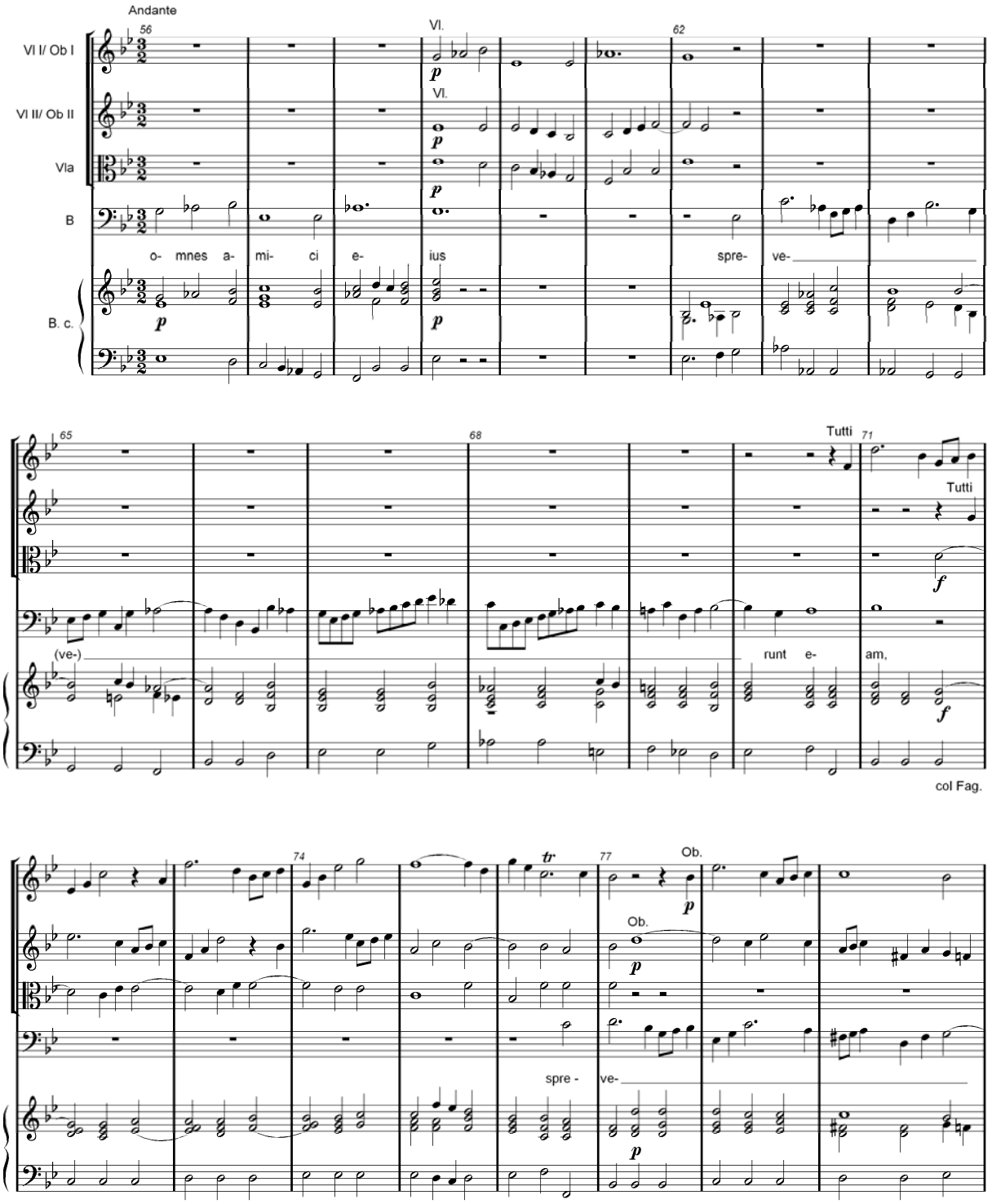
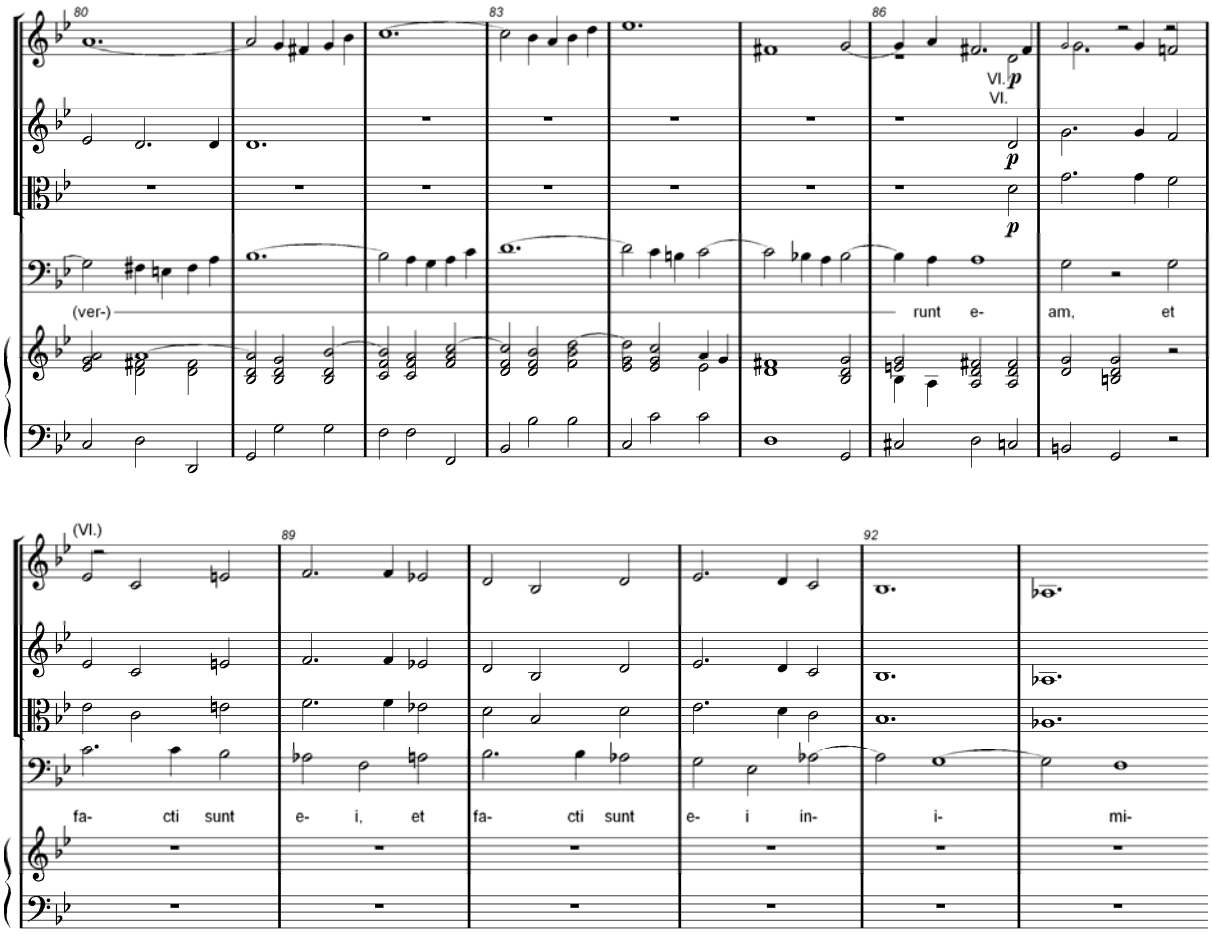
Kontrapunkt, Imitation und Fugato spielen in Zelenkas Lamentationen eine herausragende Rolle: Zelenka setzt in seinen Lametnationen den Kontrapunkt als spezielle Form des „Dialogs" ein. In den mehrstimmigen Lamentationen waren die unterschiedlichen Formen des Kontrapunkts und ihre satztechnischen Möglichkeiten ohnehin das Ausdrucksmittel der ersten Wahl. In den monodischen Lamentationen scheint der Kontrapunkt seit den Lamentationen von Alessandro Scarlatti aus dem Jahr 1705 als Ausdruckmittel „wiederentdeckt" worden zu sein.[401] Für Zelenka ist der Kontrapunkt einerseits Ausdrucksmittel, andererseits ein Mittel zur Dramatisierung seiner Musik. Die einzelnen Stimmen gleichen den Rollen eines Theaterstücks. Gleichzeitig dient der Kontrapunkt als formgestaltendes Mittel: analog zu einem Bühnenautor, die durch die Anzahl der Schauspieler, die gerade auf der Bühne agieren, und den Text, den sie vortragen, sein Drama aufbaut, gestaltet Zelenka die einzelnen Formteile seiner Musik durch unterschiedliche Stimmenzahl und Motivik. Höhepunkt einer jeden Lamentation ist der Jerusalem-Vers, den Zelenka in allen sechs Werken als Fuge komponiert hat, in welcher die Singstimme eine eigene Fugenstimme übernimmt.

Das folgende Beispiel (137) zeigt, wie Zelenka auf einer Länge von 37 Takten dem Hörer kaleidoskopartig die Möglichkeiten der imitatorischen Satzweise vorführt – jenseits der klassischen Anwendung von Konsonanz- und Dissonanzwechseln.

---

[401] vgl. Marx, H.-J.: Herkunft und Stil... S. 94.

Notenbeispiel 137

Jan Dismas Zelenka: 1. Lamentation für Mittwoch: „Omnes amici eius spreverunt“

Zelenka beginnt mit einem Duett zwischen dem Solobaß und der Generalbaßstimme, dieses Duett wird im Anschluß eine Oktave höher in den hohen Streichern als Bassettosatz wiederholt. Aus der sich anschließenden Koloratur der Solobaßstimme auf dem Schlüsselwort „spreverunt“ (verachten) – die Gesangsstimme wird nur von der Continuo-Gruppe begleitet – löst Zelenka das Kopfmotiv heraus, um es nach dieser Koloratur in einem vierstimmigen Instrumentalsatz zu verarbeiten. Auf diesen Abschnitt folgt eine weitere vierstimmige Verarbeitung desselben Motivs, nur spielen jetzt die Oboen als Klangfarbenwechsel allein die Oberstimmen, und der Solobaß singt eine neue Koloratur, die in den kontrapunktischen Satz eingewoben ist. Die abschließende Phrase „et facti sunt ei inimici“ bringt ein neues Motiv. Diese Stelle ist ein kleiner Kanon zwischen den hohen Streichern, die unisono spielen, und dem Solobaß.

Die formale und motivische Anlage dieses Satzes sieht folgendermaßen aus:

Takte	Text	Satzart	Motivik	Besetzung
1-3	omnes amici eius	Duett	Motiv a	Solobaß, B. c.
4-7		Imitation	Motiv a	Vl I+I,Vla
8-15	spreverunt	Koloratur	Motive b,c	Solobaß, B. c.
16-21		Imitation	Motiv b	Ob I+II,Vl I+II,Vla,B. c.,Fg
22-31	spreverunt	Imitation	Motive b,d	Solobaß, Ob I+II, B. c.
32-37	et facti sunt ei...	Kanon	Motiv e	Solobaß, Vl I+II, Vla

Vielfältiger als in diesen 37 Takten ist eine organische und in sich stimmige Variation kontrapunktischer Satztechniken auf so engem Raum kaum realisierbar. Hier zeigt Zelenka deutlich, wie gewandt und souverän Zelenka den Kontrapunkt und seine Spielarten beherrscht.

Lamentatio II pro Die Mercurii (ZWV 52)

Besetzung: Soloalt; 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, B. c.; Tonart: F-Dur

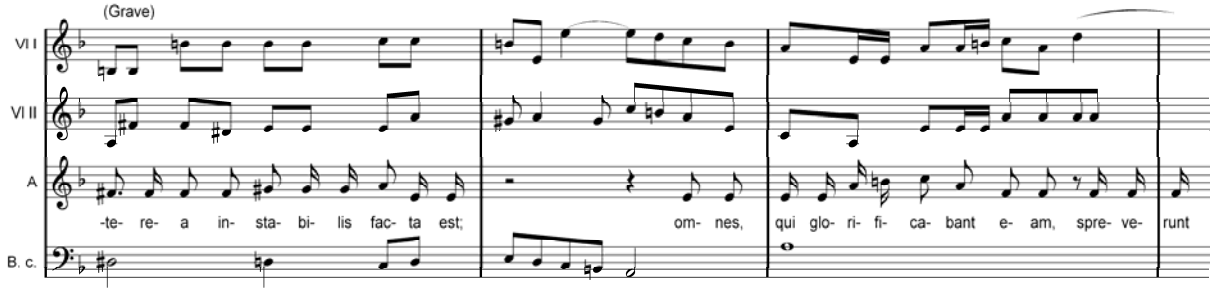
Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Satzart	Orchester
Andante	Vau	14	3/2	Arioso	Ob,Vl,Vla,B. c.
Adagio	Et egressus	8	C	Rez. Acc.	Vl,Vla,B. c.
Andante	Zain	16	3/2	Arioso	Vl, Vla
	Recordata	11	C	Rez. Acc.	Vl,Vla,B. c.
Vivace	Heth	5	C	Rez. Secco	B. c.
Grave/All./Grave	Peccatum	7	C	Arioso	Vl, B. c.
Andante/Vivace	ipsa autem	24	3/2	Arioso	Vl, Vla, B. c.
Largo	Teth	6	3/2	Rez. Secco	B. c.
[Largo]-Adagio	Sordes eius	10	C	Rez. Acc.	Vl,Vla,B. c.
Affettuoso	Jerusalem	95	3/2	Fuge	Ob,Vl,Vla,B. c.

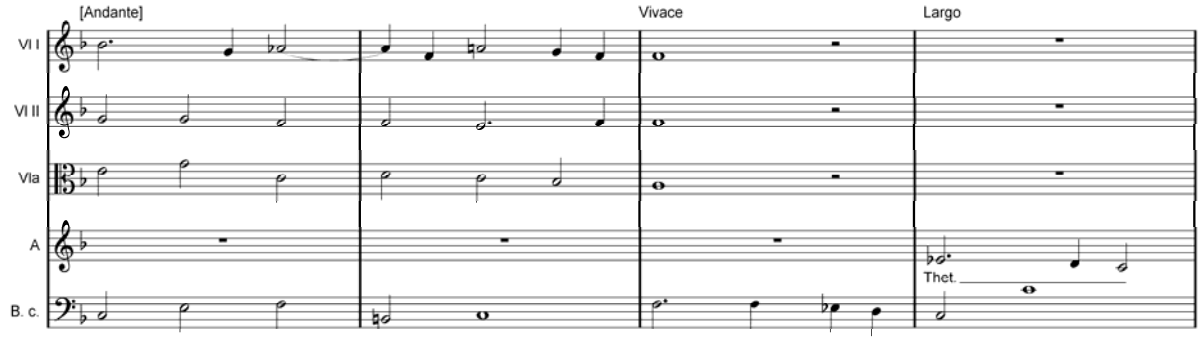
Interessant ist vor allem die satztechnische Schlichtheit dieser Lamentation im Vergleich zur vorigen. Bis auf die Jerusalem-Fuge fehlen kontrapunktische Abschnitte völlig. Bemerkenswert sind in dieser Lamentation zwei Tempowechsel auf sehr engem Raum: sie dienen hauptsächlich als Gliederungselement. Die fallende

Skalenbewegung in der Baßstimme, sorgt für eine Änderung des Metrums, die dem Hörer signalisiert, daß nun etwas Neues beginnt.

Notenbeispiel 138

a) Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Mittwoch: „Propterea instabilis facta est“



b) Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Mittwoch: „Teth“

In Beispiel 138 a) mag man – auf die Gefahr einer Überinterpretation hin – hinter dem Tempowechsel auch eine kleine Wortmalerei vermuten. Das Stichwort dieser Textstelle aus Kla 1, 8 ist „instabilis“ (unsicher, instabil, schwankend), welches Zelenka dazu bewegt haben mag, den fallenden Baßgang als Sinnbild für den instabil gewordenen und flugs in den Abgrund gerutschten Glauben der Israeliten einzusetzen.

Ansonsten stellt diese sehr schlichte Lamentation insgesamt einen starken Kontrast zur vorausgegangenen Baßlamentation dar.

Lamentation I pro Die Iovi (ZWV 53)

Besetzung: Solotenor; 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, B. c.; Tonart: B-Dur

Satzbezeichung	Textbeginn	Länge	Taktart	Satzweise	Besetzung
Andante-Adagio	Heth	19	C	*Rez. Acc.*	Ob,Vl,Vla,B. c.
(Adagio)	Cogitavit	7	C	Rez. Secco	B. c.
Largo-Adagio a tempo	Teth	25	C	Rez. Secco	B. c.
	Defixae	9	C	Rez. Secco	B. c.
Adagio ma non troppo	Iod	33	3/2	Arioso	Ob I, B. c., Fg
Adagio – a tempo Adagio – Allegro	Sederunt	7	C	Rez. Secco	B. c.
Andante	Caph	9	3/2	*Rez. Secco*	B. c.
	Defecerunt	10	C	Rez. Secco	B. c.
Allegro moderato	Jerusalem	112	3/2	Fuge	Ob,Vl,Vla,B. c.

Zwei Dinge fallen an dieser Lamentation auf: die vielen Secco-Rezitative und die vielen Tempowechsel innerhalb der einzelnen Verse. Die Tempowechsel haben alle Gliederungsfunktion und sollen dazu anregen, die Übergänge – vielleicht durch eine Kadenz des Solisten – auszugestalten. Im Gegensatz zur vorigen Altlamentation schreibt Zelenka in dieser Lamentation für die Versübergänge ein langsameres Tempo vor, während in der Altlamentation kleine Vivace-Einschübe den Neubeginn eines Abschnitts markierten.

Die zentralen Sätze dieser Lamentation bilden die „Iod"-Vertonung, ein Satz mit einer Solo-Oboe in der Oberstimme und der extrem lange Jerusalem-Vers, der ein Gegengewicht zur Summe der übrigen Sätze bildet. Mit ihren zwei kontrapunktisch gesetzten Sätzen zählt auch diese Lamentation zu den schlichteren Vertonungen.

Lamentatio II pro Die Iovis (ZWV 53)

Besetzung: Solobaß; 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, B. c.; Tonart: g-Moll

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Satzart	Besetzung/ Orchester
Affettuoso/Adagio	Lamed	20	C	*Arioso*	Ob,Vl,Vla,B. c.
	Matribus	9	C	Rez. Secco	B. c.
Tempo giusto – Adagio – a tempo	Mem	31	3/2	*Rez. Secco*	B. c.
Affettuoso/Adagio	Nun	12	3/2	Arioso	B. c.
Vivace/Andante	Prohetae tui	15	C	Arioso	B. c.
Affettuoso – Adagio – a tempo	Samech	80	3/2	Arioso	Ob I, Fg, B. c.
Vivace	Plauserunt	9	C	Rez. Secco	B. c.
Un poco vivace	Jerusalem	75	C	Fuge	Ob,Vl,Vla,Vc

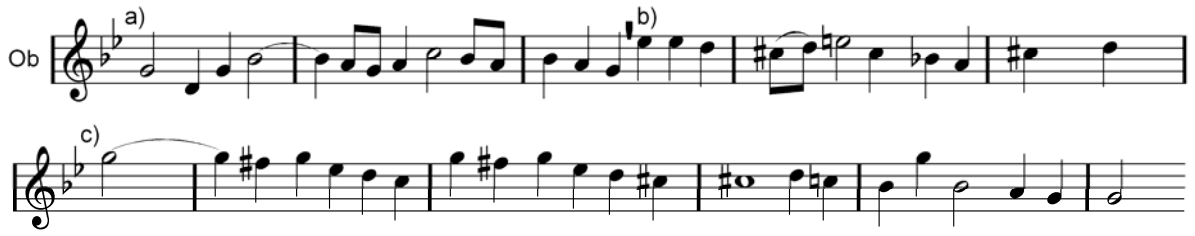
Diese Lamentation ähnelt sehr stark der vorangegangenen; doch enthält sie im Gegensatz zur vorigen überdurchschnittlich viele Ariosi. Die Ähnlichkeiten zwischen beiden Lamentationen spiegeln sich in den drei folgenden Punkten: Erstens, zunächst einmal steht diese Baßlamentation in der parallelen Molltonart (g-Moll) zur vorhergehenden (B-Dur). Zweitens, auch diese Lamentation enthält nur zwei kontrapunktisch gesetzte Teile, dazu ein Trio in der Besetzung Singstimme (Baß), Oboe und Fagott mit B. c.-Begleitung. Drittens, wie die vorangehende Lamentation enthält auch diese eine besonders ausgearbeitete Letternvertonung (Iod) mit einer Solo-Oboe in der Oberstimme.

Vergleicht die Letternvertonung aus der vorigen Lamentation mit der hier vorliegenden, fallen einige formale Gemeinsamkeiten auf: beide bilden jeweils das musikalische Zentrum ihrer Lamentation, und in beiden Sätzen wird eine dreiteilige formale Anlage sichtbar, bestehend aus (A) instrumentalem Vorspiel, (B) Gesangsteil mit Motiven aus dem Vorspiel und (A) instrumentalem Nachspiel. Auch konzentriert sich in beiden Vertonungen das motivische Geschehen auf jeweils drei Hauptmotive, und beiden Letternabschnitten ist gemeinsam, daß das Vorspiel ungefähr doppelt so lang ist wie das Nachspiel. Die beiden folgenden Schemata zeigen den detaillierten Aufbau beider Letternvertonungen.

„Iod“ – 1. Lamentation für Donnerstag (Solotenor, Ob (solo), Vl, Vla, Fg, B. c.)

Länge	Motive/Instr.	Motive/Gesang	Text	Besetzung/ Orchester
14 Takte	a – b – c			Ob,Vl,Vla,Fg,B. c.
7 Takte	b (nur Ob)	a	Iod (1x)	Ob,Vl,Vla
6 Takte	b (nur Vl)	neue Motive	Iod (1x)	Vl, Vla
6 Takte	c			Ob,Vl,Vla,Fg,B. c.

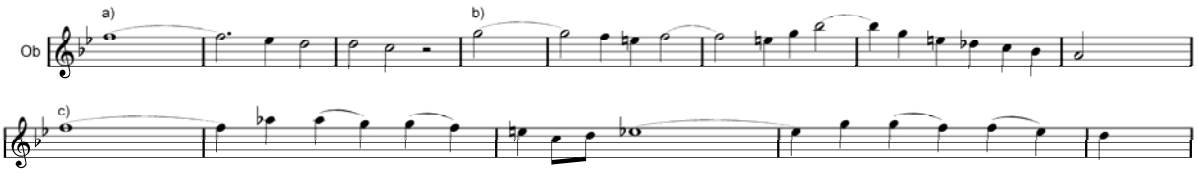
Notenbeispiel 139

Jan Dismas Zelenka: 1. Lamentation für Donnerstag: „Iod“ Motive a), B) und c)

Auffällig ist an diesem Satz, daß der gesamte Mittelteil als Bassetto geschrieben ist; Fagott und Basso continuo treten nur im Vor- und Nachspiel hinzu.

„Samech“ – 2. Lamentation für Donnerstag (Solobaß, Ob (solo), Fg, B. c.)

Länge	Motive/Oboe	Motive/Gesang	Text	Besetzung
22 Takte	a – b – c – a			Ob,Fg,B. c.
14 Takte		a – a – b	Samech (2x)	Fg, B. c.
6 Takte	c			Ob,Fg,B. c.
6 Takte	c	neue Motive	Samech (2x)	Ob
6 Takte	b’	a		Ob, Fg, B. c.
2 Takte		a	Samech (1x)	Fg, B. c.
4 Takte	a – b			Ob,Fg,B. c.
2 Takte	a	a	Samech (1x)	Fg, B. c.
5 Takte	a	a	Samech (1x)	Ob,Fg,B. c.
13 Takte	c			Ob,Fg,B. c.

Notenbeispiel 140

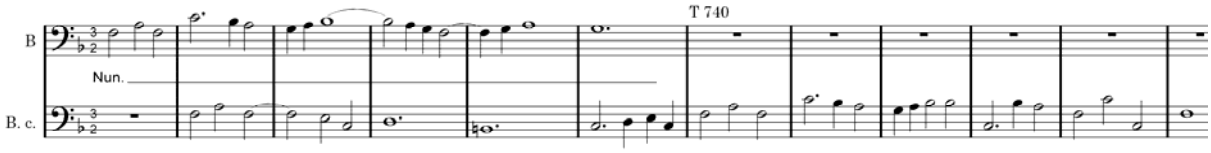
Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Donnerstag: „Samech"- Motive a), b) und c)

Ganz anders als die Iod-Vertonung ist der Samech-Satz aus einem Wechsel von Instrumental- und Gesangsteilen aufgebaut, wobei die instrumentalen Abschnitte immer von allen Instrumenten gespielt werden und in den Gesangsteilen nur ein oder zwei Instrumente den Solisten begleiten. Auch verdichtet sich die Samech-Vertonung zum Ende des Satzes, wenn die Singstimme sich am kontrapunktischen Geschehen der Instrumente beteiligt; die Iod-Vertonung hingegen ist so angelegt, daß Instrumente und Singstimme immer unterschiedliche Motive vortragen. Die Motive selbst sind voller Bausteine, die als Ausdrucksmittel des *stylo languido* fungieren. Da wären: Halbtonschritte (tonarteneigene und Lizenzen), verminderte Dreiklänge (in gebrochener Form), Figuren wie Seufzermotiv und *exclamatio*, Überbindungen (zur Dissonanzbildung: Synkopation) und überwiegend fallende Melodielinien. Während Komponisten wie z. B. Leo die Figuren und Stilmerkmale als solche (in der Gesangsstimme) präsentieren, verwendet Zelenka sie als Bausteine für seine Motive und Soggetti, die er dann kontrapunktisch verarbeitet.

Neben der Jerusalem-Fuge ist die Vertonung des Buchstaben „Nun"[402] in dieser Lamentation von einigem Interesse, da dieser Letternabschnitt sich tonartlich von allen übrigen Teilen dieser Lamentationen abhebt: er steht in F-Dur, während die übrigen Teile in einer Molltonart stehen (g-Moll, d-Moll, f-Moll). Außerdem enthält dieser Abschnitt Anklänge an beide Altlamentationen, was die Intervallstruktur

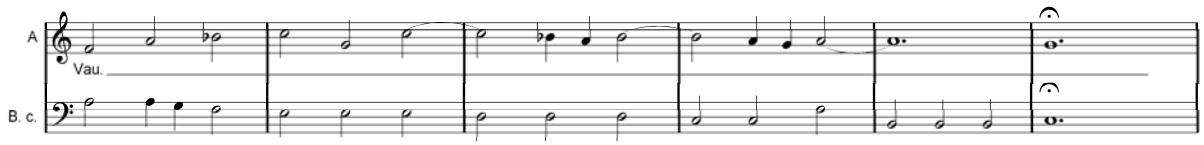
[402] Ganz nebenbei sei hier angemerkt, dass dieser Letternabschnitt „Nun" genau im Zentrum aller sechs Lamentationen steht, wenn man diese als ein Gesamtwerk mit insgesamt 1480 Takten auffasst. Die Mittelachse des Gesamtwerks liegt dann in der exakten Mitte dieses Letternabschnitts; nämlich an dem Taktstrich, wo der Gesang endet und die instrumentale Wiederholung des Gesangsmotivs beginnt (= Takt 740) .

sowohl der Melodie als auch der begleitenden Baßstimme anbelangt (s. Notenbeispiel 141, a)-e)).

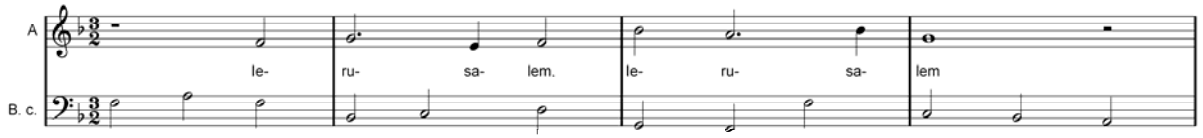
Notenbeispiel 141

Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Donnerstag: „Nun“-Vertonung (vollständig)

(a) In der Letternvertonung „Vau“ aus der 2. Lamentation für Mittwoch taucht ein ähnliches Überbindungsmotiv auf wie in der „Nun“-Vertonung.

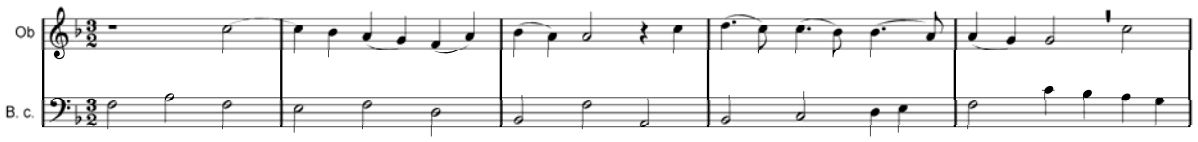
Notenbeispiel 141 (a)

Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Mittwoch: „Vau“

(b) Die Punktierung des Jerusalem-Rufes aus der Fuge der 2. Lamentation für Mittwoch ist auch Bestandteil der „Nun“-Melodie; außerdem ähnelt sich der Beginn der B.c.-Stimme in beiden Stellen.

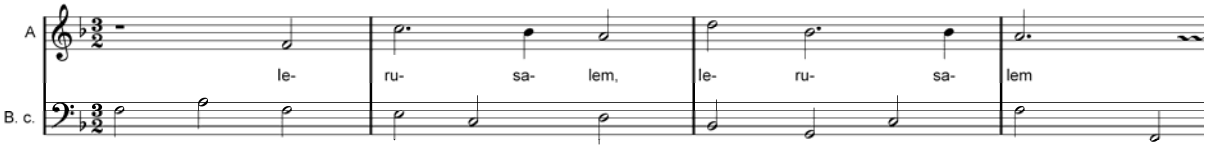
Notenbeispiel 141 (b)

Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Mittwoch: „Jerusalem convertere“

(c) Mit dem Vorspiel der 2. Lamentation für Freitag hat die „Nun“-Melodie den von der Quinte herabfallenden Melodiegestus gemeinsam sowie den Beginn der B.c.-Begleitung.

Notenbeispiel 141 (c)

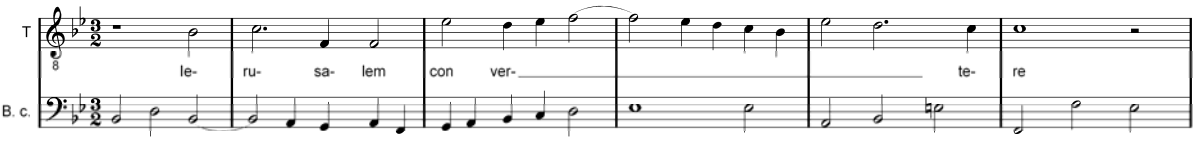
Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Freitag: „Aleph“ - Vorspiel

(d) Die Jerusalem-Rufe der Schlußfuge der 2 . Lamentation für Freitag vereinigen in sich alle vorgenannten Merkmale: Beginn der Baßbegleitung, von der Quinte herabfallenden Melodielinie, punktierter Rhythmus, und zusätzlich ähnelt der Beginn des Jeruslam-Rufs dem der „Nun“-Vertonung.

Notenbeispiel 141 (d)

Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Freitag: „Jerusalem convertere“

(e) Auch der Beginn der Jerusalem-Fuge der Tenorlamentation (1. Donnerstag) ähnelt der „Nun“-Melodie.

Notenbeispiel 141 (e)

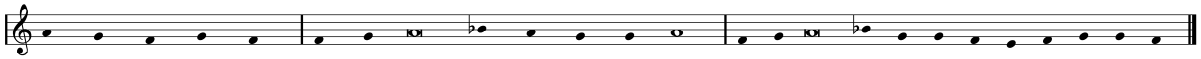
Jan Dismas Zelenka: 1. Lamentation für Donnerstag: „Jerusalem convertere“



Vergleicht man diese Notenbeispiele, so fällt auf, daß das Tonmaterial, aus dem sie zusammengesetzt sind, sehr begrenzt ist. Die kleine „Nun“-Melodie, die vielleicht als Keimzelle aller anderen Melodien gelten kann, besteht sogar nur aus vier Tönen (f, g, a, b). Diese vier Töne bilden das tonale Grundmaterial für den *tonus romanus*. Eins seiner Charakteristika ist, daß er nur aus vier (bzw. fünf) unterschiedlichen Tönen zu

bestehen. Das folgende Beispiel zeigt die Melodie des *tonus romanus*, wie er zu Zelenkas Zeit in Dresden gesungen wurde.[403]

Notenbeispiel 142

tonus romanus: Wiener Fassung von 1660

Mit diesen Motivähnlichkeiten existiert neben dem Kontrapunkt ein zweites Hauptmerkmal von Zelenkas Lamentationen, das motiv- und formgestaltende Funktion innehat: der *tonus romanus*, dessen Tonmaterial als Quelle für die ähnlich gebauten Motive einiger Sätze dient, die den inneren Zusammenhalt aller sechs Lamentationen stärken sollen. Eine vergleichbare Anwendung des *tonus romanus* als Zusammenhang stiftendes und motivbildendes Element konnte in dem Lamentationszyklus von Leo beobachtet werden.

Lamentatio I pro Die Veneris (ZWV 53)

Besetzung: Solotenor; 2 Flöten, 2 Soloviolloncelli, Fagott, B.c.; Tonart: A-Dur/a-Moll

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Satzweise	Besetzung/ Orchester
Andante-Vivace	Heth	34	C	Arioso	Fl, Vc, Fg, B. c.
Andante	Misericord.	5	C	Rez. Secco	B. c.
	Heth	14	3/2	*Rez. Secco*	B. c.
	Novi diluc.	2	C	Rez. Secco	B. c.
	Heth	14	3/2	*Rez. Secco*	B. c.
	Pars mea	3	C	Rez. Secco	B. c.
Andante	expectabo	11	3/2	*Rez. Secco*	B. c.
Andante	Teth	39	C	Arioso	Fl, Fg, B. c.
	Bonus est	4	C	Rez. Secco	B. c.
	Teth	6	C	*Rez. Secco*	B. c.
	Bonum est	4	C	Rez. Secco	B. c.
	Teth	6	C	*Rez. Secco*	B. c.
	Bonum est	5	C	Rez. Secco	B. c.
Andante	Iod	38	3/4	Arioso*	Vc, Fg, B. c.

[403] Cantus Ecclesiasticus... Wien 1660.

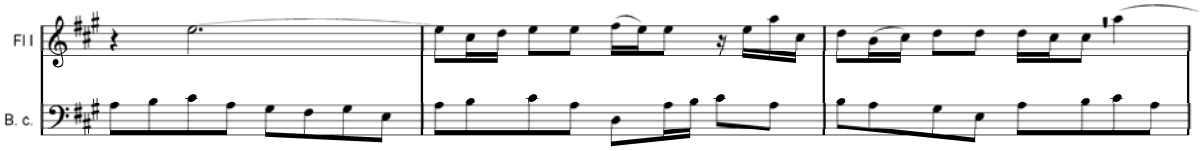
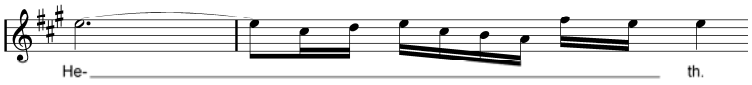
Satzbezeichnung	Sedebit Textbeginn	3 Länge	C Taktart	Rez. Secco Satzweise	B. c. Besetzung/ Orchester
	Iod	7	3/4	Arioso*	Vc, B. c.
	Ponet in	3	C	Rez. Secco	B. c.
	Iod	27	3/4	Arioso*	Vc, B. c.
	Dabit	4	C	Rez. Secco	B. c.
Andante	Jerusalem	45	C	Fuge	Fl, Vc, Fg, B. c.

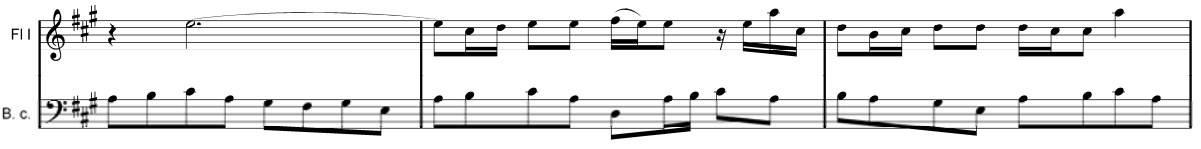
* die mit einem Asterisk gekennzeichneten Teile sind als Kanon gesetzt

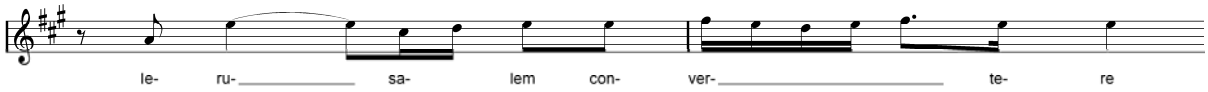
In ihrer Kleingliedrigkeit und der Häufung der kontrapunktischen Abschnitte ähnelt diese Lamentation der allerersten (1. Mittwoch für Solobaß, c-Moll). Die kurzen Abschnitte sind in dieser Lamentation allerdings durch den Aufbau der Textvorlage bedingt. Gleichzeitig enthält diese Lamentation wie die Tenorlamentation (1. Donnerstag, B-Dur) viele Secco-Rezitative. Von allen übrigen Lamentationen unterscheidet sie sich aufgrund ihres konzertanten Charakters und ihrer Besetzung mit zwei Soloflöten und zwei Soloviolonceli. Sehr konzertant gestaltet sind der Eingangssatz „Heth“ und die Jeruslem-Fuge. Beiden Sätzen liegt daßelbe Hauptmotiv zugrunde:

Notenbeispiel 143

Jan Dismas Zelenka: 1. Lamentation für Freitag

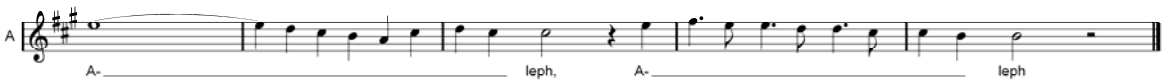
a) „Heth“ (Vorspiel)

b) „Heth“ (erster Gesangseinsatz)

c) „Jerusalem convertere“ (Vorspiel)



d) „Jerusalem convertere (erster Gesangseinsatz)

Von seinem Duktus her ähnelt dieses Motiv auch dem Eingangsmotiv der nächsten Lamentation. (Um beide Motive besser vergleichen zu können, wurde das „Aleph"-Motiv von F-Dur nach A-Dur transponiert.)

Notenbeispiel 144

Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Freitag: „Aleph" (transponiert)



Diese Motive haben eine ganze Reihe von Hauptmerkmalen gemeinsam: die Zweigliedrigkeit, die wie Frage und Antwort wirkt, die Wechselnote, die am Ende der ersten Teilphrase als Quart- (Aleph) bzw. als Sextvorhalt (Heth) dient, und die Vorhalte vor den Tonwiederholungen am Ende der zweiten Teilphrase, die wie ein Echo des ersten Phrasenendes wirken. Diese Vorhalte verleihen beiden Motiven ihren typischen Gestus.

Neben dem Eingangssatz „Heth" und der Jerusalem-Fuge sind die erste „Teth"-Vertonung und die drei „Iod"-Abschnitte weitere kunstvoll ausgearbeitete Sätze dieser Lamentation, deren kompositorische Komplexität nur in den Letternvertonungen liegt, während die Verse durchweg als Secco-Rezitative gesetzt sind.

Die erste „Teth"-Vertonung ist überwiegend ein konzertantes Duett der beiden Flöten mit B. c.-Begleitung. Der Tenor setzt nur einmal ein und singt auf dem Wort „Teth" eine lange Koloratur, die eine Vereinfachung der Flötenmelodien darstellt. Der Aufbau dieses Satzes zeigt folgende Struktur: 19 Takte Flötenduett, 9 Takte Koloratur (ohne Flöten) und 11 Takte Flötenduett. Interessant ist, daß Zelenka in

dieser Letternvertonung die Flöten nur miteinander musizieren läßt, aber nicht im Duett bzw. Trio mit dem Tenor.

Ganz anders verfährt Zelenka bei den „Iod"-Vertonungen. Sie sind als Kanon zwischen den beiden Solocelli bzw. zwischen einem der Celli und dem Solotenor angelegt. Dieser Kanon besteht aus mehreren Motiven, die entweder alle zusammen oder in einer Auswahl das Material für die drei „Iod"-Vertonungen bilden.

Die erste „Iod"-Vertonung ist in zwei gleich lange Abschnitte zu je 19 Takten geteilt. Im ersten Abschnitt tragen die beiden Celli den Kanon vor; im zweiten Abschnitt musizieren die beiden Celli mit der Singstimme im Kanon, wobei sich die Celli pro Einsatz abwechseln (Tenor + Cello 2, Tenor + Cello 1, Tenor + Cello 2 usw.).
In der zweiten siebentaktigen „Iod"-Vertonung spielt das erste Cello mit dem Tenor ein Motiv aus der ersten „Iod"-Vertonung im Kanon.

In der dritten „Iod"-Vertonung, die mit 27 Takten wieder recht lang ist, teilt sich in den ersten vierzehn Takten das erste Cello mit dem Tenor den Kanon. In den folgenden dreizehn Takten musizieren beide Celli den Kanon wieder allein miteinander. Auf diese Weise hat Zelenka aus der Kombination der „Iod"-Kanons mit den dazwischenliegenden Versen eine große dreiteilige Form geschaffen, die in sich geschlossen ist. Die Besetzung unterstreicht diese Form: 1. zwei Celli, zwei Celli mit Tenor; 2. Cello I mit Tenor; 3. Cello I mit Tenor, zwei Celli.

Lamentatio II pro Die Veneris Sancto (ZWV 53)

Besetzung: Soloalt; Chamumeau oder Oboe (solo), Violine (solo), Fagott (solo), B. c.; Tonart: F-Dur

Genau wie die vorangegangene konzertante Tenorlamentation hat diese eine kammermusikalische Besetzung. Ungewöhnlich ist das Chalumeau, ein

klarinettenähnliches Instrument, das im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in Wien sehr beliebt war.[404]

Satzbezeichnung	Textbeginn	Länge	Taktart	Satzart	Besetzung/ Orchester
Andante-Allegro	Aleph	61	3/2	Arioso	Chal,Vl,Fg,B. c.
Andante-Vivace	Quomodo	6	C	Rez. Secco	B. c.
Andante	Beth	8	3/2	*Rez. Secco*	B. c.
	Filii Sion	5	C	Rez. Secco	B. c.
	Ghimel	13	3/2	*Rez. Secco*	B. c.
Largo/Grave/ Vivace	Sed et lamiae	7	C	Rez. Secco	B. c.
Un poco Andante	Daleth	31	C	*Arioso*	Chal,Vl,Fg,B. c.
	Adhaesit	4	C	Rez. Secco	B. c.
	...eis	1	2/4	Akkord mit Fermate, B. c.	
Affettuoso-Largo	He	7	3/2	Rez. Secco	B. c.
... – Presto	Qui visce...	6	C	Rez. Secco	B. c.
Affettuoso	Vau	13	3/2	Arioso	B. c.
	Et maior	6	C	Rez. Secco	B. c.
Andante	Jerusalem	114	3/2	Fuge	Chal,Vl,Fg,B. c.

Mit der vorangegangenen Tenorlamentation hat diese die vielen Secco-Rezitative gemeinsam. Allerdings enthält sie bei weitem weniger kontrapunktische Sätze, zählt aber mit zwei ausgearbeiteten Ariosos auch nicht zu den schlichten Lamentationen.

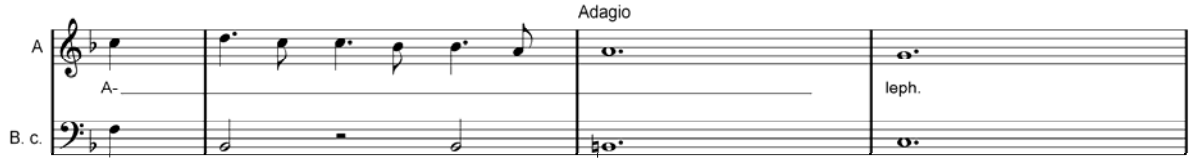
Auch diese Lamentation weist eine ganze Reihe von Tempobezeichnungen auf, die im Großen und Ganzen drei unterschiedliche Funktionen haben:

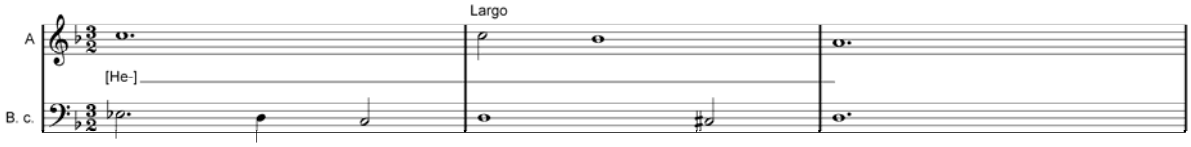
[404] vgl. Marx, H. J.: Herkunft und Stil... S. 92.

1. Sie bieten dem Solisten eine Möglichkeit, eine kleine Schlußkadenz zu improvisieren:

Notenbeispiel 145

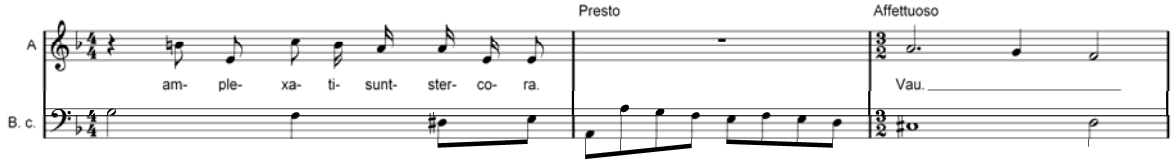
Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Freitag:

a) „Aleph“

b) „He“



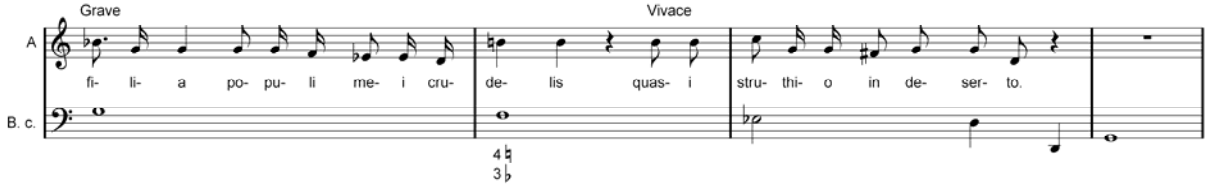
2. Sie kennzeichnen einen Übergang zur nächsten Strophe:

Notenbeispiel 146

Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Freitag: „Amplexati sunt stercora.Vau“

3. Sie interpretieren den Wortsinn:

Notenbeispiel 147

Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Freitag: „Filia populi mei crudelis“

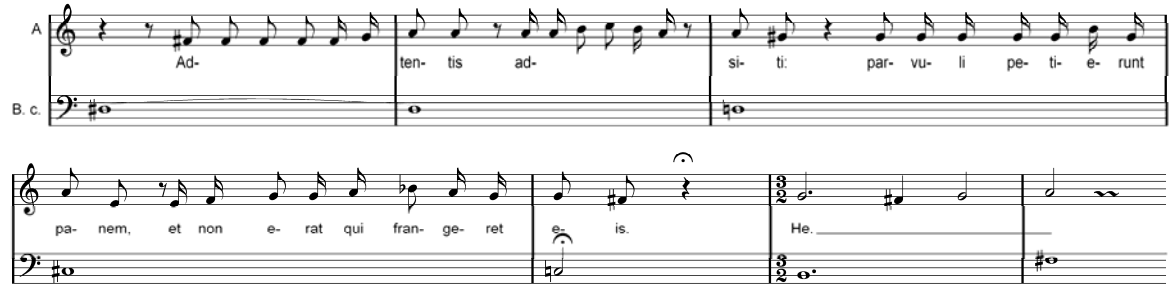


Im oben zitierten Abschnitt (Notenbeispiel 147) erklingen zunächst in langsamem Tempo Ausdrucksmittel der Trauer (fallender Quartbaß) und der Grausamkeit (verminderter Akkord); das plötzliche Presto steht für die Schnelligkeit des Straußenvogels: doch alle Kunstmittel zusammen sollen die Lebensfeindlichkeit, die diese Textzeile beschreibt, musikalisch darstellen.[405]

Eine weitere bemerkenswerte Stelle in dieser Lamentation zeichnet sich dadurch aus, daß Zelenka nach einer Fermate mitten im Takt die Taktart wechselt. Die gesamte Stelle ist über einem fallenden *passus duriusculus* im Baß aufgebaut, der die harte Lage der hungernden und verhungernden Bevölkerung Jerusalems symbolisiert. Faßt man B.c.- und Altstimme harmonisch zusammen, so ergibt sich eine Kette von verminderten Akkorden, deren Dissonanzwirkung durch zwei Vorhalte an den Phrasenenden noch gesteigert wird.

Notenbeispiel 148

Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Freitag: „Adhaesit lingua lactentis“



Zyklische Elemente

Die weiter oben beschriebene Verwandtschaft des „Aleph“-Soggettos aus der letzten Lamentation mit Stellen aus anderen Lamentationen läßt vermuten, daß Zelenka diese sechs Lamentationen nicht allein als lose Sammlung, sondern als ein Gesamtwerk konzipiert hat. Schon allein der Wechsel zwischen stärker und weniger

[405] Die Grausamkeit des Strauß', auf die diese Textstelle der Klagelieder anspielt, bezieht sich auf eine Passage im Buch Hiob (Hi 39, 13-18).

stark kontrapunktisch ausgearbeiteten Lamentationen zeigt, daß es Zelenka darum ging, die Abfolge der sechs Lamentationen möglichst variantenreich zu gestalten.

Lamentation I	viele kontrapunktische Abschnitte; theatralisch
Lamentation II	keine kontrapunktischen Abschnitte; schlicht; *tonus romanus*
Lamentation III	viele Ariosi; (*tonus romanus*)
Lamentation IV	viele Secco-Rezitative; *tonus romanus*
Lamentation V	viele Secco-Rezitative, viele kontrapunktische Abschnitte; konzertant
Lamentation VI	viele Secco-Rezitative; *tonus romanus*

Auch durchzieht die sechs Lamentationen eine Entwicklung vom „großen" Orchester hin zu einer kammermusikalischen Besetzung; tritt in der dritten und vierten Lamentation zunächst in einzelnen Sätzen die Oboe (und das Fagott) solistisch hervor, so sind die Lamentationen V und VI komplett kammermusikalisch besetzt. Diese Abnahme der Besetzungsstärke mag mit dem jeweiligen Aufführungstag zusammenhängen: traditionell wird in der Heiligen Woche zum Karfreitag hin die Musik bzw. Instrumentalmusik eingeschränkt.

Etwa zur selben Zeit, als die Lamentationen entstanden, verfaßte Zelenka in den Jahren 1721/ 1722 den anderen großen Werkzyklus seines Lebens: die sechs Triosonaten (ZWV 181) für zwei Oboen, Fagott und B. c. (Sonate III: für Violine, Oboe, Fagott und B. c). Ein dritter großer Zyklus, bestehend aus sechs Messen, an dem Zelenka zum Ende seines Lebens gearbeitet hat, blieb unvollendet.[406] Die sechs Triosonaten sind ebenso wie die sechs Lamentationen als großes Gesamtwerk angelegt und durch tonartliche und motivische Bezüge untereinander verknüpft, was für das musikalische Barockzeitalter eher selten ist.[407] In den Lamentationen aus

---

[406] „Missae ultimae": Nr. 1 *Missa Dei Patris*, C-Dur, 21.9.1740 [ZWV 19]; Nr. 2 *Missa Dei Filii*, C-Dur/G-Dur, um 1740, nur Kyrie und Gloria; Nr. 6 *Missa Omnium Sanctorum*, 3.2.1741 [ZWV 21]
vgl. Kohlhase, Thomas: Jan Dismas Zelenka und seine „Missa Sanctissima Trinitatis" (Teil 2). In: Musica Sacra 108 (1988). S. 98-107. Hier: S. 102.

[407] vgl. Kohlhase, Th.: Jan Dismas Zelenka und... S. 102.

früheren Jahrhunderten sind allerdings zyklische Elemente, die einen inneren Zusammenhalt garantieren sollen, nachweisbar.[408]

Den Zyklus der sechs Triosonaten hat Zelenka auf der Grundlage der Quintverwandtschaften der ausgewählten Tonarten angelegt. Der Zyklus der Lamentationen basiert auf der Tonfolge *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, wobei die Tonfolge *f*, *g*, *a*, *b*, den *tonus romanus* abbildet (Lamentationen II bis VI)

Tonarten der Lamentationen (1722)		Tonarten der Triosonaten (1721/22)	
Lamentation I	c-Moll	Sonate I	F-Dur
Lamentation II	F-Dur	Sonate II	g-Moll
Lamentation III	B-Dur	Sonate III	B-Dur
Lamentation IV	g-Moll	Sonate IV	g-Moll
LamentationV	A-Dur	Sonate V	F-Dur
Lamentation VI	F-Dur	Sonate VI	c-Moll

In den Triosonaten wechseln sich die Dur- und Molltonarten ab, wobei sowohl die Dur- als auch die Molltonarten im Quintverhältnis zueinander stehen (B-F; c-g). In den Lamentationen ist die Abfolge zweimal „Moll-Dur-Dur".

Beiden Zyklen gemeinsam ist die konzertante Anlage der fünften Sonate bzw. fünften Lamentation. In den Triosonaten ist die Sonate V als dreisätziges Fagottkonzert im italienischen Stil ausgearbeitet, während die übrigen Sonaten formal dem viersätzigen Modell der *Sonata da chiesa* folgen – aber de facto keine Kirchensonaten sind. Von den Lamentationen hat die fünfte, was die Behandlung der Tenorstimme und der Soloinstrumente betrifft, den mit Abstand konzertantesten Charakter.

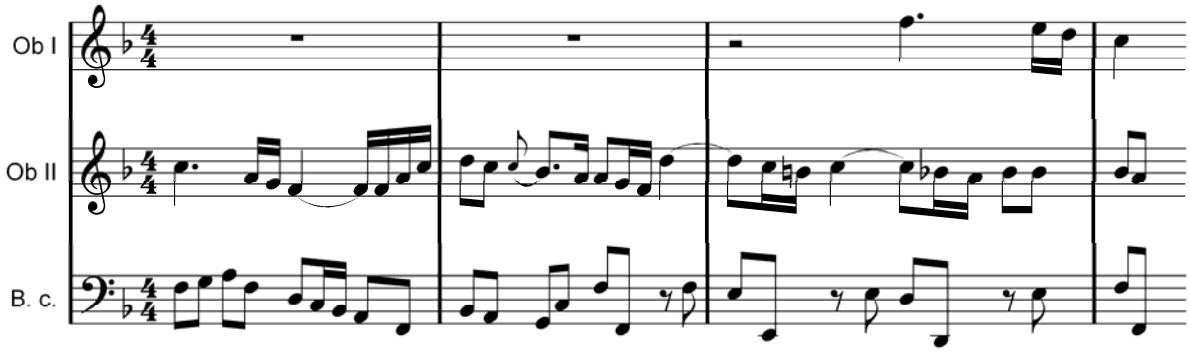
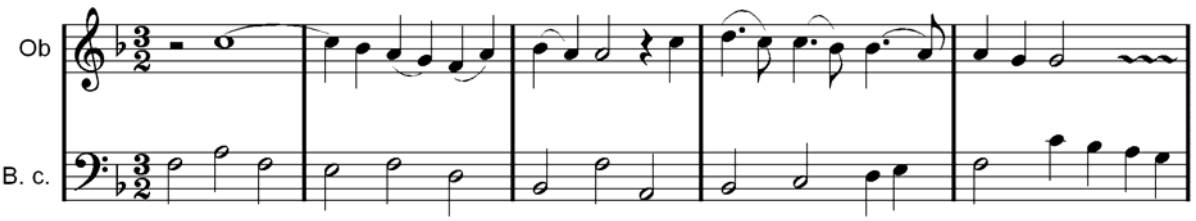
Gemeinsam ist beiden Zyklen auch, daß jeweils fünf Werke eine geschlossene Einheit bilden, während eines vorn bzw. hinten „angehängt" wurde. In den Lamentationen fällt die erste wegen ihrer starken Kontrapunktik und Theatralik auf, außerdem enthält sie kein motivisches Material, das sie mit den Lamentationen II bis VI

[408] Ring, Johannes: Beispiele zyklischer Elemente... S. 61-76.

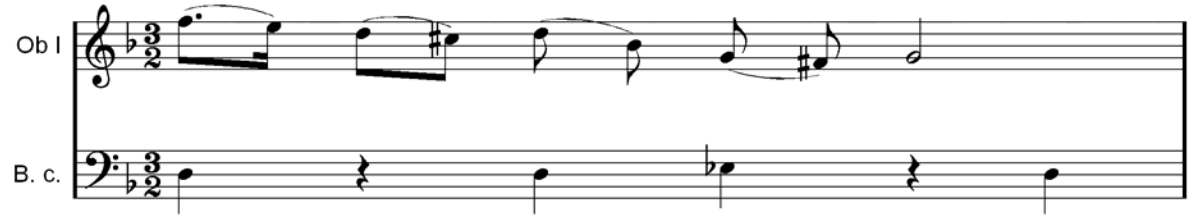
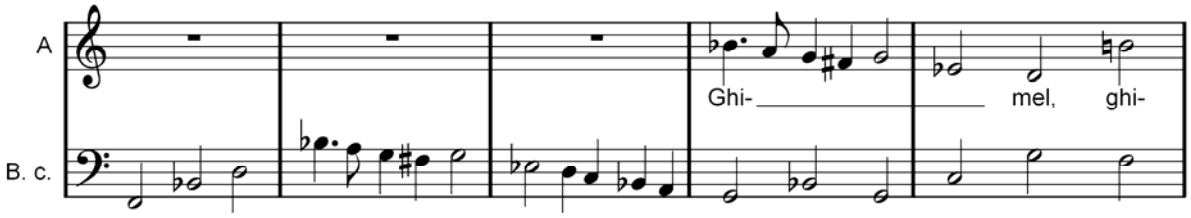
verbinden würde; zudem liegt ihre Tonart c-moll außerhalb des Tonartenraums des *tonus romanus*. In den Triosonaten will die Sonate VI nicht so recht ins Bild passen. Sie ist im Gegensatz zu den übrigen Sonaten, die alle mindestens einen umfangreichen Fugensatz aufweisen, vergleichsweise schlicht und mehr tänzerisch (Satz VI/4 hat eine Menuettform) angelegt ohne kunstvolle kontrapunktische Ausarbeitungen. Auch sind motivische Bezüge zu den übrigen Sonaten nicht offensichtlich feststellbar.

Eines der Hauptthemen, das in den Triosonaten die Grundlage für die motivischen Verwandtschaften liefert, ist das Eröffnungsthema des ersten Satzes der ersten Sonate, welches ganz ähnlich gestaltet ist wie das „Aleph"-Motiv der 2. Lamentation für Freitag:

Notenbeispiel 149

a) Jan Dismas Zelenka: Triosonate I, F-Dur: 1. Satz

b) Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Freitag: „Aleph" - Vorspiel

Auch das „Ghimel"-Motiv der 2. Lamentation für Freitag weist Ähnlichkeiten mit einem Motiv aus den Triosonaten auf, nämlich dem Beginn des dritten Satzes der ersten Sonate:

Notenbeispiel 150

a) Jan Dismas Zelenka: Triosoante I, F-Dur: 3. Satz

b) Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Freitag: „Ghimel“

Diese motivischen Ähnlichkeiten aus beiden Zyklen sind zwar auf wenige, aber wichtige Motive beschränkt; und sie werden umso bedeutsamer, wenn man bedenkt, daß Zelenka nicht zu den Barockkomponisten zählt, die häufig motivisch-thematische Anleihen am eigenen Werk vornehmen oder ihre Melodien aus musikalischen Allgemeinplätzen zusammenfügen.

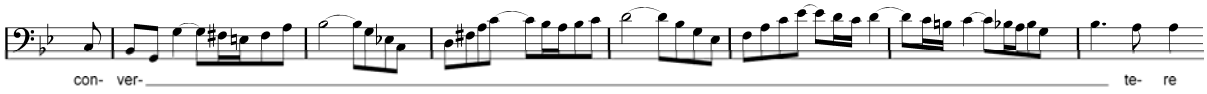
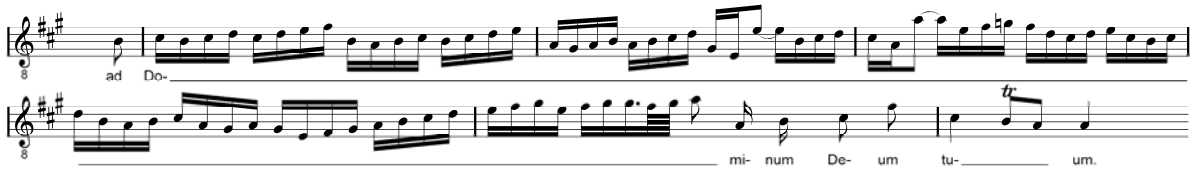
Die Jerusalem-Fugen

Bei den Chorfugen der großen Messen Zelenkas unterscheidet Thomas Kohlhase zwei Typen: den expressiven Fugentypus und den virtuosen. Der expressive Typus ist gekennzeichnet durch Chromatik, musikalische Figuren (z. B. *exclamatio*) oder Lamentopassagen; der virtuose Typus indes durch Koloraturen, vertrackte Rhythmen, schwierige Intervalle und die Verquickung mehrerer Themen unterschiedlichen Charakters (wie z. B. in den Doppelfugen).[409]

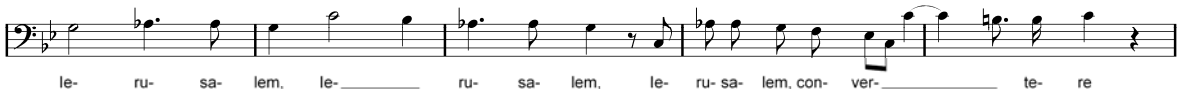
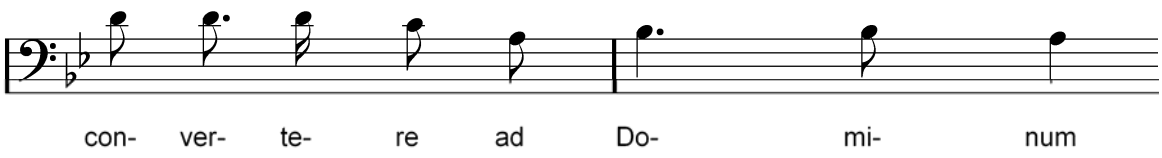
[409] vgl. Kohlhase, Th.: Jan Dismas Zelenka und... S. 101-102.

Ob es sich bei den sechs Jerusalem-Fugen um virtuose oder expressive Fugen handelt, läßt sich nicht eindeutig entscheiden. Alle enthalten ausgedehnte Koloraturen, vorzugsweise auf Wörtern wie „Dominum“ oder „convertere“. Dabei werden dem Solobaß und dem Solotenor größere Anforderungen an sängerischem Geschick abverlangt als dem Soloalt.

Notenbeispiel 151

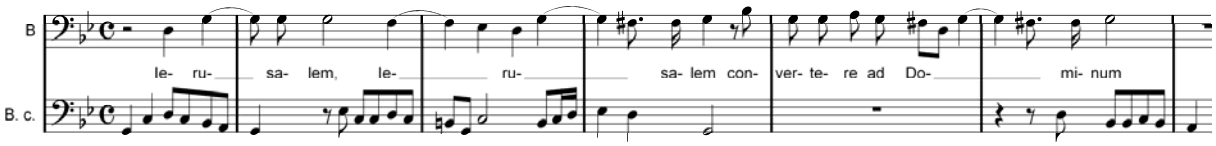
a) Jan Dismas Zelenka: 1. Lamentation für Mittwoch: „Jerusalem convertere“

b) Jan Dismas Zelenka:1. Lamentation für Freitag: „Jerusalem convertere“

Gleichzeitig ist Expressivität naturgemäß das wesentliche Charakteristikum des Lamentationsstils. Besonders die Themen der beiden Baßlamentationen weisen typische Merkmale (Halbtonschritte (152a), Tonrepetitionen (152b)) des *stylo languido* auf.

Notenbeispiel 152

a) Jan Dismas Zelenka: 1. Lamentation für Mittwoch: „Jerusalem convertere“

b) Jan Dismas Zelenka: 1. Lamentation für Mittwoch: „convertere ad Dominum“

Im Thema der Jerusalem-Fuge der 1. Lamentation für Mittwoch (Notenbeispiel 152 a) spielt der Halbtonschritt in unterschiedlichen Zusammenhängen (Leitton, *exclamatio*) eine charakterisierende Rolle.

Im Thema der Jerusalem-Fuge der 2. Lamentation für Donnerstag erscheint der Halbtonschritt weniger exponiert, „nur" als Leitton, diesmal im Verbund mit dem fallenden Tetrachord und der Tonwiederholung, welche die motivprägenden Elemente sind.

Notenbeispiel 153

Jan Dismas Zelenka: 2. Lamentation für Donnerstag: „Jerusalem convertere"

Mit wie viel Aufmerksamkeit für Details Zelenka seine kontrapunktischen Sätze zusammenfügt, zeigen im Beispiel 153 die Positionen des „convertere"-Motivs: in der Instrumentalbaßstimme bildet es einen Gegenpol zum fallenden Tetrachord und zur Schlußkadenz der Gesangsbaßstimme, welche ihrerseits das Motiv vorträgt, während der Instrumentalbaß pausiert.

Zum Schluß soll noch ein Blick auf die formale Gestalt dieser Fugen geworfen werden. Zelenkas Fugen gliedern sich nach ihrem harmonischen Verlauf. Dabei wird eine Tonart über einen gewissen Zeitraum beibehalten, in dem die Themen dann verarbeitet werden. Unter motivischen Aspekten lassen sich Zelenkas Kompositionen, speziell die Fugen, nur schwierig in eindeutige Abschnitte gliedern, da die Themen und Motive durch das gesamte Stück hindurch eng ineinander verzahnt sind.

Die übergeordnete formale Struktur der meisten Fugen entspricht einer Bogen-oder Brückenform, in der sich - wie beim Rondo - die Abschnitte axialsymmetrisch um

einen Mittelteil gruppieren (A-B-C-B-A). Daneben verwendet Zelenka noch die Kettenform, die – ebenfalls mit dem Rondo vergleichbar – aus einer Abfolge A-B-A-C-A-usw. von Abschnitten besteht.

Harmonische Gliederung der sechs Jerusalem-Fugen

Lamentation I: 1. für Mittwoch, c-Moll – Kettenform

Tonarten:	c	g	c	f	c
Länge:	14	16	14	15	14

Lamentation II: 2. für Mittwoch, F-Dur – Bogenform mit zweigeteiltem Mittelteil

Tonarten:	F	C	a	F
Länge:	25	24	16	30

Lamentation III: 1. für Donnerstag, B-Dur – Bogenform

Tonarten:	B	F/f	c	d/D	g/B
Länge:	41	14	2	14	41

Lamentation IV: 2. für Donnerstag, g-Moll – (zusammengesetzte) Bogenform

Tonarten:	(g + d)	(g + d)	(F + B)	(d + g + c)	(g + g)
Länge:	(12 + 8)	(6 + 6)	(7 + 4)	(4 + 4 + 4)	(14 + 6)
	20	12	11	12	20

Lamentation V: 1. für Freitag, A-Dur – (zusammenges.) Bogenform oder Kettenform

Tonarten:	(A + E + A)	(A + E)	A	(E +A)
Länge:	(3 + 4 + 3)	(8 + 6)	11	(4 + 6)
	10	14	11	10

Lamentation VI: 2. für Freitag, F-dur – Bogenform mit zweigeteiltem Mittelteil

Tonarten:	F	C	a	F
Länge:	30	20	28	36

Grundsätzlich läßt sich aus diesen Anlagen ablesen, daß Zelenka um möglichst ausgewogene und symmetrische Formen bemüht war, wie sie dem ästhetischen Ideal der Barockkultur entsprachen. Es fällt auf, daß die Fugen der beiden Altlamentationen (Lamentation II und VI) gleich gebaut sind; ebenso ist die Tonartenfolge F-C-a-F in beiden Fugen identisch, auf dem Dreiklang basierend. Desgleichen sind auch die Fugenthemen der Lamentationen II und VI über den *tonus*

romanus aufeinander bezogen. Die formale Anlage der Fuge aus der konzertanten Lamentation V ist nicht eindeutig als Bogen- oder Kettenform identifizierbar. Das unterstreicht prinzipiell noch einmal die Sonderstellung, die diese Lamentation innerhalb des Gesamtwerks einnimmt.

Die Schlußfugen der Lamentationen sind ein Beispiel für Zelenkas souveräne Beherrschung des Kontrapunkts und bilden jeweils den Höhepunkt einer jeden Lamentation. Verglichen mit den gewaltigen Chorfugen aus den Messen sind sie relativ kurz. Einem bestimmten Typus sind sie nicht eindeutig zuzuordnen, enthalten sie doch sowohl virtuose als auch expressive Anteile in gleichem Maße.

Zelenkas Lamentationen aus dem Jahr 1723 (ZWV 54)

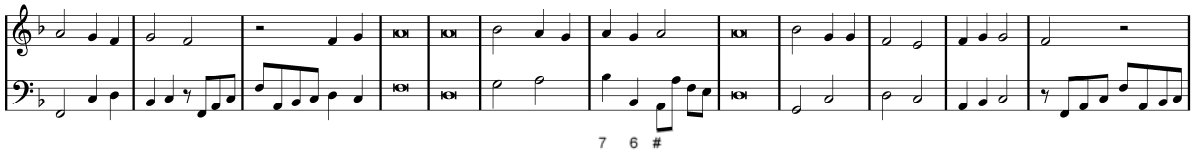
Besetzung: Alt, Tenor, Baß; B.c.

Lamentation	Textbeginn	Tonart	Besetzung
1. für Freitag	Misericordiae Domini	B-Dur	Tenor + B. c.
2. für Freitag	Quomodo obscuratum	F-Dur	Alt + B. c.
3. für Freitag	Recordare, Domine	F-Dur	Baß + B. c.

In der äußeren Form sind diese einstimmigen Freitagslamentationen Zelenkas denen von Silvani ähnlich; jedoch verwendet Silvani als Solostimme alle vier Stimmlagen, während Zelenkas Lamentationen nur für Alt, Tenor und Baß geschrieben sind. Der wichtigste Unterschied zwischen den Lamentationen von Silvani und diesen Lamentationen Zelenkas ist die völlig freie Erfindung der Gesangsmelodie bei Silvani, während Zelenka den *tonus romanus* mit Harmonien versehen und stellenweise rhythmisiert hat. Gemeinsam ist beiden Vertonungen die freie Rezitation der Melodie über weitgehend liegenden Baßnoten und die stringente, überwiegend syllabische Vertonung des Textes.

Thomas Kohlhase sieht diese Lamentationen Zelenkas als ein Zeitzeugnis für die Aufführung einer generalbaßgestützten Choralmelodie.[410] In allen drei Lamentationen läuft jede Strophe nach demselben harmonischen Schema ab:

Notenbeispiel 154

Jan Dismas Zelenka: Lamentation 1723 (ZWV 54) - *tonus romanus* mit B. c. (Harmonieschema)

[410] vgl. Kohlhase, Th.: Jan Dismas Zelenka und... S. 199.

Die kleinen Übergangsfloskeln in der B.c-Stimme variieren leicht. Sie sind mit Tempobezeichnungen versehen, z. B. Adagio, um dem Hörer den neuen Versbeginn anzuzeigen und haben somit Interpunktionsfunktion.[411]

[411] vgl. Kohlhase, Th.: Jan Dismas Zelenka und... S. 199.

5.4.2 Johann David Heinichen (1683-1729)

Johann David Heinichen war von 1716 bis zu seinem Tod im Jahr 1729 Kapellmeister am Dresdner Hof. Zuvor hatte er einige Jahre in Venedig zugebracht.[412] Heinichens „3 Lamentationes Jeremiae in coena Domini" aus dem Jahr 1724 sind die einzigen Lamentationen von ihm, die erhalten sind, und deren Aufführung am 12. April 1724 am Dresdner Hof belegt ist. Seine „Lamentatio I" für den Karfreitag und die „3 Lamentationes" für den Karfreitag sind verschollen.

Lamentatio I, Tenore Solo

Besetzung: Solotenor, 2 Traversflöten, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, B.c.; Tonart: c-Moll

Textbeginn	Länge	Taktart	Satzart	Besetzung/ Orchester
Incipit lamentatio	2	C	Rez. Secco	B. c.
Aleph	2	C	Rez. Secco	B. c.
Quomodo sedet sola	9	C	Rez. Acc.	Vln, Vla, B. c.
Beth	2	C	Rez. Secco	B. c.
Plorans ploravit	91	3/2	Arioso	2 Ob, B. c.
Ghimel	1	C	Rez. Secco	B. c.
Migravit Iudas	13	C	Rez. Acc.	Vln, Vla, B. c.
Daleth	2	C	Rez. Secco	B. c.
Viae Sion lugent	77	6/4	Arioso	2 Fl, 2 Ob, Vln, Vla, B. c.
He	2	C	Rez. Secco	B. c.
Facti sunt hostes	13	C	Rez. Secco	B. c.
Jerusalem	32	C	Arioso	2 Fl, 2 Ob, Vln, Vla, B. c.

An der Orchesterbesetzung läßt sich bereits ablesen, daß Heinichen eine größtmögliche Abwechslung der Klangfarben in seinen Klageliedervertonungen anstrebt. Auffallend – schon aufgrund ihrer Länge – sind die drei Ariosi „Plorans ploravit", „Viae Sion" und der Jerusalem-Vers. Während alle übrigen Verse durchlaufend vertont wurden, ganz gleich, ob sie als Secco- oder Accompagnato-Rezitativ gestaltet sind, gibt Heinichen den Ariosi durch Wiederholungen einzelner

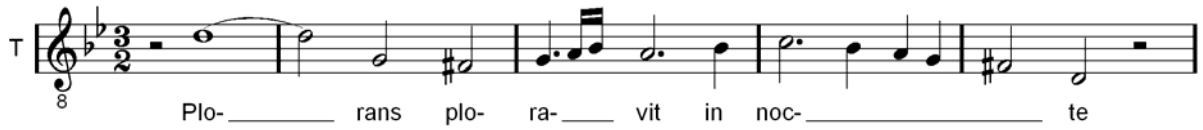
[412] Zur Biographie Johann David Heinichens:
siehe z. B.: Horn, Wolfgang: Artikel „Heinichen, Johann David". In: MGG II. Personenteil, Bd. 8. Kassel 2002. Sp. 1178-1191.

Textabschnitte und instrumentaler Zwischenspiele eine stärker ausgearbeitete Form als den übrigen Sätzen. Dennoch ist die formale Anlage dieser drei Sätze nicht so streng durchdacht wie in einer Arie, so daß die Bezeichnung Arioso hier geeignet erscheint.[413] Diese Ariosi stellen eine lose Reihung verschiedener Motive und Motivgruppen dar, die sich Singstimme und Orchester gegenseitig zuspielen. Einige der Motive tauchen innerhalb eines Ariosos mehrfach auf und geben ihm somit den Ansatz einer formalen Struktur. Ihre musikalische Funktion besteht vorrangig darin, die Abfolge von Secco- und Accompagnato-Rezitativen aufzulockern.

Jedes der drei Ariosi wird von einem Instrumentalvorspiel eingeleitet, welches das Hauptmotiv des Ariosos vorstellt. Nach der letzten Verszeile wird dieser Instrumentalteil noch einmal wortwörtlich wiederholt und bildet somit das Nachspiel. Damit erreicht Heinichen nicht nur eine geschlossene Form, sondern auch, daß der Vers vom Hauptmotiv des Ariosos eingerahmt wird.

Das erste Arioso „Plorans ploravit“ (Kla 1, 2) besteht aus einer Abfolge von fünf unterschiedlichen Motiven. Das Hauptmotiv bestimmt das Vor- und Nachspiel sowie den ersten Einsatz der Gesangsstimme.

Notenbeispiel 155

Johann David Heinichen: 1. Lamentation für Mittwoch: „Plorans ploravit in nocte“ - Hauptmotiv

Heinichens Motive sind im allgemeinen so aufgebaut, daß sich an einen prägnanten Motivkopf eine freie Fortspinnung oder eine textausdeutende Koloratur anschließt. Der Motivkopf wird häufig in die Orchesterbegleitstimmen einbezogen, während die Singstimme die Fortspinnung oder ein anderes Motiv vorträgt. An inhaltlich bedeutsamen Stellen schweigt oftmals das Orchester, so daß nur der Sänger und die

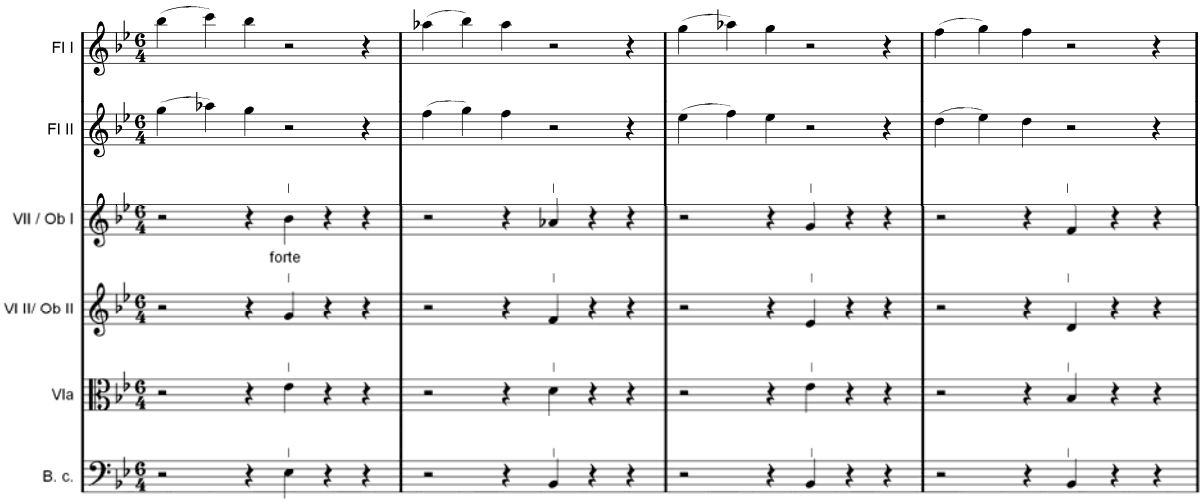
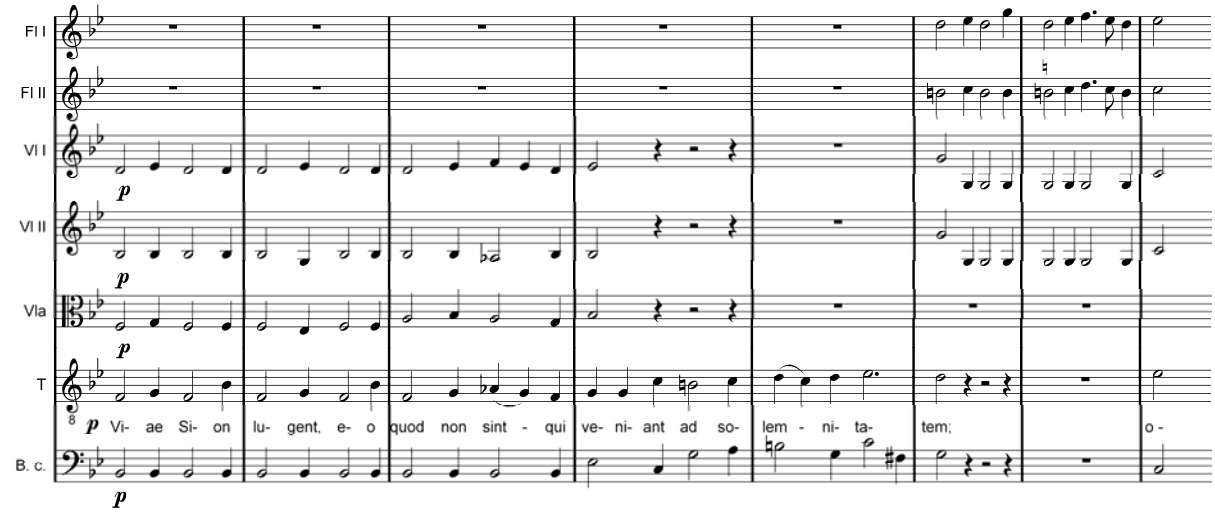
[413] vgl. Westrup, Jack: Artikel „Arioso“. In: New Grove I. London 1980. Nachdruck 1995. S. 582.

B. c.-Gruppe zu hören sind. Dieser partielle Einsatz der Instrumente ist in allen drei Ariosi zu beobachten.

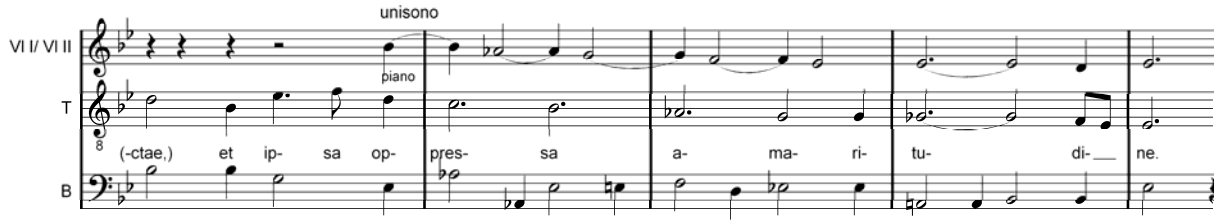
Das zweite Arioso „Viae Sion lugent“ (Kla 1, 4) besteht vornehmlich aus zwei Hauptmotiven, die in ihrem Charakter stark kontrastieren.

Notenbeispiel 156

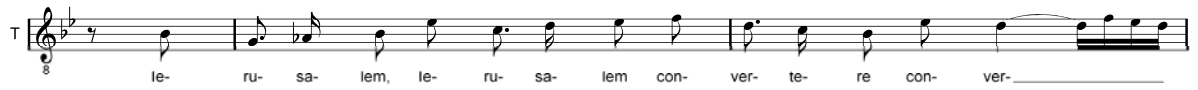
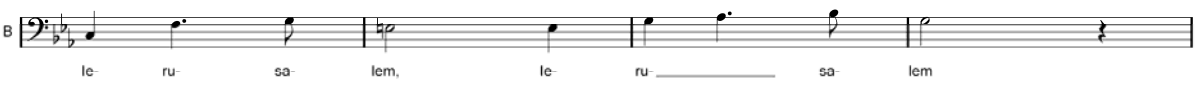
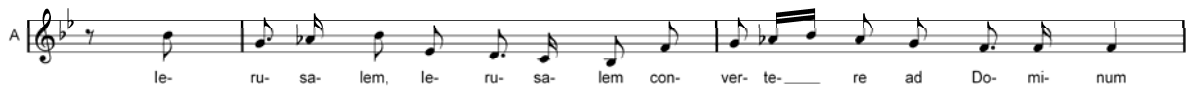
Johann David Heinichen: 1. Lamentation für Mittwoch: „Viae Sion“, 2 Motive

Motiv a)

Motiv b)

Diese Motive bestimmen nahezu allein das gesamte musikalische Geschehen dieses Verses, nur an einer Stelle, bei der Wiederholung der Worte „et ipsa oppressa amaritudine/*sie selbst trägt bitteres Weh*“, direkt vor dem Einsatz des instrumentalen Nachspiels, führt Heinichen zur Wortausdeutung ein neues Motiv ein.

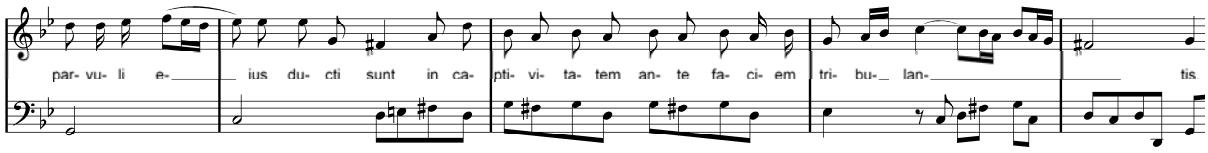
Notenbeispiel 157

Johann David Heinichen: 1. Lamentation für Mittwoch: „Et ipsa oppressa est“

Der Jerusalem-Vers, das dritte Arioso, besteht überwiegend aus einem zusammengesetzten Motiv, dessen auftaktiger, punktierter Rhythmus sich aus den Akzenten der Worte „Je-rú-sa-lem“, „con-vér-te-re“ und „ad Dó-mi-num“ ableitet. Die Parallelität des Sprachrhythmus dieser vier Worte haben sich übrigens auch andere Komponisten zueigen gemacht, um hieraus ihre Motive für den Jerusalem-Vers zu entwickeln. Das Jerusalem-Motiv aus Heinichens erster Lamentation ähnelt dem der dritten Lamentation. Einen Kontrast hierzu bildet das Jerusalem-Motiv der zweiten Lamentation, das völlig anders gestaltet ist.

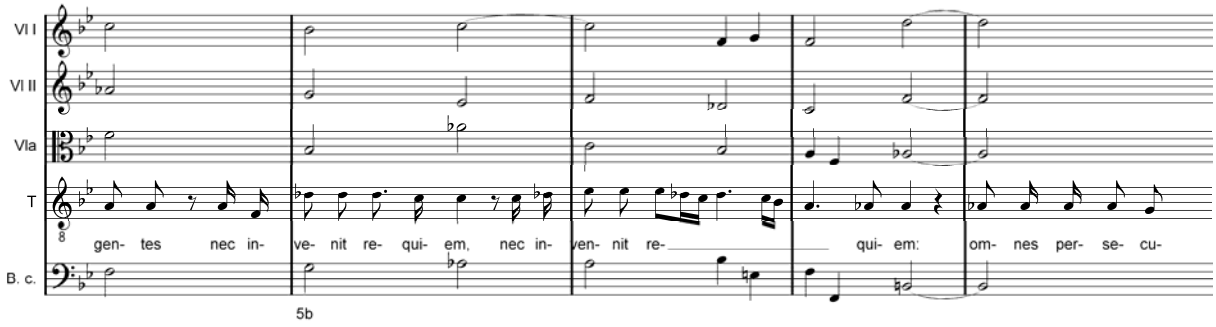
Notenbeispiel 158

a) Johann David Heinichen: 1. Lamentation für Mittwoch: „Jerusalem“

b) Johann David Heinichen: 2. Lamentation für Mittwoch: „Jerusalem“

c) Johann David Heinichen: 3. Lamentation für Mittwoch: „Jerusalem“

Generell versucht Heinichen in seinen Lamentationen, möglichst starke Kontraste zu schaffen, um seine Kompositionen lebendig und spannungsreich zu gestalten. Denn, was die Besetzung und die rezitativische Basisstruktur dieser Werke betrifft, steht ihm nur ein begrenztes Arsenal an musikalischem Material zur Verfügung. Um dennoch Farbigkeit und vor allem auch Glaubwürdigkeit zu erreichen, ist der Einsatz seines kompositorischen Könnens gefordert. Ein aufschlußreiches Beispiel, wie auf kurzem Raum innerhalb eines Secco-Rezitativs sich Ausdruck und Melodieduktus ändern, zeigt die folgende Stelle.

Notenbesipiel 159

Johann David Heinichen: 1. Lamentation für Mittwoch: „Parvuli eius“

Harmonische Besonderheiten bzw. Kühnheiten lassen sich zumeist in den Schlußwendungen der Koloraturen, besonders aber in den Accompagnato-Rezitativen ausmachen. Ein Beispiel für eine besonders ausgefallene Harmoniefolge ist die Stelle „nec invenit requiem/*und findet nicht Ruhe*“ (Kla 1, 3). In ihrer Grundstruktur besteht diese Stelle aus einer Abfolge von Dominant-Tonika-Verbindungen, wobei die Dominaten als Sept- oder Septnonakkorde auftauchen. Für eine Überraschung sorgt der Querstand *a-as* in der Singstimme auf „requiem“. Da der Melodieschlußton dieser Phrase, das *as*, Bestandteil eines verminderten Akkords ist, endet diese Verszeile in dissonanter Schwebe. Deutlicher und bildhafter kann man die verlorengegangene Ruhe nicht ausdrücken.

Notenbeispiel 160

Johann David Heinichen: 1. Lamentation für Mittwoch „Nec invenit requiem“

Lamentatio 2, Basso Solo

Besetzung: Solobaß; 2 Violinen, Violetta, B.c.; Tonart: f-Moll

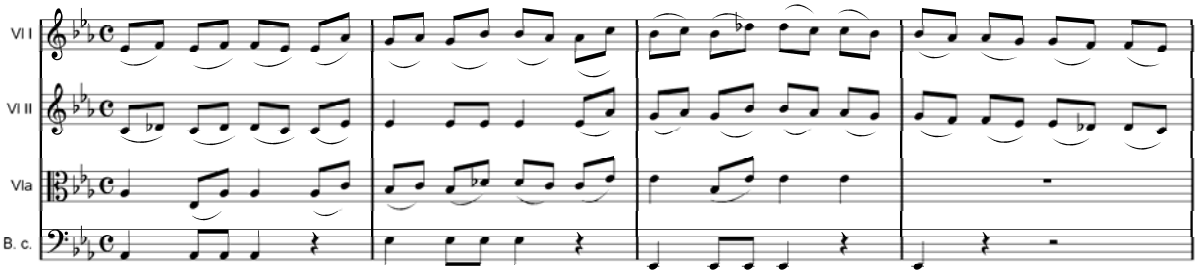
Die Violinstimmen in dieser Lamentation notiert Heinichen wegen der tiefen Lage durchweg im Bratschenschlüssel.

Textbeginn	Länge	Taktart	Satzart	Besetzung/ Orchester
Vau	3	C	Rez. Secco	B. c.
Et egressus est	37	C	Rez. Acc.	Vln + Vla unisono; B. c.
Zain	2	C	Rez. Secco	B. c.
Recordata est Ierusalem	15	C	Rez. Secco	B. c.
Heth	2	C	Rez. Secco	B. c.
Peccatum peccavit	52	C	Arioso	Vln, Vla, B. c.
Teth	2	C	Rez. Secco	B. c.
Sores eius in pedibus	13	C	Rez. Secco	B. c.
Jerusalem	85	3/4	Arioso	Vln + Vla unisono, B. c.

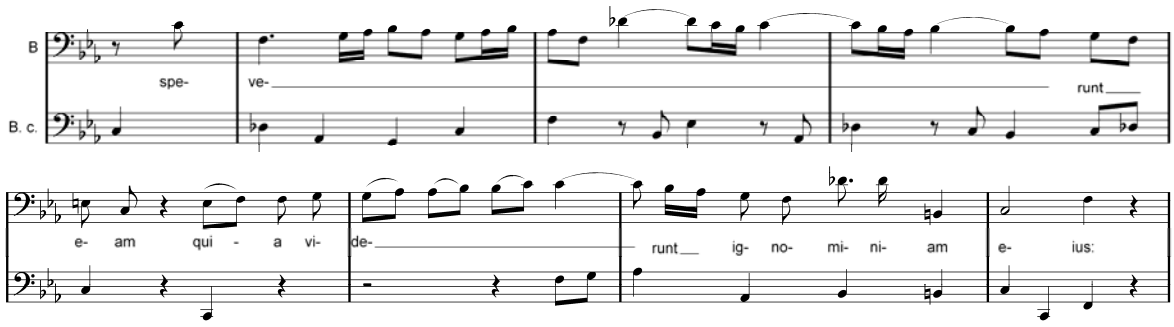
Die beiden zentralen Sätze dieser Lamentation sind die Ariosos „Peccatum peccavit“, der als einziger Satz fünfstimmig ist, und der Jerusalem-Vers, der mit seinen 85 Takten Länge ein Gegengewicht zu den übrigen Sätzen bildet.

Das „Peccatum peccavit“ (Kla 1, 8) ist formal ähnlich wie ein Kettenrondo angelegt mit der Abfolge: A-B-A-C-A-D-A-E-A-F-A. Das Orchester spielt ein charakteristisches Seufzermotiv, welches als Vor-, Nach- und für die Zwischenspiele eingesetzt wird. Die Gesangsbaßstimme trägt mit jedem Einsatz ein neues Motiv vor.

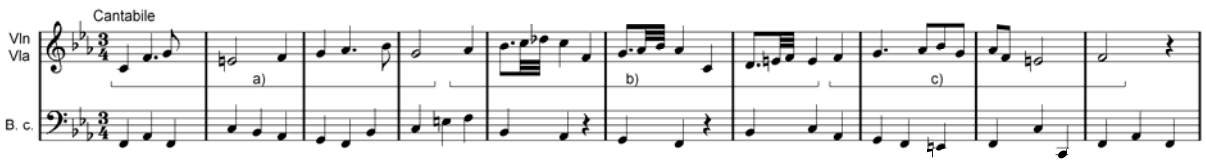
Notenbeispiel 161

Johann David Heinichen: 2. Lamentation für Mittwoch: „Peccatum peccavit“ - Seufzermotiv

Auffallend in diesem Satz – wie in der gesamten Lamentation – sind die extrem langen Koloraturen, die Heinichen dem Bassisten zumutet.

Notenbeispiel 162

Johann David Heinichen: 2. Lamentation für Mittwoch: „Spreverunt illam“

Völlig anders angelegt ist der Jerusalem-Vers am Schluß der Lamentation. Er ist das längste Stück und bildet einen Gegenpol zu den vorangegangenen knapp gehaltenen Versen. Der Soggetto mit seinem sarabandenartigen Rhythmus besteht aus zwei Motiven (a) und (b), aus denen Heinichen das musikalische Geschehen dieses Satzes entwickelt.

Notenbeipiel 163

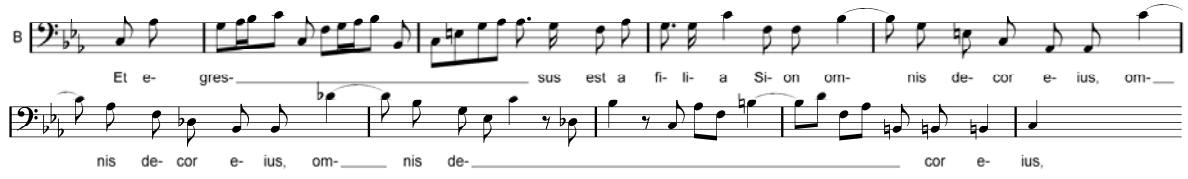
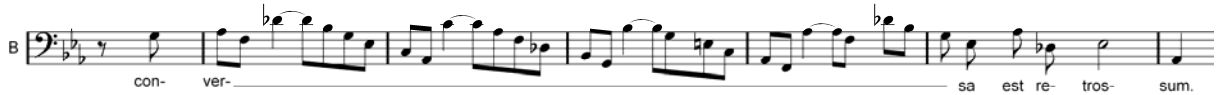
Johann David Heinichen: 2. Lamentation für Mittwoch: „Jerusalem convertere“ - Vorspiel

Folgendes Schaubild zeigt den motivischen Ablauf des Jerusalem-Verses:

	Motiv	Takte	Besetzung
Teil I	a-b-c	9	Orchester
	a	4	Solobaß + B. c.
	b	3	Orchester
	a-a	7	Solobaß + Orchester
Schluß I	b+d	7	Solobaß + Orchester
Teil II	a-b-c	9	Orchester
	a	4	Solobaß + B. c.
	b	3	Orchester
	a-a	6	Solobaß + Orchester
Einschub	b-c′	5	Solobaß + Orchester
	c′′	10	Solobaß + Orchester
Schluß II	b+d	8	Solobaß + Orchester
	a-b-c	10	Orchester

Aus dieser Motivabfolge wird eine Zweiteilung des Satzes deutlich. Die beiden Teile unterscheiden sich voneinander nur durch den „Einschub" von 15 Takten mit der Motivfolge (b-c′), (c′′). Dieser Einschub besteht aus einer langen Koloratur, die auf einer Abwandlung des Motivs (c) beruht, während den Rest des Satzes die Motive (a) und (b) dominieren.

Weiterhin interessant sind in dieser Lamentation zwei lange Koloraturen, die sich ähneln. Die erste eröffnet den ersten Vers der Lamentation „Et egressus est" (Kla 1, 6), die zweite schließt den dritten Vers „conversa est retrorsum" (Kla 1, 8) ab.

Notenbeispiel 164

a) Johann David Heinichen: 2. Lamentation für Mittwoch: „Et egressus est"

b) Johann David Heinichen: 2. Lamentation für Mittwoch: „Conversa est retrorsum"

Beide Koloraturen weisen gemeinsame Merkmale auf: großer Ambitus, Septakkordstruktur und Überbindungen zur nächsten betonten Zählzeit. Die ähnliche Gestalt dieser beiden Koloraturen ist für Heinichens Lamentationen eher die Ausnahme, da Heinichen in erster Linie eine größtmögliche Abwechslung und starke Kontraste in der Motivik anstrebt. Beide Koloraturen sind typisch für die Führung der Baßstimme, welche die gesamte Lamentation hindurch anspruchsvoll gestaltet ist, indem sie ständig auf kurzem Raum alle Register durcheilt.

Lamentatio 3 – Alto Solo

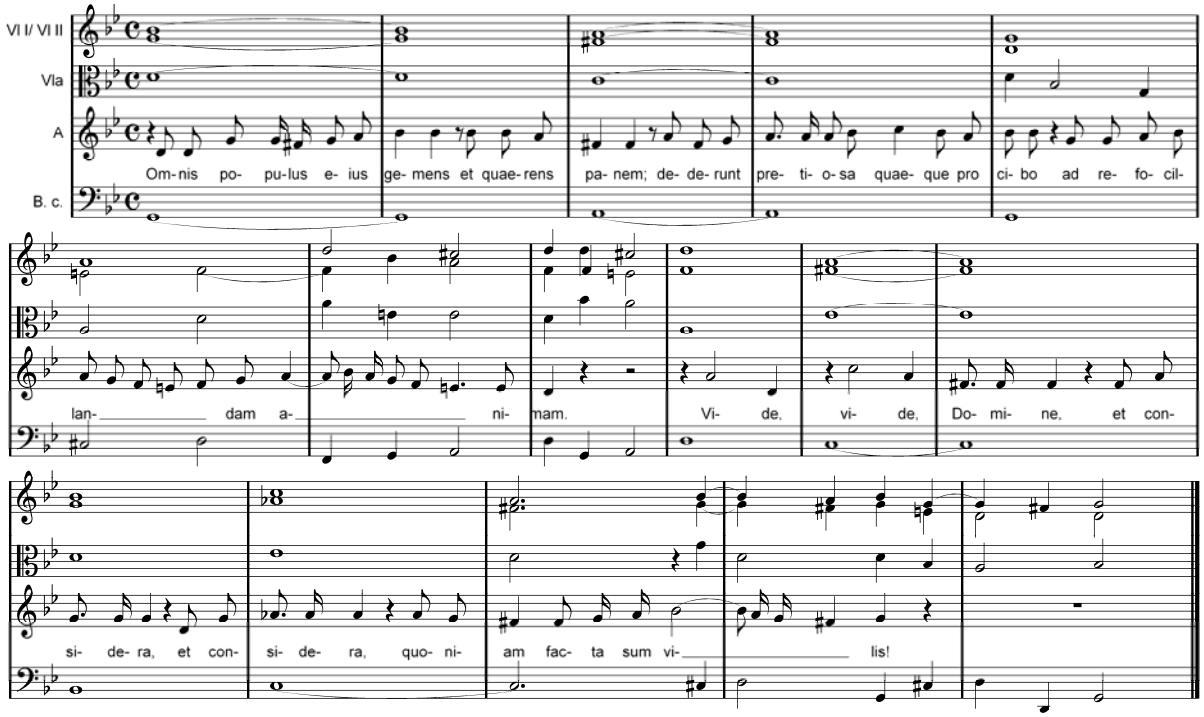
Besetzung: Soloalt; 2 Traversflöten; 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, B.c.; Tonart: c-Moll

Textbeginn	Länge	Taktart	Satzart	Besetzung/ Orchester
Iod	2	C	Rez. Secco	B. c.
Manus suam misit	9	C	Rez. Secco	B. c.
Caph	2	C	Rez. Secco	B. c.
Omnis populus	16	C	Rez. Acc.	Vln, Vla, B. c.
Lamed	2	C	Rez. Secco	B. c.
Textbeginn	Länge	Taktart	Satzart	Besetzung/ Orchester
O vos omnes	16	C	Arioso	2 Fl, 2 Ob, Vln, Vla, B. c.
Mem	2	C	Rez. Secco	B. c.
De excelso misit	10	C	Rez. Secco	B. c.
Nun	2	C	Rez. Secco	B. c.
Vigilavit iugum	13	C	Rez. Acc.	Vln, Vla, B. c.
Ierusalem	42	C	Arioso	2 Fl, 2 Ob, Vln, Vla, B. c.

Genau wie die vorangegangene Lamentation enthält diese auch nur zwei Ariosi, von denen eines der Jerusalem-Vers ist. Allerdings sind in dieser Lamentation die beiden Accompagnato-Rezitative stärker ausgearbeitet als in der vorigen. Wärend in der Baßlamentation die Violinen in den Accompagnato-Rezitativen teilweise nur mit durchlaufenden Achteltonrepetitionen begleiten, haben sie z. B. im „Vigilavit"-Rezitativ der Altlamentation einen Rhythmus zu spielen.

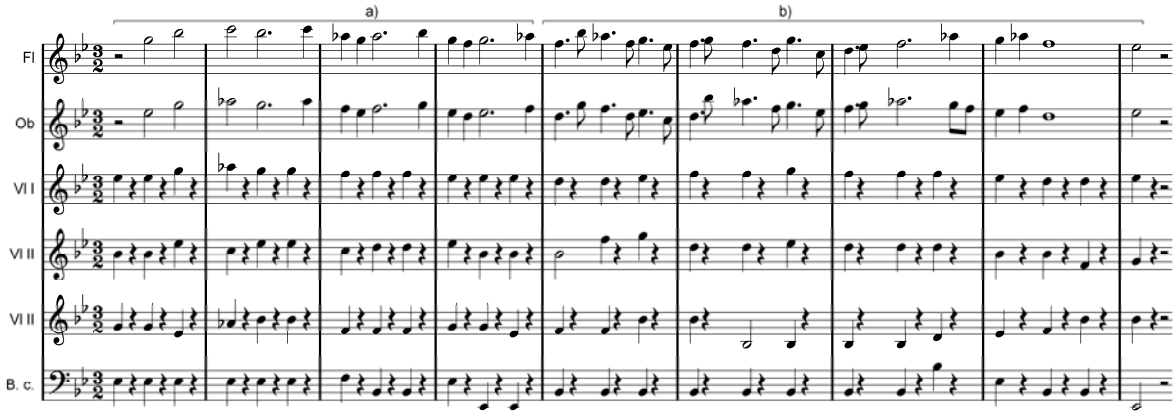
Einer der ausdrucksvollsten Sätze aller drei Lamentationen Heinichens ist das Accompagnato-Rezitativ „Omnis populus".

Notenbeispiel 165

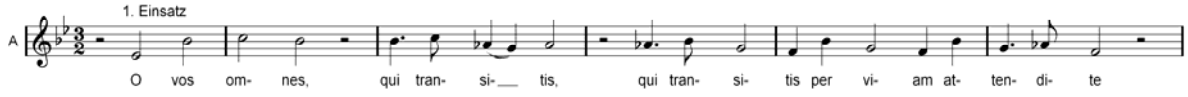
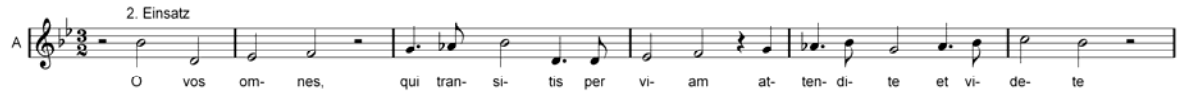
Johann David Heinichen: 3. Lamentation für Mittwoch: „Omnis populus“

Dieses Rezitativ enthält alle nur möglichen harmonischen Ausdrucksmittel, die der *stylo languido* bereithält: Septakkorde, Septnonakkorde, einen Querstand, einen neapolitanischen Sextakkord sowie Quart- und Sextvorhalte. Zusätzlich wird die Mehrzahl der Akkorde nicht in der Grundstellung verwendet, so daß die Baßstimme kaum Fundamentwirkung hat und sich ideal mit den geisterhaft sphärischen Klängen der Streicherakkorde verbindet und dem gesamten Stück eine unwirkliche Stimmung verleiht.

Das erste Arioso „O vos omnes“ wird dominiert von dem punktierten Rhythmus eines Motivs (b), welches Ausgangsmaterial für die Gesangssstimme ist und auf verschiedene Weisen weiterentwickelt wird.

Notenbeispiel 166

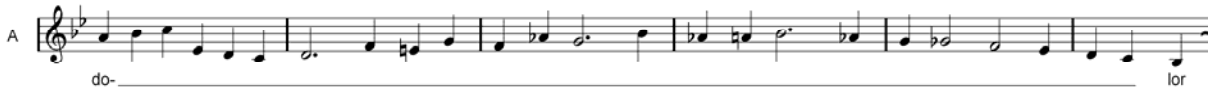
Johann David Heinichen: 3. Lamentation für Mittwoch: „O vos omnes“ - Vorspiel

Neben dem punktierten Rhythmus ist noch das Kopfmotiv des Soggetto, der aus vier halben Noten besteht, charakteristisch.

Notenbeispiel 167

a) Johann David Heinichen: 3. Lamentation für Mittwoch: „O vos omnes“ – 1. Gesangseinsatz

b) Johann David Heinichen: 3. Lamentation für Mittwoch: „O vos omnes“ – 2. Gesangseinsatz

Dieses Arioso ist weitgehend als Bassetto komponiert, d. h. die Altstimme bildet das Fundament des Satzes, während die Violinen und die Viola einen typischen jambischen Begleitrhythmus beibehalten. Stellenweise übernimmt die Altstimme die Motivik der Holzbläserstimmen, so daß sich zwischen ihnen ein Wechselspiel entfaltet. Die instrumentale Baßstimme tritt nur im Vor- und Nachspiel und in den Zwischenspielen hinzu. Bemerkenswert ist in diesem Arioso eine lange Koloratur auf dem Wort „dolor“ (Schmerz), deren Intervallstruktur fast atonal wirkt, da Heinichen sie überwiegend aus kleinen Terzen und Halbtonschritten zusammensetzt und damit eine eindeutige Tonartenbezogenheit verschleiert. Der etwas sperrige Rhythmus mit

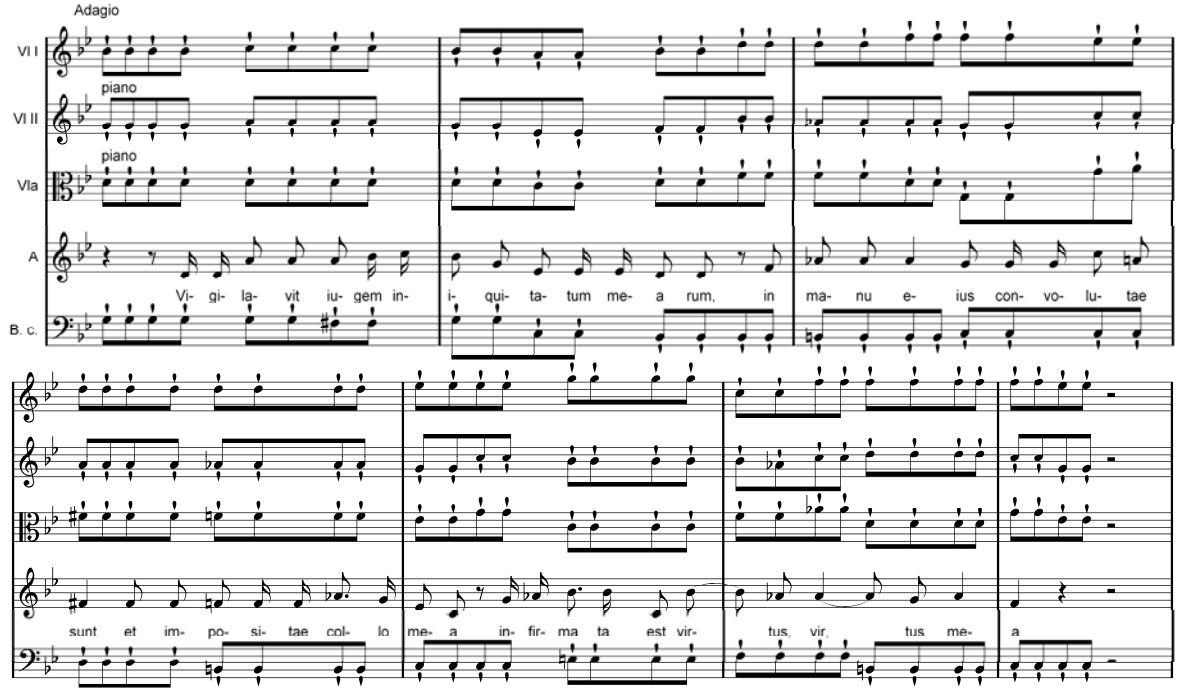
seinen Akzentverschiebungen unterstreicht den „ungeordneten“ Charakter dieser Linie.

Notenbeispiel 168

Johann David Heinichen: 3. Lamentation für Mittwoch: „Si est dolor sicut dolor meus“ - Koloratur

Diese für jene Zeit eigenartige Melodie ist ein Beispiel dafür, wie die hohe Ausdruckskraft der Textvorlage Komponisten zu ungewöhnlichen Lösungen bei der musikalischen Umsetzung der Klagelieder inspirieren kann.

Unbestimmte Tonalität läßt sich auch durch die Reihung von verminderten Akkorden erreichen. Werden diese Akkordtöne horizontal angeordnet, so ergibt sich eine wenig eingängige unmelodische Linie, wie sie das Accompagnato-Rezitativ „Vigilavit iugum“ (Kla 1, 14) aufweist. Die Martellato-Achtel im Baß und in den Streichern untermauern die Schroffheit dieser Klänge.

Notenbeispiel 169

Johann David Heinichen: 3. Lamentation für Mittwoch: „Vigilavit iugum“

Der Jerusalem-Vers der Altlamentation ist formal ähnlich angelegt wie der der Baßlamentation. Während Heinichen in der Baßlamentation mit drei Motiven jongliert, verwendet er in der Altlamentation nur zwei, von denen vor allem das zweite eine ritornellartige Funktion erhält.

	Motiv	Takte	Besetzung
Teil I	a-b	5	Orchester
	a	1	Soloalt + B. c.
	b	2	Orchester
	a-c	7	Soloalt + B. c.
Teil II	a-b	5	Orchester
	d	2	Soloalt + B. c.
	b	2	Orchester
	d	2	Soloalt + B. c.
	e	1	Orchester
	f	3	Soloalt + Orchester
	b	1	Orchester
	g	3	Soloalt + Orchester
	b	1	Orchester
	g	4	Soloalt + Orchester
	a-b	6	Orchester

Im Gegensatz zum Jerusalem-Vers der Baßlamentation fügt Heinichen dieser Jerusalem-Vertonung mehr neue Motive hinzu. Die Grundstruktur beider Jerusalem-Verse ist aber die gleiche: erster Teil mit Orchester-Vorspiel und der Aufteilung des motivischen Materials auf die Singstimme und die Instrumente, darauf folgt eine Schlußgruppe für den ersten Teil. Der zweite Teil beginnt und schließt mit dem Orchestervorspiel des ersten Teils. Dazwischen findet eine „Verarbeitung“ der Motive statt, wobei Heinichen in der Altlamentation mehr neues Motivmaterial hinzufügt als in der Baßlamentation.

Fazit: Der Jerusalem-Vers der Altlamentation ähnelt formal dem der Baßlamentation und motivisch dem der Tenorlamentation. Damit stellt er eine Verbindung zu den beiden vorangegangenen Lamentationen her und erhält somit die Funktion eines zusammenfassenden Abschlusses aller drei Lamentationen. Diese Tatsache legt nahe, daß Heinichen diese drei Lamentationen als Einheit geplant hat und eine Vertonung der übrigen sechs Klagelieder nicht vorgesehen war.

Vorbild für Heinichens Lamentationen sind sicherlich die italienischen Kompositionen seiner Zeit. Besonders die Art und Weise und die Dichte der angewandten harmonischen und melodischen Ausdrucksmittel lassen auf italienische Einflüsse schließen. Auch spiegeln Heinichens Lamentationen viel mehr die Zeichen der Zeit wider als diejenigen Zelenkas, die – obgleich auch monodisch – sehr stark dem kontrapunktischen Satz verhaftet sind. Heinichens Ansätze zur Bildung stark kontrastierender Motive, die „Durchführung" dieser Motive in den Mittelteilen der Ariosos, ihre Aufteilung auf Gesangs- und Instrumentalstimmen sowie die streckenweise großflächige Harmonik lassen die kommende Epoche des galant-empfindsamen Stils bereits erahnen.

6 Ausblick – offene Fragen

Betrachtet man die Wirkungsgeschichte der Lamentationen – vom einstimmigen mittelalterlichen Choral über den polyphonen Figuralsatz, die rezitativische Monodie, die barocke „Kantate“ bis zum monumentalen Chor- und Orchesterwerk im 19. Jahrundert - so fällt das sehr unterschiedliche Erscheinungsbild dieser Gattung auf. Dieses uneinheitliche Bild der Lamentation wurzelt nicht allein in ihrer Anpassung an musikgeschichtliche Entwicklungen, sondern auch in ihrer Verhaftung in lokalen (liturgischen) Traditionen. Gemeinsam ist den Lamentationen aus allen Jahrhunderten ihre Verpflichtung zu einem besonderen Kompositionsstil, dem Lamentationsstil (*stylo languido*), dessen Merkmale zwar den musikgeschichtlichen Strömungen unterworfen sind, der aber gleichermaßen durch alle Jahrhunderte hindurch mindestens drei Ausdrucksmittel aufweist, die immer wieder bevorzugt angewendet wurden: viele Halbtonschritte, Tonrepetitionen und besondere harmonische Akkordverbindungen. Die Analysen in dieser Studie haben gezeigt, daß – und das trifft prinzipiell für Werke aus allen Jahrhunderten zu – in den Lamentationen des 18. Jahrhunderts der für sie typische Ausdruckscharakter nur durch die geschickte Kombination mehrerer Affektmittel auf engem Raum erreicht werden kann. Eine bloße Aneinanderreihung dieser Kunstmittel oder eine formelhafte Wortausdeutung mit musikalischen Allgemeinplätzen verfehlen die Wirkung. Somit ist eine den Hörer bewegende Lamentation auch immer eine Art „Meisterstück“, das zeigt, wie erfahren und souverän ein Komponist mit den Ausdrucksmitteln des Lamentationsstils umzugehen vermag. Hierdurch erhält die Lamentation Berührungspunkte zu den theatralischen Musikgattungen, dem Oratorium und der Oper. So ist es gerade diese sehr gestenreiche Form eines lyrisch-individuellen Klagegesangs, den etliche monodische Lamentationen des 18. Jahrhunderts aufweisen, der ihnen in gewissen Kreisen eine große Beliebtheit verschaffte, so daß Aufführungen von Lamentationen nicht auf liturgische Zusammenhänge beschränkt blieben. Kritiker dieser „theatralischen“ Form der Lamentation bemängeln hingegen den Verlust des Objektiven; die Klagelieder schilderten, so argumentieren sie, einen historisch-theologischen Zusammenhang, der nach ihrer Ansicht sein optimales musikalisches Gewand in Form des

gregorianischen Chorals erhält. Zwischen diesen beiden Extrempositionen liegt eine ganze eine Reihe von gemäßigten Haltungen: so kommt es, daß die Lamentation zeitgleich in ganz unterschiedlichen Erscheinungsformen auftritt: als *tonus romanus* mit und ohne B. c.-Begleitung, als *tonus romanus* mit chorisch besetzten Abschnitten, als Choralneuvertonung (auch hier sind unterschiedliche Besetzungen denkbar), als polyphoner mehrstimmiger Chorsatz, als „reine Monodie" (d.h. freier Sologesang mit B. c.-Begleitung), als Monodie mit ein oder zwei Soloinstrumenten als Ergänzung zum B.c. und als kantatenhafte Vertonung mit einem oder mehreren Solosängern, evtl. Chor und einem größer besetzten Orchester.

Diese vielen Erscheinungsformen spiegeln auch die unterschiedlichen Funktionen wider, welche die Lamentation erhalten kann: den einen dient sie als andachtserweckende Meditationsmusik, welche den Seelen und Herzen der Menschen christliche Glaubensinhalte verdeutlichen, verbildlichen und erfahrbar machen soll. Für andere ist die monodische Lamentation Mittel zur Mission, indem sie eine Brücke schlägt zwischen der Musik des Theaters und der der Kirche. Andere wiederum genießen die Lamentation als gehobene Unterhaltung, als eine ästhetisch-wehmütige Klage, die als Spiegel eines gegenwärtigen Weltschmerzes dienen mag.

Der Vergleich der Lamentationen des 18. Jahrhunderts in den katholischen Ländern hat gezeigt, daß den spanischen Lamentationen ein größeres Gewicht beigemessen werden muß, als es bisher in der Lamentationsforschung der Fall ist. Die spanischen Lamentationen sind stilistisch „konservativer" als die italienischen. In Spanien ist der mehrstimmige polyphone Satz im 18. Jahrhundert und auch in späterer Zeit *das* erstrebenswerte Ideal für die Vertonung der Klagelieder. Damit sind die spanischen Lamentationen für den musikgeschichtlichen „Fortschritt" nicht von vorrangiger Bedeutung. Aber im Gegensatz zu Italien sind die spanischen Lamentationen auf der gesamten iberischen Halbinsel verbreitet gewesen. Hier wären Fragen zur Aufführungspraxis sehr aufschlußreich oder vergleichende Untersuchungen zum Repertoire, Stil und der liturgischen Funktion der Lamentationen an unterschiedlichen Orten.

Außerdem hat der Ländervergleich gezeigt, daß die Lamentation in Spanien, Italien und Frankreich eine eigene kompositionsgeschichtliche Entwicklung durchläuft. Stilistische Querverbindungen und wechselseitige Einflüsse in der musikalischen Entwicklung der Lamentation bilden die Ausnahme. Lediglich bei den spanischen Lamentationen des späten 18. Jahrhunderts ist ein stärkerer neapolitanischer Einfluß festzustellen, der aber nicht auf die Gattung Lamentation beschränkt ist, sondern generell in der spanischen Kirchenmusik jener Zeit anzutreffen ist. Ganz außerhalb der Entwicklung der Lamentation in Spanien und Italien steht Frankreich, das eine völlig eigenständige Tradition dieser Gattung aufzuweisen hat. Die französchen Leçons scheinen weder liturgisch noch stilistisch mit denen Spaniens oder Italiens eng verbunden zu sein. Zwar gibt es einige Berührungspunkte zu den italienischen Lamentationen, doch orientieren sich die französchen Lamentationen viel mehr an den Entwicklungen der französchen Oper.[414] Die Untersuchung hat auch gezeigt, daß im deutschsprachigen Raum Neuvertonungen der Klagelieder keine Tradition haben. Die deutschen Lamentationen des 18. Jahrhunderts sind weitgehend im italienischen Stil verfaßt. Auch lassen sich zumindest in Deutschland - anders als in Italien, Frankreich oder England – keine Blütephasen dieser Gattung ausmachen. Dafür mag es liturgisch-traditionelle Gründe geben, indem nördlich der Alpen die Lamentation von der Beliebtheit anderer Passionsmusikgattungen wie etwa dem Oratorium und der Passion überschattet wurde.

Gattungsfrage

Es wurde mehrfach darauf hingewiesen, daß auch mit dieser Arbeit das gesamte Repertoire an Lamentationen noch nicht gesichtet ist. Besonders die spanischen Lamentationen und die Werke des 19. Jahrhunderts müssten noch weiter erforscht werden. Erst wenn diese Kompositionen hinreichend bekannt sind, kann eine Entwicklungslinie gezogen werden, die den fortlaufenden Wandel der Lamentation durch die Jahrhunderte veranschaulicht. Doch schon jetzt kann man sagen, daß die Lamentation sich als eigene musikalische Gattung nicht allein durch ihre

[414] vgl. Schneider, H.: Die solistisch besetzten Leçons... S. 264.

Textvorlage, die typischen Letternabschnitte und den angehängten Jerusalem-Vers definiert, sondern auch durch den ihr typischen Kompositionsstil, den *stylo languido*.

Um die Lamentation gegenüber anderen Gattungen abzugrenzen, wären jetzt Untersuchungen zum Verhältnis der Lamentation zu anderen Werken der Passionszeit (Passion, Oratorium, Stabat Mater etc.), aber auch zur Oper wichtig. Welchen Stellenwert nimmt die Lamentation gegenüber diesen Werken ein und wie unterscheidet sie sich stilistisch und aufführungspraktisch von diesen Werken? Wo gibt es Gemeinsamkeiten? Ist die Lamentation die einzige liturgische (!) Passionsmusikgattung, die schon in früheren Jahrhunderten auch außerhalb der Passionszeit und konzertant aufgeführt wurde? Welche Gattungen dienten als Vorbilder für die Lamentation? Hat die Lamentation auch andere Gattungen beeinflußt?

Ferner wäre die Frage zur Bedeutung der Lamention im Oeuvre eines bestimmten Komponisten zu klären. Gehören die Lamentationen mit zu den Hauptwerken eines Komponisten oder sind sie einfach nur „kleine Kirchenmusik", die quasi „nebenher" zum alltäglichen Gebrauch verfaßt wurde?

Aufführungspraxis

Die Untersuchungen des Lamentationsrepertoires haben gezeigt, daß die Erscheinungsform der Lamentation als Gebrauchsmusik eng mit den liturgischen und theologischen Traditionen eines Landes bzw. einer Region oder sogar Institution verknüpft ist. Tendenziell kann man festhalten, daß „konservative" Institutionen wie z. B. Klöster eher an einer Darbietung der Klagelieder im Choralton festhalten oder allenfalls eine schlichte mehrstimmig-polyphone Vertonung bevorzugen, während Institutionen, die sich der Arbeit mit und für Laien widmen, eher den modernen, zeitgemäßen und kompositionstechnisch kühneren Vertonungen zugeneigt sind.

Als Untermauerung zu dieser international angelegten Studie wäre eine Untersuchung der Lamentationen an einem bestimmten Ort und in einem

eingegrenzten Zeitraum eine sinnvolle Ergänzung. Hierbei sollte das vorhandene Repertoire an Lamentationen mit den liturgischen (und auch personellen) Voraussetzungen verglichen werden, etwa auf die Art, wie es John Bettley[415] für die Lamentationen im 16. Jahrundert im oberintalienischen Raum gemacht hat. Aus einer solchen Untersuchung lassen sich Aufführungsvoraussetzungen erkennen und auch Eigenheiten zum Lokalstil der Kompositionen ableiten. Diese beiden Punkte sind für die Lamentation wesentlich, denn hierin unterscheidet sie sich maßgeblich von anderen Musikgattungen der Passionszeit.

Auch ist es lohnende Aufgabe, die Aufführungsvoraussetzungen für Lamentationen bei den Jesuiten zu erforschen. Für das Jahr 1583 ist im Collegium Germanicum in Rom eine Lamentationsaufführung außerhalb der Passionszeit belegt.[416] Waren die Lamentationen an einigen Orten also mehr als bloße liturgische Gebrauchsmusik?

In diesen Zusammenhang gehört auch die Frage, ob die Lamentation neben ihrer liturgischen (und konzertanten?) nicht vielleicht auch eine pädagogische Funktion erfüllte. Bei der Sichtung des Quellenmaterials fiel auf, daß ganze Lamentationszyklen wesentlich seltener komponiert wurden als Einzellamentationen. Lamentationszyklen oder Sammlungen sind in der Mehrheit von Komponisten angelegt worden, die eine Chor- oder Kapellmeisterstelle an einer Institution innehatten, die sich vor allem auch der Musikausbildung widmete. Was könnte also der pädagogische Wert dieser Werke sein? Oder wurden die Sammlungen sozusagen optional angelegt, damit man in jedem Jahr hieraus immer wieder andere Werke auswählen und neu zusammenstellen konnte?

Hans Joachim Marx hat bereits eine ausführliche Untersuchung zum Beginn der monodischen Lamentation um 1600 an der Chiesa Nuova in Rom vorgelegt. Hier wäre es interessant zu klären, ob überhaupt und wenn ja, auf welche Weise diese für

---

[415] Bettley, J.: *La composizione lacrimosa*....
[416] vgl. Culley, Thomas D., S.J.: Jesuits and Music. Rom 1970. S. 34 und S. 297.

das 17. Jahrhundert fortschrittliche und wegweisende Vertonungspraxis der Klagelieder weitergeführt wurde.

Dann wäre noch der grundlegenden Frage nachzugehen, wie groß der spanische Einfluß auf die Entwicklung der Lamentationen ist. Ganz pauschal läßt sich aus den bisher bekannten Fakten ableiten, daß die Lamentation ihre liturgischen Impulse aus Spanien und ihre musikalischen Impulse aus Italien erfahren hat. Die Idee, die Lamentationen mit gesteigertem Ausdruck in der Matutin vorzutragen, wurde von spanischen Sängern unter Papst Alexander VI. nach Italien „importiert". Tomás Luis de Victoria und Giovanni Biordi haben auch für die spanischen Gemeinden Roms komponiert. Sind ihre Lamentationen vielleicht primär für die spanischen Gemeinden geschrieben, und wurden sie dann vom Vatikan übernommen? Auch Leonardo Leo hat seinen Lamentationszyklus für die Königliche Kapelle Karls III. in Neapel geschrieben, das damals spanisches Vizekönigtum war. Gab es Verbindungen oder einen Austausch zwischen den spanischen Gemeinden in Rom, den Oratorianern und den Jesuiten, deren Ordensgründer ja auch Spanier war?

Schaut man einmal zurück auf die früheren Blütezeiten der Lamentation in England im 16. Jahrhundert während der Tudorzeit (1485-1603) und in Oberitalien im 17. Jahrhundert, einer Zeit, in der die norditalienischen Stadtstaaten und Herzogtümer sehr wohlhabend waren, so fällt auf, daß in beiden Ländern, England und Italien, der politische Einfluß Spaniens zu jener Zeit am größten war. Nur Frankreich bildet hier eine Ausnahme: die Blütezeit der Lamentationen deckt sich dort weitgehend mit der Regierungszeit Ludwigs XIV. (1643-1715).

Repertoire

Die meisten Lamentationen wurden zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert komponiert, in Italien noch bis ins 19., in Spanien noch bis ins 20. Jahrhundert. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstehen in Deutschland nochmals einzelne Vertonungen der Klagelieder für Männerchor ohne Instrumentalbegleitung. Diese Kompositionen - entstanden im Rahmen des Cäcilianismus – orientieren sich stilistisch an den

polyphonen Meisterwerken aus der ersten Blütezeit der mehrstimmigen Lamentation im 16. und 17. Jahrhundert. Unter den 2500 Kompositionen aus dem Vereinskatalog des Cäcilienvereins[417] befinden sich lediglich drei Neuvertonungen[418] der Klagelieder, so daß man von einer Wiederbelebung der Gattung nicht sprechen kann. Dennoch sind z. B. die Lamentationen von Franz Xaver Witt (1834-1888) auch in spanischen Archiven zu finden.

Im 20. Jahrhundert spielt die Neuvertonung der Klagelieder für den liturgischen Gebrauch in der katholischen Kirche keine Rolle mehr. Vielmehr nutzen moderne Komponisten den Text als Grundlage für Kompositionen, in denen sie eine Parallele zu Ereignissen der jüngeren Geschichte ziehen wollen. So dienen die Klagelieder in Ernst Kreneks Lamentationen oder in Leonard Bernsteins Symphonie Nr. 1 „Jeremiah“ als Mahnmal zur Erinnerung an die Verfolgung der Juden während der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland, oder sie dienen in Pendereckis „Treni“ dem Gedenken an die Opfer Hiroshimas.[419] Neben diesen Werken, deren Texte auf dem Bibeltext fußen, gibt es im 20. Jahrhundert eine gewisse Anzahl lamentationsähnlicher Kompositionen, die in ihrer Tradition sicherlich dem Lamento näher stehen als der Lamentation. Dazu zählen Stücke wie „Kina“ (1962) für Violine, Stimme und Klavier von Alexander Uriah Boscovich (1907-1964), „Lamento“ (1950) für Violoncello und Harfe von Josef Tal (geb. 1910) oder die Symphonie Nr. 3, op. 36 (1976) für Orchester und Sopran von Henryk Górecki (geb. 1933).

Nicht nur die Klagelieder, sondern auch der *tonus romanus* diente zuweilen als Grundlage für nichtliturgische Kompositionen. So verwendet Josef Haydn (1732-

---

417 Vereins-Catalog. (Begonnen 1870). Die von dem Referentencollegium des Cäcilienvereins für alle Länder deutscher Zunge in den „Vereins-Catalog“ aufgenommenen kirchenmusikalischen oder auf die Kirchenmusik bezüglichen Werke enthaltend. Bd. I, 1870: Nr. 1-1500; Bd. II, 1893: Nr. 1501-2500.

418 Bohlen, Hubert: Die neun Lamentationen der Charwoche für vier Männerstimmen. Katalog-Nr. 91, S. 42.
Stehle, J. G.: Drei Lamentationen für vier Männerstimmen, opus 42. Katalog-Nr. 349, S. 146.
Witt, Fr.: Drei Lamentationen für vier und fünf Stimmen, opus 21a. Katalog-Nr. 1209. S. 432.

419 Bernstein, Leonard: Sympony No. 1 „Jeremiah“ (Frühjahr 1942).
Penderecki, Krzysztof: Tren ofiarum Hiroszimy (1960)

1809) den *tonus romanus* im langsamen Satz seiner Symphonie „Lamentatione“.[420] Die mehrfach geäußerte Vermutung, auch Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) habe für die Choralmelodie in seiner „Maurerischen Trauermusik“ (KV 477/426a) den *tonus romanus* benutzt,[421] konnte nicht bewiesen werden. Vielmehr zitiert Mozart in der „Maurerischen Trauermusik“ den Introituspsalm *Te decet hymnus* aus dem „Requiem“ von Michael Haydn (1737-1806).[422]

Durch ihren starken Rückgang im 19. und 20. Jahrhundert standen die Lamentationen bislang eher am Rand des musikwissenschaftlichen Interesses. Dennoch zeigt ihre Geschichte viele beachtenswerte Aspekte: historisch die sehr enge Verknüpfung von Kirchen- und Musikgeschichte, musikgeschichtlich die Entwicklung einer vielgesichtigen Kirchenmusikgattung, deren musikalischer Ausdruck sich von einer besinnlichen zur dramatischen Textinterpretation wandelt, und wissenschaftlich die Untersuchung bislang unveröffentlichter Handschriften, von denen viele seit ihrer letzten – und oftmals auch einzigen - Aufführung vor ca. 250 bis 300 Jahren noch immer unbeachtet in Bibliotheken und Archiven lagern.

---

[420] vgl. Haydn, Josef: Symphonie Nr. 26, d-Moll (Hob. I, 26), entstanden um 1768. Satz II „Adagio“ (*tonus romanus* in Oboen und Violine II).

[421] vgl. Mozart, Wolfgang Amadeus: Orchesterwerke. Serie IV, Bd. 10. Vorgelegt von Wolfgang Plath. Kassel 1978. Vorwort, S. IX.
und Autexier, Philippe A.: Musique de Maîtrise et le cantus firmus des Lamentations. Studia Mozartiana. Bd. 1 (1983). S. 1-9. Hier: S. 1.
und Mozart, W. A.: Meistermusik für Männerchor und Orchester, c-Moll. Rekonstruktionsversuch der Urfassung der Mauererischen Trauermusik KV 477 (429a) von Philippe A. Autexier. Partitur und Klavierauszug. Wiesbaden 1985 (Breitkopf & Härtel).

[422] vgl. Edelmann, Bernd: Besprechung des Rekonstruktionsversuchs der Maurerischen Trauermusik von Philippe A. Autexier. In: Mozart Jahrbuch 1986. Kassel 1987. S. 250-253.
und Göllner, Theodor: Der Introituspsalm aus Michael Haydns Requiem in Mozarts Maurerischer Trauermusik. In: Mozart-Studien. Bd. 1. Hrsg. v. Manfred Hermann Schmid. Tutzing 1992. S. 11-18. Hier S. 11.

7 Quellen- und Literaturverzeichnis

7.1 Noten

7.1.1 Handschriften

Babán, Gracián: Lamentación 1a de Viernes Sto. (Chor zu acht Stimmen und B. c.). VAc, 17/6.

Bréhy, Pierre-Hercules: Les trois Lamentations du mercredy de la Semaine Sainte. (S; B. c.). Bc, F6.65.

Bréhy, Pierre-Hercules: Les trois Lamentations pour le Jeudy Saint. (S; B. c.). Bc, F6.65.

Bréhy, Pierre-Hercules: Les trois Lamentations pour le Vendredy Saint. (S;B. c.). Bc, F6.65.

Durante, Francesco: Lectio prima in Feria quinta in coena Domini. (2 S, B; B. c.). Lcm.

Durante, Franceso: Lectione prima del Gio. Santo (2 S, B; B. c.). Lcm.

Durante, Francesco: Lezzione prima (S; B. c.). Lcm.

Durante, Francesco: Lettione seconda (S; 2 Vl, B. c.). Lcm.

Durante, Francesco: Lezione 3; per il Mercoledi Santo (2 S, B; B. c.) Lcm.

Durante, Franceso: Lettione 3a (S; B. c.). Lcm.

Durante, Francesco: Lectio prima in Feria Sexta Parasceve. (S; Fl., Hr., Vl., B. c.). Lcm.

Durante, Francesco: Lectio secunda in Feria Sexta Parasceve. (S, A; Vl., Vla., B. c.). Lcm.

Durante, Francesco: Lectio terza in Feria Sexta Parasceve (Solisten, vierstimmigen Chor; Hr. Vl., Vla., B. c.). Lcm.

Feo, Francesco: Lamentazione prima del Giovedì Santo. Solo 4 parti con strumenti. Nc, X.1604.

Fuentes Alcazar, Pascual: Lamentación 3a de Sábado Santo. (2 S; 2 Vl. Accompto.). VAc, 96/2.

Fuentes Alcazar, Pascual: Lamentación 2a de Sábado Santo. (2 S; 2 Vl. Accompto. de Cemb., Kb., Hf., Vc.). VAc, 96/3.

Heinichen, Johann David: 3 Lamentationes Jeremiae in Coena Domini. Con Flaut Travers., Hautbois, Violini e Cembalo. Dl Mus. 2398-D-28.

Lambert, Michel: Première, Deuzième, Troisième Leçon de Mercredi, Jeudi, Vendredi St. de M^{r}. Lambert. Pn, 2531

Leo, Leonardo: Lezioni di Leo della Settimana Santa/Prima del Mercoledì/Per la Real Capella di Napoli. Per 1 voce sola con accomp. di Basso. Nc, 22.3.18.

Leo, Leonardo: IX Lezzioni della Settimana Santa. Per la Real Capp^{a}: di Napoli. Del Sig^{re}: Leonardo Leo. Pn, D. 6861 und Nc, M. Relig. 1053.

Milano, Giacomo Francisco (Principe d'Adore): Lamentazione à Soprano Solo con Violini, Alto viola e Basso. Del Sig^{r}. Prencipe d'Ardo. Pn, Vm^{1}. 14/4.

Morera, Francisco: Lamentación 2a para el Miercoles Santo. (Contralto; 2 Fl., 2 Vl., Vla. obl., Bajo). VAcp, M 14/7.

Morera, Francisco: Lamentación 2a para el Viernes Santo, 1754. (B; Fl., Ob., 2 Vl., Vla., Vc., B. c.). VAcp, M 14/4.

Narro, Manuel: Lamentación 3a de la Feria 5a. (B; 2 Fl., 2 Vl., Bajón, Kb). VAcp, N 1/10.

Perez, Davide: Sabbato Sancto. Lamentatio Prima ad Matutinum. A Li Concertada. Do Sr' David Perez. Nc, M. Relig. 1500.$^{c.}$.

Perla, Michele: Lamentazione e Misere. Per 1 e più voci con strumenti. Nc, Oe 8.5.

Porpora, Nicola: Mercordi Santo. Partitura. Lezzione Prima. A voce sola di Soprano. Con Violini, Viola, é Basso. Del Sig^{r}. Nicola Popora. GB-Lbl, Add. 14130.
Kopie in: Bayerische Staatsbibliothek München, Musikabteilung, Mus. fm. 290-B,1,12. Add. 14130.

Porpora, Nicola: Mercoledi Santo. Lezzione Seconda. A voce sola di Alto. Con Violini, Viola, é Basso. Del Sig^{r}. Nicola Popora. GB-Lbl, Add. 14130.
Kopie in: Bayerische Staatsbibliothek München, Musikabteilung, Mus. fm. 290-B,1,12. Add. 14130.

Porpora, Nicola: Giovedi Santo. Lezzione Prima. A voce sola di Soprano. Con Violini, Viola, é Basso. Del Sig^{r}. Nicola Popora. GB-Lbl, Add. 14130.
Kopie in: Bayerische Staatsbibliothek München, Musikabteilung, Mus. fm. 290-B,1,12. Add. 14130.

Porpora, Nicola: Giovedi Santo. Lezzione 3^{a}. A voce sola di Soprano. Con Violini, Viola, é Basso. Del Sig^{r}. Nicola Popora. GB-Lbl, Add. 14130.

Kopie in: Bayerische Staatsbibliothek München, Musikabteilung, Mus. fm. 290-B,1,12. Add. 14130.

Porpora, Nicola: Mercordi Santo / Patitura / Lezzione Prima / a voce sola di Soprano / Con Violini, Viola, é Basso / Del Sig^{r} Nicola Porpora. Lbl, Add. 14130.

Porpora, Nicola: Mercoledi Santo / Lezzione Seconda / a voce sola di Alto / Con Violini, Viola é Basso / Del Sig^{re} D. Nicola Porpora. Lbl, Add. 14130.

Porpora, Nicola: Giovedi Santo / Lezzione Prima / a voce sola di Soprano / Con Violini, Viola, e Basso / Del Sig^{re} D. Nicolá Porpora. Lbl, Add. 14130.

Porpora, Nicola: Giovedi Santo / Lezzione 3^{a} / a voce sola di Soprano / Con Violini, Viola e Basso / Del Sig^{r} Nicolá Porpora. Lbl, Add. 14130.

Rabassa, Pedro: Lamentación 2a de Feria 5a. (S; 2 Altblockflöten, B. c.). VAc 51/6.

Ripollés, Vicente: Lamentación 1a para el Jueves Sto. (T; Fl., Ob., Klar. in C , Bajón, Figle, 2 Vl., Vla., Vc., Kb.) VAcp R 8/10.

Ripollés, Vicente: Lamentación 1a para los Maitines de Viernes Sto. (T; Fl., Ob., 2 Klar, Bajón, Hr. in C, Sax., Figle, 3 Vl., Vc., Kb.). VAcp R 8/10.

Soler, Fray Juan: Lamentatión 1a de Feria 6a. (Chor zu vier Stimmen, B. c.). VAc 43/17.

Vicente y Cervera, Francisco: Lamentación 2a para el Viernes Santo. (T; 2 Vl., Accompto.). VAcp, V 4/4.

Zelenka, Jan Dismas: Lamentationes pro die Veneris Sancto à Voce Sola. I Tenor, II Contralto, III Basso e Basso conti: Dresda 1723. Di Giov: Disma Zelenka.

7.1.2 Notendrucke vor 1900

Blainville, Charles Henry (de): LES SECONDES LEÇONS DE TÉNÉBRES. De chaque Jour de la Semaine Sainte. [...]. Composées par M^{r} C. H. Blainville. A PARIS, o. J.

Brossard, Sébastien de: LES LAMENTATIONS DU PROPHETE JEREMIE, Qui se chantent, selon l'usage Romain AUX MATINES du Jeudy, du Vendredy & du Samedy de la Semaine-Sainte; Mises en Musique pour une Voix & Basse-Continuë, Par Messire SEBASTIEN DE BROSSARD, [...]. Paris 1721.

Delalande, Michel-Richard: LES III LEÇONS DE TENEBRES ET LE MISERERE A VOIX SEULE DE FEU M^{R}. DELALANDE. [...]. A PARIS [...] 1730.

Couperin, François: LEÇONS DE TENÉBRES. A une et a deux Voix. Par Mr. Couperin [...]. Paris, o. J.

Michel, Joseph: RECUEIL DE XX LEÇONS DE JEREMIE a une, deux, et trois voix à symphonie, et sans symphonie AVEC UN MISERERE [...] composé PAR MR. MICHEL [...], A PARIS [...] M.DCC.XXXV (1735).

Nivers, Giullaume-Gabriel: LES LEÇONS DE TENEBRES, EN PLAINT-CHANT-MUSICAL, COMPOSÉES Dans le goût de Mr. NIVERS, A l'usage de Paris. O. J.

Silvani, Giuseppe Antonio: Sacre Lamentazioni della Settimana Santa. A' voce sola. Bologna 1725.

Villeneuve, Alexandre de: LIVRE DE MUSIQUE D'EGLISE. Qui contient, Les neuf Leçons de Tenebres, le Miserere, six Motets pour le Saint Sacrement. De la composition de Mr. Villeneuve, [...]. A PARIS, 1719.

7.1.3 Notendrucke nach 1900

Autori vari: Variazioni su bassi ostinati (1706) per flauto dolce contralto (o flauto traverso, oboe, violino) e clavicembalo (organo, pianoforte) o chitarra (liuto). Hrsg. v. Mario A. Videla. Buenos Aires 1977, Italien 1979 (Ricordi).

Narváez, Luys de: Siete Diferencias sobre „Guárdame las vacas". Hrsg. v. Narciso Yepes. Paris 1968. (Editions Max Eschig, M. E. 7829)

Perez, Davide: Tenebrae factae sunt (Liber usualis). Responsorium für vierstimmigen Chor (S,A,T,B). Mainz 2003. Schott-Verlag, C 51305.

Rosenmüller, Johann: Lamentationes Jeremiae Prophetae. Heft. I: Erste und zweite Lektion zum Karmittwoch, erste Lektion zum Gründonnerstag. Für eine Männerstimme mit Generalbaß. Hrsg. Fred Hamel. Hannover 1929. NMA Nr. 27.

Rosenmüller, Johann: Lamentationes Jeremias Prophetae. Heft II: Zweite und dritte Lektion zum Gründonnerstag, dritte Lektion zum Karfreitag. Für eine Sopranstimme mit Generalbaß. Hrsg. Fred Hamel. Hannover 1929. NMA Nr. 28.

Viñas, Francisco: Lamentación 3a del Miércoles (1723). Für Sopran, Violine und B.c. In: Música barocca española, Band V (= Cantatas y Canciones). Transkibiert und herausgegeben von Miguel Querol Galvadá. Barcelona 1973. S. 23-37.

Ruiz, Joseph: Lamentación 2a. Feria Sexta. Für Tenor, zwei Violinen und B.c. In: Música barocca española, Band V (=Cantatas y Canciones). Transkribiert und herausgegeben von Miguel Querol Galvadá. Barcelona 1973. S. 15-23.

Silvani, Giuseppe Antonio: Lamentatio III, aus Sacre Lamentazioni op. 13 für Solo-Alt und Basso continuo. Herausgegeben von Thomas Kohlhase. Generalbaßaussetzung Wolfgang Horn. Stuttgart 1999. Carus-Verlag 40.763/40.

Stevens, Dennis (Hrsg.): The Penguin Book of English Madrigals. London 1988 (10. Auflage).

Zelenka, Jan Dismas: Lamentationes pro hebdomada sancta. Lamentationen für die Karwoche ZWV 53. Für Alt, Tenor, Baß und Instrumente. Herausgegeben von Thomas Kohlhase. Generalbaßaussetzung Wolfgang Horn. Stuttgart 1986. Carus-Verlag 40.762/01.

7.2 Sekundärliteratur

7.2.1 Bibliothekskataloge

Alegria, José Augosto: Biblioteca pública de Èvora. Catálogo dos Fundos Musicas. Lissabon 1977.

Alegria, José Augusto: Arquivo das Músicas da Sé de Èvora. Catálogo. Lissabon 1973.

Anglés, Higino: Bibliothek der Kathedrale von Segovia. Acta Musicologica 8 (1936).

Anglés Higino: Bibliothek der Kathedrale von Valladolid. In: AnM 3 (1948).

Bongiovanni, Carmela: Il fondo musicale dell' Archivio capitolare del duomo di Genova. Genova 1990.

Catalogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basilica de Cuenca. Cuenca 1965.
Claro, S.: Musica dramatica en el Cuzco durante el siglo XVIII. In: Interamerican Yearbook V. (1969)

Climent, José: Fondos musicales de la Región Valenciana I. Catedral Metropolitana de Valencia. Valencia 1979.

Climent, José: Fondos musicales de la Región Valenciana II. Real Colegio de corpus Cristi Patriarca. Valencia 1984.

Gaspari, Gaetano: Catalogo della Biblioteca musicale G. B. Martini di Bologna. Vol. II. Bologna 1961.

Gasparini, Guido: Archivio dell' Oratorio dei Filippini. Parma 1918.

Gasparini, Guido/Gallo, Franca: Biblioteca del Real Conservatorio di musica di San Pietro a Maiella. Parma 1929-1934.

Gonzáles Calle, Benjamin: Catálogo de Musica y documentos musicales del Archivio Catedral de Lerida. Lerida 1984.

Il fondo musicale manoscritto della Biblioteca „S. Tommaso“ di Napoli. Ravello 1986.

Llorens, José M.: Le opere musicali della Capella Giulia. (Vol.) I: Manoscritti e edizioni fino al `700. Città del Vaticano 1971.

Lopez-Cálo, José: La musica en la catedral de Calahorra. Ohne Ort 1991.

De Mure Bernard, Juan José: Catálogo del Archivio de Música de la Catedral de Huesca. Ohne Ort und Jahr.

Passadore, Francesco/Rossi, Franco: San Marco. Vitalità di una Tradizione. Il fondo musicale e la Capella dal Settecento ad oggi. Manoscritti. Vol. 2. A-F. Venezia 1994.

Vargas Ugarte, R.: Un archivo de musica colonnial en la ciudad del Cuzco. Mar del Sur. V/26. Ohne Ort und Jahr.

Vereins-Catalog. (Begonnen 1870). Die von dem Referentencollegium des Cäcilienvereins für alle Länder deutscher Zunge in den „Vereins-Catalog“ aufgenommenen kirchenmusikalischen oder auf die Kirchenmusik bezüglichen Werke enthaltend. Bd. 1, Nr. 1-1500 (1870-). Bd. II, Nr. 1501-2500 (15.02.1893).

7.2.2 Musikwissenschaftliche Literatur

7.2.2.1 Musiktheoretische Schriften und Lexika aus dem 18. Jahrhundert

Aaron, Pietro: Toscanello in musica. Venedig 1539, 3. Auflage. Nachdruck Kassel 1970.

Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin 1753 (Teil I) , 1762 (Teil II). Nachdruck Kassel 1994.

Bernhard, Christoph: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Ohne Ort und Jahr. Hrsg. v. Joseph Müller-Blattau. Nachdruck Kassel 2003, 4. Auflage.

Blainville, Henri de: Histoire générale critique et philologique de la musique. Paris 1767.

Blainville, Henri de: L’esprit de l’art musical ou reflexions sur la Musique et ses différentes parties. Ohne Ort 1754. Nachdruck Genf 1974.

Brossard, Sébastien de: Dictionnaire de Musique. Ohne Ort und Jahr.

Cerone, Domenico Pietro: El Melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y practica. Neapel 1613.

Fux, Johann Joseph: Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition. Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit Anmerckungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Christoph Mizler. Leipzig 1742. Nachdruck Hildesheim 1984.

Glareanus, Henricus Loritus: Dodekachordon. Basel 1547. Nachdruck Hildesheim, New York 1969.

Kircher, Athanasius: Musurgia universalis. Deutsche Ausgabe. Schwäbisch Hall 1662. Nachdruck Kassel 1988.

Kirnberger, Johann Philipp: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Berlin 1771. Nachdruck Kassel 2004.

Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon. Frankfurt/Main 1802. Nachdruck Kassel 2001.

Le Cerf de la Viéville: Comparaison. 1705. In: Pierre Boudelot et Pierre Bonnet: Histoire de la musique et de ses effects. Amsterdam 1715. Faksimile-Nachdruck Graz 1966. Band 4.

Mattheson, Johann: Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg 1739. Nachdruck Kassel 1991, 5. Auflage.

Nassarre, Pablo: Escuela Musica segun la practica moderna. Zaragoza 1723 (Bd. II), 1724 (Bd. I). Nachdruck Zaragoza 1980 (Bd. I u. II).

Pontio, Pietro: Ragionamento di musica. Parma 1588. Nachdruck Kassel 1959.

Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anleitung, die Flöte traversière zu spielen. Berlin 1752. Nachdruck Kassel 1983.

Rousseau, Jean Jacques: Dictionaire de Musique. Band 2. (ohne Ort) 1782

Vallotti, P. Francescantonio: Trattato della Moderna Musica. [Padua 1728]. Nachdruck Padua 1950.

Vanneo, Stephano: Recanetum de musica aurea. Brixen 1533. Nachdruck Kassel 1969.

Walther, Johann Gottfried: Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Leipzig 1732. Nachdruck Kassel 2001

7.2.2.2 Musikwissenschaftliche Bücher

Abert, Hermann: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle 1905. Nachdruck Tutzing 1964.

Atlas, Allan W.: Music at the Aragonese Court of Naples. Cambridge 1985.

Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber 1985.

Benham, Hugh: Latin Church Music in England 1460-1575. Oxford 1979.

Blankenburg, Walter: „Kirche und Musik". Göttingen 1979.

Boyd, Malcolm/ Carreras, Juan José: Music in Spain during the Eighteenth Century. Cambridge 1998.

Burckard, Johannes: Liber Notarium ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI. Hrsg. v. Enrich Celani, 2 Bände (= Rerum italiarum scriptores, 32) Città di Castello 1906-1913.

Culley, Thomas D., S.J.: Jesuits and Music. Rom 1970.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 21 Bände in zwei Teilen. Kassel ab 1994.
(zitiert als MGG II; die einzelnen Artikel werden hier nicht einzeln aufgelistet)

Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten. Graz 1959, 2. Auflage.

Flanagan, D. T.: Poloyphonic Settings of the Lamentations of Jeremiah by 16th Century English Composers. Ithaca/New York 1990.

Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.). Dresden 1862 (=2. Teil).

Florimo, Francesco: La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori. Bologna 1969.

Gradenwitz, Peter: Die Musikgeschichte Israels. Kassel u.a. 1961.

Hamilton, Mary Neal: Music in Eighteenth Century Spain. New York 1971.

Idelsohn, Abraham Zacharias: Jewish Music in its Historical Development. New York 1929.

Johnson, Joyce L.: Roman Oratorio 1770-1800. Ann Arbor 1987.

Käser, Theodor: Die „Leçons de ténèbres“ im 17. und 18. Jahrhundert. Bern 1966.

Klimisch, Mary Jane: The Music of The Lamentations. Historical and Analytical Aspects. Washington University 1971.

Köhler, Rafael: Die Capella Sistina unter den Medici-Päpsten 1513-1534. Musikpflege und Repertoire am päpstlichen Hof. Kiel 2001.

Leon Tello, Francisco José: La Teoria epañola de la musica en los siglos XVII y XVIII. Madrid 1974.

Molitor, Raphael: Die nachtridentinische Choralreform zu Rom. 2 Bände. Leipzig 1901 (Bd.1) u. 1902 (Bd. 2).

Morelli, Arnaldo: Il tempo armonico. Musica nell' Oratorio die Filippini in Roma (1575-1705). Analecta Musicologica, Band 27. 1991.

Murphy, Paul (Hrsg.): José de Torres's Treatise of 1736. General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only How to Sing the Part, or a Bass in *Canto Figurado*. Bloomington 2000.

Oschmann, Susanne: Jan Dismas Zelenka. Seine geistlichen Oratorien. Kassel 1986.

Randel, Don Michael: An Index to the Chant of the Mozarabic Rite. Princeton, New Jersey 1973.

Ribera, Julián: Historia de la Música Árabe medieval y su influencia en la Española. Madrid 1927.

Ringhandt, Ute: Sunt lacrimae rerum. Untersuchungen zur Darstellung des Weinens in der Musik. (=Berliner Musik Studien 24). (Berlin) 2001.

Robbins Landon, H. C.: The Symphonies of Joseph Haydn. London 1955.

Schering, Arnold: Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911. Nachdruck 1966.

Schmidl, Carlo: Dizionario Universale dei Musicisti. Band 2. Mailand 1938.

Sendry, Alfred: The music of the Jews in the Diaspora (up to 1800). New York u.a. 1970.

Smither, Howard E.: A History of the Oratorio. Chapel Hill 1977.

Stevenson, Robert: Spanish Cathedral Music of the Golden Age. Berkeley/Los Angeles 1961.

Stockigt, Janice B.: Jan Dismas Zelenka (1679-1745). A Bohemian Musician at the Court of Dresden. Oxford 2000.

Suburá, José/Cherbulioz, Antoine E.: Musikgeschichte von Spanien, Portugal, Lateinamerika. Stuttgart 1958.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980.
(zitiert als New Grove I; die einzelnen Artikel werden hier nicht einzeln aufgelistet.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. Neue überarbeitete Ausgabe. London 2001.
(zitiert als New Grove II; die einzelnen Artikel werden hier nicht einzeln aufgelistet)

Wagner, Peter: Gregorianische Formenlehre. 3 Bände. Leipzig 1921.

Werner, Eric: The Sacred Birdge. Liturgical Parallels in Synagogue and Early Church. New York 1970.

Wulstan, David: Tudor Music. London, Melbourne 1985.

Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka. Hrsg. v. Günter Gattermann. (= Deutsche Musik im Osten, Bd. 12). Sankt Augustin 1997.

7.2.2.3 Musikwissenschaftliche Aufsätze und Artikel

Anglès, Iginio: Jewish Music in Medieval Spain. In: Contributions to a Historical Study of Jewish Music. Hrsg. v. Eric Werner. New York 1976. S. 207-227.

Autexier, Philippe A.: Musique de Maîtrise et le cantus firmus des Lamentations. Studia Mozartiana. Bd. 1 (1983). S. 1-9.

Bettley, John: La composizione lacrimosa: Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century. In: Journal of the Royal Musical Association 118, Teil 2 (1993). S. 167-202.

Climent, José: Organistos valencianos de los siglos XVII y XVIII. (b) Organistas de la Catedral. In: Anuario Musical 17 (1962). S. 179-208.

Columba, Marta/Intini, Eloisa: Congregazioni e corporazioni di musica a Napoli tra sei e settecento. In: Rivista italiana di musicologia 33 (1998). S. 41-76.

Dahlhaus, Carl: Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. In: Gattungen der Musik I. Gedenkschrift Leo Schrade. Hrsg. v. Wulf Arlt u.a. Bern, München 1973. S. 840-895.

Edelmann, Bernd: Besprechung des Rekonstruktionsversuchs der Maurerischen Trauermusik von Philippe A. Autexier. In: Mozart Jahrbuch 1986. Kassel 1987. S. 250-253.

Fellerer, Karl Gustav: Kirchenmusikalische Reformbestrebungen um 1800. In: Analecta Musicologica, Band 21. Hrsg. v. Friedrich Lippmann. Laaber 1982.

Ferrara, Giovanna: Musik für die Karwoche von Leonardo Leo. Begleittext zur CD „Miserere". Decca 406 020-2. S. 14-17.

Finscher, Ludwig: Liturgische Gebrauchsmusik. Lamentationen. In: Handbuch der Musikwissenschaft: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Teil 2). Hrsg. v. Carl Dahlhaus/Hermann Danuser. Laaber 1990. S. 404-413.

Fischer, Kurt von: Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien. In: Archiv für Musikwissenschaft XI 1954. S. 189-205.

Flanagan, David T.: The Music of Royal Appendix MSS 12-16: A Reconsideration. In: Music Review 52 (1991). S. 161-170.

Frey, Herman-Walther: Das Diarium der Sixtinischen Kapelle in Rom für das Jahr 1594. In: Analecta Musicologica, Band 14 (1974). S. 445-505.

Frey, Herman-Walther: Das Diarium der sixtinischen Sängerkapelle in Rom für das Jahr 1596 (Nr. 21). In: Analecta Musicologica, Band 23 (=1985). S. 129-204.

Göllner, Theodor: Der Introituspsalm aus Michael Haydns Requiem in Mozarts Maurerischer Trauermusik. In: Mozart-Studien. Band 1. Hrsg. v. Manfred Hermann Schmid. Tutzing 1992. S. 11-18.

Hellmann, Diethard: Die „oratorische Passion" – das "Passionsoratorium". In: Musik und Bildung 19 (1987). S. 11-17.

Horn, Wolfgang: Nachahmung und Originalität. Zelenkas Studien bei Fux und die Bedeutung der Imitatio. In: Johann Joseph Fux und seine Zeit. Kultur/Kunst und Musik im Spätbarock. Hrsg. v. Arnfried Edler und Friedrich Wilhelm Riedel. Laaber 1996.

Hucke, Helmut: Was ist eine Motette? In: Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte. Hrsg. v. Herbert Schneider (= Neue Studien zur Musikwissenschaft, Bd. V). Mainz 1992. S. 9-17.

Idelsohn, Abraham Zacharias: Paralellen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 4 (1921/22). S. 515-524.

Imrie, Martyn: Tomás Luis de Victoria 1548-1611. Begleittext zur CD: The Mysteries of the Cross. The Sixteen, Ltg. Harry Christopher. CORO 16021. 2004. S. 4.

Kohlhase, Thomas: Jan Dismas Zelenka und seine „Missa Sanctissimae Trinitatis“ (Teil 1 und 2). In: Musica Sacra 108 (1988). S. 3-14 (Teil 1) und S. 98-107 (Teil 2).

Lang, Robert: Entstehung und Tradition des Begriffs „Neapolitan sixth“. In: Die Musikforschung 52 (1995). S. 306-317.

Llorens Cisteró, José: Los maestros de la Capilla Apostólica hasta el pontificado de Sixto V (1585-1590). In: Anuario Musical 43 (1988). S. 35-65.

López-Calo, José: Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irízar y de José de Vaquedano. In: Anuario Musical 43 (1988). S. 121-162.

Lott, Walter: Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650-1800. In: Archiv für Musikwissenschaft 3 (1921). S. 285-320.

Luoma, R. G.: Francesco Durante’s Oratio Jeremiae Prophetae. A Study in the Relationship between Style, Structure and Performance. MA Diss. Univ. of Stanford 1967.

Marx, Hans Joachim: Zelenkas Lamentations-Vertonungen von 1722. In: Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka. Hrsg. v. Günter Gattermann (=Deutsche Musik im Osten, Bd. 12). Sankt Augustin 1997. S. 161-165.

Marx, Hans-Joachim: Herkunft und Stil der Dresdner Lamentationsvertonungen Zelenkas (ZWV 53). Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Peter Ackermann, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak. Tutzing 1996. S. 89-95.

Marx, Hans Joachim: Monodische Lamentationen des Seicento. In: Archiv für Musikwissenschaft 28 (1971). S. 1-23.

Marx-Weber, Magda: Lamentationskompositionen des 18. Jahrhunderts: Leonardo Leo und Francesco Feo. In: Ristow, Nicole/Sandberger, Wolfgang/Schröder, Dorothea: „Critica Musica“ - Studien zum 17. und 18. Jahrhundert (= Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag). Stuttgart und Weimar 2001. S. 185-199.

Massenkeil, Günther: Zur Lamentationskomposition des 15. Jahrhunderts. In: Archiv für Musikwissenschaft 18 (1961). S. 103-114.

Massenkeil, Günter: Eine spanische Choralmelodie in mehrstimmigen Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts. In: Archiv für Musikwissenschaft 19/20 (1962/63). S. 230-237.

Olarte Martínez, Matilde: Estudio de la forma Lamentación. In: Anuario Musical 47 (1992). S. 81-101.

Piedra, Joaquín: Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII. (a) Organistas de Colegio de Corpus Cristi. In: Anuario Musical 17 (1962) S. 141-178.

Querol, Miguel: El romance polifónico en el siglo XVII. In: Anuario Musical (1955). S. 111-120.

Raisin Dadre, Denis: The Office of Tenebrae I Sabbato Sancto. Begleittext zur CD „Cristóbal de Morales: Office des ténèbres". Doulce mémoire E 8878. 2002. S. 11-13.

Ring, Johannes: Beispiele zyklischer Elemente in mehrstimmigen Lamentationen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. In: Anuario Musical 53 (1998). S. 61-76.

Robbins Landon, H. C.: Die Verwendung der gregorianischen Melodien in Haydns Frühsymphonien. Österreichische Musikzeitschrift IX/4 (1954). S. 119-126.

Rojo, Casiano: The Gregorian Antiphony of Silas and The Spanish Melody of Lamentations. In : Speculum V (1930). S.

Rosand, Ellen: The Descending Tetrachord. In: musical Quarterly 65. 1979. S. 346-359.

Rostirolla, Giancarlo: Aspetti di vita musicale religiosa nella Chiesa e negli oratori dei Padri Filippini e Gesuiti di Napoli a cavaliere tra Cinque e Seicento. In: La musica a Napoli durante ei Seicento. Atti del Convegno Internazioanle di Studi, Napoli 11-14 Aprile 1985. Rom 1987. S. 643-683.

Russel, Craig H.: Mexican Baroque. Musical Treasures from New Spain. Begleitheft zur gleichnamigen CD. Teldec 4509-93333-2. 1992. S. 9-11.

Schering, Arnold: Musikalisches aus Johannes Burckards „Liber Notarum" (1483-1506). In: Festschrift für Johannes Wolf zu seinem 60. Geburtstage. Hrsg. v. Walter Lott, Helmuth Osthoff, Werner Wolffheim. Berlin 1929. S. 171-175.

Schneider, Herbert: Die solistisch besetzten Leçons des Ténèbres. In: Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte. Hrsg. v. Herbert Schneider (= Neue Studien zur Musikwissenschaft, Band V). Mainz 1992. S. 243-268.

Sherr, Richard: The ‚Spanish nation' in the Papal Chapel 1492-1521. In Early Music 20/4 (1992). S. 601-608.

Taylor, Thomas F.: The Spanish high Baroque Motet and Villancico. In: Early Music 20/4 (1992) S. 64-73.

Vitali, Carlo: Giovanni Paolo Colonna maestro di capella dell' oratorio filippino. In: Rivista italiana di musicologia 14 (1979). S. 128-154.

7.2.3 Kirchengeschichtliche Literatur

7.2.3.1 Kirchengeschichtliche Bücher

Albrektson, Bertil: Studies in the Text and Theology of the Book of Lamentations (= Studia Theologica Lundensia, Bd. 21). Lund 1963.

Boecker, Hans Jochen/Gerstenberger, Erhard/Jutzler, Konrad: Zu Hilfe, mein Gott. Psalmen und Klagelieder. Zürich, Braunschweig 1989. 4. Auflage.

Callahan, William J./Higgs, David: Church and Society in Catholic Europe of the Eighteenth Century. Cambridge 1979.

Ceming, Katharina/Werlitz, Jürgen: Die verbotenen Evangelien. Apokryphe Schriften. Wiesbaden 2004.

Die Bibel. Aus dem Grundtext übersetzt. Revidierte Elberfelder Bibel. Wuppertal, Zürich 1987.

Die Bibel mit Erklärungen. Berlin, Altenburg 1989.

Fohrer, Georg: Erzähler und Propheten im Alten Testament. Heidelberg, Wiesbaden 1989.

Fohrer, Georg: Geschichte Israels. Heidelberg, Wiesbaden 1990. 5. Auflage.

Gerhardes, Albert/Heinz, Andreas: Redemptionis Mysterium. Studien zur Osterfeier und zur christlichen Initiation. Paderborn 1992.

Harper, John: The Forms and Order of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century. Oxford 1996.

Jerusalemer Bibel-Lexikon. Hrsg. v. Kurt Hennig. Stuttgart 1995. 3. Auflage.

Jones, Cheslyn/Wainwright, Geoffrey/Yarnold, Edward (Hrsg.): The Study of Liturgy. London 1981.

Küng, Hans: Kleine Geschichte der katholischen Kirche. Berlin 2002. 3. Auflage.

Lora, Erminio/Simionati, Rita: Enchiridion delle Encicliche. Bd. I. Bologna 1994.

Mansi, Joannes Domonicus: Sacrum conciliorum nova et amplissima collectio. Concilium Laodicenum. Vol. 2. Graz 1960.

Migne, J. P.: Missale mixtum. Breviarium Gothicum. Bd. 86. Turnhaut. o. J. (= Patrologiae Latinae).

O'Malley, John W.: The first Jesuits. Cambridge, Massachusetts 1993.

Schimmelpfennig, Bernhard: Das Papsttum. Von der Antike bis zur Renaissance. Darmstadt 1996. 4. Auflage.

Schnürer, Gustav: Katholische Kirche und Kultur im 18. Jahrhundert. Paderborn 1941.

Sellin, Ernst / Fohrer, Georg: Einleitung in das Alte Testament. Heidelberg, Wiesbaden 1979. 12. Auflage.

7.2.3.2 Kirchengeschichtliche Aufsätze und Artikel

Antonelli, P. Ferdinando OFM: Die Reform der Liturgie der Heiligen Woche, ihre Bedeutung und ihr pastoraler Charakter. In: Liturgisches Jahrbuch 5 (1955). S. 199-213.

Johnson, Bo: Form and Message in Lamentations. In: Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 97 (1985). S. 58-73.

Jungmann, o. Vorname: Die Andacht der 40 Stunden und das Heilige Grab. In: Liturgisches Jahrbuch (2) 1952. S. 184-198.

Henning, John: Zur Stellung der Juden in der Liturgie. In: Liturgisches Jahrbuch 10 (1960). S. 129-140.

Vones, Ludwig: Die Entwicklung des jüdisch-christlichen Verhältnisses in den Kronen Kastilien und Aragón von 1391 bis 1492. In: Studien zum 15. Jahrhundert. Bd. 2. (= Festschrift für Erich Meuthen). Hrsg. Johannes Helmrath/Heribert Müller. München 1994. S. 927-953.

7.2.4 Sonstige Literatur

Bennassar, Bartolomé/Vincent, Bernard: Spanien. 16. und 17. Jahrhundert. Stuttgart 1999.

Diderot, Denis/d'Alembert: Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers. Vol. 9. (1751-1780). Nachdruck Stuttgart-Bad-Cannstatt 1966.
Finkelstein, Israel/Silberman, Neil A.: Keine Posaunen vor Jericho. Die archäologische Wahrheit über die Bibel. München 2005. 2. Auflage.

Geiss, Imanuel: Geschichte im Überblick. Reinbek bei Hamburg 2002. 2. Auflage.

Hadamovsky, Franz: Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625-1740). Wien 1955.

Keller, Werner: Und wurden zerstreut unter alle Völker. Die nachbiblische Geschichte des jüdischen Volkes. Wuppertal, Zürich 1966 und 1993.

Lemm, Robert: Die spanische Inquisition. München 1996.

Anhang I: Komponisten von Lamentationen

Komponisten 1400 bis 1500

Deutschland/Österreich	
Lapicida, Erasmus	ca. 1450-1547
England	
Tuder, John	um 1466-1496
Franko-flämische Komponisten	
Brumel, Antoine	ca. 1460-nach 1512
Févin, Antoine de	ca. 1470-Ende 1511
La rue, Pierre de la	ca. 1460-1518
Mahu, Stephan	ca. 1480/90-1541
Orto, Mabrianus de	1460-1529
Quadris, Johann de	Mitte 15. Jhrd.
Tinctoris, Johannes	ca. 1435-1511
Sermisy, Claude de	ca. 1490-1562
Weerbecke, Gaspar van	1440-1514
Willaert, Adrian	ca. 1490-1562
Italien	
Festa, Costanzo	ca. 1480/90-1545)
Jachet di Mantova	ca. 1483-1559
Tromboncino, Bartolomeo	ca. 1470-1535
Spanien	
Agricola, Alexander	1446-1506
Cornago, Joan	ca. 1425-nach 1475
Escribano, Juan	ca. 1475-1557
Genet, Elzéar (=Carpentras)	ca. 1470-1548
Peñalosa, Francisco de	1470-1528
Ponce de Léon, Juan	ca. 1480-nach 1521
Tordesillas, Pedro	um 1499
Ycart, Bernhard	ca. 1470-1480

Komponisten 1500-1600

Deutschland/Österreich	
Lassus, Orlando de	1532 ? –1594

England

Byrd, William	1539/40-1623
Ferrabosco, Alfonso de	1575/78-1628
Munday, John	1555-1630
Parsley, Osbert	1511-1585
Tallis, Thomas	1505-1585
White, Robert	ca. 1538-1574

Franko-Flämische Komponisten

Arcadelt, Jacques	1507-1568
Bouzignac, Guillaume	ca. 1587-n. 1643
Crecquillon, Thomas	1505/10-um 1557
Hèle, George de la	1547-1586
Gallus, Iacobus (Iacob Handl, Händl)	1550-1591
Ghersem, Géry de	ca. 1572-1630
Martelat, Johannes	vor 1538-1607
Mauduit, Jacques	1557-1627
Phinot, Dominicus	ca. 1510-1555
Werrecorensis, Gaspar van	gest. ca. 1574

Italien

Adriani, Francesco	ca. 1539-1575
Alcarotti, Giovanni Francesco	1535-1596
Allegri, Gregorio	1582-1652
Aretino, Paolo	1508-1584
Asola, Giovanni Matteo	ca. 1532-1609
Buonavita, Antonio	Mitte 16. Jh.-1606
Burlini, Antonio	1577-1623
Canali (-e), Floriano	ca. 1551-1616
Cantoni, D. Serafino	um 1580-1627
Cavalieri, Emilio de'	1548/52-1602
Chiaula, Mauro	ca. 1544-ca. 1603
Contino, Giovanni (di Brescia)	ca. 1513-1574
Croce, Giovanni	1557-1609
Dentice, Fabrizio	ca. 1530-1581
Falconi, Placido	ca. 1530-1595
Fonghetti, Paolo Luca	1572-1628
Frescobaldi, Girolamo	1583-1643
Galilei, Vincenzo	späte 1520-1591
Guami, Gioseffo	1542-1611
Ingegneri, Marc Antonio	1535/36-1592
Isnardi, Paolo ferrarese	1536-1596
Magri (Macri), Paolo	um 1550/84
Massaino, Tiburzio	vor 1550-1608/09
Merlo, Alessandro (=A. Romano)	ca. 1530-n.1594
Montella, Giovanni Domenico	ca. 1570-1607

Nanini, Giovanni Maria	1543/44-1607
Nasco, Giovanni	1510-1561
Palestrina, Giov. Pierluigi	1525/26-1594
Porta, Costanzo	1528/29-1501
Varotto, Michele	vor 1550-?1599
Vecchi, Orazio	1550-1605
Viadana, Ludovico da	ca. 1560-1627

Spanien

Alberch y Vila, Pedro Alberto	1517-1582
Aliseda, Santos de	?-1580
Aliseda, Jerónimo de	ca.1548-1591
Brito, Estevao de	ca. 1575-1641
Castro y Mallagarray, Juan de	ca. 1570-1632
Comes, Juan Bautista	ca. 1582-1643
Cotes, Ambrosio de	1550-1603
Díaz (Bessón), (Gabriel)	ca. 1580-1638
Lobo de Borja, Alonso	1555-1617
López de Velasco, Sebastián	1584-1659
Montanos, Francisco de	ca. 1530-1592
Morales, Crisróbal de	ca. 1500-1553
Raval, Sebatián	1550-1604
Rimonte, Pedro	1565-1627
Torrentes, Andrés de	ca. 1510-1580
Victoria, Tomás Luis de	1548-1611

Südamerika

Franco, Hernando	1532-1583
Gutiérrez de Padilla, Juan	ca. 1590-1664
Navarro, Juan	ca. 1550-1610

Sonstige Länder

Luythen, Carl	1557/58-1620
Szamotulczyk, Waclaw z	1524-1560

Komponisten 1600-1700

Deutschland/Österreich

Hasse, Johann Adolf	1699-1783
Heinichen, Johann David	1683-1729
Richter, Ferdinand Tobias	1651-1711
Rosenmüller, Johann	1620-1684
Zelenka, Jan Dismas	1679-1745

Frankreich/Belgien

Bernier, Nicolas	1665-1734
Boesset, Jean-Baptiste de	1614-1685
Bréhy, Pierre-Hercules	1673-1737
Brossard, Sébastien de	1655-1730
Charpentier, Marc Antoine	1643-1703
Clérambault, (Louis) Nicolas	1676-1749
Cosset, Francois	1605/10-n.1644
Couperin, Francois	1668-1733
Dumont, Henry	ca. 1610-1684
Gilles, Jean	1668-1705
Lalande, Michel-Richard de	1657-1726
Lalouette, Jean Francois	1651-1728
Lambert, Michel	ca. 1610-1696
Michel, Joseph	um 1735
Moulinié, Etienne	ca. 1600-1669
Nivers, Guillaume-Gabriel	ca. 1632-1714
Péchon, André	1600-1683
Villeneuve, Alexandre de	1677-1756

Italien

Aldrovandini, Guiseppe	1671-1707
Biordi, Giovanni	1691-1748.
Caproli, Carlo (=dal Violone)	1615/20-1692/95
Caresana, Cristoforo	1640-1709
Carissimi, Giacomo	1605-1674
Cavanni, Francesco	17. Jh.
Cazzati, Maurizio	1616-1678
Ciaca, Allessandro della	17. Jh.
Cesi, Pietro	ca. 1630-n.1680
Colonna, Giovanni Paolo	1637-1695
Cossoni, Carlo Donati	1623-1700
Durante, Franceso	1684-1755
Fago, (Francesco) Nicola	1677-1745
Feo, Francesco Antonio	1691-1761
Fontana, Fabrizio	? – 1695
Ghezzi, Ippolito	1650-1709
Giai, Giovanni Antonio	1690-1764
Gregori, Annibale	Ende 16. Jh.-1633
Leo, Leonardo	1694-1744
Majo, Giuseppe di	1697-1771
Marazzoli, Marco	1602/05-1662
Marcello, Benedetto	1684-1750
Pertí, Giacomo Antonio	1661-1756
Porpora, Nicola (Antonio)	1686-1768
Rainaldi, Carlo	1611-1691
Scarlatti, Allessandro	1660-1725

Silvani, Giuseppe Antonio	1672-1727
Stradella, Allessandro	1644-1682
Strozzi, Gregorio	1615-1687
Valotti, P. Francesco Antonio	1697-1780
Veneziano, Gaetano	1656-1716
Ziani, Pietro Andrea	1616-1684

Spanien

Aranda, Luis de	gest. 1627
Babán, Gracián	ca. 1620-1675
Bailón, Aniceto	gest. 1684
Casellas i Genovart, Jaime Santiago de	1690-1764
Durón Picazo, Sebastián	1660-1716
Durón de Ortega, Diego	1653-1731
Galán, Cristóbal	gest. 1684
Irízar, Miguel de	gest. 1684
Francés de Irribarren, Juan	1698-1767
Gomez-Camargo, Miguel	1618-1690
Lima(s), Juan de	1655-1726
Micieres/Mizieres, Tomás	1624-1662
Micieres/Mizieres Tomás	1656-1718
Monjiu (Monchiu) Panzano	gest. 1684
Nebra, José Antonio	1672-1748
Ortells, Antonio Teodoro	1650-1706
Pradas (Gallen), (José)	1689-1750
Rabassa, Pedro	1683-1767
Roldán Pérez, Juan	1604-?
Salazar, Diego José	gest. 1709
Soler, Francisco	ca. 1625-1688
Tafalla, Pedro de	1606-1660
Torrijos, Diego de	ca. 1640-1691
Vaquedano, José de Galizen	1642-1711
Vargas, Urbán de	gest. 1656
Xuárez (Juárez), Alonso	ca. 1630-1696

Portugal

Aranda, Luis de	gest. 1660
Aviles, Manuel Leitao de	? – 1630
Rebelo, Joao Soares oder Joao Locerenco	1610-1661

Südamerika

Herrera, Juan de	ca. 1665-1738
López y Capillas, Francisco	ca. 1608-1674
Torrejon y Velasco, Tomás de	1644-1728

Komponisten 1700-1800

Deutschland/Österreich

Aiblinger, Johann Caspar	1779-1867
Richter, Franz Xaver	1709-1789

Frankreich/Belgien

Blainville, Charles Henry (de)	1711?-nach 1771
Calvet, M.	frühes 18. Jh.
Chaperon, M. M.	frühes 18. Jh.
Fétis, Francois Joseph	1784-1871
Fiocco, Joseph-Hector	1703-1741
Henedimont, Abbé-D.	um 1751
van Helmont, Charles-Joseph	1715-1790

Italien

Aurisicchio, Antonio	ca. 1710-1781
Bertoni, Ferdinando	1725-1813
Caf(f)aro, Pasquale	1708-1787
Chiodi, Buono Giuseppe	1728-1783
Conforti, Antonio	1743-1772
Conforto, Nicola	1718-1793
Conti, Nicolò/Nicola	um 1733-1754
Fenaroli, Fedele	1730-1818
Fago, Lorenzo	1704-1793
Furlanetto, Bonaventura	1739-1817
Galuppi, Baldassare	1706-1785
Gherardeschi, Filippo Maria	1738-1808
Gherardeschi, Giuseppe	1759-1815
Giorgi, Giovanni	? – 1762
Janzzone, Christian	1746-1764
Jommelli, Niccolò	1714-1774
Majo, Giovanni Francesco de	1732-1770
Manna, Gaetano	1751-1804
Manna, Gennaro	1715-1779
Mazzoni, Antonio Maria	1717-1785
Milano, Giacomo Francesco	1700-1780
Perez, Davide	1711-1778
Prota, Giovanni	1786-1843
Sabatino, Nicola	1708-1796
Speranza, Alessandro	1728-1797
Tedeschi, António	1710-1770
Zingarelli, Nicolà Antonio	1752-1837

Spanien

Aranaz y Vides,	1740-1820
Andreví y Castellar, Francisco	1786-1853

Balius y Vila, Jaime	ca. 1750-1822
Bernez/Bernuz, Patricio	1762-1768
Casanovas, Narciso	1747-1799
Cifuentes, Pedro	gest.. 1769
Co(r)nejos Ortells, José	1717-1745
Cuéllar y Altarriba, Ramon Felix	1777-1833
Cuevas, Juan	1782-1855
Ferandiere, Fernando	ca. 1740-ca. 1816
Ferrer, Santiago	1762-1824
Fuentes Alcácer, Pascual	1721-1768
García Fajer, Francisco Javier	1730-1809
Ledesma, Nicolás	1791-1883
López Jiménez, Melchor	1759-1822
More(i)ra Cots, Francisco	1731-1793
Muelas, Diego (de las)	gest. 1743
Narro, Manuel	1729-n. 1766
Nebra, Francisco Xavier	1705-1741
Nebra, Joaquín	1709-1782
Nebra (Blasco), José (Melchior de)	1702-1768
Picanol, José	gest.. 1769
Pons, José	1769-1818
Ramoneda, Ignacio	1735-1781
Ripa (y Blanque), Antonio	ca. 1720-1795
Rodriguez de Ledesma, Mariano	1779-1847
Rodríguez de Hita, Antonio	1724-1787
Romero de Ávila, Gerónimo	1717-1779
Soler (Ramos), Antonio (Francisco Javier José)	1729-1783
Vicente y Cervera, Francisco	vor 1712-1749)

Portugal

Almeida, Francisco Antonio de	ca. 1702-ca. 1755
Almeida, Inácio António de	1760-1790
Costa, Joao Evangelista Pereira da	ca. 1798-1832
Santos, Luciano Xavier dos	1734-1808

Südamerika

Jerusalem y Stella, Ignacio de	1707-1769
Juanas, (Juan) Antonio de	ca. 1755-1818-20
Olivarez, Juan Manuel	1760-1797

Komponisten 1800-2000

Deutschland/Österreich

Haller, Michael	1840-1915

Krenek, Ernst	1900-1991
Lumpp, Leopold	1801-1870
Mitterer, Ignaz Martin	1850-1924
Schütky, Franz Joseph	1817-1893
Witt, Franz Xaver	1834-1888

Italien

Grazioli, Alessandro	1820-1853

Spanien

Benito Barbero, Cosme José Damián de	1829-1888
Baixauli Biguer, Mariano	1861-1923
Eslava Elizondo, (Miguel) Hilarión	1807-1878
Enguera, José	gest. 1888
Ferrer, Dom Anselmo	um 1882
Ferrer Villa, Escolástico	1904-1992
Giner Vidal, Salvador	1832-1911
Goichoechea Errasti, Vicente	1854-1916
Gúzman Martinez, juan Battista	1846-1909
Hernández Salces, Pablo	1834-1910
Ripollés, Vicente	1867-1943
Saldoni, Baltasar	1807-1889

Südamerika

Ginastera, Alberto	1916-1983
Esnaola, Juan Pedro	1808-1878

Sonstige Länder

Bernstein, Leonard	1918-1990
Monnikendamm, Marius	1896-1977
Pozzi Escot, Olga	geb. 1931
Penderecki, Krysztof	geb. 1933
Pinkham, Daniel (Roger)	geb. 1923
Stravinsky, Igor	1882-1971

Komponisten – Lebensdaten unbekannt

Deutschland
Bohlen, Hubert (19. Jh.)
Kerer, J. B. (19. Jh.)
Mitterer, Johann Baptist (19. Jh.)
Stehle, J. G. Ed. (19. Jh.)

Frankreich/Belgien/Franko-Flämische Komponisten
Cadéac, Pierre

Gardanus, Joannes
Gouffet, Jean-Baptiste
Guerau, Michael
Leleu, ohne Vornamen

Italien
Bacilieri, Giovanni
Bruni, Giuglielmo (17./18. Jh.)
Buelli, Orazio
Cai, Emmanuele
Capello, Padre Giovanni Francesco veneziano
Cipolla, Antonio
Conte, Giuseppe
Ferrarese, Paolo
Frezza, Francesco Maria
Gaudé, Bricio
Giacoberti, D. Pietro Amico Ripano
Grillo, Nicola
Isorelli, Dorisio
Lodi, Domenico di S. Giovanni in Persiceto
Magri, Paolo bolognese
Marcorelli, Giovanni Francesco
Marino, Giovanni Andrea
Marsand, Anselmo
Mauro, Fr. palermitano
Merea, Lazzaro
Merola, Domenico
Nau, Yvo (16. Jh.)
Orfino, Vittorio
Pansine, Antonio
Paolo Ferrarese (Benediktiner)
Perla, Michele (18. Jh.)
Perotti, Giovanni Agostino
Prota, Filippino
Ricchezza, Donato
Rocca, Matteo de la
Romano, Petro Cesio
Sarmiento, Pietro
Sassone, Gaetano (il)
Spalletta, Raffaele
Venetiani Cav., Nicolò
Venezia, Franciscus
Zabala, Nicolo (spagnolo)
Zazzera, Domenico.

Spanien
Almandos, Noberto

Andrade Haron, Antonio de
Arenzana, Manuel (18.-19- Jh.)
Arnaudos, Miguel
Arze-Latin
Bayer, Jos. de
Barrio, Juan del
Barrera, Josef
Beobide, José Maria
Blasco, Luis
Caballo, Rodrigo
Cabo, Mateo
Calahorra, ohne Vornamen
Candi, Candido
Casanova, José
Cobaleda, Alonso de
Cuéllar, Domingo
Dominguez, Facundo
Dudoso, ohne Vorname
Durán, José
Echegoyen Visiers, Teodoro
Echevarrián
Estirado, Angel
Fuxio, Pedro
Guerrero, ohne Vornamen
Guzman, P.
Guzman, Alcazar, J. B.
Gea, Salvador
Hernandez, Francisco
Herrera, ohne Vornamen
Humana, Alfonso
Llorente y Sola, Diego
Lopez (Maestro), ohne Vornamen
Montana, ohne Vornamen
Mata, Antonio Rodriguez de
Martinchique, José Angel
Medina Garcera, José
Menchuch, Juan
Molero, ohne Vornamen
Molina, Bruno
Muro, ohne Vornamen
Padanas, ohne Vornamen
Pastor Pérez, Juan Battista
Paxaron (Pajaron), Julián
Pérez Gascón, Pascual
Piel, ohne Vornamen
Piqueros Cabanilles, José
Ramirez, ohne Vorname

Olivarez, Francisco
Olmos de los Desaparados, Fray Vicente
Penarroja, Franciso
Plasencio, Mariano
Prado, J. R.
Ravanello, Oreste
Rios, Máximo
Ruiz, Juan
Saiz, ohne Vornamen
Salazar, Paulino
Santos, Miranda
Savas Gallardo, Nicolás
Secanilla, Francisco
Soler, Fray Juan
Soler Pérez, Eduardo
Sosa, Pedro
Valdés, Julio
Vila de Forns, Celestino
Viñas, Francisco
Viñas, Mariana Ploro
Visiers, T. E.
Vivanco, Sebastián de
Zintoria, Antonio

Portugal
Ávalos y Chauca, Manuel de
Ferreira, Teodosio Augusto
Ferreira de Lima, P. Ignácio Ant.
Míro, Antonio Luis
Silva Gomez, André da

Südamerika
Camacho, ohne Vornamen
Durán, Pedro
Fray Felipe de la Madre des Dios
Pancorbo, Basilio
Ponce de León, Fray Esteban
Salvador, Romero

Anhang II

Abstract

De lamentatione Jeremiae Prophetae
Aspekte zur Verbreitung und Entwicklung der Lamentation im 18. Jahrhundert

Die Lamentationen, Vertonungen der Klagelieder des Jeremias aus dem Alten Testament, stehen trotz einer ganzen Reihe von Studien zu Einzelfragen dieser Gattung eher am Rand der musikwissenschaftlichen Wahrnehmung. Eine größere Arbeit zur Geschichte und stilistischen Ausprägungen der Lamentation verfasste Mary Jane Klimisch im Jahr 1971.

Diese Arbeit gliedert sich in zwei Teile: im ersten Teil geht es um die geschichtliche Entwicklung der Lamentation; einleitend wird der Bibeltext betrachtet. Das Buch der Klagelieder wurde schon sehr früh - zu Beginn des 4. Jahrhunderts - in den christlichen Schriftenkanon aufgenommen. Ähnliches gilt für die Choralformeln. Die frühesten Lamentationsformeln stammen aus dem 10. Jahrhundert, vorwiegend aus Nordspanien. Darunter sind einige Abwandlungen jüdischer Melodieformeln auszumachen. Somit zählen die Lamentationen zu den frühesten Zeugnissen von Übernahmen jüdischer Traditionen in die christliche Liturgie. Erst auf dem Konzil von Trient (1545-1563) legte die katholische Kirche eine allgemeine Lamentationsformel und die zu lesenden Verse der Klagelieder verbindlich fest.

Erste frei vertonte Lamentationen entstehen um 1430 in Italien. Danach erlebt die Gattung verschiedene Blütephasen: in England zur Tudorzeit, in Oberitalien um 1600, in Frankreich während der Herrschaft Ludwigs XIV. und in Neapel im 18. Jahrhundert. Eine durchgängige Tradition vom 15. bis 20. Jahrhundert erfährt die Lamentation nur in Spanien.

Im zweiten Teil der Arbeit wird der ausdruckstarke Kompositionsstil der Lamentationen untersucht. Auch veranlasste der bilderreiche Bibeltext Komponisten immer wieder zu musikalischen Kühnheiten und Extravaganzen. Ein Vergleich von ausgewählten Lamentationen des 18. Jahrhunderts aus Spanien, Italien, Frankreich und Deutschland zeigt, dass alle Lamentationen zwar gemeinsame Stilmittel zur Affektdarstellung aufweisen, ihre Traditionslinien aber getrennt verlaufen. Die Entwicklung der Gattung Lamentation ist stark an die landeseigene Ausformung des Katholizismus und an lokale Traditionen gebunden. Die liturgischen Impulse zu ihrer Verbreitung erhielt die Lamentation aus Spanien, Impulse zur musikalisch-stilistischen Entwicklung aus Italien.