

**Studien zu den mehrstimmigen Lamentationen
des 16. Jahrhunderts:**

Escribano, de Morales und Raval

**Dissertation
zur Erlangung der Würde des Doktors der
Philosophie
der Universität Hamburg**

vorgelegt von

Johannes Ring

aus Bruchsal

Hamburg 2000

1. Gutachter
2. Gutachter

Tag des Vollzugs der

Promotion

**Studien zu den mehrstimmigen Lamentationen
im 16. Jahrhundert:
Escribano, de Morales und Raval**

von

Johannes Ring

Hamburg 2000

für Jaqueline und Karin

Inhalt

Vorwort	VII
Abkürzungsverzeichnis	IX
I. Einleitung	
1. Problemstellung	1
2. Forschungsstand	3
II. Grundlagen der römischen Lamentationen	
1. Die Liturgie des Offiziums der <i>Tenebrae</i>	7
2. Lateinischer Text der Lamentationen nach der Vulgata	11
3. Mehrstimmige Lamentationen um 1500	20
III. Die Lamentationen von Juan Escribano und Christóbal de Morales	
1. Überlieferung und Textauswahl	26
2. Musikalische Gestaltung der Lamentationen von Escribano	
a) Fehlende Buchstabensätze	32
b) Kadenzen und Tonarten	38
c) Lamentationstöne als <i>Cantus prius factus</i>	42
d) Polyphonie und Homophonie	57
e) Wort- Tonverhältnis	72
f) Satz- und Stimmendispositionen	83
g) Zusammenfassung	94
3. Musikalische Gestaltung der Lamentationen von de Morales	
a) Die liturgische Einordnung und Struktur der Lektionen	95
b) Kadenzen und Tonarten	100

c)	Lamentationstöne als <i>Cantus prius factus</i>	103
d)	Polyphonie und Homophonie	110
e)	Wort- Tonverhältnis	124
f)	Disposition der Stimmen	132
g)	Zusammenfassung	136
IV.	1. Lamentationen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts	137
	2. Die Lamentationen von Sebastián Raval	
a)	Überlieferung	147
b)	Textauswahl	148
c)	Tonarten und chorale Modelle	153
d)	Stimmendispositionen	158
e)	Kontraste der Satzarten: der imitative Kontrapunkt und der <i>Falsobordone</i>	164
f)	Wort- Tonverhältnis	175
g)	Zusammenfassung	180
V.	Zur Aufführungspraxis der römischen Lamentationen	182
VI.	Zusammenfassung	202
	Edition unveröffentlichter Lamentationen	
	Vorbemerkungen	206
1.	J. Escribano: Lectio prima (I-Rv, Ms. C.G. XII, 3)	208
2.	C. de Morales: Lectio tertia (I-Rv, Ms. C.G. XII, 3)	214
3.	S. Raval: Lectio tertia in secunda die (1594)	223
	Kritischer Bericht	229

Bibliographie

I.	Handschriften	231
II.	Editionen	231
III.	Literatur	234

Vorwort

Bei der Beschäftigung mit den mehrstimmigen Lamentationen des 16. Jahrhunderts ist festzustellen, daß die in Drucken überlieferten Stücke aus der ersten Jahrhunderthälfte schon ziemlich umfassend behandelt worden sind. Dagegen sind bestimmte handschriftlich überlieferte vatikanische Lamentationen kaum erforscht.

Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind die Lamentationszyklen von O. di Lasso, G.P. da Palestrina und T.L. da Victoria bekannt. Eine zweite Forschungslücke sind u.v.a die von der Musikforschung kaum beachteten Lamentationen von S. Raval.

Die vorliegende Arbeit möchte diese Forschungslücken schließen. Zwei der in der päpstlichen Kapelle wirkenden Komponisten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts – J. Escibano und C. de Morales – und Raval aus der zweiten Jahrhunderthälfte sind durch ihre nationale Herkunft und ihre Wirkungsstädte Rom miteinander verbunden. Diese verbindenden Aspekte durchziehen als roter Faden meine Arbeit, eine Studie über die mehrstimmigen Lamentationen, die drei spanische Komponisten in Rom komponierten bzw. veröffentlichten.

Vorliegende Arbeit ist eine überarbeitete Fassung, die im Frühjahr 2000 von der Universität Hamburg als Dissertation angenommen wurde.

Mein Dank gilt den vielen Menschen, die in irgendeiner Form, sei es durch persönliche Beratungsgespräche, durch briefliche Hinweise, mit Literatur- und Quellengaben, durch Korrekturhilfen und durch ihr motivierendes Interesse zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, sie namentlich aufzuführen.

John Caldwell, Raymond Dittrich, David T. Flanagan, Jane Morlet Hardie, David Hiley, Wolfgang Horn, Karin Jung, Ludwig Karl, Susan Lempert, Josep Martí, Magda Marx-Weber, John Milsom, Noel O'Regan, Gilbert Reaney, Pfarrer Christian Schönhoff, Janine Seay, Richard Sherr, Robert Stevenson, Susan L.F. Wollenberg, Juan Luis Flores (ehemaliger spanischer Generalkonsul in Hamburg) und Mitarbeiter, meine Eltern Ursula und Ludwig Ring.

Außerdem möchte ich folgenden Bibliotheken und ihren Mitarbeitern für die Bereitstellung von Filmmaterial der Quellen und die Publikationserlaubnis danken:

Biblioteca Apostolica Vaticana, Biblioteca Conservatorio di S. Cecilia di Roma und Biblioteca Nazionale Napoli.

Abkürzungsverzeichnis

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AIM	American Institut of Musicology
AfMf	Archiv für Musikforschung
AnM	Anuario musical
AnnM	Annales musicologiques
Art.	Artikel
C.f.	Cantus firmus
C.p.	Cantus planus
C.p.f	Cantus prius factus
C.G.	Cappella Giulia
CMM	Corpus mensurabilis musicae
C.S.	Cappella Sistina
Diss.	Dissertation
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
EECM	Early English Church Music
EM	Early Music
Ex.	Exordium
F.b.	Falsobordone
F.q.	Feria quinta in coena Domini (= Gründonnerstag)
F.s.	Feria sexta in Parasceve (= Karfreitag)
hrsg.	herausgegeben
JAMS	Journal of the American Musicological Society
JK.	Jeremias Klagelieder, die fünf alttestamentlichen Bücher mit den Klageliedern des Propheten Jeremias. Die einzelnen Bücher werden mit römischen, die Verse mit arabischen Zahlen nummeriert.
JRMA	Journal of the Royal Musical Association
Lam.	Lamentationen
L.p.	Lectio prima
L.s.	Lectio secunda
L.t.	Lectio tertia
LU.	Liber usualis

ML	Music and Letters
MR	The Music Review
Ms.	Manuskript
M.	Mensur
NGroveD	The New Grove Dictionary of Music & Musicians
PPR	Performance Practice Review
PRMA	Proceedings of the Royal Musical Association
Refr.	Refrain
rek.	rekonstruiert
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
S.s.	Sabbato sancto Paschae (= Karsamstag)
Sp.	Spalte
TCM	Todor Church Music
U.	Universität / University
V.s.	Verssatz
V.z.	Verszeile

I. Einleitung

1. Problemstellung

Die vorliegende Studie befaßt sich mit den mehrstimmigen Lamentationen Juan Escribanos, Cristóbal de Morales und Sebastián Ravals. Drei Gemeinsamkeiten verbinden die drei Komponisten:

1. sie waren Bürger des spanischen Königreiches während des „Goldenen Zeitalters (*el siglo de oro*),
2. sie wirkten zeitweise in dem musikalischen Zentrum Rom, und
3. sie komponierten bzw. publizierten in Rom mehrstimmige Lamentationen.

Einige biographische Informationen¹ stellen die drei Komponisten vor.

Juan Escribano wurde um 1478, vermutlich in Salamanca geboren. Ab 1502 ist er als päpstlicher Sänger nachgewiesen. 1514 wählte ihn das Sängerkollegium zum *Abbas* (Schatzmeister). 1527 wurde er zum Dekan des Chores ernannt. Für seine Dienste als päpstlicher Sänger und Komponist wurde er mit zwei nichtresidenzpflichtigen Kanonaten belohnt. Schon 1513 verlieh im Papst Leo X. das ehrenhafte Amt eines apostolischen Notars. 1539 beendete Escribano seine Musikerlaufbahn in Rom und kehrte nach Spanien zurück, wo er 1557 starb.

Cristóbal de Morales kam um 1500 in Sevilla auf die Welt. Nach verschiedenen gut dotierten Verpflichtungen an heimatlichen Kathedralen erreichte er über Neapel Rom. 1535 trat er als Bariton der päpstlichen Kapelle bei. Neben seinen musikalischen Verpflichtungen diente er als päpstlicher Gesandter. 1545 verließ er Rom, um in Spanien verschiedene musikalische Verpflichtungen zu übernehmen. 1553 starb er, vermutlich in Marchena. Seine Werke fanden weite Verbreitung, nicht nur in seiner Heimat, sondern auch in Italien und Latein-amerika. Mit einer gewissen Berechtigung trifft auf ihn der moderne Begriff einer internationalen Musikerpersönlichkeit zu.

¹ Wenn keine anderen bibliographischen Mitteilungen erfolgen stützen sich die biographischen Angaben zu den drei Komponisten auf folgende Lexikonartikel (NGroveD): Stevenson1, S. 244. Stevenson2, S. 553-58 und Ledbetter, S. 609.

Sebastián Raval wurde um 1550 in Cartagena geboren. Ab 1592 hielt er sich für kurze Zeit in Rom auf. Von dort aus wendete er sich Süditalien zu, nachdem er in Venedig und Rom fünf umfangreiche Musikbücher hatte drucken lassen. Ravals musikalischer Werdegang setzt spät ein. Nach einer durch Verwundung beendeten militärischen Karriere trat er einem geistlichen Orden bei. Sein Status als Adelige in Kombination mit seiner geistlichen Stellung ermöglichte ihm, sich seinen musikalischen Neigungen, insbesondere der Drucklegung seiner Madrigale, Motetten und Instrumentalmusik, zu widmen. Raval starb 1604 in Palermo.

In dieser Studie werden die mehrstimmigen Lamentationen der drei vorgestellten Spanier besprochen. Übergeordnete Kapitel beleuchten die liturgische und musikhistorische Situation zu der Zeit, als sich die Gattung der mehrstimmigen Lamentationen in Rom entwickelte. Diese Entwicklung erfährt eine Zäsur durch das Konzil von Trient, mit dem sich ein eigenes Kapitel (IV. 1) befaßt.

In einzelnen Kapiteln werden die strukturellen und die musikalischen Merkmale der Lamentationen besprochen und miteinander in Beziehung gesetzt. Ein vergleichender Blick auf die Lamentationen anderer Komponisten soll das Gesamtbild dieser musikalischen Gattung im 16. Jahrhundert verdeutlichen und konkretisieren. Als Anhang dieser Studie wird jeweils eine unveröffentlichte Lektion der drei Komponisten ediert. Die Notenbeispiele in dieser Studie fallen mitunter etwas umfangreich aus, da sie einen gründlichen Einblick in die unveröffentlichten Teile der Stücke geben wollen, die hier diskutiert werden. Die häufig auftretenden Bezeichnungen der Lektionen, z.B. *Lectio prima feria quinta*, es handelt sich um die erste Lektion des Gründonnerstags, werden aus leserfreundlichen Gründen mit Abkürzungen, bei diesem Beispiel mit L.p.F.q. versehen (siehe Abkürzungsverzeichnis). Die fünf alttestamentlichen Bücher der Klagelieder des Propheten Jeremias, abgekürzt mit JK., werden mit römischen Zahlen I bis V numeriert; arabische Zahlen geben die jeweiligen Verse an.

2. Forschungsstand

Die systematische Erforschung der mehrstimmigen Lamentationen beginnt Ende der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts. In zwei Arbeiten¹ gibt A.E. Schröder einen ersten Überblick über die mehrstimmigen Lamentationen.

In den 50er und 70er Jahren haben sich besonders amerikanische Musikforscher mit mehrstimmigen Lamentationen des 16. Jahrhunderts befaßt. 1953 beschreibt und ediert G. Watkins drei Lamentationsdrucke, den von Montanus & Neuber (Nürnberg, 1549), von Le Roy et Ballard (Paris, 1557) und von Rampazetto (Venedig, 1564).² In Verbindung mit E.R. Thomas' Arbeit zu den Sammeldrucken von Petrucci (Venedig, 1506)³ liegt ab 1970 ein Informationsgrundstock zu den mehrstimmigen Lamentationen aus der ersten Jahrhunderthälfte vor.

Einen nächsten Überblick über die Gattung der Lamentationen legt M. Klimish 1971 vor.⁴ Mit der Aufarbeitung der historischen Wurzeln und des liturgischen Umfeldes der choralen bzw. einstimmigen und der mehrstimmigen Lamentationen in Verbindung mit exemplarischen Analysen wird eine umfassende Gattungsgeschichte dargeboten. 1973 beendet E.C. Cramer seine Studie über Tomas Luis da Victorias Individualdruck (Rom, 1585),⁵ der Lamentationen enthält. Im zweiten Teil ediert er das gesamte *Officium Hebdomadae Sanctae*. An dieser Stelle ist auf die amerikanischen Editionen von Lamentationen in der Reihe *Corpus Mensurabilis Musicae* (CMM) hinzuweisen. Im Rahmen wissenschaftlicher Gesamtausgaben liegen Editionen der Lamentationen von Komponisten vor, die für die vorliegende Studie von besonderer Bedeutung sind. Ein besonderer Verdienst kommt dabei den Forschungen A. Seays zu.⁶

¹ *De meerstemmige muziek op de lamentaties van Jeremia tot het einde der 18de eeuw*, Licentiaten-Schrift mschr., Löwen 1948. Dies., *Les Origines des lamentations polyphoniques au Xve siècle dans les Pays-Bas*, in: Kgr. Ber. IGMW Utrecht 1953. S. 352-59.

² *Three Books of Polyphonic Lamentations of Jeremiah, 1549-1564*, Diss., U. of Rochester (Microcards).

³ *Two Petrucci Prints of Polyphonic Lamentations 1506*. U. of Illinois 1970.

⁴ *The Music Of The Lamentations: Historical And Analytical Aspects*, Ph.D.diss., Washington University 1971. Ann Arbor, Michigan.

⁵ *The Officium Hebdomadae Sanctae Of Tomas Luis De Victoria: A Study Of Selected Aspects And An Edition And Commentary*. (Vol. I and II), Ph.D.diss., Boston University 1973. Ann Arbor, Mi.

⁶ Siehe Verzeichnis der musikalischen Quellen.

Nach B. Stäbleins heute noch aktuellem Lexikonartikel⁷ ist die deutsche Lamentationsforschung zunächst mit dem Namen G. Massenkeil verbunden. Zwei Aufsätze befassen sich mit der frühen Geschichte dieser Gattung. In einem dieser Aufsätze wird die Rolle des spanischen Lamentationstons als C.p.f in mehrstimmigen Lamentationen untersucht.⁸ Der gleiche Autor verfaßte die Artikel über die Lamentationen in *Rieman* und in *The New Grove*.⁹

Mit Massenkeils Edition *Mehrstimmige Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* liegt ein wichtiger Teilüberblick über das frühe Repertoire vor. Neben Lamentationen aus den oben genannten Drucken von Petrucci, Montanus & Neuber und Le Roy & Ballard dienen ein weiter Druck aus Paris von Attaignant (1534) und vier Handschriften als Editionsquellen.¹⁰ Die umfangreiche Einleitung beschreibt die Quellen und die Stücke. Analyseansätze laden zur weiteren Beschäftigung mit den Musikstücken ein.

An Stäblein knüpft M. Marx-Webers Artikel für die Neuausgabe der MGG2 an,¹¹ in dem die Entwicklung der mehrstimmigen Gattung bis zu unserer Zeit nachvollzogen wird. Außerdem liegen von Marx-Weber Tagungsberichte und Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften zur liturgischen Karwochenmusik, besonders des *Misereres* und der Lamentationen,¹² vor.

Galten die bisher genannten Forschungen der ersten Jahrhunderthälfte, so stellt J. Bettley in einem bemerkenswerten Aufsatz das riesige Repertoire mehrstimmiger Lamentationen

⁷ Art. *Lamentatio*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart [= MGG], 1. Aufl., Bd. VIII, Kassel 1960. Sp. 133-42. Dieser Artikel wurde leicht gekürzt in die Neuausgabe des Lexikons übernommen. Art. *Lamentatio*, I. Textliches und Liturgisches, II. Einstimmige Melodien (Art.), in: MGG, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. Von Ludwig Finscher, Sachteil 5, Kassel u.a., 1996. Sp. 893-897.

⁸ Zur *Lamentationskomposition des 15. Jahrhunderts*, in: AfMw, 18 (1961). S. 103-14. Ders., *Eine spanische Chormelodie in mehrstimmigen Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts*, in: AfMw, 19/20 (1962/63). S. 230-37.

⁹ Art. *Lamentations*, in: NGroveD, Vol. 10, S. 410-12 und Art. *Lamentation*, in: Riemann, Sachlexikon Musik, Reprint von Riemann Musiklexikon, Sachteil, 12. Völlig neubearbeitete Aufl., Mainz 1967, 1996. S. 503.

¹⁰ Mainz, 1965.

¹¹ Art. *Lamentatio*, III. Mehrstimmige Vertonungen. Siehe Anmerkung 7, Sp. 897-904.

¹² *Liturgie und Andacht. Studien zur geistlichen Musik*, Paderborn u.a., 1999. Hier besonders der Aufsatz *Die Entwicklung des Karwochenrepertoires der päpstlichen Kapelle, insbesondere der Lamentationen*, S. 216-33 zu nennen.

Norditaliens aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor. Diese aufwendige Quellenstudie verbindet liturgische Situationen gekonnt mit musikalischen Analysen.¹³

Einen umfassenden Überblick über die mehrstimmigen Lamentationen im 15. Und 16. Jahrhundert bietet L. Finschers Kapitel zu den Lamentationen im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*.¹⁴ Mit der Beschreibung der musikalischen Merkmale verschiedener Kompositionen in ihrem jeweiligen regionalen und musikalischen Kontext wird ein gut nachvollziehbares Gattungsbild geformt.

1996 legt R.J. Snow eine vergleichbar wichtige und informative Arbeit wie Massenkeils Publikation von 1965 vor. Hinter dem Titel *A New-World Collection Of Polyphony For Holy Week And The Salve Service*¹⁵ verbirgt sich die wissenschaftliche Neuausgabe eines Chorbuches aus Guatemala City. In dieser umfangreichen Handschrift aus der Neuen Welt sind u.a. sieben mehrstimmige Lamentationen verschiedener Komponisten aus der Alten Welt überliefert, darunter C. de Morales und F. Guerrero. Das Vorwort besticht durch seine Informationsfülle. Es befaßt sich mit liturgisch-musikalischen Aspekten u.a. zu den Musikstücken für die Karwoche, mit einem Kapitel zu den Lamentationen. Die Entwicklung der liturgischen Ordnungen des Lamentationstextes wird aufgerollt. Eine umfangreiche Tabelle vergleicht verschiedene Ordines vom 13. bis zum 16. Jahrhundert. Snows Darstellung der liturgischen Entwicklung und der Vergleich der Ordines ist für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung.

Bis dato beschäftigt sich die Musikforschung hauptsächlich mit den Lamentationen der ersten Jahrhunderthälfte. Dies bestätigt eine neue Dissertation.¹⁶ Ein Grund hierfür liegt wohl in der überschaubaren Zahl von Lamentationsdrucken aus dieser Zeit. Bettleys Quellenangaben (s.o.) zeigen, daß die Gattung der mehrstimmigen Lamentationen in der zweiten Jahrhunderthälfte neu auflebt. Norditalien als Sammelbecken umfangreicher musikalischer Aktivitäten läßt vermuten, daß auch in anderen Regionen Lamentationen archiviert sind, die

¹³ *La compositione lacrimosa: Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentation Settings in the Second Half of the Sixteenth Century*, in: JRMA, Vol. 118, 2 (1993). S. 167-202.

¹⁴ *Die Musik des 15. Und 16. Jahrhunderts*, Bd. 3,2, Laaber 1990. S. 414-25.

¹⁵ ... *Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, in: *Monuments Of Renaissance Music*, Vol. IX, Chicago & London, 1996.

¹⁶ C. Reinke, *Die mehrstimmigen Lamentationen von ihren Anfängen bis ca. 1550*, Kassel 1997.

noch zu erforschen sind. Dabei ist vor allem an die iberische Halbinsel und an die Neue Welt zu denken.¹⁷

Neben den polyphonen kommen am Ende des 16. Jahrhunderts monodische Lamentationen auf. Die Grundlagenforschung erfolgte 1970 durch H.J. Marx,¹⁸ die M.C. Bradshaws Arbeit zu Emilio De' Cavalieris Lamentationen¹⁹ und dem oben genannten Gesamtüberblick von Klimish Impulse gaben. Doch wie es nach Cavalieri 20 Jahre dauerte, bis der monodische Stil in den Lamentationen systematisch angewendet wurde, so scheint es zu dauern, bis sich die Musikforschung systematisch der monodischen Lamentationen im 17. und 18. Jahrhundert annimmt.²⁰

Mit den Lamentationen Escribanos und de Morales setzt diese Studie um 1500 an und beschreibt ein bis dahin wenig behandeltes handschriftliches römisches Repertoire. Die Bearbeitung von Ravals Lamentationen knüpft zunächst an den bekannten römischen Threnivertonungen von Palestrina und da Victoria an. Mit ihren individuellen musikalischen Merkmalen erweitern sie das Gattungsbild der mehrstimmigen Lamentationen in der zweiten Jahrhunderthälfte.

¹⁷ Z.B. befaßt sich J.M. Hardie zur Zeit mit den Lamentationen Francisco de Peñalosa. Für diesen brieflichen Hinweis vom April 1998 sei der australischen Musikhistorikerin an dieser Stelle gedankt. Neuere Forschungen zu spanischen Lamentationen liegen außerdem von Luis Antonio Gonzáles Marín vor.

¹⁸ *Monodische Lamentationen des Seicento*, in: AfMw, Bd. XXVIII. S. 1-23.

¹⁹ *The Lamentations And Responsories Of 1599 And 1600*, Neuhausen-Stuttgart 1990.

²⁰ Als Beispiel einer Edition sei genannt: Jan Dismas Zelenka, *Lamentationes pro hebdomada sancta*, Stuttgart 1987.

II. Grundlagen der römischen Lamentationen

1. Die Liturgie des Offiziums der *Tenebrae*

Im nächtlichen Stundengebet der Kirche (= Matutin) werden im Kirchenjahr theoretisch sämtliche Bücher der Bibel gelesen (*Lectio continua*). Auf das *Triduum sacrum*, die drei Kartage vor Ostern, fallen die dem Propheten Jeremias zugeschriebenen Klagelieder (*Threni* bzw. *Lamentationes*). In diesen wird die Zerstörung Jerusalems um 586 beklagt.¹ Die Matutin besteht aus drei Nocturnen. Jede Nocturn enthält drei Psalmen und drei Lesungen. Auf jede Lesung wiederum folgt ein Responsorium. In Hinblick auf das Thema dieser Studie interessiert hier die jeweils erste Nocturn, in der die Texte der drei Lesungen den *Threni* entnommen sind. Die *Threni* sind die fünf alttestamentlichen Bücher mit den Klageliedern des Propheten Jeremias in streng gebundenem Versmaß, alphabetisch geordnet. Die originalen hebräischen Ordnungsbuchstaben der Bücher 1 bis 4 wurden in die Vulgata übernommen. Zusätzlich werden die *Threni* in der liturgischen Verwendung oft mit den Versen (*Exordii*) „Incipit Lamentatio Jeremiae prophetae“, „De lamentatione Jeremiae prophetae“, „Incipit oratio Jeremiae prophetae“ und „Et factum est, postquam in captivitatem redactus est Israel, et Jerusalem deserta est, sedit Jeremias propheta flens, et planxit lamentatione hac in Jerusalem, et amaro animo suspirans et ejulans, dixit“² eingeleitet. Der Refrain „Jerusalem, Jerusalem, convertere a dominum deum tuum“³ beschließt jede Lektion.

Im 9. Jahrhundert wurden alle Lamentationsverse während des *Triduum sacrum* gelesen, wobei sich der Text passend für die Matutinen in neun Lektionen mit gleichem Textumfang aufteilt. Eine Form der Aufteilung ist in dem *Ordo breviarii* des Haymo of Faversham aus den Jahren 1243-44 zu finden, eine Grundlage für das *Breviarum secundum ritum Romanae curiae* (Venedig, 1522), dem direkten Vorgänger des Breviers von Papst Pius V.⁴ Im Laufe der Zeit kristallisierten sich verschiedene Ordnungen und Folgen der Lamentationsverse heraus, die die Bräuche und Bedürfnisse der verschiedenen Regionen, Diözesen und

¹ Stäblein, MGG2. Sp. 894. Zur Entstehungsgeschichte des *Triduum sacrum* siehe Eisenhofer, S. 128 und Klimish, S. 19-24.

² *Instructio historica* als Einleitung zu den Klageliedern. Siehe Vulgata, S. 905.

³ freie Adaption von Hosea XIV.1.

⁴ Snow, S. 49. Im folgenden legt Robert J. Snow dar, wie Haymo die Verse gruppierte, um die neun Lektionen mit gleichen Versportionen zu versehen. Siehe S. 54.

Ortskirchen widerspiegeln.⁵ Diese allgemeine Äußerung lässt sich spezifizieren: am Gründonnerstag begann man mit dem ersten Vers aus dem 1. Buch und am Karsamstag brachte man in der letzten Lektion Verse aus der *Oratio Jeremiae*. Um kein Kapitel auszulassen verteilte man die Verse des 2. 3. und 4. Buches auf Karfreitag und Karsamstag.⁶ Frühe römische Ordines schreiben für Gründonnerstag die ersten Threniverse „Quomodo sedet sola“ bis „Cogitavit Dominus“ vor. Für Karfreitag gelten die Verse von „Cogitavit Dominus“ bis „Misericordiae Domini“ und für Karsamstag von „Misericordiae“ bis „usque ad finem.“⁷ In diesen neuen, verkürzten Ordines lassen sich jedoch Elemente der Grundordnung Haymos aus dem 13. Jahrhundert feststellen.⁸ Viele Diözesen übernahmen nicht einfach die römische Versanordnung der Lamentationen, sondern verbanden diese harmonisch mit einheimischen Traditionen.⁹

Die *Tenebrae* (dunkle Mette),¹⁰ das kombinierte Offizium von Matutin und Laudes in der Frühe des *Triduum sacrum*, wurde im Rom des frühen Mittelalters in gänzlich verdunkelten Kirchenräumen gefeiert. Seit dem 13./14. Jahrhundert wird aus praktischen Gründen die Matutin des Gründonnerstags, Karfreitags und Karsamstags (Feria quinta in coena domini = F.q., Feria sexta in Parasceve = F.s. und Sabbatum sanctum = S.s.) am jeweils vorherigen Nachmittag antizipiert.¹¹ Somit war eine feierliche Gestaltung dieser Gebetsstunden unter Beteiligung der Laien mit entsprechend liturgischen aufwendigen Mitteln und Musik möglich. Die choralen Gesänge der *Tenebrae*gottesdienste waren in dem Herkunftsland der drei Komponisten dieser Studie auf verschiedene Ausführende verteilt. Die Diakone (racioneros) sangen die Passionen, die Subdiakone (medio-racioneros) dagegen die Lamentationen.¹²

Die Feier der *Tenebrae* in der sixtinischen Kapelle lässt sich wie folgt beschreiben. Während des kombinierten Offiziums (Matutin und Laudes) wurde der Raum von sechs großen Leuchtern, die auf dem Lettner standen, von sechs Altarkerzen und von einem siebenarmigen

⁵ Hardie, S. 915.

⁶ Stäblein, MGG2. Sp. 894.

⁷ Marx-Weber, 1999. S. 219.

⁸ Snow, S. 49-55.

⁹ Ders., S. 27.

¹⁰ John Harper leitet den Begriff der *Tenebrae*-Gottesdienste von der Antiphon *Tenebrae factae sunt* ab. Siehe Harper, S. 141.

¹¹ Siehe Marx-Weber, 1996. Sp. 898 und Klimish, S. 22.

¹² Snow, S. 3

Leuchter illuminiert.¹³ Jeder Leuchterarm trug eine Kerze. Oben auf dem Leuchter befand sich eine weitere 15. Kerze. Am Ende eines jeden Psalms der Matutin und der Laudes wurde eine Kerze auf dem Leuchter gelöscht. Nur die obere 15. Kerze brannte weiter. Während des *Benedictus* wurden nach jedem zweiten Vers allmählich die sechs Altarkerzen und alle weiteren Lichter in der Kirche gelöscht. Nach der Rezitation des 50. Psalms nahm man die eine verbliebene Kerze vom Leuchter und brachte sie nach draußen. Alle Teilnehmer der Feier schabten mit den Füßen auf dem Boden, wobei dieses Geräusch die Verwirrung und Unruhe von Jesus Verhaftung symbolisiert. Danach verließen alle in Stille die Kirche.¹⁴

Das Mettenende wird an anderer Stelle leicht modifiziert beschrieben: „Der am Schluß der Mette mit einem Klapperinstrument verursachte Lärm (fragor), symbolisch auf das Schrecken oder auf das Erdbeben beim Tode Christi gedeutet (...), ging hervor aus dem Zeichen (Klopfen), mit welchem der Schluß der Gebetsstunde angezeigt wurde. Dieses Pochen wiederholten die im Chor Anwesenden und selbst die Gläubigen im Schiffe der Kirche.“¹⁵

Mit den großen Responsorien gehören die Lamentationen zu den musikalischen Kernstücken der *Tenebrae*. Da der Gesamttext der *Threni* zu umfangreich ist, wurde vermutlich von nicht mehr bekannten Ordines Auswahlen festgelegt. Die mitunter uneinheitliche Auswahl der vertonten Texte zeigt aber, daß die in Rom wirkenden Komponisten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bei der Textauswahl sehr frei verfahren.

Neben den Lamentationen und Responsorien wurden wiederholt auch folgende Texte aus dem *Offizium tenebrarum* vertont: „Benedictus Dominus Deus Israel“ (Canticum des Zacharias), sowie der 50. Psalm „Miserere mei Deus“, der die Laudes schließt.

Folgende Übersicht zeichnet den schematischen Ablauf der *Tenebrae*feiern nach.¹⁶

¹³ Siehe Sherr, 1997. S. 396.

¹⁴ Ebenda, S. 396.

¹⁵ Eisenhofer, S. 19.

¹⁶ Vergl. *Breviarum Romanum*, S. 419-70 und *Dt. Brevier*, S. 14*-16*, 505-17, 111-12, 520-31, 134-36, 531-39 und 158-60.

Matutin des *Triduum sacrum*

Für die kursiv geschriebenen und für die unterstrichenen Texte komponierten Escribano, de Morales und Raval die entsprechende Musik. Da die drei Komponisten die Tenebraeresponsorien nicht vertonten, bleiben diese in der Übersicht unberücksichtigt.

Gründonnerstag

Erste Nokturn:

- a) Drei Psalmen mit Antiphonen: Antiphon ... mit Psalm 68, Antiphon ... mit Psalm 69 und Antiphon ... mit Psalm 70.
- b) Drei Lektionen = Lamentationen des Propheten Jeremiae J.K. Kap. I. 1-5, Kap. I. 6-9, Kap. I. 10-14.

Zweite Nokturn:

- a) Drei Psalmen mit Antiphonen: Antiphon ... mit Psalm 71, Antiphon ... mit Psalm 72, Antiphon ... mit Psalm 73.
- b) Drei Lesungen (aus der Abhandlung des hl. Augustinus über die Psalmen)

Dritte Nokturn:

- a) Drei Psalmen mit Antiphonen: Antiphon ... mit Psalm 74, Antiphon ... mit Psalm 75, Antiphon mit Psalm 76.
- b) Drei Lesungen (Verse aus dem 1. Brief des hl. Apostel Paulus an die Korinther).

Laudes (im Anschluß an die Matutin)

- a) 5 Psalmen mit Antiphonen (Psalmen von den entsprechenden 3 Wochentagen)
- b) Antiphon und Benedictus.
- c) 2 Antiphonen
- d) Psalm 50 „Miserere mei Deus“

Der schematische Aufbau von Text und Musik der Matutin am Karfreitag und Karsamstag entspricht dem des Gründonnerstags. Am Karfreitag wird aber Psalm 2, 21 und 26, am

Karsamstag die Psalmen 4, 14 und 15 jeweils mit eigenen Antiphonen gelesen bzw. choraliter gesungen. Die Lamentationen folgen wieder als 1., 2. und 3. Lesung der Matutinen.

In der 2. und 3. Nokturn des Karfreitags werden die Psalmen 37, 39, 53, 58, 87 und 93 jeweils mit eigenen Antiphonen gelesen oder gesungen. Die Lesungen sind Abhandlungen des hl. Bischofs Augustinus über die Psalmen.

In der 2. und 3. Nokturn des Karsamstags werden die Psalmen 23, 26, 29, 53, 75 und 87 jeweils mit eigenen Antiphonen gelesen (gesungen). Die Lesungen sind Abhandlungen des hl. Bischofs Augustinus über die Psalmen und Verse aus dem 4., 5. und 9. Kapitel des Briefes des hl. Apostels Paulus an die Hebräer.

Die Psalmen des Laudes des *Triduum sacrum* werden aus der Psalmordnung des normalen Wochentages entnommen. Das Canticum Zachariae und der Psalm 50 bleibt immer unverändert.

2. Lateinischer Text der Lamentationen nach der Vulgata ¹

Elegia I.

Titulus idest: et factum est postquam in captivitatem redactus est Israel et Jerusalem deserta est sedit Jeremias propheta flens et planxit lamentatione hac in Jerusalem et amaro suspirans et eiulans dixit:

1. Aleph. Quomodo sedet sola civitas plena populo!

Facta est quasi vidua domina gentium;

Princeps provinciarum facta est sub tributo.

2. Beth. Plorans pravit in nocte, et lacrymae ejus in maxillis ejus;

non est qui consuletur eam, ex omnibus charis ejus;

omnes amici ejus spreverunt eam, et facti sunt inimici.

3. Ghimel. Migravit Judas propter afflictionem, et multitudinem servitutis;

Habitavit inter gentes, nec invenit requiem;

¹ *Biblas Sacra Juxta Vulgatae*, Editio Decima, Paris o.D. S. 905-15. Die Interpunktion sowie die Groß- und Kleinschreibung wurden aus der Vulgata übernommen.

Omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.

4. Daleth. Viae Sion lugent, eo quod non siut qui veniant ad solemnitatem;
omnes portae ejus destructae, sacerdotes ejus gementes;
virgines ejus squalidae, et ipsa oppressa amaritudine.

5. He. Facti sunt hostes ejus in capite, inimici ejus locupletati sunt,
quia dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum ejus;
parvuli ejus ducti sunt in captivitatem ante faciem tribulantis.

6. Vau. Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus;
facti sunt principes ejus velut arietes non invenientes pascua,
et abierunt absque fortitudine ante faciem subsequenteris.

7. Zain. Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae, et praevaricationis,
omnium desiderabilium suorum, quae habuerat a diebus antiquis,
cum caderet populus ejus in manu hostili, et non esset auxiliator;
viderunt eam hostes, et deriserunt sabbata ejus.

8. Heth. Peccatum peccavit Jerusalem, propterea instabilis facta est;
omnes qui glorificabant eam spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus;
ipsa autem gemens conversa est retrorsum.

9. Sordes ejus in pedibus ejus, nec recordata est finis sui;
deposita est vehementer, non habens consolatorem.

Vide, Domine, afflictionem meam, quoniam erectus est inimicus.

10. Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia ejus,
quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum:
de quibus praecereperas ne intrarent in ecclesiam tuam.

11. Caph. Omnis populus ejus gemens, et quaerens panem;
dederunt pretiosa quaeque pro cibo ad refocillandam animam.

Vide, Domine, et considera quoniam facta sum vilis!

12. Lamed. O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte
si est dolor sicut dolor meus! Quoniam vindemiavit me,
ut locutus est dominus, in die irae furoris sui.

13. Mem. De excelso misit ignem in ossibus meis, et erudivit me:
expandit rete pedibus meis, convertit me retrorsum;
posuit me desolatam, tota die moerore confectam.

14. Nun. Vigilavit jugum iniquitatum mearum, in manu ejus convolutae sunt,
et impositae collo meo; infirmata est virtus mea;

dedit me Dominus in manu de qua non potero surgere.

15. Samech. Abstulit omnes mgnificos meos Dominus de medio mei;
vocavit adversum me tempus ut contereret electos meos.

Torcular calcavit Dominus virgini, filiae Juda.

16. Ain. Idcirco ego plorans, et oculus meus deducens aquas,
quia longe factus est a me consolator, convertens animam meam.

Facti sunt filii mei perdit, quoniam invaluit inimicus.

17. Phe. Expandit Sion manus suas, non est qui consoletur eam.

Mandavit Dominus adversum Jacob in circuitu ejus hostes ejus;
facta est Jerusalem quasi polluta menstruis inter eos.

18. Sade. Justus est Dominus, quia os ejus ad iracundiam provocavi.

Audite, obsecro, universi populi, et videte dolorem meum:
virgines meae et juvenes mei abierunt in captivitatem.

19. Coph. Vocavi amicos meos, et ipsi deceperunt me;
sacerdotes mei et senes mei in urbe consumpti sunt,
quia quaesierunt cibum sibi ut refocillarent animam suam.

20. Res. Vide, Domine, quoniam tribulor conturbatus est venter meus,
subversum est cor meum in memetipsa, quoniam amaritudine plena sum.
Foris interficit gladius, et domi mors similis est.

21. Sin. Audierunt quia ingemisco ego, et non est qui consoletur me;
omnes inimici mei audierunt malum meum laetati sunt quoniam tu fecisti;
adduxisti diem consolatiois, et fient similes mei.

22. Thau. Ingrediatur omne malum eorum coram te:
et vindemia eos, sicut vindemiasti me propter omnes iniquitates meas:
multi enim gemitus mei, et cor meum moerens.

Elegia II.

1. Aleph. Quomodo obtexit caligine in furore suo Dominus filiam Sion;
projecit de caelo in terram inclytam Israel,

et non est recordatus scabelli pedum suorum in die furoris sui!

2. Beth. Praecipitavit Dominus, nec pepereit, omnia speciosa Jacob.

Destruxit in furore suo munitiones virginis Juda,
et dejecit in terram; polluit regnum et principes ejus.

3. Ghimel. Confregit in ira furoris sui omne cornu Israel.
Avertit retrorsum dexteram suam a facie inimici,
et succendit in Jacob quasi ignem flammae devorantis in gryo.
4. Daleth. Tetendit arcum suum quasi inimicus, firmavit dexteram suam quasi hostis,
et occidit omne quod pulchrum erat visu in tabernaculo filiae Sion;
effudit quasi ignem indignationem suam.
5. He. Factus est Dominus velut inimicus, praecipitavit Israel;
praecipitavit omnia moenia ejus, dissipavit munitiones ejus,
et replevit in filia Juda humiliatum et humiliatam.
6. Vau. Et dissipavit quasi hortum tentorium suum; demolitus est tabernaculum suum.
Oblivioni tradidit Dominus in Sion festivitatem et sabbatum;
et in opprobrium, et in indignationem furoris sui, regem et sacerdotem.
7. Zain. Repulit Dominus altare suum, maledixit sanctificationi suae;
tradidit in manu inimici murus turrium ejus:
vocem dederunt in domo Domini sicut in die solemni.
8. Heth. Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion;
tetendit funiculum suum; et non avertit manum suam a perditione;
luxitque antemurale, et murus pariter dissipatus est.
9. Teth. Defixae sunt in terra portae ejus, perdidit et contrivit vectes ejus;
regem ejus et principes ejus in gentibus: non est lex,
et prophetae ejus non invenerunt visionem a Domino.
10. Iod. Sederunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion;
consperserunt cinere capita sua, accincti sunt ciliciis;
abjecerunt in terram capita sua virgines Jerusalem.
11. Caph. Defecerunt prae lacrymis oculi mei, conturbata sunt viscera mea;
effusum est in terra jecur meum super contritione filiae populi mei,
cum deficeret parvulus et lactens in plateis oppidi.
12. Lamed. Matribus suis dixerunt: Ubi est triticum et vinum?
cum deficerent quasi vulnerati in plateis civitatis,
cum exhalarent animas suas in sinu matrum suarum.
13. Mem. Cui comparabo te, vel cui assimilabo te, filia Jerusalem?
Cui exaequabo te, et consolabor te, virgo filia Sion?
Magna est enim velut mare contritio tua; quis medebitur tui?
14. Nun. Prophetiae tui viderunt tibi falsa et stulta;

nec aperiebant iniquitatem tuam, ut te ad poenitentiam provocarent;
viderunt autem tibi assumptiones falsas, et ejectiones.

15. Plauserunt super te manibus omnes transeuntes per viam;
sibilaverunt et moverunt caput suum super filiam Jerusalem:
Haecine est urbs, dicentes, perfecti decoris, gaudium universae terrae?

16. Phe. Aperuerunt super te os suum omnes inimici tui;
sibilaverunt, et fremuerunt dentibus; et dixerunt: Devorabimus;
en ista est dies quam expectabamus; invenimus, vidimus.

17. Ain. Fecit Dominus quae cogitavit; complevit sermonem suum,
quem praeceperat a diebus antiquis: destruxit, et non pepercit,
et laetificavit super te inimicum, et exaltavit cornu hostium tuorum.

18. Sade. Clamavit cor eorum ad Dominum super muros filiae Sion:
Deduc quasi torrentem lacrymas per diem et noctem;
non des requiem tibi, neque taceat pupilla oculi tui.

19. Coph. Consurge, lauda in nocte in principio vigiliarum;
effunde sicut aquam cor tuum ante conspectum Domini;
leva ad eum manus tuas pro anima parvulorum tuorum,
qui defecerunt in fame in capite omnium compitorum.

20. Res. Vide, Domine, et considera quem vindemiaveris ita.
Ergone comedent mulieres fructum suum, parvulos ad mensuram palmae?
Si occiditur in sanctuario Domini sacerdos et propheta?

21. Sin. Jacuerunt in terra foris puer et senex;
virgines meae et juvenes mei ceciderunt in gladio:
interfecisti in die furoris tui, percussisti, nec misertus es.

22. Thau, Vocasti quasi ad diem solemnem, qui terrerent me de circuitu;
et non fuit in die furoris Domini qui effugeret, et relinqueretur;
quos educavi et enutrivì, inimicus meus consumpsit eos.

Elegia III.

1. Aleph. Ego vir videns paupertatem meam in virga indignationis ejus.
2. Aleph. Me minavit; et adduxit in tenebras, et non in lucem.
3. Aleph. Tantum in me vertit et convertit manum suam tota die.
4. Beth. Vetustam fecit pellem meam et carnem meam, contrivit ossa mea.

5. Beth. Aedificavit in gyro meo, et circumdedit me felle et labore.
6. Beth. In tenebrosos collocavit me, quasi mortuos sempiternos.
7. Ghimel. Circumaedificavit adversum me, ut non egrediar; aggravavit com-pedem meum.
8. Ghimel. Sed et cum clamavero, et rogavero, exclusit orationem meam.
9. Ghimel. Conclusit vias meas lapidibus quadris, semitas meas subvertit.
10. Daleth. Ursus insidians factus est mihi, leo in absconditis.
11. Daleth. Semitas meas subvertit, et confregit me; posuit me desolatam.
12. Daleth. Tetendit arcum suum, et posuit me quasi signum ad sagittam.
13. He. Misit in renibus meis filias Pharetrae suae.
14. He. Factus sum in derisum omni populo meo, canticum eorum tota die.
15. He. Peplevit me amaritudinibus, inebriavit me absinthio.
16. Vau. Et fregit ad numerum dentes meos, cibavit me cinere.
17. Vau. Et repulsa est a pace anima mea; oblitus sum bonorum.
18. Vau. Et dixi: Periit finis meus, et spes mea a Domino.
19. Zain. Recordare paupertatis, et transgressionis meae absinthii et fellis.
20. Zain. Memoria memor ero, et tabescet in me anima mea.
21. Zain. Haec recolens in corde meo, ideo sperabo.
22. Heth. Misericordiae Domini, quia non sumus consumpti; quia non defecerunt miserationes ejus.
23. Heth. Novi diluculo, multa est fides tua.
24. Heth. Pars mea Dominus, dixit anima mea; propterea expectabo eum.
25. Teth. Bonus est Dominus sperantibus in eum, animae quaerenti illum.
26. Teth. Bonum est praestolari cum silentio salutare Dei.
27. Teth. Bonum est viro cum portaverit jugum ab adolescentia sua.
28. Iod. Sedebit solitarius, et tacebit, quia levavit super se.
29. Iod. Ponet in polvere os suum, si forte sit spes.
30. Iod. Dabit percutienti se maxillam, saturabitur opprobriis.
31. Caph. Quia non repellet in sempiternum Dominus.
32. Caph. Quia si abjecit, et miserebitur, secundum multitudinem misericordiarum suarum
33. Caph. Non enim humiliavit ex corde suo, et abjecit filios huminum,
34. Lamed. ut contereret sub pedibus suis omnes vinctos terrae;
35. Lamed. ut declinaret iudicium viri in conspectu vultus Altissimi;
36. Lamed. ut perverteret hominem in iudicio suo; Dominus ignoravit.
37. Mem. Quis est iste qui dixit ut fieret, Domino non iubente?

38. Mem. Ex ore Altissimi non egredientur nec mala nec bona?
39. Mem. Quid murmuravit homo vivens, vir pro peccatis suis?
40. Nun. Serutemur vias nostras, et queramus, et revertamur ad Dominum.
41. Nun. Levemus corda nostra cum manibus ad Dominum in caelos.
42. Nun. Nos inique egimus, et ad iracundiam provocavimus; idcirco tu inexorabilis es.
43. Samech. Operuisti in furore, et percussisti nos; occidisti, nec pepercisti.
44. Samech. Opposuisti nubem tibi, ne transeat oratio.
45. Samech. Eradicationem et abjectionem posuisti me in medio populorum.
46. Phe. Aperuerunt super nos os suum omnes inimici.
47. Phe. Formido et laqueus facta est nobis vaticinatio, et contritio.
48. Phe. Divisiones aquarum deduxit oculus meus, in contricione filiae populi mei.
49. Ain. Oculus meus afflictus est, nec tacuit, eo quod non esset requies,
50. Ain. donec respiceret et videret Dominus de caelis.
51. Ain. Oculus meus depraedatus est animam meam in cunctis filiabus urbis meae.
52. Sade. Venatione ceperunt me quasi avem inimici mei gratis.
53. Sade. Lapsa est in lacum vita mea, et posuerunt lapidem super me.
54. Sade. Inundaverunt aquae super caput meum; dixi: Perii.
55. Coph. Invocavi nomen tuum, Domine, de lacu novissimo.
56. Coph. Vecem mea audisti; ne avertas aurem tuam a singultu meo et clamoribus.
57. Coph. Appropinquasti in die quando invocavi te; dixisti: Ne timeas.
58. Res. Judicasti, Domine, causam animae meae, redemptor vitae meae.
59. Res. Vidisti, Domine, iniquitatem illorum adversum me; judica iudicium meum.
60. Res. Vidisti omnem furorem, universas cogitationes eorum adversum me.
61. Sin. Audisti opprobrium eorum, Domine, omnes cogitationes eorum adversum me.
62. Sin. Labia insurgentium mihi, et meditationes eorum adversum me tota die.
63. Sin. Sessionem eorum et resurrectionem eorum vide; ego sum psalmus eorum.
64. Thau. Reddes eis vicem, Domine, juxta opera manuum suarum.
65. Thau. Dabis eis scutum cordis, laborem tuum.
66. Thau. Persequeris in furore, et conteres eos sub caelis, Domine.

Elegia IV.

1. Aleph. Quomodo obscuratum est aurum, mutatus est color optimus!
dispersi sunt lapides sanctuarii in capite omnium platearum!

2. Beth. Filii Sion inclyti, et amicti auro primo,
quomodo reputati sunt in vasa testea, opus manuum figuli!
3. Ghimel. Sed et laminae nudaverunt mammam, lactaverunt catulos suos:
filia populi mei crudelis quasi struthio in deserto.
4. Daleth. Adhaesit lingua lactentis ad palatum ejus in siti;
parvuli petierunt panem, et non erat qui frangeret eis.
5. He. Qui vescebantur voluptuose, interientur in viis;
qui nutriebantur in croceis, amplexati sunt stercora.
6. Vau. Et major effecta est iniquitas filiae populi mei peccato Sodomorum,
quae subversa est in momento et non ceperunt in ea manus.
7. Zain. Condidiores Nazaraei ejus nive, nitidiores lacte,
rubicundiores ebore antiquo, sapphiro pulchriores.
8. Heth. Denigrata est super carbones facies eorum et non sunt cogniti in plateis;
adhaesit cutis eorum ossibus, aruit, et facta est quasi lignum.
9. Teth. Melius fuit occisis gladio quam interfectis fama,
quoniam isti extabuerunt consumpti a sterilitate terrae.
10. Iod. Manus mulierum misericordium coxerunt filios suos;
facti sunt cibus earum, in contritione filiae populi mei.
11. Caph. Complevit Dominus furore suum, effudit iram indignationis suae;
et succendit ignem in Sion, et devoravit fundamenta ejus.
12. Lamed. Non crediderunt reges terrae, et universi habitatores orbis,
quoniam ingrederetur hostis et inimicus per portas Jerusalem.
13. Mem. Propter peccata prophetarum ejus, et iniquitates sacerdotum ejus,
qui effuderunt in medio ejus sanguinem justorum.
14. Nun. Erraverunt caeci in plateis, polluti sunt in sanguine;
cumque non possent, tenuerunt lacinias suas.
15. Samech. Recedite, polluti, clamaverunt eis; recedite abite, nolite tangere;
jurgati quippe sunt, et commoti, dixerunt inter gentes: Non addet ultra ut abitet in eis.
16. Phe. Facies Domini divisit eos, non addet ut respiciat eos;
facies sacerdotum non erubuerunt, neque senum miserti sunt.
17. Ain. Cum adhuc subsisteremus, defecerunt oculi nostri ad auxilium nostrum vanum,
cum respiceremus attendi ad gentem quae salvare non poterat.
18. Sade. Lubricaverunt vestigia nostra in itinere platearum nostrarum;
appropinquavit finis noster, completi sunt dies nostri, quia venit finis noster.

19. Coph. Velociores fuerunt persecutores nostri aquilis caeli;
super montes persecuti sunt nos, in deserto insidiati sunt nobis.
20. Res. Spiritus oris nostri, christus dominus, captus est in peccatis nostris,
cui diximus: In umbra tua vivemus in gentibus.
21. Sin. Gaude et laetare, filia Edom, quae habitas in terra Hus!
ad te quoque perveniet calix, inebriaberis, adque nudaberis.
22. Completa est iniquitas tua, filia Sion, non addet ultra ut transmigret te.
Visitavit iniquitatem tuam, filia Edom; discooperuit peccata tua.

Elegia V.

1. Recordare, Domine, quid acciderit nobis; intueri et respice opprobrium nostrum.
2. Hereditas nostra versa est a alienos, domus nostrae ad extraneos.
3. Pupilli facti sumus absque patre, matres nostrae quasi viduae.
4. Aquam nostram pecunia bibimus; ligna nostra pretio comparavimus.
5. Cervicibus nostri minabamur, lassus non dabatur requies.
6. Aegypto dedimus manum et Assyriis, ut saturaremur pane.
7. Patres nostri peccaverunt, et non sunt; et nos iniquitates eorum portavimus.
8. Servi dominati sunt nostri; non fuit qui redimeret de manu eorum.
9. In animabus nostris afferebamus panem nobis, a facie tempestatum famis.
10. Pellis nostra quasi clibanus exusta est, a facie tempestatum famis.
11. Mulieres in Sion humiliaverunt, et virgines in civitatibus Juda.
12. Principes manu suspensi sunt; facies senum non erubuerunt.
13. Adolescentibus impudice abusi sunt, et pueri in ligno corruerunt.
14. Senes defecerunt de portis, juvenes de choro psallentium.
15. Defecit gaudium cordis nostri, versus est in luctum chorus noster.
16. Cecidit corona capitis nostri; vae nobis, quia peccavimus!
17. Propterea moestum factum est cor nostrum; ideo contenebrati sunt oculi nostri,
18. propter montem Sion quia dispersiit, vulpes ambulaverunt in eo.
19. Tu autem, Domine, in aeternum permanebis, solium tuum in generationem et generationem.
20. Quare in perpetuum oblivisceris nostri, derelinques nos in longitudine dierum?
21. Converte nos, Domine, ad te, et convertemur; innova dies nostros, sicut a principio;
22. sed projiciens repulisti nos, iratus es contra nos vehementer.

3. Mehrstimmige Lamentationen um 1500

Das Entstehen eines mehrstimmigen Karwochenrepertoires um 1500 zeigt, daß im Laufe der Zeit die Karwochenfeierlichkeiten ein besonderes liturgisches Gewicht im Kirchenjahr bekommen hatten. Dafür wurde eine besondere Musik benötigt. In einem einzigen historischen Augenblick verwandeln sich in Rom neben der Vesperpolyphonie die Lamentationen in große repräsentative und deutlich am Anspruch der Messe als führende liturgisch-festliche Gattung der Epoche orientierten Gattungen.¹

Das Karwochenrepertoire des späten 15. und des 16. Jahrhunderts konzentriert sich aber nicht auf Rom und den norditalienischen Raum. Mehrstimmige Lamentationen werden auch in den deutschsprachigen Ländern, in Frankreich, in Polen, Slowenien und auf der iberischen Halbinsel, sowie unter besonderen Bedingungen in den 1560er Jahren in England vertont.²

Zwei Sammelpublikationen, ein zweibändiger Druck aus Venedig von 1506³ und ein französischer Druck von 1534,⁴ zeigen, daß nicht allein die in Rom wirkenden Komponisten die Bildung dieses Repertoires vorantrieben. Der im Petruccidruck vertretenen Gaspar van Weerbeke,⁵ war von 1480/81 bis 1489, sowie Marbrianus de Orto war von 1483 bis ca. 1505 Sänger in der päpstlichen Kapelle. Daher kann nicht ausgeschlossen werden, daß der frühe venezianische Sammeldruck in einem gewissen Maß das in Rom nicht (mehr) überlieferte frühe Repertoire widerspiegelt. Dieser venezianische Druck bringt mit Johannes De Quadris und einem Anonymus⁶ retrospektive, mit Erasmus Lapidica und Bartolomeo Tromboncino⁷

¹ Finscher, S. 414.

² Schon 1971 stellte Sr. Mary Klimish eine Liste mit Komponisten von Lamentationen auf, die nach neuem Quellenstand nicht vollständig ist. Sie dokumentiert aber die Verbreitung dieser liturgischen Polyphonie in verschiedenen Regionen und Zeiten. Vergl. Klimish, S. 146-52.

³ *Lamentationum Jeremiae prophete liber primus*, Venedig, O. Petrucci 1506 und *Lamentationum liber secundus*, O. Petrucci 1506.

⁴ *Liber decimus: Passiones dominice in ramis palmarum veneris sancte: necnon lectiones feriarum quinte, sexte ac sabbati sancti multaque alia quadragesime congruentia continent ...*, Paris, P. Attaignant, 1534.

⁵ Van Weerbeke ist ediert in Schering, S. 54-56 (nur eine Lektion) und vollständig ediert in Reinke, S. b 1 – b 18.

⁶ Ediert in Massenkeil, 1965. S. 14-18. Massenkeil bezeichnet ihn als Anonymus I.

⁷ De Orto, De Quadris, Tromboncino und Lapidica sind ebenfalls ediert in Massenkeil, 1965. S. 19-23, 24-32, 33-50 und 51-59.

progressive Stücke. Er zeigt, daß der Beginn der Repertoirebildung für das späte 15. Jahrhundert anzunehmen ist oder genau um die Jahrhundertwende stattfand, und daß in dieser Publikation Komponisten verschiedener Länder und Regionen vertreten sind.

Die *Quadris'* Lamentationen haben noch nicht den Anspruch, den die Messe als führende liturgische Gattung hatte. Doch Tromboncinos und Lapididas Lamentationen reichen in ihrem Kunstanspruch und als musikalische Zyklen⁸ an die Messe als führende Gattung heran. Die zweistimmigen (später ergänzt zu dreistimmigen) Lamentationen entstanden über ein halbes Jahrhundert vor den ersten römischen Lamentationen.⁹ Die *Quadris'* Threnivertonungen hielten sich lange Zeit im venezianischen Repertoire. Erst Anfang des 17. Jahrhunderts wurden sie von den *Devottissime Lamentationi* Giovanni Croces abgelöst. Sie wurden über einen längeren Zeitraum gesungen als die Lamentationen von Carpentras in der päpstlichen Kapelle, die nach ungefähr 70 Jahren durch Lektionen Palestrinas ersetzt wurden. Eine andere Fassung von *De Quadris'* Lamentationen wurde noch in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts niedergeschrieben.¹⁰

Von der Musik der sixtinischen Kapelle weiß man, daß sie nach einer praktischen Prüfung durch den Chor in Chorbüchern aufgezeichnet wurde. Über diesen Brauch wird noch im 17. Jahrhundert berichtet. Bei der Prüfung des Repertoires hatten die Sänger, die auch als Komponisten tätig waren, besondere Kompetenz.¹¹ Eine der ersten vatikanischen Handschriften mit mehrstimmigen Lamentationen ist I-Rv.C.G.XII. 3 von 1543. Neben Lamentationen von Carpentras, Costanzo Festa und Ivo Nau de Tours finden sich hier Lamentationen der Spanier Juan Escribano und Cristóbal de Morales. Noch ein weiterer Komponist ist mit Musik für die Karwoche vertreten: Charles d'Argentilly eröffnet mit einer Matthäus- (a5) und Johannespassion (a5) diese Sammelhandschrift. Seine *Missa pro defunctis* (a4) beschließt die Handschrift.

Diese Komponisten waren zur gleichen Zeit päpstliche Sänger. Festa war von 1517 bis zu seinem Tod im Jahr 1545 päpstliches Kapellenmitglied. Vermutlich fungierte er auch als Kapellmeister, obwohl er von José María Llorens Cisteró in dieser Funktion nicht erwähnt

⁸ Zum Begriff des Lamentationszyklus siehe Ring, S. 65-67.

⁹ Zur liturgischen Verwendung der *De Quadris*-Lamentationen siehe Bettley, 1994. S. 53.

¹⁰ Vergl. Massenkeil, 1965. S. 6*.

¹¹ Vergl. O'Regan, 1994,2. S. 447 und Ackermann, S. 410.

wird.¹² Wie später de Morales und Jacob Arcadelt war Festa Mitglied der Privatkanzelle Papst Leos (1513-21).¹³ Ivo Nau de Tours kann mit Ivo Barry in Verbindung gebracht werden, der von 1528 bis 1550 in päpstlichen Diensten stand.¹⁴ Der Franzose Charles d'Argentilly trat 1528 als Bassist der päpstlichen Kapelle bei.¹⁵

Richard Sheer beleuchtet aufschlußreich das Entstehen des päpstlichen Karwochenrepertoires (Lamentationen).¹⁶ Die musikalische Schlüsselfigur ist offensichtlich Elzear Genet, auch Carpentras genannt. Er wirkte ab 1508 unter Papst Julius II. als Sänger und von 1514 bis 1521 unter Papst Leo X. als Kapellmeister. Während seiner Kapellmeisterzeit komponierte er die ersten liturgischen Lamentationen für die päpstliche Kapelle.¹⁷ Papst Leo X. griff bei der Wahl seines Kapellmeisters auf den relativ unbekannten Südfranzosen Carpentras zurück. Der Schluß liegt nahe, daß sich der Papst nicht wie andere Fürsten einen selbstbewußten und berühmten *Maestro di cappella* wünschte, sondern eine musikalische Persönlichkeit, auf die er Einfluß nehmen konnte. Sie sollte in der angemessenen Form Leos Vorstellungen und Wünsche von liturgischer Musik umsetzen und erfüllen können.

Dabei hatte der Papst eine besondere Art von Kirchenmusik vor Augen. Er wies seinem Kapellmeister an, nicht großangelegte Mess- und Motettenzyklen zu komponieren, sondern liturgische Gebrauchsmusik. Die zu komponierende Musik für die täglichen Gebetsstunden sollte nicht nur ein oder zwei Stücke der jeweiligen Gattung bringen, sondern einen umfangreichen Zyklus, z.B. mit Hymnus- und Magnificatversionen für die tägliche Vesper, „as well as complete polyphonic settings of the Lamentations of Jeremia.“¹⁸ Damit ist Carpentras der erste Komponist, der solche liturgischen Zyklen schuf.

Vermutlich wollte Leo die Tradition des früheren Papstes, des Spaniers Alexander VI. (1492-1503), fortführen, der wahrscheinlich im *Falsobordone* improvisierte oder geschriebene, oder in vatikanischen Handschriften nicht mehr vorliegende Lamentationen von de Orto, Francisco

¹² Vergl. Llorens, 1988. S. 52 & 53.

¹³ Vergl. Jeppesen, Sp. 90 und Main, S. 501.

¹⁴ Vergl. Haar, S. 430.

¹⁵ Vergl. Harrán.1, S. 158.

¹⁶ Sherr, 1997. S. 391-403. Ich danke Richard Sherr für die Zusendung eines Sonderdruckes seines Aufsatzes.

¹⁷ Zur Überlieferung seiner Lamentationen siehe Marx-Weber, 1999. S. 220ff. Vergl. auch Seay, 1973. S. XV-XXIX. Zur Biographie siehe Brown, 1980.

¹⁸ Sherr, 1997. S. 396.

de Peñalosa oder Van Weerbeke für den liturgischen Vortrag am Gründonnerstag anordnete. Unter der Amtszeit Alexanders setzen die „beginnings of the ‘Spanish nation’ in the papal choir“¹⁹ ein. Folglich stieg der Anteil der spanischen Sänger an. Viele Spanier kamen während seines Pontifikats nach Rom.²⁰ Mit dieser Kulturwelle erreichte Escribano 1502 die Stadt; einige Jahre später folgte ihm de Morales.

Die Musiker aus Spanien hatten immer mehr Einfluß auf den musikalischen Alltag der Kapelle Alexanders. Der Papst selbst zeigte reges Interesse an der Liturgie und dem Ablauf der päpstlichen Gottesdienste. Er setzte sich mit der Entscheidung zur liturgischen Mehrstimmigkeit in der Matutin des *Triduum sacrum* über die Tradition hinweg. Bestimmte musikalische Einflüsse und Praktiken der Karwochenmusik hielten Einzug in die Kapelle. Auf diese wird im Kapitel zur Aufführungspraxis (Kap. V.) eingegangen.

Wahrscheinlich ging Leo X. noch weiter als Alexander VI. und versuchte seine eigene Tradition für das *Triduum sacrum* zu prägen, indem er seinen *Maestro di cappella* mehrstimmige Lektionen für alle Kartage komponieren ließ.²¹ In seine Regierungszeit fällt ein Tagebucheintrag (1518), der eine besondere Ordnung des Lamentationsvortrages beschreibt: «Tres primae lamentationes recitatae fuerunt, prima per hispanos lamentabiliter, secunda per gallos docte, tertia per italos dulciter».²² Allerdings kann sich diese Beschreibung sowohl auf choralen als auch auf einen mehrstimmigen Gesang beziehen.²³ Anders als der frühere Papst aus Spanien bevorzugte Leo X. in dieser Hinsicht nicht seine Landsleute. Er stellte ein Gleichgewicht zwischen den drei musikalischen Nationen in seiner Kapelle her, was rückwirkend durch die Handschrift C.G.XII. 3 dokumentiert ist.

Carpentras ist als einflußreiche Persönlichkeit zu bezeichnen, die neben anderer liturgischer Polyphonie alle neun Lektionen der Matutin des *Triduum sacrum* vertonte. In einem eingeklammerten Beisatz deutet Sherr an, daß Carpentras der Begründer einer musikalischen Tradition ist,²⁴ die später von den vier anderen Lamentationskomponisten aufgegriffen wurde.

¹⁹ Ders. 1992. S.601.

²⁰ Schuler, S. 27ff.

²¹ Siehe Sherr, 1997. S. 397.

²² Zitiert nach Schuler, S. 34.

²³ Ebenda.

²⁴ „(creating the tradition these composers followed)“, Sherr, 1997. S. 402.

Ab der Jahrhundertmitte sind immer mehr umfangreiche Druckpublikationen mit liturgischer Musik festzustellen. Sherr nennt sie „complete works“. Als Beispiel werden die zehn verschiedenen Publikationen Giovanni Continos, darunter auch Lamentationen, *Threni Jeremiae cum reliquis ad Hebdomadae Sanctae Officium pertinentibus, a 5 voci* (Venedig, 1561) genannt.²⁵ Contino war vermutlich auch ein päpstlicher Sänger. Sein Dienstantritt in Rom kann mit Ivo Barry (Yvo), möglicherweise Yvo Nau de Tours, in Verbindung gebracht werden.²⁶ Mit den Lamentationen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts werden wir uns später (in Kap. IV. 1) befassen.

Anders als beispielsweise in Florenz, wo u.a. mehrstimmige Responsorien während des *Triduum sacrum* aufgeführt wurden,²⁷ liegt das Gewicht der römischen Handschriften mit Karwochenmusik von Escribano und de Morales auf Lamentationen und Passionen. 1534 war Escribano für die Vertonung von Teilen des Passionstextes vergütet worden.²⁸ Der mehrstimmige Passionsvortrag hatte sich in Escribanos Heimat zu einer Blüte entwickelt.²⁹ Die aus Spanien überlieferten Handschriften mit Passionen entstanden zwar erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, doch handelt es sich dabei oft um Kopien älterer Werke, die in das ausgehende 15. Jahrhundert zurückreichen können.³⁰

Mitchell P. Brauner veranschaulicht in einer Chronologie zu den vatikanischen Handschriften,³¹ wie zur Regierungszeit von Papst Paul III. (1534-49) mit den sechs Lamentationen von Festa, als Ergänzung zu den Lamentationen von Carpentras und zwei weiteren Lektionen von Festa, ein beachtliches Repertoire der Musik für das *Triduum sacrum* vorlag. In diese Zeitspanne fällt auch die Niederschrift des Ms. I-Rv C.G. XII. 3 (1543),³² das einen gewaltigen Fundus an Lamentationen päpstlicher Hauskomponisten („liturgical Polyphony of the house composers“³³) für die *Cappella Giulia* überliefert. Genaugenommen

²⁵ Ebenda, S. 403, siehe dort die Anmerkung 53.

²⁶ Verg. Harrán.2, S. 684.

²⁷ Bernado Pisanos und Francesco Corteccias Responsorien sind ediert in D’Accone, 1966 und 1985. Zu den Quellen siehe die Vorworte der beiden Ausgaben.

²⁸ Vergl. Marx-Weber, 1999. S. 217ff.

²⁹ Siehe Editionen, umfangreiche Quellenangaben und Beschreibungen in Valle.

³⁰ Von Fischer, Sp. 1463.

³¹ Brauner, 1982. S. 344.

³² Ebenda, S. 345.

³³ Vergl. ebenda, S. 341.

liegen mit diesen Lamentationen Werke vor, die Sänger bzw. Komponisten der *Cappella Sistina* für die Petersbasilika schrieben, wenn auch nicht unbedingt für den Chor der *Cappella Giulia*.

Mit dem oben erwähnten Streben nach liturgischer Vollständigkeit kann auch das Unternehmen interpretiert werden, neun Lamentationen als Individualdruck³⁴ zu veröffentlichen. 1564 druckten die venezianischen Verleger Rampazetto und Gardano eine Kombination von vier Lektionen von de Morales und fünf von Festa.³⁵ Diese wurde als Individualzyklus unter dem Titel *Lamentationi Di Morales A quatro, a Cinque et A Sei Voci* (RISM M 3607) publiziert. Offensichtlich hatte der Namen des vermeintlichen Komponisten posthum genug Reputation, um auf den Erfolg einer solchen Publikation zu spekulieren.

Die Vorbereitung dieser venezianischen Drucke fällt in die Amtszeit des konservativen Papstes Paul IV. (1555-59). In dessen Amtszeit kam die Repertoirevergrößerung der päpstlichen Kapelle praktisch zum Stillstand. Zuvor war unter der Regierungszeit von Papst Paul III., knappe zwei Jahre nach der Niederschrift der Handschrift C.G. XII. 3, der Vortrag der Lamentationen auf Choralgesang beschränkt worden,³⁶ zumindest in der Gegenwart des Papstes. Wahrscheinlich wurden sie zu dieser Zeit in der Petersbasilika mehrstimmig aus dem entsprechenden Chorbuch gesungen.

Die Zeit der liturgischen Veränderungen während des Konzils zu Trient und die damit verbundene Unsicherheit der Komponisten bezüglich verbindlicher Textvorlagen unterbrach die Produktion von Musikhandschriften für die päpstliche Kapelle. In der Regierungszeit des Papstes Paul IV. wurde lediglich ein Werk für die *Cappella Sistina* kopiert.³⁷

Zusammenfassend kann über die mehrstimmigen Lamentationen (in Rom) um 1500 gefolgert werden,

- daß der päpstliche Kapellmeister Carpentras als musikalischer Initiator der polyphonen Lamentationen gilt. Vermutlich beeinflusste er mit diesen seine in Rom tätigen Komponisten- und Sängerkollegen Escribano, Festa, Nau und de Morales. Inwieweit

³⁴ Ediert in Watkins, 1953.

³⁵ Siehe Stevenson.1, S. 556 & 557.

³⁶ Vergl. Haberl, S. 296.

³⁷ Brauner, 1982. S. 337/38.

Carpentras selbst von eventuell früher entstandenen Threniversionen von Van Weerbeke, Peñalosa und de Orto musikalisch beeinflusst wurde, ist nicht eruierbar.

- Das Manuskript C.G.XII. 3 legt den Gedanken nahe, daß es bei seiner Niederschrift, bzw. der Kompilation der Lamentationen um das Anlegen eines national ausgeglichenen Repertoires ging. Vergleichen wir andere römische Handschriften aus dieser Zeit mit Sätzen von Carpentras, Festa und de Morales so verstärkt sich dieser Eindruck.
- Mehrstimmige Lamentationen wurden nicht nur in der *Cappella Sistina*, sondern auch in der St. Peter-Basilika, eventuell dort von Sängern der Sixtinischen Kapelle gesungen.
- Der Vortrag der Lamentationen erfuhr im Laufe der Jahrzehnte Veränderungen in den Aufführungsmodalitäten, worauf in Kap. V. eingegangen wird.

III. Die Lamentationen von Juan Escribano und Christóbal de Morales

1. Überlieferung und Textauswahl

In I.Rv, C.G., Ms. XII. 3 sind Escribano, de Morales, Carpentras, Nau de Tours und Festa als Lamentationskomponisten vertreten. Nau und Escribano treten als Lamentationskomponisten nur in dieser Handschrift auf. Bei den Lamentationen von Escribano und Nau sowie einigen Lektionen der anderen Komponisten handelt es sich um Unikate. Dies, in Verbindung mit der Qualität und Quantität der Stücke, verleiht der Handschrift einen außergewöhnlichen Rang.

Im folgenden werden die Textabschnitte der sechs Lektionen, die unter dem Namen Escribano überliefert sind, aufgeführt:

1. Lektion: Incipit ... Aleph – Quomodo sedet ... Beth – Plorans ... Jerusalem ...

2. Lektion: He – Facti sunt ... Vau – Egressus est ... Jerusalem ...

3. Lektion: Daleth – Viae Sion ... He - Facti sunt ... Vau – Egressus est ... Jerusalem ...

4. Lektion: Caph – Defecerunt ... Lamech – Matribus ... Mem – Cui comparabo ... Jerusalem ...

5. Lektion: Ain – Oculus meus ... (Ain) Donec respiceret ... (Ain) Oculus meus ... Sade – Veneratione ... (Sade) Lapsa est ... (Sade) Inundaverunt ... (Caph statt Coph) – Vocem meam ... (Caph statt Coph) Appropinquasti ... Jerusalem ...

6. Lektion: Incipit oratio ... Recordare ... Hereditas nostra ... Pupilli facti ... Aquam nostram ... Cervibus ... Aegypto ... Patres nostri ... Jerusalem ...

Das entspricht den Threniversen in der Vulgata:

1. Lektion: I. 1 & 2. 2. Lektion: I. 5 & 6. 3. Lektion: I. 4-6 (merkwürdige textliche Überschneidung mit der 2. Lektion). 4. Lektion: II. 11, 12 (Lamech statt Lamed¹) & 13. 5. Lektion: III. 49-51 (50 & 51 ohne Buchstaben), III. 52-54 (53 & 54 ohne Buchstaben), III. 55, 56 & 57 (56 & 57 ohne Buchstaben). 6. Lektion: V. 1-7.

Zweifel an der Urheberschaft der 2. Lektion äußert Magda Marx-Weber.² Da aber diese Lektion in C.G. XII. 3 unter dem Namen Escribanos aufgeführt ist, und da sich die Lektion des Spaniers und Festa teilweise ähneln, wird sie weiterhin zu Escribanos Kompositionen gezählt. Die Zuschreibung dieser Lektion an Festa in Ms. I-Rc, 1671 muß nicht als definitiver Beweis gegen die Autorenschaft Escribanos bewertet werden.

Eine numerische Umordnung von Versfolgen wie in Festas Lamentation IV.³ gibt es bei Escribano nicht. Individuell und sorglos erscheint auch der Textumgang in der 2. Lektion von Carpentras (1532). Hier werden Verse aus verschiedenen Threnibüchern kombiniert.

Solche Textwillkür römischer Komponisten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt keineswegs aus dem Rahmen. Ein Blick auf die Lamentationen von Thomas Crecquillon (Quinque vocum) und besonders auf die von Pierre de la Rue⁴ zeigt Willkür bei der Verszusammenstellung. Diese eigenwilligen Verskombinationen können mit unterschiedlichen regionalen Traditionen begründet werden,⁵ die vor und einige Zeit nach dem Trienter Konzil bestanden.

Eine weitere mutmaßliche Lektion Escribanos findet sich in einer handschriftlichen Quelle des 18. Jahrhunderts in der Bibliothek des Convento de S. Francesco, Bologna. Sie enthält ausschließlich Werke aus der päpstlichen Kapelle für das *Triduum sacrum*. Besitzer war der

¹ Eine ähnlich korruptierte Vokalise findet sich in der Escribano-Lektion in den Nicoletti-Stimmbüchern, s.u.

² Marx-Weber, 1999. S. 221.

³ Siehe Seay, 1977. S. X.

⁴ Beide sind in Massenkeil, 1965 ediert.

⁵ Stäblein, MGG1. Sp. 134ff.

päpstliche Sänger Giovanni Nicoletti, der 1814 päpstlicher Kapellmeister war.⁶ Eine Vorlage wie bei den anderen vier in den Stimmbüchern vertretenen Komponisten – Festa, de Morales, Palestrina und da Victoria – läßt sich bei Escribano nicht eruieren. Eine Übereinstimmung mit den Lektionen aus C.G. XII. 3 besteht nicht.

Die Textportionen von Escribanos Lektion aus I-Bsf, M. V XX-1 sind: Lamed – O vos omnes ... Mem – De excelso ... Jerusalem

Das entspricht den Threniversen der Vulgata: I. 12 & 13.

Folgende drei Lektionen aus C.G. XII. 3 sind von de Morales:

1. Lektion: Caph – Vocavi ... Res – Vide, Domine ... Ain – Audierunt ... Jerusalem ...

2. Lektion: Num – Vigilavit ... Samech – Abstulit ... Ain – Idcirco ... Jerusalem ...

3. Lektion: Phe – Expandit ... Sade – Justus ... Jerusalem ...

Das entspricht den Threniversen der Vulgata:

1. Lektion: I. 19 (Caph statt Coph), 20 & 21 (Ain statt Sin). 2. Lektion: I. 14 (Num statt Nun), 15 & 16. 3. Lektion: I. 17 & 18.

Llorens führt neben C.G. XII. 3 noch ein weiteres vatikanisches Manuskript an, C.S. 198.⁷ Es überliefert Lamentationen von de Morales,⁸ Festa, Palestrina, da Victoria und anonymen Komponisten. C.S. 198 faßt Manuskriptteile zusammen, die zwischen ca. 1521 und 1724 geschrieben wurden. Verschiedene Manuskriptteile enthalten Lamentationen von de Morales,

⁶ Herzlich gedankt sei Frau Dr. Magda Marx-Weber, die ihr Filmmaterial sowie die maschinenschriftliche Fassung ihres in dieser Fußnote genannten Aufsatzes zur Verfügung stellte. Der Aufsatz ist inzwischen publiziert. Siehe Marx-Weber, 1999. Im Zusammenhang mit den Nicoletti-Stimmbüchern beziehe ich mich weiter auf diesen Aufsatz, S. 218ff.

⁷ Llorens, 1960. S. 214 & 215. Zur Datierung siehe Brauner, 1982. S. 58.

⁸ Weitere Lamentationen von de Morales finden sich z.B. im Druck *Lamentationi di de Morales a quatro a cinque et a sei voci*, A. Gardano, Venedig, 1564, doch sind, wie schon erwähnt, von den 9 Lektionen nur vier von de Morales – und in einem Manuskript der Puebla Kathedrale in Mexiko. Zur weiteren Überlieferung und zu den Konkordanzten der de Morales-Lamentationen siehe Marx-Weber, 1999. Hier besonders die Tabelle 3a und 3b. Günter Massenkeil weist auf weitere Lamentationen von de Morales hin, die in der Handschrift Toledo, Catedral, Biblioteca Capitular, Libros de facistol Ms. 21 zu finden sind. Vergl. Massenkeil, 1962/63. S. 232. Eine einzelne Lektion von de Morales ist ediert in Snow, S. 321-27. Als Plate 3 sind zwei Seiten der entsprechenden Hs. Guatemala Cathedral Music MS 4 als Faksimile wiedergegeben. Zur Problematik der Edition der Lamentationen von de Morales siehe Angles, 1969. S. 23, 28 & 31.

die in eine ältere und eine jüngere Überlieferungsschicht aufgeteilt sind.⁹ Die ältere Schicht überliefert die drei Lektionen, die wir aus C.G. XII. 3 kennen.¹⁰ Sie wurden von Johannes Parvus umtextiert, der von ca. 1535-80 Hauptschreiber der polyphonen Musik der *Cappella Sistina* war.¹¹ Die jüngere Schicht überliefert drei weitere Lektionen de Morales’.

Das Parvus-Manuskript (ältere Schicht) enthält folgende Lektionen von de Morales:

- 1. Lektion: Vau – Et egressus ... Heth – Peccatum ... Vide Domine ... Jerusalem ...
- 2. Lektion: Jod – Manum suum ... Lamed – O vos omnes ... Num – Vigilavit ... Jerusalem ...
- 3. Lektion: Aleph – Ego vir ... Me minavit ... Tantum in me vertit ... Heth – Vetustam ... Aedificavit ... In tenebrosis ... Jerusalem ...

Die vertonten Verse entsprechen den Threniversen der Vulgata:

- 1. Lektion: I. 6, 8 & 9 (unvollst.). Die letzten beiden Zeilen von JK. I. 9 sind ohne Vokalise JK. I. 8 angehängt.¹²
- 2. Lektion: I. 10, 12 & 14.
- 3. Lektion: III. 1-3 (2 & 3 ohne Buchstaben), III. 4-6 (4, Beth statt Heth, 5 & 6 ohne Buchstaben).

Die jüngere Schicht überliefert von de Morales folgende Lektionen:

- 1. Lektion: Incipit ... Aleph – Quomodo ... Beth – Plorans ... Jerusalem ...
- 2. Lektion: Vau – Et egrassa ... Zain – Recordata ... Jerusalem ...
- 3. Lektion: Jod – Manum suam ... Caph – Omnis populos ... Lamed – O vos omnes ... Jerusalem ...

Die vertonten Verse entsprechen den Threniversen in der Vulgata:

- 1. Lektion: I. 1 & 2.
- 2. Lektion: I. 6 (egressus statt egressa) & 7.
- 3. Lektion: I. 10-12.

⁹ Marx-Weber, 1999. S. 222ff.

¹⁰ Im *Liber secundus* dieser Sammelhandschrift.

¹¹ Siehe Dean, 1988. S. 475/76.

¹² Dieser Hinweis fehlt bei Brauner, 1982. S. 351.

Die ausschlaggebende Rolle von Carpentras und die Kodifizierung seiner Lamentationen im Druck von 1532, den der Komponist Papst Clemens VII. widmete,¹³ legen es nahe, Carpentras' Textauswahl mit der Escribanos und de Morales' zu vergleichen.¹⁴

Tabelle 1, die Textauswahl im Druck von Carpentras (1532):

1. Lektion: Incipit ... Aleph – Quomodo ... Beth – Plorans ... Ghimel – Migravit ... Daleth – Viae Sion ... Jerusalem ...

2. Lektion: He – Facti sunt hostes ... Jod – Manum suam ... Aleph – Quomodo obscuratum ... Aleph – Filii Sion ... Jerusalem ...

3. Lektion: Caph – Omnis populos – Lamech – O vos omnes ... Mem – De excelso ... Jerusalem ...

1. Lektion: Heth – Cogitavit Dominus ... Teth – Defixae sunt ... Jod – Sederunt in terra ... Jerusalem ...

Es schließt sich eine Alternativlektion mit gleichem Text aber anderen Satz an.

2. Lektion: Mem – Defecerunt praeclarimis ... Nun – Vigilavit iugum ... Samech – Abstulit omnes ... (Aleph) Jerusalem ...

3. Lektion: Jod – Manus mulierum ... Caph – Complevit Dominus ... Lamech – Non crediderunt ... Jerusalem ...

4. Lektion: Heth – Misericordiae ... Novi diluculo ... Pars mea ... Bonus est Dominus ... Bonum est praestolari ... Bonum est viro ... Sedebit ... Jerusalem ...

5. Lektion: Heth – Peccatum peccavit ... Teth – Sordes eius ... Phe ... Fecit Dominus ... Jerusalem ...

6. Lektion: Incipit Oratio ... Recordare Domine ... Hereditas ... Pupilli facti ... Aquam nostram ... Cervibus ... Patres nostri ... Servi dominati ... Jerusalem ...

Alternativlektion: Incipit ... Recordare ... Hereditas ... Pupilli ... Aquam ... Cervibus ... Defecit gaudium ... Jerusalem

Eine weitere Tabelle veranschaulicht die Übereinstimmungen und Abweichungen der Threniverse von Carpentras, Escribano und de Morales. Als Vergleich dienen die

¹³ Widmungsrede siehe Seay, 1973. S. XII. Zu den textlichen und satzmäßigen Abweichungen des Druckes von 1532 von handschriftlich überlieferten Lektionen siehe kritischer Bericht S. XV-XXIX.

¹⁴ Nach Seay, 1973. S. VII-IX.

Lamentationsverse für die Matutinen (1. Nokturn) des *Triduum sacrum*, wie sie im römischen Brevier von 1522¹⁵ und dem L.U. mitgeteilt sind.

Tabelle 2: (die Reihenfolge der Lektionen in den Handschriften bleibt hier bei Escribano und de Morales unberücksichtigt)

1. Lektion	I. 1 & 2	I. 1 & 2	I. 1 – 4	I. 1 – 4	I. 1 - 5
2. Lektion	I. 5 & 6	I. 6 & 7	I. 5, 9b), 10 & IV. 2	I. 5 – 7	I. 6 - 9
3. Lektion	I. 4 – 6	I. 6, 8 & 9b)	I. 11 – 13	I. 8 – 12	I. 10 - 14
4. Lektion	I. 11 – 13	I. 10 – 12	II. 8 – 10c)	II. 8 – 11	II. 8 - 11
5. Lektion	I. 12 – 13a)	I. 10, 12 & 14	II. 11, 14 & 15	II. 12 – 16	II. 12 - 15
6. Lektion	III. 50 – 57	I. 14 – 16	IV. 10 – 12	III. 1 – 15	III. 1 - 9
7. Lektion	V. 1 – 7	I. 17 & 18	III. 22 – 29	III. 22 – 45	III. 22 - 30
8. Lektion		I. 19 – 21	I. 8, 9b) & II. 17	IV. 1 – 7	IV. 1 - 6
9. Lektion		III. 1 – 6	V. 1 – 8 (1 – 6 & 15d)	V. 1 – 22	V. 1 - 11

- a) Nicoletti-Stimmbücher. Dort in vier Stimmbüchern mit *Joannij Scribano quatuor vocibus* überschrieben. Eine stilistische Untersuchung soll zeigen, ob diese Lektion von Escribano sein kann. Satzmäßige Übereinstimmungen mit den Lektionen aus C.G. XII. 3 bestehen nicht.
- b) unvollständig.
- c) Alternativlektion mit gleichem Text.
- d) Alternativlektion mit Textabweichung.

Gewisse Übereinstimmungen zwischen den von Carpentras vertonten Threniversen (1532) mit dem Brevier von 1522 lassen vermuten, daß es im vorkonziliaren Rom Orientierungshilfen bei der Auswahl der Threniverse gab. Diese Ordnung wird in einem gewissen Maß von Carpentras in seinem Lamentationsdruck berücksichtigt, weniger aber von Escribano, de Morales, Festa und Nau, die sich womöglich an einer nicht mehr verfügbaren Ordnung orientierten.

¹⁵ Vergl. Snow, S. 49-53.

Bei Escribano, de Morales und Nau fällt eine Konzentration von Threniversen aus dem ersten Buch auf. In vier der sechs Lektionen vertont Nau Verse aus dem ersten Buch der Klagelieder. Die letzte Lektion bringt wie Escribanos als *Oratio* Verse aus dem fünften Buch. Escribanos und de Morales' Versauswahl läßt sich nicht konkret mit einer der Diözesan-Ordnungen ihres Heimatlandes, in dessen liturgischer Tradition die Komponisten ihre Schulung erfuhren, in Einklang bringen.¹⁶ Doch fällt auf, daß viele spanische Ordines eine Dominanz von Versen aus dem ersten Buch der Klagelieder aufweisen. Verse aus dem dritten Threnibuch spielen in diesen Ordines kaum eine Rolle. Definitiv läßt sich Escribanos 1. Lektion als 1. Lektion des Gründonnerstags (L.p.F.q.) und die 6. Lektion mit Versen aus dem fünften Buch der Klagelieder als 3. Lektion des Karsamstags (L.t.S.s = *Oratio*) bestimmen. Bezüglich der liturgisch exakten Einordnung und der Kombination der übrigen Lektionen Escribanos und denen von de Morales aus C.G. XII. 3 sind wir auf Vermutungen angewiesen.

2. Musikalische Gestaltung der Lamentationen von Escribano

a) Fehlende Buchstabensätze

In Escribanos fünfter Lektion aus C.G. XII. 3 sind einige hebräische Buchstaben nicht vertont.

JK. III. 49 bis 51;	50 & 51 ohne Buchstaben
JK. III. 52 bis 54;	53 & 54 ohne Buchstaben
JK. III. 55 bis 57;	56 & 57 ohne Buchstaben

Zum Vergleich werden die hebräischen Buchstaben und Anfänge der entsprechenden Threniverse aus dem L.U. mitgeteilt.

JK. III. 49 bis 57: Ain – Oculus meus ... Ain – Donec respiceret ... Ain – Oculus meus deprædatus ... Sade – Veneratione ... Sade – Lapsa est ... Sade – Inundaverunt ... Caph – Vocem meam ... Caph – Appropinquasti ... Jerusalem ...

¹⁶ Vergl. Hardie, S. 939-42.

Auch in der L.p.S.s. (siehe Abkürzungsverzeichnis) des Carpentraszyklus (1532)¹ fehlen hebräische Buchstaben. Wie bei Escribano handelt es sich um Verse aus dem 3. Buch der Klagelieder: III. 22–29. Das Auslassen von Buchstaben in diesen Lektionen mag einen praktischen Grund haben, beginnen doch die ersten drei Verse aus dem 3. Buch mit dem gleichen einsilbigen Buchstaben „Heth“. Die sich anschließenden Verse beginnen mit den Buchstaben „Teth“ und „Iod“. Vorstellbar ist, daß die Sänger immer den gleichen musikalischen Satz von „Heth“ an passender Stelle mit dem jeweiligen, ebenfalls einsilbigen Buchstaben unterlegten. Möglicherweise wurde so ein und derselbe Vokalisensatz für drei verschiedene Buchstaben als Einschub verwendet. Gleichbleibende Vokalisensätze begegnen uns schon früher, hier als zyklisches Gestaltungsmittel in den Lamentationen von Mabriano de Orto.²

Wahrscheinlich haben Carpentras und Escribano die ordnenden hebräischen Buchstaben wegen der Kürze der Vorlagenverse absichtlich ausgespart. Diese Lektion wäre sonst im Vergleich zu den anderen sehr kurzatmig geworden. Denkbar ist, daß Escribano und Carpentras dieses Verfahren aus der choralen Tradition übernahmen.³

Carpentras zieht bestimmte Verse zu einem musikalischen Satz zusammen. Diese kompositorische Gestaltungsweise ist an Threniverse aus dem 3. und 5. Buch gebunden.

Das Notenbeispiel zeigt, wie Carpentras den Zusammenschluß der Verse JK. III. 28 und 29 der L.p.S.s. handhabt.

N.B. 1, Carpentras, L.p.S.s.:⁴

Handwritten musical score for four voices: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The score is in G-clef and 8-measure time. The Superius part has lyrics "su - per" and "se,". The Altus part has a tilde "~". The Tenor part has lyrics "su - per". The Bassus part has lyrics "su - per se,". The score shows a melodic line with various note values and rests, with the lyrics placed below the notes.

¹ Ediert in Seay, 1973.

² Siehe Massenkeil, 1965. S. 19-23.

³ Siehe Stäblein, MGG1. Sp. 153.

⁴ Nach Seay, 1973. S. 70ff.

Handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in two systems. The lyrics are Latin: "se, po - net in pul - re -". The notation includes various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

Die *Cadenza fugite* läßt das Stimmengeflecht nicht abreißen. Die textlich bedingte Zäsur zwischen den beiden Versen ist musikalisch aufgehoben, in der der musikalische Einsatz des nächsten Verses mit dem textlichen Auslaufen des vorherigen Verses verzahnt ist. Die Stimmen bewegen sich in freier Polyphonie weiter; der Neueinsatz der Stimmen geht nicht mit einem neuen melodischen Einfall einher.

Etwas anders stellt Carpentras in der L.t.S.s. (*Oratio Jeremiae*) die musikalische Verbindung der Verse 5 und 6 aus dem V. Buch her.

N.B. 2, Carpentras, *Oratio*:⁵

⁵ Ebenda, S. 88ff.

Superius
Altus
Tenor I
Tenor II
Bassus

qui - es. Ae -
re - qui - es, Ae -
qui - es. Ae -
Ae - pp -
Ae - pp -

S
A
T I
T II
B

pp - to de - di - mus
pp - to de - - - di - mus
pp - to de - di - mus
to de - di - mus
to de - di - mus

Carpentras macht den Beginn des neuen Verses mit dem Einsatz der beiden unteren Stimmen deutlich. In den oberen Stimmen zieht er aber den blockhaften Einsatz unter das abschließende Wort „requies“ des vorherigen Verses. Die lange Pause dient der Abschnittbildung; sie markiert Versende und –anfang.

Bei Festa können wir das gleiche musikalische Verfahren entdecken. In der Lamentatio V werden die Threniverse III. 19 und 20 in einem Satz miteinander kombiniert.⁶ Nach einer Pause kommt die obere Stimme mit den beiden unteren Stimmen zusammen. Durch diesen Einsatz und den homophonen Satz in Mensur 141 wird der Beginn eines neuen Satzabschnittes erkennbar. Ähnlich wie in Carpentras' L.p.S.s. läßt Festa hier die ordnenden hebräischen Buchstaben aus. Auch hier handelt es sich um Kurzverse aus dem 3. Buch der

⁶ Ediert in Seay, 1977. S. 32ff.

Klagelieder. Anders als bei Carpentras ist es bei Festa nicht möglich, Buchstabensätze zwischen die Verse einzuschieben. Eine Ausnahme ist die Zäsur zwischen den Versen JK. III. 20 und 21.

Die bisherigen Beobachtungen galten fehlenden bzw. subsumierten Buchstabensätzen und kombinierten Verssätzen (nicht bei Escribano). Diese heben die literarische Verstrennung musikalisch auf. Im Gegensatz dazu stehen die Zäsuren mit Fermaten (Coronae) in den Lamentationen Escribanos. Solche Satzunterbrechungen zerteilen einzelne Verse der Textvorlage in kleinere Einheiten.

Ein erstes Beispiel finden wir im Exordium der ersten Lektion (L.p.F.q.).⁷ Eine Fermate bremst die Deklamation des Wortes „lamentatio“. Dieses wirkungsvolle Innehalten nach der ersten textlichen Teilaussage hat ein theatralisches Eröffnungsmoment. In aufführungspraktischer Hinsicht können die Sänger hier Atem schöpfen, um den nächsten rhythmisch komplizierten, melismatisch gestalteten Satzteil zu bewältigen.

Escribano teilt Verse aus dem ersten Buch der Klagelieder in kürzere Verse. Es entstehen knappe musikalische Teilsätze. Das Nebeneinander von Escribanos Teilversen und der Strophenordnung der Vulgata verdeutlicht Escribanos individuelle Gliederung:

Escribano, 1. Lektion:⁸

Incipit lamentatio

Jeremiae prophetae.

Aleph.

Quomodo sedet sola civitas plena populo.

Facta es quasi vidua domina gentium.

Princeps provinciarum

facta est sub tributo.

Beth.

Plorans ploravit in nocte

⁷ Siehe Edition im Anhang, Mensur 4.

⁸ Die Interpunktion wurde aus der Handschrift übernommen; die Schreibweise richtet sich nach der Vulgata.

et lachrymae ejus in maxillis ejus.
 Non est qui consoletur eam
 ex omnibus charis ejus.
 Omnes amici ejus spreverunt eam et facti sunt ei inimici.
 Jerusalem,
 Jerusalem, convertere a dominum deum tuum.

Jedes der 15 Zeilenenden ist im Manuskript mit einer Fermate versehen (Fermate 1 bis 15, s.u.)

Vulgata, Threni I. 1-2:

Aleph.
 Quomodo sedet sola
 civitas plena populo!
 Facta est quasi vidua
 domina gentium;
 Princeps provinciarum
 facta est sub tributo.
 Beth,
 Plorans ploravit in nocte,
 et lachryme ejus in maxillis ejus;
 non est qui consoletur eam,
 ex omnibus charis ejus;
 omnes amici ejus spreverunt eam,
 et facti sunt ei inimici.

Immer wieder weicht Escribanos Satzaufteilung von der Strophenform der biblischen Vorlage ab.⁹ Seine Gliederung bringt 15 Satzteile, die zahlenmäßig fast den ersten Threniversen entsprechen. Zusätzlich hat Escribano den Text des Exordiums und des Refrains zu vertonen. Offensichtlich fühlte er sich nur in einem gewissen Maß der Struktur der Vorlage verpflichtet.

⁹ Zur Form der Klagelieder siehe Reinke, S. 4ff.

Parallelen finden sich in der gleichen Handschrift. Festa beendet seine Teilsätze gleichfalls mit Fermaten.¹⁰ Übereinstimmende Satzstrukturen bei identischen Textversen aus dem ersten Buch der Threni bei Escribano und Festa, ja auch bei den Lamentationen der anderen Komponisten dieser Handschrift lassen sich nicht feststellen. Anders als Escribano gliedert Carpentras (1532) die einzelnen Verssätze durch Generalpausen in kleinere Satzpartikel.

Die Lamentationen Naus scheinen der textlichen Kleingliedrigkeit in besonderem Maße entgegenzuwirken. Nau bringt relativ wenig Zäsuren in seiner *Lectio prima*. Vier Verse (JK. I. 1-4) werden knapp zusammengefaßt. Die Versenden sind als Satzenden bei Nau mit insgesamt nur 14 Fermaten versehen. Die Verse selbst sind durchgehend komponiert, ebenso die Vokalisieren und Refrains.

a) Kadenzen und Tonarten

Escribanos 1. Lektion, die im Anhang dieser Studie ediert ist, wird exemplarisch auf ihre Kadenzen und Tonarten hin untersucht. Sie weist als Hauptkadenzen 14 Zäsuren auf, die in der Handschrift durch Fermaten gekennzeichnet sind:

- Fermate 1, Kadenz auf d.
- Fermate 2, Kadenz auf d.
- Fermate 3, Kadenz auf d. – wie bei Fermate 2.
- Fermate 4, Kadenz auf d. – wie bei Fermate 2.
- Fermate 5, Kadenz auf a. – mi Klausel.
- Fermate 6, Kadenz auf a. – wie bei Fermate 5.
- Fermate 7, Kadenz auf d. – wie bei Fermate 2.
- Fermate 8, Kadenz auf d. – wie bei Fermate 2.
- Fermate 9, Kadenz auf d. – wie bei Fermate 1.
- Fermate 10, Kadenz auf d. – wie bei Fermate 2.
- Fermate 11, Kadenz auf a. – wie bei Fermate 5, allerdings dreistimmig.
- Fermate 12, Kadenz auf d. – wie bei Fermate 2.
- Fermate 13, Kadenz auf d. – Gleittonklausel. Terz im Superius.
- Fermate 14, Kadenz auf d. – wie bei Fermate 13. Satzvariante zum ersten „Jerusalem“

¹⁰ Vergl. auch mit Seay, 1977. S. 1ff.

Fermate 15, Kadenz auf *d*. – wie bei Fermate 1.

Die Dominanz der Kadenzen auf *d* in dieser Lektion steht für den 1. Modus. Der Ambitus und melodische Verlauf des spanischen Lamentationstons (siehe nächstes Kapitel) läßt die Stimmen, die den Choral verarbeiten, im *Protus plagalis* auftreten.

Die anderen fünf Lektionen zeigen folgende Kadenzpläne:

2. Lektion: 10 Fermaten, davon 3 plagale Kadenzen auf *e*, 4 mi-Klauseln auf *e* und 3 Leit- und Gleitonklauseln auf *a*. Die Kadenzen entsprechen dem 4. Modus. Das im nächsten Kapitel beschriebene Threnimotiv *a g f e* und seine Derivate stehen mit ihrer abwärtsgerichteten Bewegung für den 4. Modus.¹ Die 3. und 5. Lektion zeigen Kadenzen, die ebenfalls den 4. Modus kennzeichnen. Dieser Modus wird ungefähr ein halbes Jahrhundert später von Girolamo Diruta in seiner Tonartencharakteristik mit der Darstellung des Passionsleiden in Verbindung gebracht.²

4. Lektion: 16 Fermaten, davon sind acht Kadenzen auf *f*. Dieses kennzeichnet den 6. Modus (siehe auch Kapitel zu den choralen Elementen). In dieser Lektion ist jeder Stimme ein *b* vorgezeichnet.

Die 6. Lektion hat 9 Fermaten mit authentischen und plagalen Kadenzen. Alle Kadenzen haben *g* als Grundton, wodurch die Lektion klanglich sehr kompakt wirkt. Der melodische Verlauf des Tenors entspricht dem 7., der des Superius dem 8. Modus.

Die Tabelle gibt einen Überblick über die Grundtonarten der Lektionen:

1. Lektion	2. Lektion	3. Lektion	4. Lektion	5. Lektion	6. Lektion
1. Modus	4. Modus	4. Modus	6. Modus	4. Modus	7. Modus

Die Folge der Lektionen im 4. Modus wird durch die 4. Lektion im 6. Modus unterbrochen. Es entsteht ein gut hörbarer Tonartenkontrast, da der 4. Modus nach neuerer Auffassung nach Moll und der 6. Modus nach Dur klingt. In einem ähnlichen Kontrast steht die letzte Lektion

¹ Meier, 1978. S. 237.

² Diruta, S. 22.

(*Oratio*) zur fünften Lektion. Der 7. bzw. 8. Modus erinnert mit seiner großen Terz an Durtonalität, während der 4. Modus der 5. Lektion eine kleine Terz im Dreiklang hat. So bringt die große Terz der Modalität in der 6. Lektion eine Aufhellung der Klangstimmung. Ein solcher Tonartenkontrast steht für das kompositorische *Varietas*-Prinzip. Das Aufhellen der Klanglichkeit in der *Oratio* möchte womöglich österliche Hoffnung widerspiegeln.

Die mutmaßliche Escribano-Lektion aus den Nicoletti-Stimmbüchern hat den 6. Modus (mit vorgezeichneten *b*) als Grundtonart. Ihre Kadenzfolge erinnert an die oben beschriebene 4. Lektion.

Ein Vergleich mit den Tonarten der Lamentationen von Carpentras bietet sich an. Der erste Blick richtet sich auf den sieben Lektionen umfassenden Zyklus aus C.G. XII. 3. Die Tabelle gibt eine Tonartenübersicht der sieben Lektionen:³

1. Lektion	2. Lektion	3. Lektion	4. Lektion	5. Lektion	6. Lektion	7. Lektion
F.q.L.p.	F.s.L.p.	F.s.L.s.	F.s.L.t.	S.s.L.p.	S.s.L.s.	S.s.L.t.
6. Modus1)	6. Modus2)	2. Modus3)	2. Modus3)	3. Modus	1. Modus	7. Modus

- 1) transponiert nach *b*. *b* und *es* als Akzidentien. Aufwärts transponierter 6. bzw. 12. Modus.
- 2) vorgezeichnetes *b*.
- 3) transp. nach *g*. Nähert sich dem Äolischen an.

Gleiche Tonarten finden sich im Druck von 1532 und in der Handschrift C.S. 163:⁴

1. Lektion	2. Lektion	3. Lektion	4. Lektion	5. Lektion	6. Lektion	7. Lektion
F.q.L.p.	L.s.	L.t.	F.s.L.p.(2x)	L.s.	L.t.	S.s.L.p.
6. Modus1)	6. Modus2)	3. Modus	6. Modus1)	2. Modus3)	2. Modus3)	3. Modus

8. Lektion	9. Lektion
L.s.	L.t.
1. Modus	7. Modus

³ Dabei werden die Lektionen in die liturgische Reihenfolge gebracht. Vergl. Seay, 1973. S. XVII.

⁴ Seay, 1973. S. 1-128. Siehe Legende der vorherigen Tabelle.

Die acht Lektionen Festas aus C.G. XII. 3 wechseln ebenfalls zwischen den Tonarten ab:⁵

1. Lektion 2. Lektion 3. Lektion 4. Lektion 5. Lektion 6. Lektion 7. Lektion 8. Lektion
7. Modus2) 6. Modus2) 2. Modus3) 3. Modus 6. Modus2) 6. Modus2) 11. Modus 7. Modus

Diese Tonarten-*Varietas* ist ein methodisches Gestaltungsmittel in den Lamentationen Escribanos und seiner römischen Zeitgenossen. Durch die Tonartenwechsel bekommt jede Lektion ihre eigene Tonartencharakteristik und eine gewisse Eigenständigkeit. Sie unterscheidet sich von den Messzyklen, in denen eine Grundtonart die Sätze zyklisch miteinander verklammert.

Ein Blick in vier Sammelpublikationen mit Lamentationen 1.) *Lamentationum Jeremie liber primus ... liber secundus*, Venedig, 1506, 2.) *Liber decimus: Passiones dominice ...*, Paris, 1534, 3.) *Lamentationes Hieremiae, ...*, Nürnberg, 1549 und 4.) *Piisimae ac sacratissimae lamentationes ...*, Paris, 1557⁶ zeigt, daß methodische Tonartenwechsel zwischen den Lektionen selten sind. Ausnahmen sind die Lamentationen Van Weerbekes, Johannes Gardanos und Jacques Arcadelts, die an die römische Praxis erinnern.

Zunächst fällt in Gardanos Lamentationen eine formale Besonderheit auf. Der Komponist vertont nicht die lektionsbeschließenden Jerusalemrefrains. Vielleicht sollten diese choraliter ausgeführt werden.⁷ Oder aber sie waren nicht für eine liturgische Verwendung bestimmt. Dieses Abweichen von der Norm begegnet uns erneut in Heinrich Isaacs *Oratio Jeremiae*, bei welcher der Refrain fehlt.⁸

Gardanos erste und zweite Lektion (JK. I. 1-4, 6 & 7, JK. II. 1-5 & 7) stehen im 6. Modus, die dritte Lektion steht im 11. Modus, wodurch ein guter Kontrast zu den vorherigen Lektionen entsteht.

Van Weerbekes Lamentationen⁹ zeigen einen regen Tonartenwechsel zwischen den Lektionen:

⁵ Ediert in Seay, 1977. S. 1-63. Siehe Legende oben.

⁶ Zitiert nach Massengeil, 1965. S. 6*. Dort auch ediert.

⁷ Vergl. Ring, S. 70.

⁸ Ediert in Reich.

⁹ Ediert in Reinke, S. -b 1-18.

1. Lektion 2. Lektion 3. Lektion 4. Lektion 5. Lektion 6. Lektion
 5. Modus 1./2. Modus 5. Modus 1. Modus 5. Modus 6. Modus

Vielleicht waren Van Weerbekes Lamentationen ein Anstoß und Vorbild für die Tonarten-*Varietas* der nach ihm in Rom wirkenden Komponisten.

Einige Zeit nach Van Weerbeke wirkte Arcadelt als päpstlicher Sänger in Rom. Er komponierte Lamentationen, die in dem Pariser Druck von 1557 erschienen. Womöglich wurde er in dieser Hinsicht von seinem vormals römischen Umfeld beeinflusst.¹⁰ Die erste Lektion steht im transponierten 4. Modus, die zweite im 6. Modus und die letzte im transponierten 2. Modus. Alle Terzen der Klänge auf der Finalis sind vom Komponisten mit Akzidentation versehen worden. Damit wird ein Dur-ähnlicher Charakter erzeugt, der somit an die Lektionsschlüsse im 7. Modus in den Schlußlektionen (*Orationes*) bei Escribano, Carpentras und Festa erinnert.

c) Lamentationstöne als *Cantus prius factus* (C.p.f)

Mehrstimmige Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben einen starken Choralbezug. Oft läßt sich eine Melodieformel im 6. Ton erkennen, die auf den römischen Lamentationston zurückzuführen ist.¹ Das Konzil von Trient machte den römischen Lamentationston zum verbindlichen Lektionston.² Er wird früh in der Quelle Neapel BN VII Aa 3 (Ende des 11. Jahrhunderts) überliefert.³

N.B. 1, Römischer Lamentationston:⁴

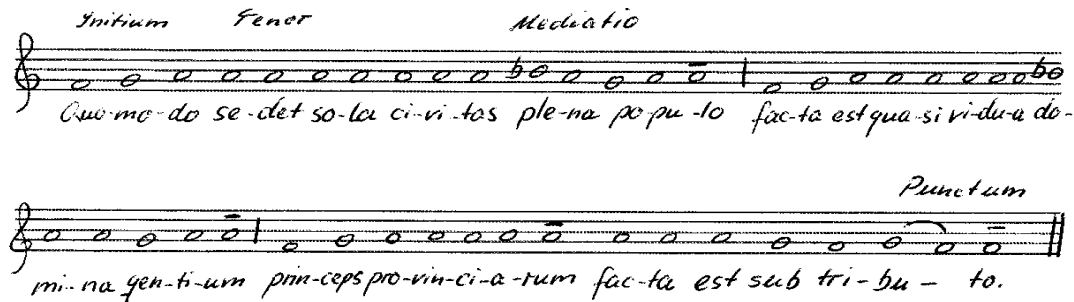
¹⁰ Zur Biographie siehe Seay, 1980. S. 546-50. Der gleiche Autor edierte auch dessen Lamentationen in: Seay, 1970. S. 120-38.

¹ Massengeil, 1961. S. 106.

² Sherr, 1997. S. 397.

³ Stäblein, MGG1. Sp. 135/36.

⁴ L.U., S. 631.



Van Weerbekes Lamentationen erschienen etwa 30 Jahre vor der Niederschrift der Lamentationen Escribanos im Druck (Venedig, 1506). Ein Notenbeispiel aus der ersten Lektion zeigt den römischen Lamentationston im Superius.

N.B. 2, Van Weerbeke:⁵

Superius
Altus
Tenor
Bassus

Quo-mo-do se-det so-la ci-vi-tas ple-na po-pu-lo! ~
Quo-mo-do se-det so-la ci-vi-tas ple-na po-pu-lo! ~
Quo-mo-do se-det so-la ci-vi-tas ple-na po-pu-lo! ~
Quo-mo-do se-det so-la ci-vi-tas ple-na po-pu-lo! ~

Der römische Lamentationston tritt immer wieder in Lektionen von Carpentras, Festa und Nau (C.G. XII. 3) als mehr oder weniger modifiziertes Zitat in Erscheinung. Die drei folgenden Beispiele aus der jeweils ersten Lektion führen dies vor:

N.B. 3 a, Carpentras, Paraphrase des römischen Lektionstones:⁶

Tenor

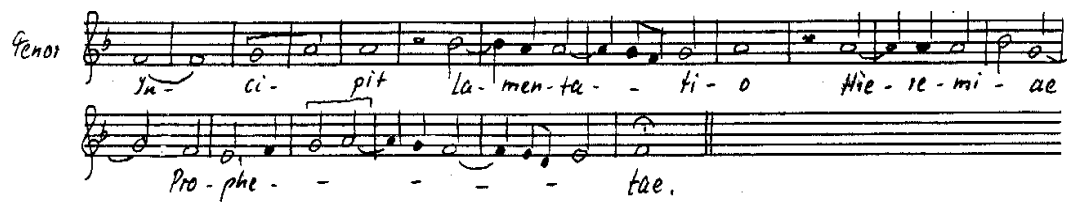
Co-gi-ta-vit Do-mi-nus dis-si-pa-re mu-rum fi-li-ae Si-on ~

Festa und Nau paraphrasieren nicht nur den römischen Lamentationston. An exponierter Stelle zitieren sie ihn wörtlich.

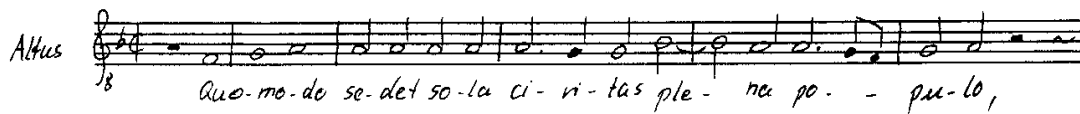
⁵ Reinke, S. – b1 –.

⁶ Seay, 1973. S. 2.

N.B. 3 b, Festa, Exordium der L.p.F.q.:⁷



N.B. 3 c, Nau, C.G. XII. 3. „Quomodo sedet“:



Anders verhält es sich bei Escribano. Seine erste Lektion bringt im Superius eine Melodie, die in der 4. Mensur im Altus fortgesetzt wird. Diese Melodie bezieht sich offensichtlich auf ein anderes chorales Modell, das sich deutlich vom römischen Lamentationston unterscheidet. Als Lektionston erkennen wir den spanischen Lamentationston.⁸ Es handelt sich um den toledonischen Lamentationston, wie er in seiner Urform im *Passionarium Toledanum* von 1516 auftritt. Dieser war nicht nur auf der iberischen Halbinsel, sondern auch in der *Neuen Welt* weit verbreitet.⁹ Die liturgische und musikalische Beständigkeit des spanischen Lamentationstons zeigt sich noch 100 Jahre nach Escribano in den Lamentationen Estêvão de Britos¹⁰ und 150 Jahre später in Lamentationen von José de Vaquedan, der diesen Lektionston als musikalische Keimzelle benutzt.¹¹ Ursprünglich bestand dieser Lamentationston, ähnlich wie der römische Ton, aus einer einzigen Formel. Bevor er im *Passionarium* von 1516 kodifiziert wurde, hatten sich neun verschiedene Formeln entwickelt, die einander ähnlich waren. Jeweils eine Formel war der entsprechenden Lektion zugeordnet. Für unsere Zwecke genügt es, sich auf eine vereinfachte Fassung zu beziehen.¹²

N.B. 4, spanischer Lamentationston:

⁷ Seay, 1977. S. 1.

⁸ Massenkeil, 1962/63. S. 230. Hier mit der ersten Tuba auf dem Grundton d.

⁹ Snow, S. 56-58. Snow führt spanische *Passionare* als Quellen an, während Massenkeil sich auf eine spanische Handschrift aus dem 15. Jahrhundert bezieht, die in Paris aufbewahrt wird. Siehe Massenkeil, Anmerkung 8. Dort wird der spanische Lamentationston dem 2. Modus zugeordnet.

¹⁰ Ediert in Gavalda, S. 54-67.

¹¹ López-Calo, S. 150ff.

¹² Siehe Snow in den *Examples* 3.4, 3.5. und 3.7, S. 57, 58 & 61.



N.B. 5, Escribanos, „Incipit Lamentatio“:



Der erste Buchstabensatz „Aleph“ bestätigt den spanischen Lamentationston, der im Altus und Superius erklingt.

N.B. 6, „Aleph“, Escribano (Superius): x = c.p.f



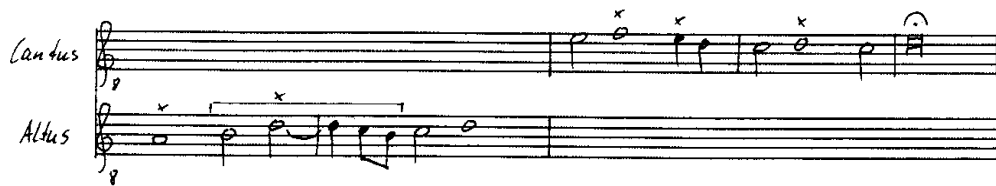
Der spanische Komponist vermeidet die wörtliche Übernahme des Lamentationstons, wie es bei Festa vorkommt.¹³ Escribano paraphrasiert den Lektionston, indem er Zwischentöne einfügt, die den Lektionston melodischer machen. Er kreiert Melodiefloskeln, welche die Geste der Vorlage mit individuellen musikalischen Mitteln nachvollziehen. Gerade in diesem „Aleph“-Satz beobachten wir, daß der Altus das Initium des spanischen Lamentationstons nachahmt. Das Aufteilen melodischer Passagen auf zwei Stimmen scheint ein beliebtes kompositorisches Gestaltungsmittel Escribanos zu sein.

¹³ Siehe z.B. in der Lectio II, Altus, Mensur 80-87. Seax, 1977. S. 8.

Im weiteren Verlauf dieser Lektion setzt der Superius die Paraphrase des spanischen Lamentationstons fort. Die drei Mittelkadenzen mit den drei Tubae und der ausgeschmückten Endkadenz sind gut nachvollziehbar.

Im Vokalisensatz „Beth“ des zweiten Threniverses ergänzen sich erneut Superius und Altus beim Nachzeichnen des Choral.

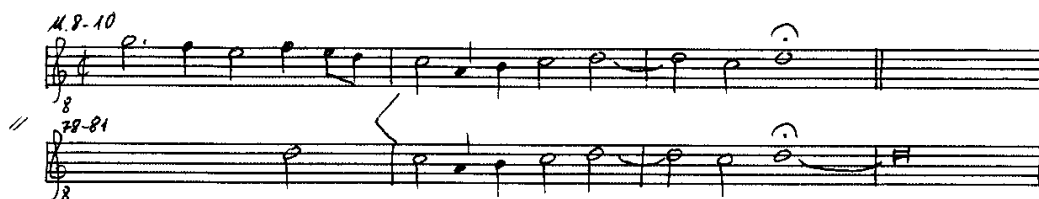
N.B. 7, „Beth“, 1. Lektion:



Der folgende „Plorans“-Satz macht nur rudimentären Gebrauch vom Choral, den die obere Stimme andeutet. Dieser Satz bezieht sich auf den vorangegangenen „Beth“-Satz, in dem der Superius in Mensur 55-57 wörtlich die Mensuren 44-46 zitiert. Diese Tonfolge des Superius wiederholt sich leicht verkürzt am Ende des „Aleph“-Satzes (Mensur 13-15) wieder. Wir entdecken sie ebenfalls im Superius am Ende des Exordiums. Diese Tonfolge (*c d c d*) orientiert sich am spanischen Lamentationston.¹⁴

Die Mensuren 58 bis 80 sind weniger von der Tonfolge des Exordiums und des Vokalisensatzes geprägt. Am Anfang erklingt im Altus das Initium mit der Tuba auf *d* und der 1. Mediente. Ab Mensur 67 bringt der Superius die 2. Tuba und die 2. Mediente und ab Mensur 74 die 3. Tuba und die 3. Mediente. Bemerkenswert ist, wie Escribano bei der Paraphrase der 3. Mediente (Mensur 78-81) wieder auf die Tonfolge am Ende des Exordiums zurückgreift. Sieht man vom nachfolgenden Jerusalemrefrain ab, ist diese Lektion durch diesen Rückgriff musikalisch gerahmt.

N.B. 8, Superius, Mensur 8-10 & 78-81:



¹⁴ Siehe N.B. 4.

Im Refrain paraphrasiert der Altus den Jerusalem-Ruf. Ab Mensur 86 übernimmt der Superius das Paraphrasieren. Das melismatische „tuum“ ist frei komponiert.

Die zweite Lektion verarbeitet zunächst nicht den toledonischen Lamentationston. Ein anderer bekannter Lektionston ist im ersten Verssatz nicht identifizierbar. Erst im 2. Versatz (I. 6) erklingt in der dritten Stimme bei „Facti sunt“ eine Tonfolge, die an den spanischen Lamentationston erinnert.

Die Buchstabensätze dieser Lektion orientieren sich womöglich an einer markanten Tonfolge, die Charlotte Reinke als „Threnimotiv“ bezeichnet.¹⁵ Unberührt von diesem Ansatz kann diese fallende bzw. steigende Tonfolge als ein rudimentäres Soggetto aufgefaßt werden. Escribano setzt diese kurze Floskel immer wieder ein, quasi als Phantasia über *fa mi re ut* (und vice versa). Diese Tonfolge knüpft womöglich an den spanischen Lektionston an, den der Komponist hier im Sinne der *Varietas* in einer paraphrasierten Umkehrung anführt.

In den Lamentationen von Carpentras (1532) entdecken wir zu Beginn der L.t.F.q., imitierend in Tenor und Superius, eine Melodie, die sich mit Escribanos Superius im „He“- und „Vau“-Satz der 2. Lektion in Beziehung setzen läßt. Auch in Carpentras' L.p.S.s. aus der Handschrift C.G. XII. 3 zeichnet der Tenor eine solche Melodie nach.¹⁶

N.B. 9 a, Carpentras:



¹⁵ Reinke, S. 81. Die Autorin zieht eine Parallele zu John Dowlands „Lacrimae-Motiv“. Siehe außerdem S. 102-104.

¹⁶ Ediert in Seay, 1973. S. 138-45. N.B. siehe S. 28.

N.B. 9 b, Superius des „He“- und „Vau“-Satzes (Escribano):



Die wiederkehrende fallende Tonfolge läßt sich nicht mit dem römischen und dem spanischen Lektionston in Verbindung bringen. Sie erinnert an das Threnimotiv. Der ruhige Gestus dieser Tonfolge und die ihres Auftrettes läßt vermuten, daß sich hinter den in den Notenbeispielen 9 vorgestellten Melodien eine unbekannte chorale Vorlage, womöglich ein unbekannter Lamentationston verbirgt.

Ab der 16. Mensur („quia dominus“) finden sich im Tenor Anklänge eines Rezitationstons (auf *a* und *c*). Escribanos Jerusalemsatz scheint das Threnimotiv als Umkehrung aufzugreifen. Diese Umkehrung kann als Paraphrase des Initiums des spanischen Lamentationstons interpretiert werden, was einen interessanten kompositorischen Bogenschluß ergibt. Der einleitende „Daleth“-Satz der dritten Lektion (JK. I. 5) bezieht sich auf den einleitenden „He“-Satz der zweiten Lektion.

N.B. 9 c, Gegenüberstellung des „He“-Satzes (s.o.) und „Daleth“-Satzes:

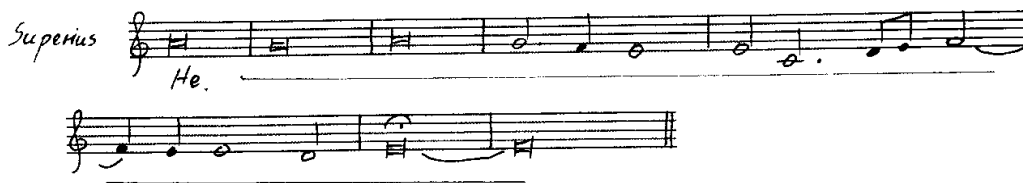


Zu Beginn des Verssatzes „Viae Sion lugent“ (3. Lektion) greift der Superius das umgekehrte Threnimotiv aus dem vorherigen Jerusalemrefrain auf. Damit sind beide Lektionen ein weiteres Mal miteinander verquickt. In dieser Lektion verwendet Escribano weitere musikalische Bausteine aus dem Refrain der 2. Lektion. Die Tonfolge bei „tuum“ im Superius am Schluß des Refrains dient der Kadenzierung bei „solemnitatem“ (3. Lektion), wobei diese Kadenz auf *a* endet. Zuvor diminuiert der Altus bei „veniant“ (3. Lektion) den fallenden Pentachord des Bassus und Superius aus dem vorherigen Refrain.

Auch in den folgenden Mensuren klingt der spanische Lamentationston an, diesmal in Tenor mit der Tuba auf *a* und einem Exkurs nach *c*. Das Threnimotiv tritt noch zweimal im Superius und gebündelt in allen Stimmen bei „amaritudine“ auf, wodurch dieses Wort musikalisch hervorgehoben wird.¹⁷

Der folgende „He“-Satz paraphrasiert den ersten Buchstabensatz („Daleth“) aus dieser Lektion.

N.B. 9 d, Gegenüberstellung des „He“- und „Daleth“-Satzes:



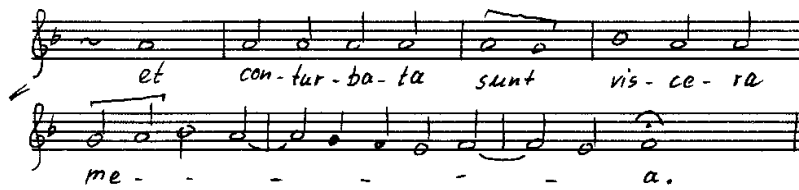
Die verschiedenen Tubae des spanischen Lamentationstons sind im Altus („Facti sunt hostes“) nachvollziehbar. Verschiedene Spielformen des (umgekehrten) Threnimotivs bzw. des Initiums des spanischen Lektionstons treten in diesem Teilsatz auf.

Der nächste Vokalisensatz „Vau“ hat Ähnlichkeiten mit dem paraphrasierten Initium. Deutlich bezieht sich der folgende Verssatz „Ergessus est a filia“ im Superius auf den spanischen Lamentationston. Die Fortsetzung der zweiten Tuba wird ab „Facti sunt principes“ auf den Altus transferiert. Escribano löst sich im Laufe des Satzes immer mehr von der choralen Vorlage. Durch momentanes Verweilen auf Tönen der Tubae und das Einstreuen von Floskeln, die sich auf das Initium beziehen lassen, stellt er eine nur noch lockere Verbindung zum c.p.f her.

Die vierte Lektion des Spaniers Escribano fällt aus dem Rahmen, denn anders als in der 1., 2., 3. und 5. Lektion bezieht sich hier der Komponist auf den römischen Lamentationston. Der Superius ist durchgehend an den deutlich nachgezeichneten Lektionston gebunden. Nur vor den Kadenzen schmückt Escribano den Satz mit einer kunstvollen melismatischen Tonfolge aus – in den melismatischen Satzschlüssen (siehe nächstes N.B.) lebt als Ausdruck des Leidens die klagende Stimmung auf.

¹⁷ Zum Wort-Tonverhältnis siehe Kap. III. 2. e).

N.B. 10, Lektion (JK. II. 11), Superius „et conturbata sunt viscera mea.“:



Durch den starken Choralbezug wirkt diese Lektion musikalisch sehr geschlossen. Die zurückhaltenden Momente der Lektionstonparaphrase lockern den homorhythmischen Satz melodisch etwas auf.

In Hinblick auf den verarbeiteten spanischen Lektionston zeigt die 5. Lektion große Ähnlichkeiten mit der 2. und 3. Lektion. Offensichtlich verfolgt der Komponist einen musikalischen Plan des lektionsübergreifenden Bezuges. In dem einleitenden Buchstabenvers „Ain“ (JK. III. 51) wartet er mit einer Überraschung auf: Escribano scheint hier zunächst an den römischen Lektionston anknüpfen zu wollen. Die Erinnerung an diesen ist aus der vorherigen Lektion präsent. Stattdessen erweitert er die Tonfolgen *a g f* mit *e* und *d*. Der Bassus setzt dieser Melodie eine Paraphrase des Initiums des spanischen Lektionstones entgegen. Die aufsteigende Lektionstonfloskel, die aus der 2. und 3. Lektion bekannt ist, initiiert die Verssätze zu JK. III. 49 und 50. Sie tritt mehrere Male an exponierten Stellen dieser Lektion auf.

Der Buchstabensatz „Sade“ (JK. III. 52) bezieht sich im Superius auf den ersten Buchstabensatz dieser Lektion.

Im Buchstabensatz „Caph“ (JK. III. 55) erklingt im Altus über einem Halteton des Tenors die transponierte Tonfolge vom Anfang der Lektion, an den römischen Lektionston erinnernd.

N.B. 11, „Caph“, Altus und Tenor:



Durch die Initiumparaphrase im Superius und Bassus des Jerusalemrefrains wirkt auch diese Lektion musikalisch sehr kompakt. Sie schlägt außerdem eine melodische und harmonische Brücke zur 2. und 3. Lektion.

Bei der Suche nach einem choralen Modell in der sechsten Lektion, der *Oratio*, fällt in der zweiten Hälfte des Verssatzes JK. V. 2 („Domus nostrae“) das melodische Pendeln um den Ton *g* im Superius auf. Diese Beobachtung wiederholt sich im Versatz JK. V. 4 („Aquam nostram“). Ähnliches ist im Versatz JK. V. 7 und im Jerusalemrefrain zu beobachten. Das Pendeln um den Ton *g* tendiert zum nächst höheren Ton, wie es in zwei weiteren Versätzen ebenfalls gut nachzuvollziehen ist.

Im Hinblick auf den C.p.f ist hier ein Vergleich der *Oratio* von Escribano mit den entsprechenden Stücken von Carpentras und Festa angebracht. Carpentras (1532) und Festa (C.G. XII. 3) eröffnen beide ihre Schlußlektionen (*Oratio*) choraliter. Hingegen fehlt in Carpentras' *Oratio* aus C.S. 163 neben dem Exordium auch der Jerusalemrefrain. Der Schluß liegt nahe, daß Exordium und Refrain choraliter ausgeführt wurden.¹⁸ Festas Lektion mit Versen aus dem 5. Buch der Klagelieder zeigt im Tenor das größte chorale Exordium:

N.B. 12, „Incipit oratio“:¹⁹



Der Versuch, die Tonfolge in dieser Lektion mit dem *Alter Tonus ad libitum* der 3. Lektion des Kartsamstags (L.t.S.s.) in Übereinstimmung zu bringen,²⁰ scheitert, da der *Alter Tonus* den Ton *a* als Rezitationston (Tuba) hat. Auch die Intervallfolgen dieses mutmaßlichen Lektionstons entsprechen nicht dem *Alter tonus*. Dafür entspricht das chorale Modell in Carpentras' alternativer L.t.S.s., die *Alia Oratio Jeremiae Prophetiae secundum cantum Romanum*, der Lektionsüberschrift.²¹

¹⁸ Siehe Kap. III. 2. a).

¹⁹ Seay, 1977. S. 54.

²⁰ L.U., S. 760/61.

²¹ Seay, 1973. S. 97ff.

Zwischen Tonfolgen in Escribanos 6. Lektion und einer Lamentationsformel aus der Nationalbibliothek in Neapel, Handschrift VII Aa 3²² lassen sich Zusammenhänge herstellen.

N.B. 13, Buchstabenmodell (Schema) & Escribano, Superius „Incipit“:

The image shows musical notation for N.B. 13. It includes a 'Schema' (a single line of music) and 'Escr.' (Escritura, four lines of music). The lyrics are: 'In - - - ci - pit o - ra - ti -', 'ye - re - mi - - - ae pro - phe -', and 'tae.'.

Abweichungen zwischen der Choralmelodie und Escribanos melodischen Verlauf lassen die eindeutige Zuordnung eines C.p.f nicht zu. Das chorale Modell rezitiert auf *g*. Das Initium *d f g* und der typische Quartsprung nach unten finden in den melodischen Aktionen bei Carpentras und Festa ihr Gegenstück. Auch in der *Lectio III. Sabbato Sancto* von Giovanni Pierluigi da Palestrina aus dem Codex Later. 59 & 58 ist dieses chorale Modell Grundlage der kompositorischen Arbeit.²³

Ein Vergleich der Exordien zu den *Orationes* von Escribano, Carpentras und Festa zeigt Gemeinsamkeiten, die auf das Modell aus N.B. 13 bezogen werden können. Ivo Nau de Tours *Oratio* (C.G. XII. 3) wird in den Vergleich nicht einbezogen – sie hat den römischen Lamentationston als Grundlage.

N.B. 14, „Incipit oratio Jeremiae prophetae“:²⁴

²² Vergl. Wagner, S. 238. Wagner stellt einen Bezug zu der *Oratio Jeremiae* her. Siehe S. 239.

²³ Ediert in Casimiri, S. 258ff.

²⁴ Quellenangaben s.o.

N.B. 15, Paenultima *f* im Versschluß JK. V. 3, a 3 voci (Escribano):

Superius
quasi vi - du - e vi - du - e.

Altus
qua - si vi - du - e vi - du - e.

Tenor
qua - si vi - du - e qua - si vi - du - e

o = typischer Quartsprung x = Paenultima

Der melodische Duktus bei Carpentras und Escribano vermeidet den choralen Punctum *b*, wodurch die Modalität zunächst nicht definiert werden kann. In der 6. Lektion bringt der Spanier ein einziges Mal diesen Ton im Tenor des Exordiums.²⁵ Dieser Ton wirkt wie eine willkürliche Kolorierung. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Paraphrase der choralen Vorlage. Wie Carpentras und Festa setzt Escribano in seiner *Oratio* den adaptierten „typischen Quartsprung“ (im Superius) ein.

Ein interessantes Beispiel für die Mediante, die im C.p.f nach unten zum *d* führt, liefert der Altus im dreistimmigen Versatz JK. V. 5 bei „non dabatur requies“.

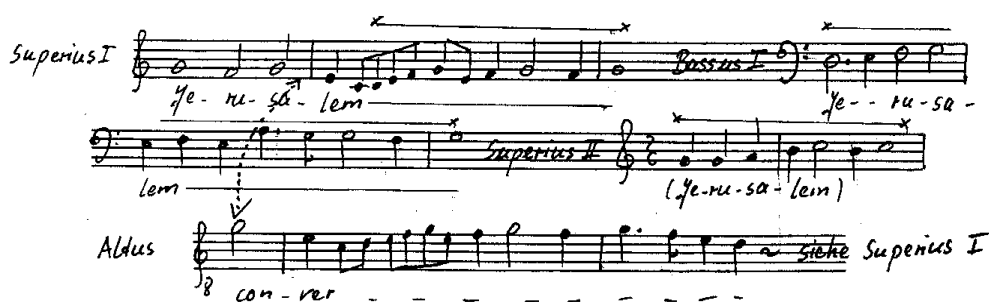
N.B. 16, Altus in JK. V. 5:



Der darauffolgende vierstimmige Versatz JK. V. 6 zeigt, daß neben dem Superius, dem Altus und dem Tenor auch einmal der Bassus (Bassus I) mit einer Paraphrase des C.p.f betraut wird.

Im Jerusalemsatz dialogisieren kleine melodische Floskeln in verschiedenen Stimmen. Sie lassen sich auf chorale Elemente aus N.B. 14 beziehen.

N.B. 17, Stimmenextrakt der dialogisierenden Floskeln:



²⁵ Siehe N.B. 14.

Escribanos chorale Vorlage in seiner *Oratio* ist nicht so gut fassbar wie bei Festa. Eine umfassende Quellenforschung zum Bestand der Lamentationstöne im allgemeinen und zum Bestand der Lamentationstöne in der päpstlichen Kapelle im speziellen steht noch aus. Diese wichtige Arbeit würde den Rahmen dieser *Studie zu den mehrstimmigen Lamentationen* sprengen. Doch ist zu erwähnen, daß die Handschrift C.G. XIV. 2 das Offizium für Weihnachten und die Karwoche enthält. Sie wurde 1560 für die *Cappella Giulia* angefertigt und ersetzte teilweise drei heute verlorene Manuskripte.²⁶ Eventuell finden sich in dieser vorkonziliaren Quelle verbindliche Lamentationstöne. Der Gebrauch verschiedener Lamentationsformeln in dieser Zeit ist auch für Spanien dokumentiert.²⁷

Die mutmaßliche Escribano-Lektion zu vier Stimmen aus den Nicoletti-Stimmbüchern verarbeitet den römischen Lamentationston. Der Grad der Paraphrasen der Choralbausteine ist zurückhaltend; der Lektionston läßt sich gut nachvollziehen. Auffällig ist das oft starre Verweilen in Longen auf der Tuba *a*. Die kompositorische Praxis Escribanos, die Satzenden melismatisch auszuweiten, entdecken wir in dieser Lektion nicht. Diese Beobachtungen sprechen gegen die Autorenschaft des spanischen Komponisten.

Die Analyse zeigt, daß Escribano verschiedene melodische Vorlagen verarbeitet. Als C.p.f. können identifiziert werden: 1. der spanische Lamentationston (Toledo), 2. der römische Lamentationston und 3. eine weitere Melodie in der letzten Lektion, die mit einer Formel aus einer Handschrift aus Neapel verwandt ist. Lediglich eine der sechs Lektionen bearbeitet den römischen Lamentationston. Vier Lektionen paraphrasieren den spanischen Lamentationston. Der Superius ist die dominierte Stimme bei der Verarbeitung des C.p.f.

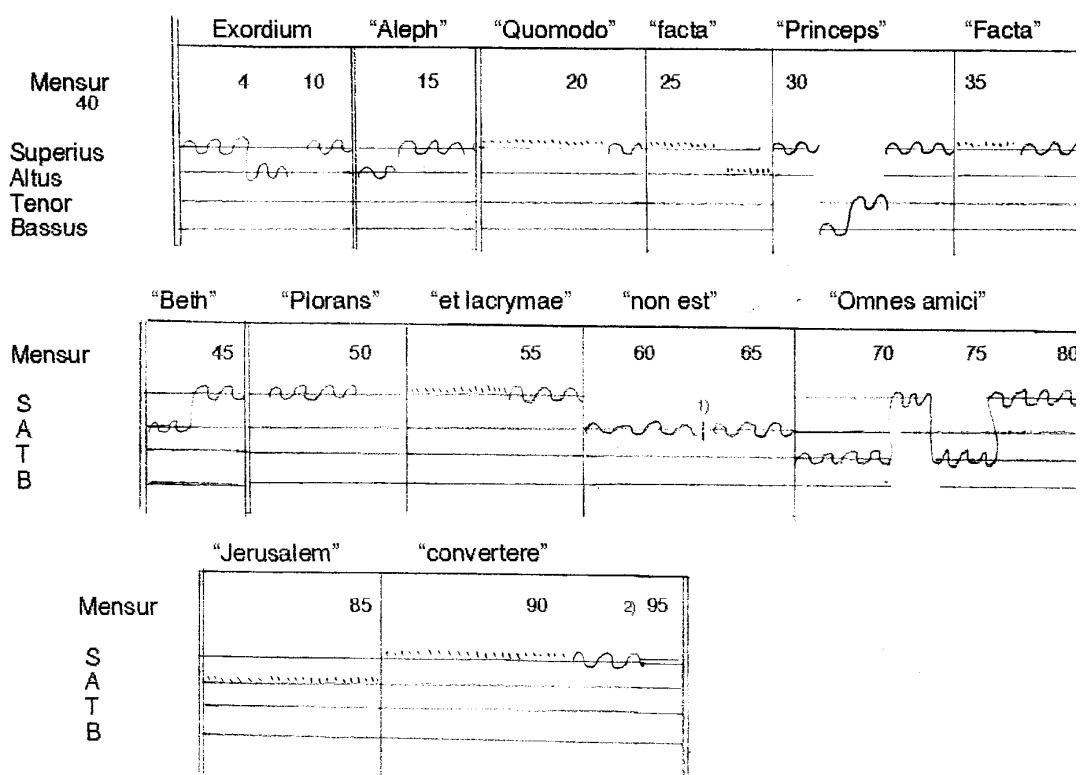
Verglichen mit den Lamentationen anderer in Rom wirkenden Komponisten ist der Anteil des spanischen Elements in diesen Lektionen sehr hoch. Escribano fühlte sich vermutlich stark seiner heimatlichen Tradition verbunden. Bemerkenswert ist Escribanos subtile Technik, choralparaphrasierende Elemente zu benutzen, um die sechs Lektionen musikalisch miteinander zu verknüpfen. Wiederkehrende Kadenzwendungen bringen zusätzlich lektionsübergreifende musikalische Verklammerungen.

²⁶ Dean, 1988. S. 479 & 473.

²⁷ Russell, S. 27.

Die Faktur der mutmaßlichen Lektion aus den Nicoletti-Stimmbüchern ist so schlicht, daß sie sich von der Norm der eigentlichen Escribano-Lektionen deutlich abhebt. Diese Lektion ist sehr homorhythmisch gesetzt. Der Satz hängt sich gewissermaßen am römischen Lektionston auf, der nur minimal bearbeitet wird. Der Superius dominiert als lektionstontragende Stimme. Selten erklingt der C.p.f in den anderen Stimmen.

Eine Tabelle zeigt zusammenfassend die Choralverteilung in Escribanos 1. Lektion:



Legende:

a) - Lektionstonparaphrase (spanischer Lektionston).

b) - Cantus planus bzw. lehnt sich stark am C.p. an.

1) transferiert den Rezitationston auf a und macht so dem Superius Raum für seinen Einsatz bei "Omnes amici"

2) Superius-Finalis dauert 21/2 Mensuren an.

d) Polyphonie und Homophonie

Im Mittelpunkt der analytischen Untersuchung Escribanos Lamentationen steht zunächst die Wechselwirkung der Polyphonie als linear-horizontale Polarität und die Homophonie als vertikale Polarität. Folgend wird die Stimmführung und die Eigenständigkeit der Stimmen beschrieben.

Am Anfang des vierstimmigen Exordiums der ersten Lektion strebt die Tonfolge des Superius nach oben. Diese signalartige Melodie, klanglich vom Tenor und Bassus gestützt, basiert auf dem spanischen Lektionston. Der Altus gibt mit seinem Verzögerten Einsatz dem Signalton *d* einen Impuls. In der 3. und 4. Mensur sammeln sich die Stimmen in reiner Homophonie. In der 5. Mensur bewegt sich der Tenor schneller und bereitet so auf das Schlußmelisma bei „prophetae“ vor. Alle Stimmen beteiligen sich am melismatischen Geschehen, wobei der Bassus am ruhigsten verläuft. Im Altus wird vor der Satzkadenz das Wort „prophetae“ wiederholt, so, als wolle er die melismatische Bewegung abbremsen.

Im ersten Vokalisensatz „Aleph“ verlaufen die Stimmen rhythmisch unabhängig voneinander. Durch die meist Note gegen Note gesetzten großen Werte entsteht faktisch ein ruhiger Puls von Semibreven.

Die ersten beiden Mensuren des Verssatzes „Quomodo sedet“ bilden eine Variante zu den ersten und letzten beiden Mensuren des Exordiums. Der Superius paraphrasiert den spanischen Lektionston. Begleitet wird er von einer freien, zurückhaltenden Polyphonie. In allen Stimmen treten immer wieder kleine Passagen mit Durchgangsnoten (Minimae) auf, die den Stimmen Gleichrangigkeit verleihen. Die zwei Kadenzmensuren bei „populo“ sind eine weitere Variante des Exordiumanfangs.

Der nächste kurze Satz (Mensur 30) beginnt mit einer kleinen Imitation. Die Stimmpaarigkeit zwischen den beiden Ober- und Unterstimmen bewirkt kurzzeitig eine rudimentäre Doppelchörigkeit.¹ Der Superius greift die Klauseltonfolge bei „Princeps“ auf, um in den Mensuren 34/35 zu kadenzieren. Das sich anschließende „Facta est sub“ ist abgesehen von einem Durchgangston homophon gearbeitet. Diese kurze Homophonie wird im Tenor unterbrochen, der mit Minimae das Schlußmelisma ankündigt. Die Terzparallelen in Superius

und Altus haben die gleiche Bewegungsfreude wie der Tenor; der Bassus hat dagegen ruhige Ligaturen. Die letzten zwei Mensuren dieses kurzen Satzes bilden eine weitere Variante der Anfangstakte des Exordiums.

Der nur fünf Mensuren lange „Beth“-Satz endet ebenfalls mit einer Variante dieser Exordiummensuren. Wie im „Aleph“-Satz treten die einzelnen Stimmen in einer hörbaren Folge von Semibreven rhythmisch unabhängig auf. Nach den stehenden Klängen des „plorans ploravit“ illustrieren die Sprünge in den drei Unterstimmen und ein punktierter, fast schon atemloser Durchgang im Bassus die „schlaflose Nacht“.² Der c.f.-tragende Superius arrangiert sich rhythmisch mit dem Bassus und mit jeweils einer Mittelstimme. In den Mensuren 52/53 tritt der Altus, kurz danach der Tenor als besonders bewegte Stimme aus dem homorhythmischen, knappen Satz hervor, der ohne Schlußmelisma zu Ende geht. Die beiden letzten Mensuren beziehen sich auf die besagten Exordiummensuren. Einen Unterschied macht der Bassus, der wie im „Beth“-Satz zum G nach unten steigt (Variante II).

Bis zur nächsten Fermate pausiert der Superius. In diesem dreistimmigen Satzabschnitt ist der Altus der C.f.-Träger. Die drei Stimmen bewegen sich in zurückhaltender Polyphonie, um sich kurzfristig homorhythmisch zu treffen. Ab Mensur 67 treten beim Text „Omnes amici“ sinnfällig alle Stimmen zusammen auf. Superius und Bassus bilden in parallelen Dezimen eine rhythmische Einheit; auch die Mittelstimmen sind miteinander verzahnt. Diese parallel geführte Tonfolge greift der Superius eine Terz höher in Mensur 69 auf.

Ein weiterer Rückgriff auf viel weiter zurückliegendes Tonmaterial ist in der gleichen Stimme in den beiden folgenden Mensuren zu beobachten. Escribano läßt hier die Tonfolge der Kadenz von „provinciarum“, Mensur 33-35 erklingen. So verbindet er die Lektion über die Versatzgrenzen hinweg mit motivischen Mitteln. Genau diese Stelle verzahnt sich mit dem vorherigen Versatz. Denn in der gerade beschriebenen, zurückgreifenden Passage tritt der Superius kurzfristig nur mit dem Altus auf. Tenor und Bassus imitieren diese Passage. Obwohl der Altus nicht pausiert, wird die Erinnerung an das doppelhörige Moment („Princeps“, s.o.) aus dem ersten Versatz wachgerufen.

¹ Dieser Begriff soll hier trotz aller Problematik weiter verwendet werden. Es besteht kein Bezug zur *Choro spezzato*-Technik. Siehe Beitrag zur Aufführungspraxis, Kap. V.

² Siehe auch Kap. zum Wort-Ton-Verhältnis, Kap. III. 2. e).

Nach den Imitationsmensuren 70-74 beruhigt sich der Satz in einer am Sprachduktus orientierten Homophonie. Am Ende dieser Lektion wird der Satz durch freie Polyphonie dichter. Die Klauselwendung der Schlußkadenz orientiert sich an Variante II (s.o.).

Im Jerusalemrefrain verbinden sich Superius, Altus und Bassus rhythmisch miteinander. Der Tenor setzt mit kleiner Notenwerten motorische Impulse. Eine punktierte fallende Linie bei „convertere“ wird umgekehrt und vom Bassus ansatzweise imitiert. Dieser Idee schließt sich in den Mensuren 91 & 92 der Superius an, wenn auch nicht mit dem vorherigen melodischen Ambitus. Die Floskel des Altus (Mensur 90/91) kann als diminuiertes Vor- bzw. Nachgriff auf den Tenor bzw. Superius interpretiert werden.

Die Note gegen Note gesetzten Breven und Minimae des Verssatzes „Facti sunt hostes“ der 2. Lektion erfahren durch kleine und schnelle melodische Durchgänge, hauptsächlich in Altus und Tenor, immer wieder eine vielseitige Auflockerung. Hier von *Anabasis* und *Katabasis* im Sinne musikalisch-rhetorischer Figuren zu sprechen würde zu weit führen, da Escribano die Durchgangsfloskeln nicht systematisch einsetzt und sie nicht an bestimmte Wörter bindet. Im Jerusalemsatz wird die punktierte Floskel des Superius umgekehrt. Sie leitet als kleiner Imitationspunkt zwischen Bassus und Superius das Schlußmelisma bei „tuum“ ein.

Die 3. Lectio bringt ein Beispiel mit rhythmisch verzahnten Stimmpaaren. Bei „solemnitatem“ arrangieren sich Superius und Bassus – in der folgenden Mensur der Superius mit dem Tenor. Im Buchstabensatz „Vau“ dieser Lektion beziehen sich der Superius und der Bassus durch gleiche Notenwerte rhythmisch aufeinander.

N.B. 1, „Vau“, Rhythmusarrangement:

Handwritten musical score for four voices: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The score shows a rhythmic arrangement for the word "Vau". Each voice part has a staff with notes and rests. The Superius part starts with a dotted note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Altus part has a similar rhythmic pattern. The Tenor part has a more active line with many sixteenth notes. The Bassus part has a simpler line with dotted notes. The word "Vau" is written below each staff to indicate the lyrics. The score is written in a single system with four staves.

Danach formieren sich neue Stimmpaare. Ab der 4. Mensur bezieht sich der Altus rhythmisch auf den Superius; der Tenor bei der Kadenz auf den Bassus. Diese Momente des rhythmischen Bezuges sind kurzlebig, doch sie geben dem Satz einen zusammenhaltenden vertikalen, zum homophonen Pol tendierenden Charakter.

Dieses Verfahren entdecken wir auch in den Lamentationen Antoine de Févins, ein französischer Zeitgenosse Escribanos. Févins Stil wird durch einen klaren, durchsichtigen Satz geprägt. Die Stimmführung ist vokal durchdacht. Imitative und akkordische Passagen wechseln sich ab.³ Threnivertonungen dieses Komponisten sind in vier posthumen Drucken⁴ und in einer englischen Handschrift⁵ überliefert.

Févin kombiniert in seiner ersten Lektion bei „*princeps provinciarum*“ zuerst den Bassus und Tenor als Stimmpaar. Nach zwei Messuren setzt imitierend das Oberstimmenpaar ein. Diese Technik der paarweisen Imitation kennen wir von Josquin des Pres. In Févins Lamentationen treten weitere Formen der Stimmenverklammerung auf. Im Trio „*Ghimel. Migravit Judas*“ bei „*intergentes*“, sind der Discantus und Bassus rhythmisch miteinander verzahnt; im Verssatz „*Zain. Recordata est*“ sind bei „*auxiliator*“ die beiden Außenstimmen rhythmisch miteinander kombiniert.

Mehr noch als Escribano tendiert Févin zu Imitationen, wodurch sich die Stimmen ebenfalls aufeinander beziehen. Der Versatz „*Beth. Plorans ploravit*“ liefert hierfür zwei Beispiele. Im „*Beth*“-Satz imitiert der Bassus für einen kurzen Moment den Diskantus; bei „*non est qui consoletur*“ imitiert der Bassus kurz den Altus. In der nächsten Mensur sind beide Stimmen rhythmisch miteinander verzahnt. Dieses kompositorische Vorgehen ist ein gängiges Mittel in dieser Zeit. Bei Févin stehen die kurzen Imitationen im Vordergrund. Bei Escribano dominiert die direkte vertikale Verklammerung.

In der 4. Lektion gleichen sich die drei Unterstimmen zunächst weitgehend dem Duktus der C.f.-Stimme an. Danach lockern einige eingestreute kurze Momente mit bewegten Durchgangsfloskeln und Umspielungen von Kadenzterzen den Satz auf. Erneut bildet der Komponist Stimmpaare, z.B. Altus mit Tenor und Superius mit Bassus. In dieser Lektion

³ Brown2, S. 516. Zur zyklischen Gestaltung des Lamentationen Févins siehe Ring, S. 65.

⁴ Siehe Massenkeil, 1965. S. 160. Ediert auf S. 103-11. Bei der enden Besprechung beziehe ich mich auf diese Ausgabe.

⁵ Ms. GB-Cmc Pepys 1760. Zur Quelle siehe Flanagan, 1990. S. 183-85.

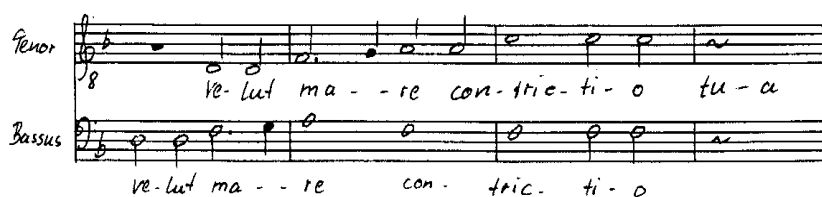
treffen wir eine der seltenen Imitationen. Der kurze Imitationspunkt kann als Variante der rhythmischen Verklammerung von Stimmpaaren gedeutet werden, die diesmal nicht gleichzeitig, sondern als kunstvolle Variation der ursprünglichen Verklammerung eingesetzt wird. Diese Imitation tritt bei „quasi vulnerati“ im Altus und Tenor auf. Es handelt sich um die Stimmkombination, die Escribano in dieser Lektion bei rhythmischen Arrangements bevorzugt.

N.B. 2, Imitation bei „quasi vulnerati“, M. 55-58:



Eine Variante eines rhythmisch miteinander verbundenen Stimmenpaares, die zwischen der vertikalen Verklammerung und der eben beschriebenen Imitation einzuordnen ist, ist die kleine Engführung zwischen Bassus und Tenor bei „velut mare contritio“.

N.B. 3, „velut mare contritio“:



Die polyphone Auflockerung geht vor der Kadenz in Homophonie über.

Wie Escribano den systematischen Einsatz der imitatorischen Schreibweise vermeidet, dokumentiert ein dreistimmiger Versatz (JK. III. 52), der vom Superius und Altus eröffnet wird. Nach viereinhalb Mensuren tritt der Tenor hinzu. Alle drei Stimmen bewegen sich im freien Kontrapunkt. Die Möglichkeit imitatorischer Stimmeinsätze bleibt ungenutzt. Dem linearen Trio ist ein rhythmisch verzahnter Halbsatz angeschlossen.

N.B. 4, „Trio“, M. 44ff.:

Superius
Altus
Tenor

ve-ne-ra-ti-o - - - ne ca-pe - - -

runt me qua-si a-rem in-i-mi-ci

me qua-si a-rem in-i-mi-ci

Qua-si a-rem in-i-mi-ci

me - - - i.

me - - - i.

me - - - i.

Mit den unteren Stimmen komponiert Escribano anschließend nochmals einen dreistimmigen Satz (JK. III. 54), der mit einer kurzen Imitation anfängt. Im Tenor erklingt das Initium des spanischen Lamentationstons. Ab der 2. Mensur rezitiert der Tenor auf der *Repercuss a*, während der Altus eine Imitation des Initiums, aufc beginnend, andeutet.

Der abschließende Jerusalemrefrain bietet wieder ein schönes Beispiel für eine knappe Imitation, als *Varietas* diesmal zwischen zwei Stimmenpaaren.

N.B. 5, Jerusalemrefrain, „Deum tuum“:



In dem Tenor-Bassus-Duo des ersten Verssatzes der 6. Lektion (*Oratio*) meidet Escribano zunächst die Möglichkeit der Imitation. Zwar zeichnet der knapp nach dem Tenor einsetzende Bassus I im Quintabstand diesen nach, doch bewegen sich beide Stimmen kurz danach im freien Kontrapunkt. Nach viereinhalb Mensuren stockt der polyphone Fluß mit einer Kadenz. Nach einer kurzen Pause werden beide Stimmen in einem Imitationspunkt enggeführt, um dann wieder in freien Kontrapunkt überzugehen. Bemerkenswert ist die virtuose und gleichberechtigte Führung beider Stimmen, die sich mitunter auch in Minimae und Semiminimae bewegen. Diese Tendenz zur virtuoson Stimmführung unterscheidet sich von den (kontrapunktischen und) rhythmischen Stimmenarrangements der anderen fünf Lektionen. Dort beschränken sich die virtuoson Momente auf kurze Durchgangsfloskeln.

Escribano teilt das Kompositionsprinzip der virtuoson geführten Stimmen in den dispositionsmäßig ausgedünnten Sätzen wie Duos und einigen Trios mit dem Franzosen Carpentras. Ein vergleichender Blick in den Druck von 1532 zeigt, daß das Superius-Altus-Duo des „Aleph“-Satzes der 2. Lektion⁶ relativ viel Bewegungsspielraum hat. Anders als bei Escribano spielen bei Carpentras die Imitationen eine größere Rolle. Außerdem verwendet der französische Komponist häufiger Floskelwiederholungen. Ähnliches läßt sich zu Carpentras' erster *Oratio* (1532)⁷ sagen. Die kontrapunktischen Duos in der Alternativkomposition (*Alia Oratio*)⁸ haben Ähnlichkeiten mit den Duos in der *Oratio* Escribanos. Carpentras' *Oratio* aus der sixtinischen Handschrift⁹ hat zwei Duos. In seiner kontrapunktischen Behandlung entspricht das erste Duo dem Escribanos, während das zweite Duo dem oben beschriebenen „Aleph“-Satz und dem der ersten *Oratio* nahe kommt.

⁶ Seay, 1973. S. 18-20.

⁷ Ebenda, S. 82-96.

⁸ Ebenda. S. 97-109.

⁹ Ebenda, S. 120-30.

Die Duos Escribanos sowie die einzeln auftretenden Durchgangsfloskeln in den übrigen Lektionen machen einen virtuoserer Eindruck als die von Carpentras. Doch bilden die kurzatmigen Floskeln keine prägnanten Soggetti aus.

Der Verssatz „Pupilli facti sumus“ (JK. V. 3) beginnt als Superius-Altus-Duo mit einer scheinbaren Engführung. Doch werden die beiden Stimmen völlig eigenständig und besonders im Altus sehr bewegt weitergeführt. Nach 10 Mensuren gesellt sich überraschend noch der Tenor dazu, was den Eindruck vermittelt, als solle durch ihn der polyphone Stimmenfluß kurz vor der Kadenz gebremst werden.

Im Jerusalemrefrain der letzten Lektion wird auf ein Kunstmittel zurückgegriffen, das uns schon in der 1. Lektion begegnete: die Andeutung von Chorspaltung. Der Anfang dieses Satzes beginnt mit einem Hochchor, dem nach zwei Mensuren der Tiefchor antwortet. Imitationen werden vermieden. Der Tenor und Bassus secundus paraphrasieren den Superius secundus und Altus. Durch das doppelchörige Moment und die dialogisierenden Floskeln ergeben sich Wortwiederholungen, die in Escribanos Lamentationen eher selten sind.

N.B. 6, Jerusalemrefrain, Doppelchorparaphrase:

Handwritten musical score for the Jerusalemrefrain, Doppelchorparaphrase. The score is written on six staves, labeled Superius I, Superius II, Altus, Tenor, Bassus I, and Bassus II. The lyrics "Je-ru-sa-lem" are written below the staves. The music is in a simple, handwritten style with a key signature of one flat and a common time signature. The Superius and Altus parts are the most active, with the Tenor and Bassus parts providing a more rhythmic accompaniment. The lyrics are repeated across the staves, with some variations in the Bassus parts.

Handwritten musical score for six voices (S I, S II, A, T, B I, B II) in a polyphonic setting. The lyrics are "Je - ru - sa - lem". The score shows a complex interweaving of voices with various rhythmic values and rests, characteristic of Palestrina's style.

Zwei Generationen später deutet Palestrina in dem Jerusalemsatz der *Oratio* aus dem *Lamentationum. Liber Secundus*¹⁰ Doppelchörigkeit an. Zunächst wird im Exordium durch die Gegenüberstellung von einer vierstimmigen Chorgruppe (Altus I, Tenor I, Baryton & Bassus) und einer zweistimmigen Gruppe (Altus II & Tenor II) eine Echowirkung erzielt. Im Jerusalemrefrain dialogisiert ein vierstimmiger Chorblick bestehend aus Cantus I & II, Altus II und Baryton einige Mensuren lang mit dem tiefer klingenden Chorarrangement aus Altus II, Tenor I & II und Bassus. Eine vergleichbare Beobachtung machen wir in der *Oratio* aus Palestrinas *Quatro libro*. Im Exordium, im ersten Versatz und im Jerusalemrefrain sind die Stimmen kurzfristig zu dialogisierenden Stimmgruppen arrangiert.¹¹

Eine konsequente Doppelchörigkeit ist in Palestrinas und Escribanos Lamentationen kein prägendes Kompositionsmittel. Die Stimmenarrangements bringen Abwechslung in die umfangreiche Folge von Lektionen. Die Andeutung der Doppelchörigkeit mit der damit verbundenen Echowirkung, Signalwirkung und den Wortwiederholungen stehen für das omnipräsente Kompositionskriterium der *Varietas*. Der doppelchörige Ansatz bzw. die Chorteilung bei Escribano und Palestrina unterscheidet sich grundlegend von der konsequent doppelchörigen Anlage bei Jacob Handl (Gallus), der seine Lamentationen 1587 im 2. Teil seines *Opus Musicum* veröffentlichte.¹²

In Escribanos letztem Jerusalemsatz ist das Gebot der kompositorischen Zurückhaltung in der Musik für die Karwoche zugunsten eines hoffnungsvollen, fast schon österlichen Gestus aufgehoben. Eine gleichmäßige Verteilung von Minimae und Semiminimae in den Stimmen

¹⁰ Ediert in Casimiri, S. 100/01.

¹¹ Ebenda, S. 237, 238, 241 & 242.

¹² *Quatuor Vocum duobus Choris diuisae ac dispositae*. Siehe Bezcený & Mantuani, S. X. Die Musik ist auf den Seiten 1-38 ediert. Die Lamentationen von Gallus werden in Kap. V. besprochen.

(kaum im Bassus secundus) sorgt für stete lineare Impulse. Trotz der Kurzatmigkeit der Melodiefloskeln erklingt ein bewegter Satz.

Der aus der Praxis der Improvisation¹³ herrührende *Falsobordone* wird Ende des 15. Jahrhunderts zu einer gängigen Kompositionstechnik. Sie findet besonders in Psalmen, Responsorien, Passionen, Litaneien, Magnificats und auch Lamentationen Anwendung.¹⁴ Diese Technik tritt ab 1480 in Italien und auf der iberischen Halbinsel auf.¹⁵ Die Klarheit der Textdeklamation in dieser Satzart war zur Zeit der Etablierung der mehrstimmigen Lamentationen bei den Humanisten und später bei den Konzilreformern populär.¹⁶ Ein Beispiel für den konzentrierten Einsatz des *Falsobordones* sind die Lamentationen eines Anonymus aus einer florentinischen Handschrift vom Anfang des 16. Jahrhunderts.¹⁷

Für Rom ist aus der zweiten Dekade des 16. Jahrhunderts der Einsatz des *Falsobordone* während der *Tenebrae* dokumentiert, genaugenommen bei dem Vortrag des 50. Psalms. Nicht feststellbar ist, ob beim Psalmvortrag mehrstimmig über den Choral improvisiert oder ob aus einem uns unbekannten Chorbuch gesungen wurde.¹⁸

Nur fünf *Miserere*-Vertonungen aus späteren Zeiten sind überliefert.¹⁹ Dies und die Tatsache, daß aus dem späten 15. Jahrhundert nur zirka 20 Stücke mit *Falsobordone* überliefert sind,²⁰ läßt den Schluß zu, daß diese Technik bis dato improvisiert wurde.

In Escribanos Lamentationen tritt *Falsobordone* nur punktuell als Andeutung quasi als Rückblick auf eine vergangene Kompositionstechnik auf. Sie fand besonders bei der mehrstimmigen Gestaltung der musikalisch unergiebigem Psalm- und Lektionstöne Verwendung.²¹ Junge Chorsänger wurden in dieser Praxis des mehrstimmigen Improvisierens über den Choral geschult.²²

¹³ Trowell, S. 437.

¹⁴ Bradshaw, 1980. S. 375ff..

¹⁵ Bradshaw, 1997. S. 225 und Schuler, S. 32.

¹⁶ Ders., 1997. S. 224/25.

¹⁷ Siehe Massenkeil, 1965. S. 6*. Ediert auf S. 142-48.

¹⁸ Bradshaw, 1978. S. 43.

¹⁹ Marx-Weber, 1994. S. 265.

²⁰ Bradshaw, 1997. S. 224.

²¹ Finscher, S. 405.

²² Flynn, S. 184/85.

Fast 40 Jahre vor Escribano zeigen Van Weerbekes Lamentationen kurze und ausgeprägte Momente dieser homophonen Satzweise.²³ Dagegen erinnern nur wenige, schwach ausgeprägte Passagen bei Escribano an den *Falsobordone*. Ein erstes Beispiel ist der parallel geführte Altus und Tenor in der ersten Lektion, Mensur 25 & 26.²⁴ Diese Parallelführung ist unter den statischen Superius gesetzt.

Die nächste *Falsobordone*-Stelle tritt in der 2. Lektion bei „locupletati“ auf.²⁵ Zur Ausgestaltung des Melismas bei „solemnitatem“ in der 3. Lektion (JK. I. 4) kombiniert Escribano die vier Stimmen für einen kurzen Augenblick mit der *Falsobordone*-Technik.

N.B. 7, 3. Lektion, „solemnitatem“:

The image shows a musical score for four voices: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The score is for a section labeled 'F.B.' (Falsobordone). The lyrics are 'so-lem-ni-ta-tern.' for Superius and Altus, and 'ad so-lem-ni-ta-tern.' for Tenor and Bassus. The Tenor and Bassus parts show a parallel motion in the F.B. section.

Eine ähnliche Vorgehensweise taucht später in der gleichen Lektion bei „amaritudine“ auf.²⁶

Wir erinnern uns: unter dem Namen Escribano sind in der 2. und 3. Lektion gleiche Textstellen aus JK. I. 5 vertont. Wie zuvor in der 2. setzt er in der 3. Lektion das gleiche Wort „locupletati“ in *Falsobordone*-Technik. Diese Kompositionstechnik wird nur kurz, dafür aber abwechslungsreich eingesetzt.

N.B. 8 a, 2. Lektion, „locupletati“:

²³ Reinke, S. 272, 275 und b 15 – b 18.

²⁴ Siehe Edition im Anhang.

²⁵ Der Ton im Tenor ist vermutlich ein Schreibfehler, der mit c' zu korrigieren ist. Siehe N.B. 8.

²⁶ Siehe auch Beitrag zur Wortausdeutung.

Handwritten musical score for four voices (Superius, Altus, Tenor, Bassus) with Latin lyrics. The lyrics are: Superius: lo - cu - ple - ta - ti sunt; Altus: lo - cu - ple - ta - ti sunt qui - a; Tenor: lo - cu - ple - ta - ti sunt qui - a; Bassus: lo - cu - ple - ta - ti sunt.

N.B. 8 b, 3. Lektion, „locupletati“;

Handwritten musical score for four voices (Superius, Altus, Tenor, Bassus) with Latin lyrics. The lyrics are: Superius: lo - cu - ple - ta - ti sunt; Altus: lo - cu - ple - ta - ti sunt; Tenor: ius lo - cu - ple - ta - ti sunt; Bassus: lo - cu - ple - ta - ti sunt. Above the Tenor staff, there is a handwritten 'F.B.' with a dotted line pointing to the end of the phrase.

In der 4. Lektion deuten die zwei Mensuren bei dem Wort „exaequabo“ den *Falsobordone* an. In der 5. Lektion begegnen wir in einer dreistimmigen Vershälfte (JK. III. 52, bei „inimici mei“) einer auffälligen, parallelen Stimmführung, die sich an den *Falsobordone* anlehnt. Durch die Dreistimmigkeit liegt sie außerhalb der strengen Kriterien dieser Technik.²⁷ Die starre parallele Stimmführung verändert sich im Sinne der kompositorischen *Varietas* zugunsten einer aufgelockerten Rhythmik und einer flexibleren Melodik vor der Binnenkadenz. In einem weiteren Versatz (JK. III. 55) treffen wir erneut auf eine *falsobordone*-ähnliche Stelle („de lacu novissimo“).

In der letzten Lektion, der *Oratio Jeremiae Prophetae*, verzichtet Escribano auf die *Falsobordone*-Technik. Obwohl im Jerusalemrefrain eine blockhafte Doppelchörigkeit angedeutet wird, ist diese Lektion sehr linear konzipiert. Trotz der meist knappen Melodiefloskeln und der wenigen, kaum ausgeprägten Imitationspunkte erklingt über weite Strecken ein fließender polyphoner Satz.

²⁷ „..., both the Italian *falsobordone* and the Spanish *farbordón* chiefly use root-position triads and have all four parts written out.“ Bradshaw, 1980. S. 376.

Immer wieder stellen wir in den fünf ersten Lektionen fest, daß eine der Stimmen den homophonen Satz mit Durchgängen und kurzen, sehr bewegten Floskeln auflockert. In der *Oratio* tritt dies in gesteigerter Form auf. Über einem fast homorhythmischen Stimmenfundament entfaltet sich eine lebendige höhere Stimme.

N.B. 9, Quartet (JK. V. 6):

Altus
8 ut sa-tu-ra-re-mur pa-ne,

Tenor
8 ut sa-tu-ra-re-mur pa-ne

Bassus I
ut sa-tu-ra-re-mur pa-

Bassus II
ut sa-tu-ra-re-mur pa-ne,

A
8 - - - - - ne, pa-ne.

G
8 pa- - - - - ne, (pa-ne).

B I
ne, pa- - - - - ne.

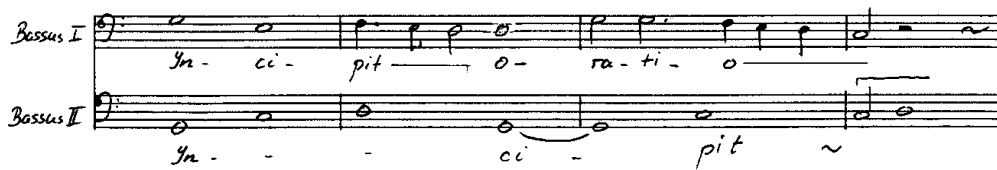
B II
pa- - - - - ne, pa-ne

Wie bei Escribano ist bei Févin die *Falsobordone*-Technik eine Randerscheinung, die im Versatz „Recordata est“ (s.o.) einmalig auftritt.

In dem Jerusalemrefrain von Escribanos *Oratio* lassen sich einige gute Beobachtungen zur Stimmführung machen. Der Bassus secundus spielt die Rolle des Harmonie-fundaments. Folgendes Notenbeispiel mit den beiden Baßstimmen am Anfang der *Oratio* zeigt den Unterschied zwischen dem überwiegend stufenweise geführten Bassus primus und dem Fundamentbaß.²⁸

²⁸ Siehe auch den Verlauf der beiden Stimmen in N.B. 6.

N.B. 10, Oratio:



Anhand der im Anhang edierten 1. Lektion Escribanos läßt sich die Stimmführung gut nachvollziehen. Das melodische Verhalten des Bassus aus der *Oratio* wird bestätigt. Er untermauert mit Quint- und Quartsprüngen die Dreiklänge mit deren Grundton. In zurückhaltendem Maß beteiligt sich der Bassus, z.B. in Mensur 60 & 61, bei der melismatischen Ausgestaltung der Kadenzen.

In den anderen Stimmen läßt sich eine Stufenmelodik gut beobachten, deren Floskeln oft aus dem C.p.f (Lektionstöne) abgeleitet werden. Der Tenor zeichnet in Mensur 16 bis 19 „Quomodo sedet“ das Initium des spanischen Lektionstones nach. Der Superius verläuft durch seinen hohen C.f.-Gehalt oft sehr ruhig. Diese Ruhe geht vor den Kadenzen in die Bewegung ausladender Melismen über. Ein Beispiel sind die vom Superius und Altus geführten Terzparallelen in Mensur 37-40.

Eine solche Vorgehensweise entdecken wir auch bei Van Weerbeke. An den Versenden wird der Satz polyphon aufgelockert. „Diese Schlußabschnitte werden durch z.T. lange Melismen melodisch ausgeweitet, wobei die enge melodische Bindung an die gregorianische Vorlage teilweise aufgegeben wird.“²⁹

Auch bei Carpentras konstatieren wir das Auflockern homophoner Satzstrukturen durch melodische Passagen und Schlußmelismen vor Kadenzen. Ein Beispiel ist das Melisma am Ende der 1. Lektion des Gründonnerstags bei „inimicus“.³⁰ Zuvor folgt der Superius in dieser Lektion dem römischen Lamentationston in langen Notenwerten.

²⁹ Reinke, S. 272. Als Beispiel hierfür siehe die dazugehörige Edition S. – b 3 -, Melisma auf „inimici“, Mensur 68-71.

³⁰ Seay, 1973. S. 16.

In den Mittelstimmen Escribanos entdecken wir die meisten Floskeln mit kleinen Notenwerten. Bei der melismatischen Ausgestaltung der Satzschlüsse beteiligen sich oft alle Stimmen.

In den Sätzen mit reduzierter Stimmenzahl finden wir die größte melodische Beweglichkeit. Das *Duo* in der *Oratio* (JK. V. 1) beginnt mit einer Scheinimitation, die in eine freie, fast schon virtuose Melodieführung übergeht.

N.B. 11, Scheinimitation und freier Kontrapunkt:



Der zweite, zunächst dreistimmige Versatz (JK. V. 2) erinnert an die Vorgehensweise in der 5. Lektion, in der sich die reduzierte Stimmenzahl innerhalb eines Verssatzes nach einiger Zeit vervollständigt. An dieser Stelle sind die Stimmen sehr linear konzipiert. Darin unterscheidet sich diese Lektion, wie schon erwähnt, von den anderen.

Eine Synthese aus der Vorgehensweise in der 5. Lektion und dem *Duo* aus der *Oratio* bildet der Versatz JK. V. 3. Er beginnt als Superius-Altus-Duo. Zu ihm gesellt sich der Tenor knapp vor der Kadenz. Dieser Satz beginnt mit einer Scheinimitation, um dann in freie Polyphonie mit virtuoser Stimmführung überzugehen. Diese Virtuosität tritt besonders im Altus auf. Die Beobachtungen zur Polyphonie und Agilität der Stimmen treffen auch auf den Versatz JK. V. 5 („Cervibus minabamur“) zu, ein Trio aus Altus, Tenor und Bariton (Bassus I). Die Stimmen sind nahezu gleichrangig; sogar die untere Stimme beschränkt sich nicht nur auf harmonische Fundamenttöne.

Im nächsten Versatz begegnet uns eines der aufregendsten melodischen Gebilde dieser Lamentationen.³¹ Die Bewegungsfreude des Altus wird nur noch vom Bassus I (Bariton) einige Mensuren zuvor, wenn auch nicht in dieser Quantität, geteilt. Im Grunde genommen

³¹ Siehe N.B. 9.

hat dieser kurze Verssatz (JK. V. 6) zwei Gesichter: 1.) die ersten eineinhalb Mensuren sind homorhythmisch gesetzt. Dann beginnt der Bariton seine virtuose Floskel von ca. zwei Mensuren Länge. 2.) Der zweite Halbsatz beginnt ebenfalls homorhythmisch, um dann dem agilen Solo des Altus Platz zu machen.

Sieht man von der Länge dieser virtuoson Altus- und Baritonpassagen ab, unterscheiden sie sich in ihrer Beweglichkeit (kleine Notenwerte) nicht von den kurzen Floskeln aus den übrigen Lamentationssätzen Escribanos. Letztere haben Durchgangscharakter, während die melodisch-virtuoson Elemente aus der 6. Lektion eher dem Gedanken einer echten linearen bzw. melodischen Ausgestaltung einer Stimme entspringen.

Escribanos Paraphrasen des C.p.f, der flexible Umgang mit melodischen Elementen und das Verteilen des C.p.f. auf zwei Stimmen ist als progressive Satztechnik zu bewerten; Imitationsarmut dagegen als konservatives Element. Zu bedenken ist, daß der Komponist auf einen imitationshaltigen Satz verzichtete, um durch eine zurückhaltende, beherrschte, aber dennoch subtile Kunst den liturgischen Anforderungen der Karwoche gerecht zu werden. Kleine Floskeln und melismatische Kadenzen lockern den zurückhaltenden Satz auf. Escribano paraphrasiert die Lamentationstöne und integriert die paraphrasierende Stimme gut in den Satz.

Seine Lamentationen zeigen sich in ihrem flexiblen Umgang mit dem C.p.f als Ausgangspunkt für melodische Arbeit progressiver als die Lamentationen seines etwas später wirkenden Landsmannes Francisco Guerrero. Dieser verarbeitet den spanischen Lamentationston meist im *Tiple*, manchmal aber in den anderen drei Stimmen.³²

Falsobordone-ähnliche Passagen sind bei Escribano eine Randerscheinung, die dann und wann als textdarstellendes Element eingesetzt werden.

e) Wort – Tonverhältnis

In Eric F. Fiedlers Arbeit zu Gaspar van Weerbekes Messvertonungen erfahren wir, daß eine wortgerechte Textbehandlung nur eine der kompositorischen Möglichkeiten im

³² Ediert in Snow, S. 261-69.

mehrstimmigen Satz um 1500 darstellt, der sonst der musikalischen *Varietas* verpflichtet ist.¹ Anders als die Messe mußten sich die Lamentationen als jüngere musikalische Gattung erst etablieren. In Rom wurden sie auf päpstliche Anordnung geschaffen,² gegen das ursprüngliche Verbot von polyphoner Musik während der Karwoche. Dieses Verbot macht einer liturgischen Gebrauchsmusik Platz, die textfreundlich und wortgerecht, satztechnisch eher zurückhaltend komponiert ist.

Escribano vertont seine Lamentationen über weite Strecken homorhythmisch, mit nur wenigen Wortwiederholungen. Sein kompositorisches Vorgehen lehnt sich oft an einen Sprechrhythmus an, wie z.B. das Exordium zur 1. Lektion „Incipit Lamentatio“ (siehe Edition im Anhang) veranschaulicht. Die aufgelockerte Homophonie wird im zweiten Versatz dieser Lektion bei „Plorans ploravit“ (JK. I. 2) unterbrochen. Der äußerst expressive Text wird durch Blöcke aus Longen, die mit Fermaten versehen sind, hervorgehoben. (Siehe Mensur 47-49 der Edition).

Das Noëma, ein blockhaftes, den Text hervorhebendes Moment, hat Parallelen bei anderen Komponisten. Mit zwei Longen ohne Fermaten vertont Carpentras (1532) das Wort „Plorans“.³ Ausgiebig setzt Bernardus Ycart in seinen Lamentationen, ebenfalls bei „Plorans“ (mit Fermaten), ein zweites Mal bei „inter angustias“ (JK. I. 3) und ein drittes Mal bei „non est lex“ (JK. II. 9) das Noëma ein.⁴ Wie Carpentras verwendet Erasmus Lapidica bei „Plorans“, allerdings mit Fermaten, dieses rhetorische Kompositionsmittel. Ausgiebig finden wir es in anonymen Lamentationen aus der Handschrift Florenz, Biblioteca Nazionale, Fondo Panciatichiano 27 vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Die ganze Zeile „Plorans ploravit in nocte“ ist als Noëma mit Fermaten gesetzt.⁵ Mit dem Einsatz des Noëma gebraucht Escribano ein zeitgemäßes Kompositionsmittel.

Exkurs: Auf eine andere interessante Art geht Tromboncino, dessen Lamentationen wie Ycart im Petrucci-Druck von 1506 veröffentlicht sind, mit dieser Textstelle um. Bei „Plorans ... maxilis ejus:“ wechselt er die Mensur. Der Buchstabe „Beth“ zu diesem Vers steht in C.⁶ Tromboncinos Mensurenwechsel sind keine Ausnahme. Sie sind variables Gestaltungsmittel.

¹ Vergl. Fiedler, S. 74.

² Dean, 1997. S. 623.

³ Seay, 1973. S. 4.

⁴ Siehe Massenkeil, 1965. S. 2, 4 & 9.

⁵ Massenkeil, 1965. S. 52 & 143. Siehe auch S. 6*.

⁶ Ebenda, S. 34.

Tromboncino setzt sie allerdings nicht so mechanisch ein wie über 50 Jahre zuvor De Quadris. Dieser wechselt zwischen den Exordiums-, Vokalisensätzen, Versatzgruppen und Refrains die Mensur.⁷

Ungefähr 60 Jahre nach Tromboncinos Lamentationen hebt der englische Komponist Thomas Tallis die textliche Situation des Weinens durch blockhafte Homophonie und Satzpartikelwiederholung hervor.⁸ Ein Noëma wie bei Escribano, das durch die Fermaten außerhalb eines Zählpulses steht, kommt bei Tallis nicht vor. Ein homophoner, dem Textrhythmus angeglicher Satz mit einer abgezirkelten Harmonik läßt die Verszeile zweimal wirkungsvoll erklingen.

Ganz anders, nämlich mit Chromatik, setzt Emilio De'Cavalieri diesen Text in seinen beiden Lamentationszyklen musikalisch in Szene.⁹ Die Solostimme schreitet „weinend“ in einer chromatischen Tonfolge dahin. Begleitet wird sie von einem stützenden Generalbaß. In Cavalieris Lamentationen ist die Chromatik ein häufig auftretendes Gestaltungsmittel.

Vier Notenbeispiele veranschaulichen dies.¹⁰

N.B. 1, a) Ycart:

The musical score for Ycart's setting of 'Plo-rans plo-ra-vit in noc-te' is written for four voices: Discantus, Altus, Tenor, and Bassus. The notation is in a mensural style with square notes on a four-line staff. The lyrics are written below the staves, with syllables like 'plo-rans', 'plo-ra-vit', 'in', and 'noc-te' repeated across the staves. The texture is homophonic, with all voices moving in parallel motion, creating a block-like effect. The Discantus part has a treble clef, while the other three voices have bass clefs. The time signature is not explicitly shown, but the notation suggests a common time or a similar mensural time.

N.B. 1, b) Escribano:

⁷ Ebenda, S. 24-32.

⁸ Brett, S. 9/10.

⁹ Bradshaw, 1990. S. 127 & 5.

¹⁰ Zu Ycart siehe Massenkeil, 1965. S. 2ff., Escribano: C.G. XII. 3. Zu Tallis siehe Brett, S. 9ff. Zu Cavalieri siehe Bradshaw, 1990. S. 5.

Cantus
Alto
Tenor
Bassus

plo-rans plo-ra-vit in

N.B. 1, c) Tallis:

Alto
Tenor I
Tenor II
Bassus I
Bassus II

plo-rans plo-ra-vit in noc-te plo-rans

1
4 I
4 II
3 I
3 II

plo-ra-vit in noc-te, et la-crimae e-jus

N.B. 1, d) Cavalieri:

Soprano Solo
Basso continuo

plo-rans, plo-rans plo-ra-vit in noc-te

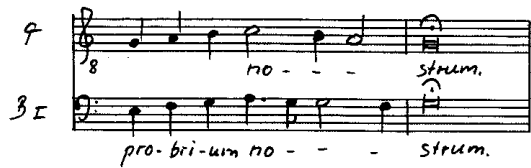
Neben dem einmaligen Noëma hebt Escribano zusätzlich durch einige Wiederholungen bestimmte einzelne Worte oder Wortgruppen hervor. Beispiele liefert die 1. Lektion (Edition im Anhang). In dem Verssatz „Omnes amici ejus spreverunt eam et facti sunt ei inimici“ vertont Escribano „spreverunt eam“ zweimal. Zunächst bringt der Diskant, von langen Tenornoten begleitet, eine Floskel, die sich um den Ton *a* bewegt. Diese wird wörtlich vom Altus eine Oktave tiefer aufgegriffen. Der Versschluß „inimici“ bringt die zweite Wiederholung. Der Komponist verlängert durch Wortwiederholung den Satz, an den sich der Jerusalemrefrain anschließt.¹¹ Wortwiederholungen sind generell eine Möglichkeit, die polyphon versetzten Einzelstimmen, beispielsweise in Kadenzen, zu sammeln.

In den Vokalisensätzen werden manchmal hebräische Buchstaben wiederholt, während sie in der choralen Vorlage (L.U.) immer einmalig auftreten. Vokalisierenwiederholungen ermöglichen entweder die Bildung etwas längerer melodischer Linien, oder sie dienen dem Neueinstieg einer Stimme nach einer Pause, oder aber sie treten vor der Kadenz auf, um die Stimmen zu sammeln. Wortwiederholungen begegnen uns hauptsächlich in Escribanos letzter Lektion (6. Lektion). Das Exordium ist in einem straffen fünfstimmigen Satz komponiert. Danach schließen sich verschiedene Duos an. Das erste Duo mit dem Vers JK. V. 1 wiederholt am Ende „opprobrium nostrum“ in einer Quintimitation. Der nächste Versatz beginnt als Trio, wird aber nach sechs Mensuren vollstimmig. Am Satzende steht ebenfalls eine Wortwiederholung. Das sich anschließende Trio (JK. V. 3) bringt massivere Wiederholungen. Diese Beobachtungen lassen sich in den folgenden Versätzen fortsetzen.

N.B. 2, a) JK. V. 1:

Musical score for Tenor and Bassus I, measures 21-28. The Tenor part (labeled 'Tenor' and 'M21') has a treble clef and a key signature of one flat. The Bassus I part (labeled 'Bassus I') has a bass clef. The lyrics are: 'op-pro-bri-um no-strum op-pro-bri-um' for the Tenor and 'op-pro-bri-um no-strum op-' for the Bassus I. The music shows a polyphonic setting of the phrase 'opprobrium nostrum'.

¹¹ Auf die Wiederholungen von Wörtern und Passagen in den Refrains wie „Jerusalem“ wird nicht weiter eingegangen. Wiederholungen dieser Art lassen sich immer wieder beobachten. Das Wort „Jerusalem“ selbst tritt in der choralen Vorlage, siehe LU., zweimal auf.



N.B. 2, b) JK. V. 3:

Der Grund für diese Wortwiederholungen mag in den knappen Einzelversen der Klagelieder selbst liegen. Deshalb bricht Escribano die knappen Threniverse auf. Durch Wortwiederholungen schafft er musikalischen Raum, den er nutzt, um seine polyphone Kunst in besonderem Maß zu exponieren. Eine weitere Ursache für die Wortwiederholungen in den drei-, vier und besonders den zweistimmigen Versätzen ist in den ausgedünnten Dispositionen selbst zu suchen. Die vertikale klangliche Reduktion erfährt durch Wortrepetitionen und eine polyphone kunstvolle Schreibweise ihren linearen Ausgleich.

Gleiche Wörter und Wortgruppen in Folge bringt auch Carpentras (1532). In der 5. Lektion (JK. II. 11) hebt der zweifache Auftritt von „Defecerunt prae lacrimis“ diese Worte besonders hervor.¹² Diese doppelte Wortgruppe können wir außerdem als Merkmal der kompositorischen *Varietas* auffassen, der abwechslungsreichen Gestaltung eines Versanfangs. Das bei Escribano beschriebene Verfahren, Kurzverse aus dem 5. Buch der Klagelieder durch Wortwiederholungen auszudehnen, wendet schon Carpentras an. In der 7. Lektion (JK. III.

¹² Siehe Seay, 1973. S. 46.

25, 26, 18 & 19) und besonders in den Sätzen der *Oratio Jeremiae Prophetarum*¹³ mit reduzierter Disposition entdecken wir diese Vorgehensweise. Diese Kompositionsmethode des Musikers aus Frankreich hat höchstwahrscheinlich den spanischen Komponisten beeinflusst.

Mit individuellen kompositorischen Mitteln deutet Escribano bestimmte Wörter musikalisch aus. Dabei von „musikalisch-rhetorischen Figuren zu sprechen, wäre irreführend, da die Figurenlehre und Figurenkomposition eine Sache der deutschen Theorie und Praxis des 17. Jahrhunderts waren.“¹⁴ Augenfällige Beispiele von Escribanos Wortausdeutung werden im folgenden Text vorgestellt.

Der römische Lamentationston versieht das letzte Wort des Exordiums „prophetarum“ mit einer kleinen melismatischen Bewegung.¹⁵ Reicher fällt der spanische Lamentationston bei diesem Wort aus.¹⁶ Die Verse enden mit einem großen melismatischen Melodiebogen.¹⁷ Hier knüpft Escribano an, wenn er das Schlußwort „prophetarum“ des Exordiums zur 1. Lektion melismatisch gestaltet.¹⁸ Ein Aspekt der melismatischen Versatzenden kann das Hervorheben entsprechender Wörter sein, was wir ebenfalls bei Carpentras wiedererkennen.

Escribano setzt Änderungen der Satzarten ein, um Textpassagen musikalisch zu interpretieren. Wir erinnern uns an die nach oben strebende Melodie im Superius am Anfang des Exordiums, die wie ein Signal die 1. Lektion eröffnet. Im zweiten Versatz versinnbildlichen die drei Unterstimmen mit ihrer sprunghaften Melodik und dem rastlosen Durchgang im Bassus eine rastlose schlaflose Nacht – schlaflos durch das „plorans ploravit“, das als Kontrast mit Fermaten (*Coronae*) versehen ist und gewissermaßen ein unbegrenztes, zeitloses Klagen und Weinen darstellt.

In dieser Lektion gibt es ein schönes Beispiel dafür, wie die wechselnde Stimmendisposition der musikalischen Wortausdeutung dient. In den Mensuren 58 bis 66 setzt der Superius aus, um dann bei den Worten „Omnes amici“ sinnfällig die Vollstimmigkeit wieder herzustellen.

¹³ Die gleiche Beobachtung läßt sich in der *Alia Oratio Jeremiae Prophetarum* machen.

¹⁴ Finscher, S. 476. Zur *Musica poetica* siehe auch Oechsle, S. 7-11.

¹⁵ Vergl. L.U., S. 631.

¹⁶ Vergl. Snow, S. 58 & 61.

¹⁷ Siehe N.B. 1 & 4 in Kap. III. 2. c) *Lamentationstöne als C.p.f.*

¹⁸ Siehe Mensur 7-9 der Edition im Anhang.

In der 2. Lektion mit dem Vers JK. I. 5 wird der Gang der Kinder in die Gefangenschaft durch eine Durchgangsfloskel auf „ducti“ im Altus und Bassus ausgedrückt. Im nächsten Verssatz (JK. I. 6) gestaltet der Superius die letzten Worte des Satzes „decor ejus“ melismatisch und somit dekorativ.

N.B. 3, „decor“, 2. Lektion:



In der 3. Lektion stehen die bewegten Durchgangstöne des Altus bei „veniant“ (JK. I. 4) für den Gang der Pilger zum Fest. Lange Notenwerte bremsen bei „sacerdotes gementes“ die lineare Bewegung der Stimmen. Über diesen stehenden Klängen aus Longen und Breven erklingt im Superius das *Threni*-Motiv (siehe Kap. III. 2. c)), wodurch diese Textpassage wirkungsvoll vertont ist.

N.B. 4, „sacerdotes gementes“:

Eine *falsobordone*-artige Konstruktion hebt das letzte Wort dieses Verssatzes „amaritudine“ musikalisch hervor.

Bei der Vertonung des Verses JK. I. 5, diesmal in der 3. Lektion, setzt die musikalische Wortausdeutung an anderer Stelle an. Eine punktierte, fast tänzerische Melodik, besonders im Altus, verdeutlicht das Wort „locupletati“, das Glück der Feinde. Bei „parvuli ejus“ pausiert der Tenor. Dieser kleiner disponierte Satz steht möglicherweise für die Kleinen, für die Kinder. Diese Ansicht untermauert die sonst vorherrschende Vollstimmigkeit in den ersten

drei Lektionen. Am Ende dieses Verssatzes (JK. I. 6) drückt der Komponist die Kraftlosigkeit des Dahinziehens mit einem gegenteiligen Mittel aus. Eine kraftvoll-rhythmische, deutliche Deklamation, parallel im Superius und Bassus und leicht versetzt im Altus, hebt „fortitudine“ hervor.

Auch in der 4. Lektion wird das Weinen mit dem *Threni*-Motiv (s.o.), im Altus und Bassus in Dezimen parallel geführt, hervorgehoben. Genaugenommen steht dieses Motiv bei dem Wort „oculi“. Das fallende Motiv deutet den Tränenfluß an. Im nachfolgenden Versatz (JK. II. 12) heben kleine Imitationen zwischen Altus und Tenor die beiden dramatischen Worte „deficerent vulnerati“ hervor. Der nächste Versatz (JK. II. 13) beginnt polyphon. Der römische Lektionston erklingt als *Cantus planus* im Superius. Altus und Bassus bewegen sich melodisch frei; der Tenor setzt eine Mensur später ein. Diese Polyphonie wird nach zwei Mensuren aufgegeben. Die drei unteren Stimmen arrangieren sich rhythmisch mit dem Superius bei „comparabo te“. Deklamierende Homophonie verdeutlicht dieses „Zureden“. Im gleichen Versatz werden durch eine an den *Falsobordone* erinnernde Passage (s.o.) die Worte „exaequabo te“ vertont. Das rhythmische und melodische Parallelführen bzw. Gleichsetzen übersetzt diese Passage direkt.

Am Beginn der 5. Lektion (JK. III. 49) setzt Escibano das Weinen, d.h. den Fluß der Tränen, durch eine fließende, bewegliche Melodik im Altus musikalisch um. Stark bewegte Miniaturfloskeln im Altus und Tenor spiegeln das „nicht zur Ruhe kommen“ wider. Eine geschwungene melismatische Melodie im Tenor, die auf das *Threni*-Motiv (s.o., Kap. III. 2. c) verweist, interpretiert im nachfolgenden knappen Versatz (JK. III. 51) das „Elend“.

N.B. 5, „urbis mea“:



Eine dichte, geradezu sich jagende Polyphonie in Superius und Altus setzt im Versatz JK. III. 52 die („Venatione ceperunt“) in eine klingende Szene um. Eine kurze Änderung der Stimmendisposition dient dem Wortausdruck. Durch die Pause des Superius fehlt dem Satz

sein Kopf („Inundaverunt aquae super caput meum“). Beim Sprechen („dixi perii“), wozu man den Mund und somit den Kopf braucht, setzt der Superius wieder ein.

Andere Mittel verbildlichen im Versatz JK. III. 55 den Text. Beim Rufen des Namens des Herrn erklingt im Superius eine signalartige Melodie. Das Wort „domine“ ist mit einer Vorhaltfloskel versehen. Da dieses Rufen aus der Grube („de lacu novissimo“) erfolgt, strebt die Superiusmelodie nach unten. Dabei schwanken die übrigen drei Stimmen zwischen gleichen Klängen hin und her. Diese auffällige klangliche Unbeweglichkeit gibt der Assoziation des Eingeschlossenseins in der Grube freien Lauf. Als Satztechnik tritt in diesen vier Mensuren der *Falsobordone* auf.

Escribano hebt das Schreien, „et clamoribus“, im nächsten Versatz (JK. III. 56) dreifach hervor. Zuerst melodisch, indem er dieses Wort nacheinander im Altus, Superius und Bassus mit lebhaften Floskeln, die das Schreien in dem satzmäßig ruhigen Kontext hervorheben, versieht. Zum zweiten durch das Mittel der Wortwiederholung im Superius und Altus. Und drittens durch das wirkungsvolle Aussetzen einer Stimme. Während im Altus die „Schreifloskel“ erklingt, pausiert der Bassus. Der Satz hellt kurzzeitig klanglich auf und die „Clamoribus“-Floskel im Altus kommt noch mehr zur Geltung.

N.B. 6, „et clamoribus“, JK. III. 56:

Handwritten musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is for the text "et clamoribus, et clamoribus". The Cantus part has a melodic line with a fermata. The Altus part has a more rhythmic line with a fermata. The Tenor part has a simple line with a fermata. The Bassus part has a simple line with a fermata. The lyrics are written below the staves.

Unterstützt wird die Wirkung des Schreiens durch die Parallelen zwischen Superius und Bassus in der vorletzten Mensur.

Im letzten Versatz dieser Lektion (JK. III. 57) dient die Fermate (Corona) dem Wortausdruck. Nach der Binnenkadenz folgt die Vertonung des Wortes „Dixisti“. Die letzte

Silbe von „Dixisti“ ist mit einer Fermate versehen, wodurch dieses Sprechen eine ruhige und tröstende Wirkung erfährt, die gut zu dem nachfolgenden „ne timeas“ paßt.

Escribano setzt in der 6. Lektion gezielt eine wechselnde Stimmendisposition ein, um erneut den Wortgehalt musikalisch zu deuten. Im fünfstimmigen dritten Verssatz pausieren die zwei unteren Stimmen durchgehend, während der Tenor erst kurz vor der Kadenz hinzutritt. Die beiden verbleibenden oberen Stimmen illustrieren durch ihren hohen Klang (wie Kinderstimmen) die „Pupulli“. Durch die regelmäßig auftretenden Wortwiederholungen in den Verssätzen der *Oratio* lassen sich die knappen Verse etwas ausgedehnter vertonen. Sie können auch, wie im Verssatz V. 5, der Wortausdeutung dienen. Im Verssatz JK. V. 5 illustrieren sie Rastlosigkeit („non dabatur requies“).

Escribano setzt erfolgreich folgende Mittel der musikalischen Wortumsetzung ein: 1. Melodische Mittel, 2. satztechnische Mittel, 3. veränderte Stimmendispositionen sowie 4. Wortwiederholungen.

1. Zu den melodischen Mitteln gehören a) Melismen, die meist vor den Kadenzen mit bestimmten Wörtern verbunden sind, b) wirkungsvoll eingesetzte bewegte Floskeln, die besonders im Altus auftreten, und c)) das *Threni*-Motiv, das durch seine klagende Wirkung seiner Bedeutung gerecht wird.
2. Der bewußte Einsatz und Wechsel von Satzarten. Zu nennen sind die *Falsobordone*-Technik und die Kontrastwirkung der homophonen zu der polyphonen Polarität.
3. Veränderte Stimmendispositionen finden als textdarstellende Mittel eine bemerkenswerte Anwendung. Escribanos Dispositionsarrangements werden im folgenden Kapitel behandelt.
4. Wortwiederholungen sind das einfachste Mittel der musikalischen Textausdeutung. Der Komponist setzt es wenig ein. Eher dient es der ausgleichenden Proportionierung kurzer Verssätze.

Escribano setzt die Mittel der Wortausdeutung sehr gleichmäßig und sehr ausgewogen ein. Diese Ausgewogenheit läßt diese Mittel im entscheidenden Moment plastisch aus dem Satz hervortreten. Auch in der einzelnen, unter dem Namen *Joanis Scribanus* überlieferten Lektion in den Nicoletti-Stimmbüchern¹⁹ sind einige textdarstellende Momente zu konstatieren.

¹⁹ Siehe Kap. III. 1. *Überlieferung und Textauswahl*.

Zunächst entdecken wir den Stimmdispositionswechsel. Im ersten Verssatz pausiert der Bassus zunächst. Mit seinem Einsatz vervollständigt er den Satz, womit das „O vos omnes“ dargestellt wird. Zwei bewegte Floskeln bei „dolor“ lassen den Altus sich „in Schmerzen winden“. Das Mittel der Wortwiederholung hebt die Passage „in die furoris sui“ aus dem Satz hervor, wobei „sui“ melismatisch gestaltet ist.

Mit schnellen Durchgangsfloskeln wird im nächsten Verssatz die Aktion des „misit ignem“ in Töne gesetzt. In Kombination dazu tritt das Mittel des Stimmdispositionswechsels. Bis zu „ossibus meis“ pausiert der Bssus. Durch den Einsatz der oberen Stimmen wird „De excelso“ verdeutlicht. Mit dem Einsatz des Bassus bei „erudivit“ wird die „göttliche Höhe“ verlassen.

Wenn auch diese Lektion größere homophone Elemente aufweist als die sechs Lektionen Escribanos aus C.G. XII. 3, zeigen sich vergleichbare textdarstellende Momente. Gemeinsamkeiten bestehen auch in der Bevorzugung des Altus und – mit Einschränkung – des Tenors als melodische Aktionsträger. Der Superius ist in den Nicoletti-Stimmbüchern kaum in den polyphonen Verbund integriert, da er über weite Strecken starr am römischen Lektionston festhält. Imitatorische Elemente gibt es, abgesehen von einem einmaligen Aufgreifen einer winzigen Floskelgeste, in dieser Lektion nicht. Außerdem haben die Stimmen nicht die Bewegungsfreiheit wie in den anderen sechs Lektionen. Wenn Escribano der Komponist dieser einzelnen Lektion ist, dann hat er sich im Vergleich zu seinen übrigen Lektionen musikalischen Restriktionen unterworfen.

Abschließend sei festgestellt, daß in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die musikalische Textdarstellung ein regelrechtes Kompositionsziel war. Es läßt sich in den verschiedenen musikalischen Gattungen nachweisen. Interessant ist zu beobachten, wie Escribano in der relativ jungen Gattung der Lamentationen dieses Mittel individuell einsetzt und variiert.

f) Satz- und Stimmendispositionen

Escribanos Lamentationen sind überwiegend vierstimmig gesetzt. Die Schlüsselkombinationen und Tonumfänge, nicht aber die Stimmenbezeichnungen ordnen die Einzelstimmen bestimmten Stimmregistern zu. Interessant ist, wie Escribano einzelne Stimmtypen einsetzt, die Art, wie er die Stimmen kombiniert und gruppiert.

In Escribanos 1. Lektion (ediert im Anhang) haben die vier Stimmen durch Überschneidungen und –kreuzungen eine enge Lage.:

Mensuren 10: T & B, 13: A & T, 16: S & A, 19 & 20: A & T, 23: T & B, 27-29: S & A, 33: T & B, 39: A & T, 44: T & B, 50: S & A, 52-54: A & T, 57: T & B, 67 & 68: A & T, 72-74: A & T, 80: T & B, 82: T & B und 88: T & B.

Diese massiven Stimmkreuzungen lassen zunächst eine „*ad aequales*“-Disposition vermuten. Doch die Schlüsselung in dieser Lektion – C2, C4, C4 und F4 steht für einen tiefen Chor mit Männerstimmen. Folgende Töne grenzen die vier Stimmlagen ein:

Superius: $g - b'$

Altus: $d - f'$

Tenor: $c - c'$

Bassus: $G - a$.

Der Gesamtumfang der vier Stimmen beträgt zwei Oktaven plus zwei Töne. Der Superius hat eine ideale Lage für eine falsettierende Männerstimme, die sich im Fünftonraum d' bis a' besonders gut entfalten kann. Der Altus entspricht im Umfang einer Tenorstimme. Die dritte Stimme, der Tenor, hat Baritonlage. Er entfaltet seine melodischen Aktivitäten überwiegend im Tonraum d bis a . Der Bassus verhält sich oktavidentisch mit dem Superius.

Statt des normalen Tonumfanges eines vierstimmigen Satzes von $2 \frac{1}{2}$ Oktaven sind die Stimmen hier auf etwa zwei Oktaven zusammengeschoben, was erneut auf die „*ad aequales*“-Disposition verweist. Doch weichen die Oktavidentität von Superius und Bassus sowie der real gleiche Tonumfang der Mittelstimmen von den Definitionskriterien der „*ad aequales*“-Disposition ab.¹ Dem Superius und dem Altus werden ein größerer Stimmumfang eingeräumt. Außerdem hebt der Komponist die authentische und plagale Stimpaarigkeit durch die C.f.-Paraphrasen in den drei oberen Stimmen immer wieder auf.² Escribano transponiert den ursprünglich im 3. Modus stehenden spanischen Lektionston auf den 1. Ton. Diese Transposition ermöglicht einen etwas tieferen Chorklang, womit Escribano womöglich der von tiefer Trauer geprägten Stimmung des Textes Rechnung trägt.

¹ Vergl. Meier, 1978. S. 230 & 31.

² Vergl. ebenda, S. 230. Siehe entsprechenden Beitrag zum C.p.f in Kap. III. 2. c).

Die Stimmumfänge in der 2. und 3. Lektion:

Superius, $g - a'$	Stimme bewegt sich überwiegend zwischen c' und a' .
Altus, $e - g'$	Stimme bewegt sich überwiegend zwischen a und e' .
Tenor, $c - d'$	Stimme bewegt sich überwiegend zwischen e und c' .
Bassus, $A - c'$	Stimme bewegt sich überwiegend zwischen A und a .

Schlüssel: C2, C3, C4 und F4.

Durch die andere Grundtonart klingt die 2. Lektion eine Tonstufe höher als die erste. Stimmkreuzungen treten in der 2. Lektion seltener auf. Sie befinden sich hauptsächlich in den Mittelstimmen, meist in den Kadenzen.

Die 4. Lektion um 6. Modus hat folgende Stimmumfänge:

Superius, $e' - c''$	Der Tonraum wird gleichmäßig ausgenutzt.
Altus, $g - g'$	Stimme bewegt sich überwiegend zwischen b und f' .
Tenor, $c - e'$	Stimme bewegt sich überwiegend zwischen f und d' .
Bassus, $F - b$	Stimme bewegt sich überwiegend zwischen A und a .

Schlüssel: C1, C3, C4 und F4.

Der Gesamtstimmumfang ist nun nach oben und nach unten ausgeweitet. Ergänzt durch den Dur-ähnlichen 6. Modus erfährt die Klanglichkeit eine Aufhellung. Auffällig ist der relativ enge Aktionsradius der drei oberen Stimmen, was durch die Bindung an den schlichten römischen Lektionston erklärt werden kann.

Die Stimmumfänge in der 5. Lektion:

Superius, $d' - c''$	Der Tonraum wird gleichmäßig ausgenutzt.
Altus, $g - f'$	Der Tonraum wird gleichmäßig ausgenutzt.
Tenor, $c - d'$	Stimme bewegt sich überwiegend zwischen b und f' .
Bassus, $G - a$	Stimme bewegt sich überwiegend zwischen b und f' .

Schlüssel: C1, C3, C4 und F4.

Auffällig in dieser Lektion sind die Wechsel der Stimmenzahlen. Im Verssatz JK. III. 52 („Sade. Veneratione ceperunt“) erklingt die Vokalise vollstimmig. Der kurze Versatz ist dreistimmig. Der Tenor als dritte Stimme gesellt sich erst nach viereinhalb Masuren zu dem Superius und Altus. Ähnlich geht der spanische Komponist im übernächsten Versatz JK. III. 54 („In unda verunt“) vor. Die anfängliche Dreistimmigkeit wird erst nach fünfeinhalb Masuren durch den Superius vollstimmig. Der dazwischen liegende Versatz ist vollstimmig. Die Dispositionsänderungen können wir als kompositorisches Mittel der *Varietas* auffassen, das uns zuvor bei den getrennten Stimmpaaren (Mensur 30-33) und beim Pausieren des Superius (Mensur 58-66) in der 1. Lektion begegnete.

Mit der 6. Lektion ändert sich der Besetzungsplan, indem eine weitere Baßstimme hinzutritt.

Die Umfänge der fünf Stimmen in der 6. Lektion:

Superius, $b - a'$	Stimme bewegt sich überwiegend zwischen d' und a' .
Altus, $g - g'$	Stimme bewegt sich überwiegend zwischen b und g' .
Tenor, $g - e'$	Der Tonraum wird gleichmäßig ausgenutzt.
Bassus I, $H - a$	Stimme bewegt sich überwiegend zwischen c und g .
Bassus II, $G - g$	Stimme bewegt sich überwiegend zwischen G und d .

Schlüssel: C2, C2, C4, F3 und F4.

Die Tonüberlagerungen der drei oberen und der zwei Baßstimmen erzeugen einen kompakten und fülligen, aber keineswegs hellen Klang. Die Ausweitung der Disposition zur Fünfstimmigkeit vergrößert den Gesamtstimmumfang nicht. Im Vergleich zu der 4. Lektion ist der Gesamtstimmumfang sogar um drei Töne reduziert. Die Kräfte rekrutieren sich nach wie vor aus den Stimmregistern Bassus (Bariton), Tenor und Altus-Falsett.³ Die zusätzliche Baßstimme (Bassus primus) verstärkt die tief angelegte Klangebene der Lamentationen.

³ Diese Thematik wird im Kap. V. zur Aufführungspraxis vertieft.

In der 6. Lektion wechseln vollstimmige und reduzierte Sätze regelmäßig ab. Eine Tabelle zeigt die Dispositionswechsel in dieser Lektion.

Tabelle 1:

„Incipit oratio“ „Recordare Domine“ „Hereditas nostra“ „Pupilli factus“ „Aquam nostram“
 a5: SATBB a2: TB(I) a3/5: TBB & SA a2/3: SA & T a4/5: SATB & B

„Cervibus minabamur“ „Aegypto dedimus“ „Patres nostri“ „Jerusalem“
 a3: ATB(I) a4: ATBB a5 a6: SSATBB

Die Tabelle dokumentiert ein abwechslungsreiches Dispositionsspiel. Die Dispositionsvorgänge lassen sich am besten als dynamischer, sich öffnender Prozeß („dynamischer Keil“) beschreiben. Er beginnt mit Zweistimmigkeit im ersten Verssatz und erreicht seinen abschließenden Höhepunkt im sechsstimmigen Jerusalemrefrain. Eine neue Klangqualität entsteht, wenn die tiefe Klangebene im Refrain durch einen weiteren Superius aufgehellert wird. Der Gesamtumfang der Stimmen selbst bleibt unverändert.

Anders als Escribano bezieht Festa einen solchen dynamischen Keil auf seine gesamte Lektionsfolge (C.G. XII. 3).

Tabelle 2:

1. Lektion	2. Lektion	3. Lektion	4. Lektion	5. Lektion	6. Lektion
a4	a4/2/4	a4/3/4/2/4	a4/3/4/3/4	a4/3/4/3/4	a5/4/3/5/4/5
7. Lektion	8. Lektion				
a6/4/3/64/46	a1/2/3/5/3/5/2/4/3/7				

Festas Lektionen I bis V sind vierstimmig mit drei und zweistimmigen Zwischenversen. In der Lektion VI sind die Buchstabensätze „Aleph“ und „Daleth“ sowie der Jerusalemrefrain fünfstimmig, die Verse sind vier- und dreistimmig. In der Lektion VII sind die Buchstabensätze und der Jerusalemrefrain sechsstimmig. Die Schlußlektion (*Oratio*) ist wie bei Escribano eine Spielform des dynamischen Keils auf engem Raum.

Tabelle 3, *Oratio* von Festa:

Exordium, choraliter	1. Satz	2. Satz	3. Satz	4. Satz	5. Satz	6. Satz	7. Satz
zweist. fortgesetzt	a3	a5	a3	a5	a2	a4	a3

Jerusalemrefrain

a7

Tabelle 4, Festas Schlüsselkombinationen (C.G. XII. 3):

1. Lektion	2. Lektion	3. Lektion	4. Lektion	5. Lektion	6. Lektion
3xC4/F4	C1/C1/C2/C4	C3/C4/C4/F3	wie 3. Lektion	C4/C4/F4/F4	3xC4/C5o.C4/F4
7. Lektion	8. Lektion				
C3/C3/3xC4/F4	C1/C3/C3/3xC4/F4				

Festas Dispositionsarrangements, d.h. das Wechsel von Registerkombinationen und Stimmenzahl, sind abwechslungsreicher als bei Escribano. Die größere Zahl der Lektionen mag Festa zu seinem variableren Vorgehen motiviert haben. Seine Dispositionssteigerung erfolgt subtiler als bei dem Spanier. Festa wechselt im Sinne der musikalischen *Varietas* die Schlüssel, so daß zwischen der 1. und 2. Lektion durch Tief- und Hochschlüsselung ein bemerkenswerter Klangkontrast entsteht.

Der dynamische Keil kann nur bedingt als gattungsspezifisches Gestaltungsmittel in römischen Lamentationen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gesehen werden. Ein vergleichender Blick auf die Lamentationen von Nau und Carpentras (C.G. XII. 3) zeigt andere Arrangements der Stimmen. Zwar wechseln beide Komponisten die Kombinationen der Stimmen, doch weisen sie keine vergleichbare Dispositionsdramaturgie wie Escribano und Festa auf.

Tabelle 4, Nau, Dispositionen:

1. & 2. Lektion	3. Lektion	4. Lektion	5. Lektion
a4: C3/C4/C4/F4	a4/3/4: C3/C4/C4/F4	a4: wie 3. Lektion	wie 3. Lektion
6. Lektion	7. Lektion		
wie 4. Lektion	a4/3/4: 3xC4/F4		

Zu Carpentras ist zu ergänzen, daß die L.t.S.s. (*De oratione Jeremiae prophetae*) aus dem Channey-Druck von 1532⁴ auch als dynamischer Keil konzipiert ist. Er diene womöglich für Escribano und Festa als Vorbild.

Tabelle 5, Carpentras, *Oratio* (1532):

Exordium	Recordare	Hereditas	Pupuli
choraliter, dann a2: C4/C4	a3: C3/C4/C4	a4: C3/C4/C4/F4	a2: C1/C1
Aquam nostram	Cervibus & Aegypto	Patres	Servi dominati
a5: C1/C3/C4/C4/F4	a5: C1/C2/C4/C4/F4	a2: C4/F4	a6: C1/C1/C3/C4/C4/F4
Jerusalemrefrain			
a6: C1/C1/C3/C4/C4/F4			

Schlußsteigerungen dieser Art finden sich auch in anderen musikalischen (vokalen) Gattungen, z.B. der Messe. Zum einen kann durch die Erweiterung mit einer oder mehr neuen Stimmen, beispielsweise im dritten *Agnus Dei* der Missa *Da Pacem* von Josquin,⁵ der Klang gesteigert werden; zum anderen kann, wie im *Agnus Dei* III der vierstimmigen Missa *Simile est regnum coelorum* von da Victoria⁶ durch Chorteilung der Satz plötzlich achtstimmig werden. Doch handelt es sich hier nicht wie in den Lamentationen Festas und Escribano um einen dynamischen Keil.

⁴ Entspricht weitgehend den Lamentationen aus C.S. 163. Siehe Seay, 1973. S. XV & XVI.

⁵ Siehe Smijers, S. 52-59.

⁶ Siehe Anglès, 1965. S. 51-57.

Wie Lamentationen weisen Psalm- und Hymnusvertonungen als motettenverwandte Gattungen Dispositionswechsel auf. Diese Dispositionswechsel ermöglichen eine abwechslungsreiche formale Architektur bei der Vertonung der versweisen bzw. strophisch angelegten Texte. Stellvertretend ist hier Orlando di Lassos „*Domine exaudi orationem meam*“ aus den *Psalmi Davidi poenitentiales* (1584)⁷ genannt. In dieser fünfstimmigen Psalmvertonung sind geringer disponierte Verssätze mit unterschiedlichen Stimmkonstellationen eingeschoben. Der Schlußvers der Doxologie weitet sich zur Sechsstimmigkeit aus.

Auch Johannes Gardanos Lamentationen⁸ bringen am Schluß eine Dispositionssteigerung, die aber nicht, wie bei Fetsa, den ganzen Zyklus betrifft. Der erste Teil der Gardano-Lamentationen ist vierstimmig. Im mittleren Teil wechseln sich zwei-, drei- und vierstimmige Sätze ab. Mit der Reduktion der Disposition holt der Komponist zu einer klanglichen Schlußsteigerung aus; die letzten beiden Vokalisieren- und Verssätze sind fünfstimmig.

Anders als Festa arbeitet Jacob Arcadelt in seinen Lamentationen⁹ nicht mit einem dynamischen Keil, sondern mit einer zeitweiligen Dispositionsausweitung.

Tabelle 6:

1. Lektion	2. Lektion	3. Lektion
a4	alle Vokalisieren a5	a4
	Verse: a5/4/3	
	Refrain: a5	

Eine kurzfristige Klangausweitung findet sich in Pierre de la Rues Lamentationszyklus.¹⁰ De la Rues drei Lektionen sind vierstimmig. Nur der Jerusalemrefrain der 1. Lamentation steigert sich zur Fünfstimmigkeit.

Ein schönes Beispiel für einen systematischen Aufbau durch Dispositionswechsel sind die Lamentationen Bernardus Ycartis aus dem Petrucci-Druck von 1506.¹¹ Die erste der drei

⁷ Siehe Leuchtmann, S. 131-72.

⁸ Ediert in Massenkeil, 1965. S. 60-79.

⁹ Ediert in Seay, 1970. S. 120-38.

¹⁰ Ediert in Massenkeil, 1965. S. 127-39.

¹¹ Ediert in Massenkeil, 1965. S. 1-13.

Lektionen hat zweistimmige Buchstabensätze mit jeweils wechselnden Duopartnern. Die Verssätze sind konsequent vierstimmig. In der zweiten Lektion wird das Duoprinzip in den Vokalisensätzen ausgeweitet.

N.B. 1, Ycart, „Aleph“ aus der 2. Lektion:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Aleph" by Ycart. The score is written on eight staves, organized into two systems of four staves each. The first system is labeled with the parts: Diskantus, Altus, Tenor, and Bassus. The second system is labeled with the parts: S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is written in a historical style, likely from the 16th century, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics "A-leph, A-leph, A-leph, A-leph" are written below the notes, with some variations in the first system (e.g., "A - - #leph,"). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

In der 3. Lektion unterbrechen zwei zweistimmige, jeweils unterschiedlich besetzte Verssätze die Vierstimmigkeit. Das Wechseln zur Zweistimmigkeit dient der abwechslungsreichen Gestaltung der Sätze innerhalb einer Lektion. Solche Dispositionsvariationen treten bei Ycart systematischer als bei Festa und Escibano auf. Sie gehen nicht mit einer Dispositionssteigerung einher.

Exkurs: Englische Lamentationen aus den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts sind meist fünfstimmig.¹² Die fünfstimmige Anlage der Lektionen von Thomas Tallis, William Byrd und Osbert Parsley entspricht der englischen Standarddisposition dieser Zeit. Sie kann aber auch durch kontinentale Einflüsse wie durch den anonymen handschriftlichen Lamentationszyklus aus British Library, Royal Appendix MSS 12-16¹³ beeinflusst sein, ein Lamentationszyklus, der weitgehend fünfstimmig angelegt ist und nur im Sinne der *Varietas* in bestimmten

¹² Zur Datierung siehe Finscher, S. 412/13 und Flanagan, 1991. S. 164.

¹³ Ediert in Flanagan, 1990. S. 363ff.

Versätzen eine Stimme aussetzen läßt. Vermutlich entstand dieser Zyklus um die Jahrhundertmitte.

Eine Sonderrolle spielen die fünfstimmigen Lamentationen Robert Whites.¹⁴ Anders als bei Tallis und Byrd sind sie nicht für einen tiefen Chor gesetzt. Die obere Stimme ist dem „Mean“ zuzuordnen (Mean, Countertenor, Tenor, Bariton und Bassus), wodurch ein heller Chorklang entsteht, der vielen Motetten und Servicekompositionen ähnelt.

Auch in anderer Hinsicht bildet White eine Ausnahme. Er vertont den gleichen Text der Klagelieder zweimal – jeweils in zwei völlig verschiedenen Stilen. Das mehrfache Vertonen (weitgehend) gleicher Threnitexte läßt sich außer bei Palestrina und Lasso auch bei einigen norditalienischen Komponisten feststellen.¹⁵ Whites zweite *Lamentations*¹⁶ sind sechsstimmig. Sie unterscheiden sich stilistisch von seinen fünfstimmigen und denen von Tallis, Parsley und Byrd durch regen Wechsel der Stimmenkombinationen, die auf die Kompositionsart der frühen englischen Schule zurückgeht.¹⁷ Diese Dispositionswechsel bei White erinnern an die *Orationes* von Festa und Escribano.

Ein vergleichender Blick auf die nur in englischen Quellen überlieferten Lamentationen des anglo-italienischen Komponisten Alfonso Ferrabosco (The Elder)¹⁸ schlägt eine Brücke zwischen englischen und kontinentalen Lamentationen. Wiederholte Aufenthalte in England zwischen 1562-78 lassen sich gut mit dem vermutlichen Entstehungszeitraum der Threnivertonungen seiner englischen Kollegen in Verbindung bringen.¹⁹ Ferraboscós Lamentationen stehen repräsentativ für die kontinentale, respektive norditalienische Gattung in der Mitte des 16. Jahrhunderts.²⁰ Offensichtlich hat der aus Italien stammende Komponist seine englischen Zeitgenossen stilistisch beeinflusst.²¹ Ferrabosco komponierte fünfstimmige und sechsstimmige Lektionen, die im Hinblick auf die Dispositionsänderung dem anonymen Lamentationszyklus aus Royal Appendix MSS 12-16 ähneln. Die Vollstimmigkeit bildet den Rahmen der Lektionen, der manchmal im Sinne der *Varietas* verkleinert wird. Gleiches läßt sich zu den Dispositionen bei Antoine de Févin (s.o.) sagen.

¹⁴ Siehe Matee, S. 62.

¹⁵ Vergl. Bettley, 1993. S. 172-75 & 192.

¹⁶ Ediert in Matter, S. 100ff.

¹⁷ Flanagan, 1990. S. 289.

¹⁸ Ediert in Chateris, S. 122-80, 206 & 07.

¹⁹ Vergl. Flanagan, 1990. S. 148 & 214.

²⁰ Ebenda, S. 216.

²¹ Wulstan, S. 115, 113 & 114.

Die beschriebene Dispositionsarbeit beobachten wir auch in römischen Lamentationen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Palestrina knüpft an das Konzept von Festa, Escribano und Carpentras an. Im *Lamentationum Liber Primus* (1588)²² wechselt er die Schlüsselungen von Lektion zu Lektion. So bringen höhere und tiefere Stimmlagen wie bei Festa²³ klangliche Abwechslung. Im *Lamentationum Liber Secundus*²⁴ vereinigt Palestrina drei Dispositionsgestaltungsmittel miteinander: die wechselnden Schlüsselungen, die wechselnde Stimmenzahl sowie den dynamischen Keil (Tabelle 7 am Ende des Kapitels).

Die drei Dispositionsspielformen – wechselnde Schlüsselungen, wechselnde Stimmenzahl und dynamischer Stimmenzuwachs – sind kein generelles sondern ein tendenzielles Stilmerkmal in den römischen Lamentationen des 16. Jahrhundert. Escribano, Festa, Carpentras (Druck von 1532 & Ms. C.S. 163) und de Morales, wie wir in späteren Kapiteln sehen werden, sowie Palestrina setzen in ihren Lamentationen gerne diese Dispositions-dramaturgie ein. Besonders wirkungsvoll ist dabei die Vergrößerung der Stimmenzahl in den Jerusalemrefrains. Wie wir später sehen werden, legen sich andere Lamentationskomponisten, z.B. Sebastián Raval, konsequent auf eine Stimmenzahl fest.

Tabelle 7, Palestrina, *Lamentationum Liber Secundus*:

1. Lektion: Exordium, Verse und Refrain 2. Lektion: Vau. Et egrssus ...

a4: C2/C3/C3/C4

a4: C3/C3/C4/F3

Zain. Recordata est ... Viderunt eam ... Heth. Peccatum ... Refrain.

a4 a3: C3/C3/C4

a4

a4

a4

3. Lektion: Jod. Manum suam ... Caph. Omnis populos ... Vide Domine ...

a5: 3xC4/F3/F4

a5

a4: 3xC4/F4

a3: C4/C4/F3

Lamed. O vos omnes ... Refrain.

4. Lektion: Exordium, Verse und Refrain

a5 a4: C4/C4/F3/F4 a5

a4: C3/C3/C4/F3

²² Ediert in Casimiri, S. 1-41.

²³ Siehe Tabelle 4.

²⁴ Casimiri, S. 42-102.

5. Lektion: Exordium, Verse und Refrain

a4: 3xC4/F3

6. Lektion: Aleph. Ego vir ...

a5: C3/3xC4/F4

Aleph. Meminavit ... Aleph.

Tantum in me ... Beth. Vetustam ...

a5 a3: C3/C3/C4 a5: C3/C3/C4/C4/F4 a4: C3/C3/C4/F4 a5 a3: C3/C3/C4

Refrain

7. Lektion: Exordium, Heth. Misericordiae ... Heth. Novi ... Heth.

a5

a4: 3xG2/C3

a4

Pars mea & alia modo ... Refrain.

8. Lektion: Aleph. Quomodo ...

Beth.

a3: G2/G2/C3

a4

a5: 3xC4/F3/F4 a4: 3xC4/F4

a5

Filii Sion ... Ghimel. Sed et lamiae ... Filia populi ... Refrain

9. Lektion:

a3: C4/C4/F3 a5 a4: C4/C4/F3/F4 a4: 3xC4/F3 a5 a6:

Exordium,

Recordare ...

Hereditas nostra ... Pupili facti ...

C3/C3/C4/C4/F3/F4 a4: C3/C4/C4/F4 a4: C4/C4/F3/F4 a4: C3/C3/C4/F3

Aquam nostram ...

Patres nostri ...

Servi dominati ...

Refrain.

a6: C3/C3/C4/C4/F3/F4 a3: C3/C3/c4 a4: C4/C4/F3/F4 a8: C1/C1/C3/C3/C4/C4/F3/F4

g) Zusammenfassung

Folgende Kriterien prägen Escribanos Kompositionsstil:

1) Escribano verarbeitet mehrere melodsiche Vorlagen (C.p.f). Zwei Lamentationstöne, der spanische und der römische sowie ein sogenanntes *Threnimotiv* lassen sich erfassen. Durch Paraphrasieren werden tongetreue Zitate der Lektionstöne umgangen.

2) Escribano vertont den Lamentationstext überwiegend homorhythmisch. Imitationen setzt er zurückhaltend ein. Im Sinne der kompositorischen *Varietas* wechselt er zwischen der homophonen und polyphonen Satzpolarität oft auf engstem Raum. Er verzahnt die Stimmen oft in verschiedenen Kombinationen miteinander. Mit Chorspaltungen bzw. doppelchörigen

Momenten stellt der spanische Komponist eine besondere Form der Stimmverzahnung vor. Es handelt sich um die Stimmpaarigkeit, die wir von Josquin her kennen. So ruft er kontrastreiche Klangwirkungen hervor.

3) Escribanos Mittel der Wortausdeutung sind: bestimmte melodische Elemente, Satzartwechsel, veränderte Stimmendispositionen und der Einsatz von regelmäßig wiederkehrenden Wortwiederholungen.

4) Besonders vielseitig ist Escribanos farbige Dispositionsdramaturgie, die sich in der 6. Lektion mit einem regen Wechsel der Schlüsselkombinationen und mit dynamisch vermehrter Stimmenzahl äußert.

5) Escribanos wiederkehrende Satzpartikel geben der Folge von sechs Lektionen eine gewisse musikalische zyklische Geschlossenheit.

Musikalische Gestaltung der Lamentationen von de Morales

a) Die liturgische Einordnung und Struktur der Lektionen

Der Vergleich der vertonten Lamentationsverse von de Morales und Escribano aus C.G. XII. 3 mit denen verschiedener Ordines¹ bringt keine Übereinstimmung. Die Handschrift selbst enthält keine liturgische Zuordnungen. Denkbar ist, daß die Auswahl der Threniverse für die *Cappella Giulia* nicht an eine feste liturgische Ordnung gebunden war. Anders verhält es sich mit I-RV, Ms. C.S. 198. Dort gibt es Überschriften, die den sechs Lektionen von de Morales liturgische Positionen zuschreiben.

¹ Vergl. Snow, S. 50ff. und siehe Kap. III. 1 der vorliegenden Arbeit.

Die Lektionen aus dem *Liber Secundus* ² sind wie folgt bezeichnet:

Vau. Et egressus est a filia ... = *Feria quinta in Cena domini, Lectio 2.*
(JK. I. 6, 8 & teilw. 9 ohne Vokalise)

Jod. Manum suam misit ... = (F.q.) *Lectio 3.*
(JK. I. 10, 12 & 14)

Aleph. Ego vir videns ... = *Lectio III.*
(JK. III. 1-6)

Die *Lectio III* ist in C.S. 198 keinem Tag des *Triduum sacrum* zugeordnet. Das Brevier von 1522 und das von Papst Pius V.³ führt die ersten Verse des 3. Buches der Threni als 2. Lektion des Karfreitags (L.t. F.s.) auf. De Morales vertont nur die Hälfte der in den beiden Ordines liturgisch vorgeschriebenen Verse. Vermutlich entspricht er so der Gepflogenheit, die Matutin durch die Aufführung polyphoner Lamentationen zeitlich nicht übermäßig zu strecken.

Die Lektionen aus der jüngeren Überlieferungsschicht (C.S. 198) tragen folgende Überschriften:

Incipit Lamentatio ... Aleph. Quomodo ... = *feria 4 Prima Lectio*
(JK. I. 1 & 2)

Vau. Et egressus est a filia ... = (F.q.) *Secunda lectio*
(JK. I. 6 & 7)

Jod. Manum suam misit ... = (F.q.) *Tertia lectio*
(JK. I. 10-12)

An dieser Stelle werden die drei Lektionen für den ersten Tag des *Triduum sacrum* vorgelegt. Textliche Überschneidungen gibt es mit zwei Lektionen aus dem älteren *Liber secundus*.

² Ältere Schicht der Überlieferung.

³ Snow, ebenda.

Doch sind die älteren Lektionen dem *Feria quinta* zugeschrieben. Die unterschiedlichen Zuordnungen weisen möglicherweise auf eine Änderung der liturgischen Tradition hin. Aus praktischen Gründen wurde die Feier der *Tenebrae*-Matutin auf den Vorabend vorverlegt. Die Antizipation der *Tenebrae* erfolgte in der päpstlichen Kapelle womöglich zwischen der Niederschrift der beiden Lektionsfolgen. An anderen Orten wurde die Tradition schon im 13. und 14. Jahrhundert geändert.⁴

Von de Morales' neun Lektionen aus römischen Quellen weisen einige nicht nur textliche sondern auch musikalische Übereinstimmungen auf. Drei Lektionen aus dem *Liber secundus*, der älteren Überlieferungsschicht der Handschriftenkompilation C.S. 198, sind Umtextierungen der drei Lektionen aus C.G. XII. 3.⁵ Die Art der musikalischen Bearbeitung der umtextierten Sätze wurde von M. Nrauner beschrieben.⁶ So beschränkt sich die Anzahl der musikalisch klar unterscheidbaren Stücke des spanischen Komponisten auf sechs Lektionen. Die folgenden Analysekapitel konzentrieren sich besonders auf die drei Lektionen aus C.G. XII. 3, von denen die dritte im Anhang ediert ist.

Wie bei Escribano fehlen bei de Morales Buchstabensätze in Lektionen mit Strophen aus dem 3. Buch der Klagelieder.

De Morales: *Lectio III* aus *Liber secundus*, C.S. 198

JK. III. 1-3 (2 & 3 ohne Buchstaben)

JK. III. 4-6 (5 & 6 ohne Buchstaben)

Anders als die Kadenzen an den Satzenden wird das Ende des Verssatzes JK. III. 1 nicht durch eine Fermate angezeigt, sondern durch Pausenzeichen, die kaum eine optische Zäsur geben. Durch ihre unterschiedlichen Längen markieren sie nicht das Satzende, sondern den nächsten Satzbeginn. Noch dichter ist der dritte Versatz mit dem zweiten verbunden. Fermaten fehlen und im Altus II gibt es keine Pause (*Cadenza fugite*). Das Ende dieses kombinierten Verssatzes ist mit einer Fermate und einem Zäsurstrich versehen, womit die drei Threniverse in einem einzigen musikalischen Satz zusammengefügt sind. Der hebräische Buchstabe „Aleph“ ist dieser Verskombination vorangestellt. De Morales wie Escribano wendet somit das Verfahren der subsummierten Buchstaben an.

⁴ Marx-Weber, 1996. S. 897.

⁵ Siehe Marx-Weber, 1999. S. 223.

⁶ Brauner, 1982. S. 349-53.

Lectio III ist die einzige Lektion von de Morales mit Versen aus dem 3. Buch der Klagelieder Jeremias. Alle anderen Lektionen vertonen Texte aus dem 1. Buch, wobei in der 2. Lektion des Gründonnerstags (*Secundus Liber*) eine Besonderheit auftritt. Nach der Vertonung von JK. I. 8 schließt de Morales die Lektion nicht mit dem Jerusalemrefrain ab. Er hängt willkürlich, ohne einleitenden Buchstabensatz, den letzten Versteil „Vide domine ...“ aus JK. I. 9 an. Dies ist ein weiteres Indiz für den zwanglosen Umgang der Komponisten mit dem Text der Threni.

Die Fermaten an den Satzschlüssen und die pausenbedingten Satzlässen, z.B. in der 1. Lektion in C.G. XII. 3, offenbaren Differenzen zwischen der literarischen Vers- und der individuell-musikalischen Satzstruktur bei de Morales.

De Morales, 1. Lektion: Die Schrägstriche bezeichnen Fermaten. Die Zeilenumbrüche stehen für Satzlässen durch Pausen. Schreibweise, Satzzeichen und Auslassungen wurden aus der Handschrift übernommen. Zum Vergleich werden anschließend die entsprechenden Verse aus dem L.U. mitgeteilt:

Coph./

Vocavi amicos meos ipsi deceperunt me sacerdotes mei et senes mei in urbe consumpti sunt,
quia quaesierunt cibum sibi ut refocillarent animam suam./

Res./

Vide Domine quoniam tribulor conturbatus est venter meus
subversus est cor meum in memetipsa
quoniam amaritudine plena sum.

Foris interfecit gladius,
et domi mors similis est./

Sin./

Audierunt quia ingemiscoego,
et non est
qui consoletur me;/

Omnes amici mei audierunt malum meum
laetati sunt
quoniam tu fecisti; adduxisti diem consolationis

et fient similes mei./

Jerusalem (2x)

convertere ad dominum deum tuum./

JK. I. 19-21:⁷

Coph.

Vocavi amicos meos,
et ipsi deceperunt me;
sacerdotes mei et senes mei
in urbe consumpti sunt,
quia quaesierunt cibum sibi
ut refocillarent animam suam.

Res.

Vide, Domine, quoniam tribulor;
conturbatus est venter meus,
subversum est cor meum in memetipsa,
quoniam amaritudine plena sum.

Foris interficit gladius,
et domi mors similis est.

Sin.

Audierunt quia ingemisco ego,
et non est qui consoletur me;
omnes inimici mei audierunt malum meum,
laetati sunt quoniam tu fecisti;
adduxisti diem consolationis,
et fient similes mei.

Vergleicht man den Text aus der Handschrift mit der Vorgabe aus der Vulgata entdecken wir einige Abweichungen, die zum einen auf einen liberalen Textumgang, zum anderen aber auch auf Schreibfehler zurückgeführt werden können.

⁷ Siehe Vulgata, S. 907.

De Morales strukturiert die ursprünglichen knappen drei Doppelzeilen aus JK. I. 19 in zwei längere Textteile um. Die Kurzatmigkeit der literarischen Vorlage wird aufgehoben. Im Verssatz JK. I. 20 entsprechen sich literarische und musikalische Satzstruktur. Im letzten Vers dieser Lektion (JK. I. 21) werden die ohnehin knappen sechs Zeilen der literarischen Vorlage kompositorisch zu sieben kleingliedrigen und kurzatmigen Wortfolgen umgeformt.

Die 2. Lektion aus C.G. XII. 3 zeigt in ihrer Gesamtanlage die gleiche Kleingliedrigkeit und Kurzatmigkeit wie der Verssatz JK. I. 21.

De Morales' 3. Lektion tendiert durch musikalisch miteinander verbundene Textpartikel zu einem fließenden Satz mit wenig markanten Zäsuren. Ein ähnlich abwechslungsreiches Bild der Text- und Satzstrukturen geben die Lektionen aus C.S. 198 ab.

Wie bei Escribano ist de Morales' Textumgang flexibel und variabel.

b) Kadenzen und Tonarten

Die Textauswahl dreier Lektionen von de Morales aus C.G. XII. 3 ist vom römischen Brevier von 1522, dem Brevier des Papstes Pius V. und dem L.U. unabhängig. Als einzige spanische Quelle ordnet das Brevier von Saragossa die Verse JK. I. 12-19 den drei Lektionen der Karfreitags-Matutin zu. Eventuell kann de Morales' Textauswahl mit einem Brevier aus Compostela¹ in Verbindung gebracht werden, doch fehlen dafür biographische Bezüge.² Da diese Lektionen eine Folge von Versen aus dem 1. Buch der Klagelieder vertonen, können wir von einer liturgischen Einheit dieser drei Lektionen ausgehen. Diese Zusammengehörigkeit rechtfertigt es, sie gemeinsam analytisch zu beschreiben.

Im Mittelpunkt steht zunächst die Untersuchung der Kadenzen, Pausenzäsuren und Fermaten an den Satzenden und –einschnitten.

¹ Snow, S. 50.

² Stevenson2, S. 553-56.

1. Lektion „Coph. Vocavi amicos meos“, JK. I. 19-21:

- 1. Fermate: Kadenz auf d
- 1. Zäsur: Kadenz auf d; Mi-Klausel, dreistimmig
- 2. Fermate: Kadenz auf d
- 3. Fermate: Kadenz auf d; Mi-Klausel
- 2. Zäsur: Kadenz auf g; Gleittonklausel, dreistimmig
- 3. Zäsur: Kadenz auf g; plagal, dreistimmig
- 4. Zäsur: Kadenz auf b; authendisch, dreistimmig
- 4. Fermate: Kadenz auf d; Mi-Klausel, dreistimmig
- 5. Fermate: Kadenz auf d
- 5. Zäsur: Kadenz auf d; Vorhaltklausel
- 6. Fermate: Kadenz auf b; authendisch
- 6. Zäsur: Kadenz auf b; Vorhaltklausel
- 7. Zäsur: Kadenz auf es; plagal
- 8. Zäsur: Kadenz auf d; Mi-Klausel
- 7. Fermate: Kadenz auf d; Mi-Klausel
- 9. Zäsur: Kadenz auf d; Mi-Klausel
- 8. Fermate: Kadenz auf d; authendisch

Die Lektion ist mit den Akzidentien *b* und *es* versehen. Vorzeichen und Dominanz der Kadenzen auf *d* (Besonders oft die Mi-Klausel) stehen für den transponierten 4. Modus.

2. Lektion „Num. Vigilavit jugum“, JK. I. 14-16:

Kadenzen auf *f* und *c* wechseln sich ab. Die Lektion hat ein *b*-Vorzeichen. Kadenzen und das Akzidens stehen für den 6. Modus. Eine Ausnahme bildet die Binnenkadenz auf *a* im Jerusalemrefrain, die als wirkungsvolles überraschendes Moment die starre Kadenzfolge auflockert.

Der Kadenzplan der im Anhang edierten 3. Lektion „Phe. Expandit Sion ...“ (JK. I. 17, 18 und teilweise 19) wird hier vollständig vorgestellt.

1. Fermate: Kadenz auf e; plagal
2. Fermate: Kadenz auf e; plagal
3. Fermate: Kadenz auf e; plagal
4. Fermate: Kadenz auf e; Mi-Klausel, dreistimmig
1. Zäsur: Kadenz auf g
5. Fermate: Kadenz auf e; plagal
6. Fermate: Kadenz auf a; plagal
7. Fermate: Kadenz auf e; plagal

Die Lektion hat den 3. Modus als Grundtonart.

Wie schon erwähnt handelt es sich bei den drei Lektionen von de Morales aus der älteren Überlieferungsschicht (*Liber secundus*), C.S. 198 um (bearbeitete) Umtextierungen der drei Lektionen aus C.G. XII. 3. Anzumerken ist, daß die erste der drei Lektionen (*Feria quinta in Cena domini*, *Lectio 2.*) einen Ton höher transponiert ist.

Folgende Modi bilden die Grundtonarten der drei Lektionen aus der jüngeren Überlieferungsschicht von C.S. 198:

Feria 4 Prima Lectio: wir zählen 11 Satzenden und –unterbrechungen durch Fermaten und Pausenzäsuren. Fünf Kadenzen erklingen auf *f*, zwei auf *a*, zwei auf *c*, eine auf *b* und eine auf *d*. In Verbindung mit dem Vorzeichen *b* steht die Kadenzfolge für den 6. Modus.

Secunda lectio: acht Kadenzen und –unterbrechungen durch Fermaten und Pausenzäsuren verteilen sich auf drei Kadenzen mit dem Grundton *e*, jeweils zwei mit *a* und *g* sowie eine mit *c*. Diese Lektion hat den 3. Modus als Grundtonart.

Terta lectio: sieben Fermaten verteilen sich auf fünf Kadenzen auf *f* und zwei auf *c*. In Verbindung mit dem Vorzeichen *b* bezeichnet die Kadenzfolge den 6. Modus.

Eine Übersicht bringt die Grundtonart der sechs Lektionen auf einen Blick:

C.G. XII. 3

C.S. 198

1. Lektion 2. Lektion 3. Lektion Prima lectio Secunda lectio Tertia lectio
 4. Modus 6. Modus 3. Modus 6. Modus 3. Modus 6. Modus

De Morales verwendet nur drei verschiedene Modi als Grundtonarten. Eine Tonartenvielfalt wie bei Escribano, Festa und Carpentras ist nicht zu verzeichnen. Die sechs Lektionen von de Morales sind zwei voneinander unabhängige Lektionsfolgen. Für den Komponisten bestand nicht der Anlaß einer zyklischen Tonartendramaturgie. Ähnliches läßt sich beispielsweise bei den Lamentationen des französischen Zeitgenossen Claudin de Sermisy feststellen. Seine drei Lektionen für den Karsamstag stehen durchgehend im 6. Modus, womit sie musikalisch einen kleinen Zyklus bilden.³ De Morales' Auswahl der Modi ist der *Varietas* verpflichtet. Die Lektionen, die während jeweils einer Matutin erklangen, heben sich deutlich durch ihre Tonarten voneinander ab. Ähnlich Festa ist der Anteil der Lektionen im Dur-ähnlichen 6. Modus bei de Morales hoch.

c) Lamentationstöne als *Cantus prius factus*

Escribano verband den 6. Modus mit der Verarbeitung des römischen Lamentationstons. Drei der Lektionen von de Morales stehen in der gleichen Tonart. Rufen wir uns den römischen Lamentationston, genaugenommen die Vokalisierenformel *a g f g f*, das Initium *f g a* mit der Tuba (Tenor) auf *a*, die Mittelkadenz *g b a g a (f)* und das Schlußmelisma *a g f g f* in Erinnerung. Dann wissen wir, nach welchen Tonfolgen wir in de Morales' zweiter Lektion aus C.G. XII. 3 suchen müssen.

In der zweiten Stimme im C2-Schlüssel deutet de Morales die Tonfolge des C.p.f an. Diese Stimme ist im Manuskript nicht benannt und wird hier als Altus bezeichnet.¹

N.B. 1, „Num“ mit unterlegtem choralen Modell:

³ RISM-1535² und RISM-1549¹. Ediert in Allaire, S. 1-13 und in Massenkeil, 1965. S. 120-26. Zur Zyklusbeschreibung siehe Ring, S. 65.

¹ Der *Tenor primus* (C3-Schlüssel) ist die einzige bezeichnete Stimme, womit die Disposition SATTB eindeutig ist.

Der Anfang des Verssatzes „Vigilavit jugum“ zeigt, daß der Komponist zwar das chorale Initium *f g a* andeutet, sich aber nicht an die Synchronisation von Text und Lektionstönen hält. Stattdessen benutzt er das chorale Modell als Lieferant für einzelne Töne, die in loser Folge im Altus und Tenor II eingebaut sind.

Handwritten musical score for three voices. The lyrics are: Vi-gi-la- rit ju-gum in-i- qui- me-a.

The score is written on three staves:

- Alto:** Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a whole note, followed by quarter notes, and ends with a half note and a fermata.
- Tenor II:** Bass clef, key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a whole note, followed by quarter notes, and ends with a half note and a fermata.
- römischer Lamentations-ton: Juchurn:** Bass clef, key signature of one flat (B-flat). The melody consists of whole notes.

The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes.

Töne des C.p.f auf zwei Stimmen zu verteilen, begegnete uns als kompositorisches Merkmal in Escribanos Lamentationen. Escribano greift nicht wie de Morales Einzeltöne auf, sondern lineare Passagen. De Morales vermeidet Festas und Naus Deutlichkeit des Choralzitats, auch wenn bei der Textstelle „convolutae“ die Tuba *a* im Alt ausnahmsweise sehr plan eingesetzt ist. Mit melodischen Gesten erinnert de Morales an den römischen Lektionston.

N.B. 3, „infirmata est“, Altus & Bassus und „dedit me dominus“ im Superius:

Superius
Altus
Bassus

de - dit me

in - fir - ma - ta est vir - tus me - a ;

in - fir - ma - ta est vir - tus me - a ;

5
do - mi - nus in ma - nu

Der zweite Vokalisensatz „Samech“ bestätigt den bruchstückhaften Umgang mit dem römischen Lektionston. Der Altus intoniert die ersten beiden Choraltöne *a g*, bringt aber das *f* erst nach einem Exkurs von einigen freien Tönen. De Morales beschließt diesen Vokalisensatz nicht mit der Altus-Finalis *f*, sondern läßt die Stimme vor der Fermate nach unten zum *c* sinken. Der Tenor II und der Bassus übernehmen die eigentliche Choralfinalis.

Der dreistimmige Satz „Abstulit omnes“ (JK. I. 15) zeigt, daß de Morales im Gegensatz zu Escribano nicht nur zwei Stimmen bei der Lektionstonverarbeitung einsetzt. Hier ist einer der seltenen Momente, in dem der Lektionston eindeutig und textsynchron erklingt.

N.B. 4, „Abstulit ...“, Altus:

Ab - stu - lit om - nes ma - gni - fi - cos me - os

Mit der Freiheit der musikalischen *Varietas* setzt de Morales die Quinttransposition des C.p.f ein. Ab „Dominus de medio“ wechseln sich Altus und Tenor I bei der transponierten Choralbearbeitung ab. Dieser neue Grundton *c* wird bis zum Versatzende beibehalten. Folgerichtig beginnt der nächsten Vokalisensatz mit einem *c g c* – Klang, der zum *f* als Grundton leitet. Dieser ist im Altus Ausgang für eine weitere Andeutung der choralen Vorlage, bei der auch der Superius beteiligt ist.

Der Verssatz „Id circo ego plorans“ (JK. I. 16) weist ebenfalls zerklüftete Momente des Choralbezuges auf; diesmal in drei Stimmen.

N.B. 5, Bassus, Altus & Tenor I:

Altus
Tenor I
Bassus

Id cir-co e-go plo-rans,
et o-cu-lus

Id cir-co e-go plo-rans

me-us de-duc-ens

Solche Momente des Choralbezuges fallen in dieser Lektion durch die kleingliedrigen Abschnitte sehr kurzatmig aus. Genauso kurzatmig ist der Jerusalemrefrain, in dem der Superius und der Altus bei der Paraphrase der choralen Töne beim Wort „Jerusalem“ eng miteinander in Verbindung stehen. Wie die Kadenzen der Verssatzenden greift die Refrainkadenz dieser Lektion die chorale Schlußwendung (Punctum) nicht auf.

Bei der Verarbeitung des römischen Lektionstons geht de Morales in der *Tertia Lectio* aus C.S. 198 (jüngere Schicht) noch einen Schritt weiter. Mit den Andeutungen und indirekten Gesten des choralen Modells installiert der spanische Komponist einen immer freieren Grad der Paraphrasentechnik.

Mit *Feria 4 Prima Lectio* aus C.S. 198 (jüngere Schicht) liegt eine weitere Lektion im 6. Ton vor, die den römischen Lektionston verarbeitet. Die vorrangige choralverarbeitende Stimme ist der Superius (C1-Schlüssel). Der Altus deutet im Exordium eine Vorimitation des Initiums an, der Bassus eine (Nach-)Imitation. Der zurückhaltende Paraphrasierungsgrad im ersten Vokalisensatz zeigt, daß de Morales hier die Erkennbarkeit des römischen Lektionstons stärker in den Vordergrund rückt.

Im ersten Verssatz (JK. I. 1) greift der Superius Wendungen des choralen Modells auf, allerdings nicht so konsequent wie im Exordium und im Vokalisensatz. Das Ende des

Versatzes („sub tributo“) ist von einer klanglichen Erweiterung des engen Modalitätsrahmens geprägt. Zunächst entsteht der Eindruck, als wolle der Bassus das Punctum des Lektionstons zur Finalkadenz leiten, doch lässt eine Wendung – modern gesprochen nach d-moll – mit ihrer querständigen Vorbereitung aufmerken.

Der Bassus des nächsten Buchstabensatzes „Beth“ bringt als C.p.f den römischen Lektionston. Der Superius setzt mit einer Engführung ein. Die beiden anderen Stimmen paraphrasieren in diesem Particell den Lektionston. Der nachfolgende Versatz zeigt eine abwechslungsreiche harmonische Arbeit; Binnenkadenzen stehen auf *c* und *a*. Das Ausweiten der harmonischen Vorgänge lässt kaum eine Bezugsnahme auf den Lektionston zu.

Der Jerusalemrefrain beginnt mit fallenden Viertonschritten im *Baritonans* (F4-Schlüssel) und im Bassus. Die fallende Melodik stellt ein Gegengewicht zu dem in der Lektion vorherrschenden aufsteigenden Initium. Ab „convertere“ sind im Altus deutliche Anklänge an das chorale Modell festzustellen.

Wie Escribano verarbeitet de Morales den spanischen Lamentationston. Wir erinnern uns: dieses chorale Modell ist von einem Initium geprägt, das sich durch das Anpeilen der Quarte über einen Terzzwischenschritt deutlich vom römischen Lektionston unterscheidet. Das spanische Modell verfügt im Gegensatz zum römischen über Tubae auf verschiedenen Tönen und hat somit einen größeren Tonumfang. Außerdem schließt es mit einem ausgedehnten Melisma.

Schon der erste Vokalisensatz in der 3. Lektion „Phe“ aus C.G. XII. 3² zeichnet Tonfolgen des choralen Modells nach.

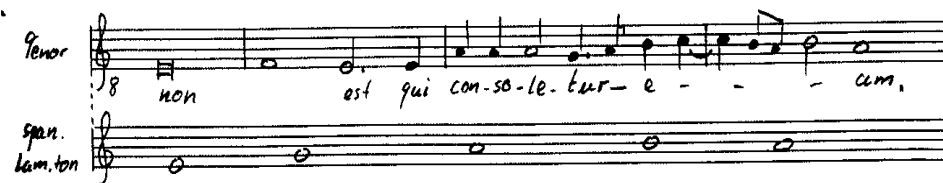
N.B. 6, „Phe“, Stimmenauszug mit unterlegtem Choral:

² Siehe Edition im Anhang.



Im anschließenden Versatz orientiert sich der Superius I am Initium des spanischen Lektionstons. Der für diesen Lektionston typische Quartsprung erklingt in Tenor II am Satzanfang ohne Terzzwischenschritt. Altus, Tenor I und Bassus deuten in Mensur 16-21 mit dem Ton *e* die dazugehörige Tuba an. Gleichzeitig paraphrasiert der Tenor II das Initium, die erste Tuba und Mediante. Eine ähnliche, allerdings diminuierte Tonfolge folgt in Mensur 25-27.

N.B. 7, „non est“, Tenor II, Diminution mit unterlegtem Choral:



Die Stimme erinnert in Mensur 22 und 23 an die Tonfolge des Schlußmelismas. De Morales komponiert das Versatzende ohne Bindung an die melismatische Choralvorlage.

Eindeutige Bezüge auf den spanischen Lamentationston prägen den Vokalisensatz „Sade“. Im Tenor II und Bassus tritt die genaue Tonfolge des Initiums auf. Der Superius II und Tenor I orientieren sich ebenfalls am choralen Initium. In diesen beiden Stimmen sind die Bezüge punktuell und über die Unterbrechungen durch Pausen hinweg beobachtbar. Eine stringende, quasi lineare Paraphrasentechnik wie bei seinem Landsmann Escribano scheint nicht de Morales' kompositorisches Anliegen zu sein.

Andere Verssätze von de Morales scheinen kein bekanntes choralen Modell als Verarbeitungsvorlage zu haben – möglicherweise sind diese Lektionsteile choralfrei komponiert. Ein Verfahren, das zuvor schon Tromboncino praktizierte.³

Das latein-amerikanische Manuskript Guatemala City, Kathedralarchiv, Music MS 4 aus dem frühen 17. Jahrhundert überliefert unter den Lamentationen verschiedener Komponisten auch eine einzelne Lektion von de Morales.⁴ Diese Lektion und ihre Quelle stehen in einem völlig anderen Kontext als seine römischen Lamentationen. Diese Musik wurde fast ausschließlich in Spanien komponiert und dann in die Neue Welt verschickt. Bestimmt war sie zunächst für Pfarrkirchen und Ordenshäuser, später auch für Kathedralchöre gedacht. Die vierstimmige Lektion von de Morales stützt sich auf den spanischen Lamentationston für den Karfreitag, wie er in Passionarien aus Toledo von 1516 und 1567 mitgeteilt wird. Die nur in der latein-amerikanischen Quelle überlieferte Lamentation entstand wahrscheinlich erst nach de Morales' römischen Werken. Im Gegensatz zu den römischen Lamentationen durchzieht der spanische Lamentationston wie ein roter Faden durchgehend eine Stimme, den Altus II. Anders als in den römischen Lektionen wird der Lamentationston hier nicht angedeutet. Ein zurückhaltender Grad der Choralparaphrase beläßt den Lamentationston nahezu in der Gestalt eines C.p.

Eine weitere, nicht mit den römischen Quellen zusammenhängende mutmaßliche de Morales-Lamentation (S.s.L.p.) wird in den venezianischen Drucken von 1564 überliefert.⁵ Ein Hinweis auf die tatsächliche Urheberschaft des spanischen Komponisten ist die Verarbeitung des spanischen Lamentationstons, dessen Paraphrase im Versatz „Denigrata est“⁶ gut nachvollziehbar ist. Von Festa, dem Komponisten der meisten Stücke in den 1564-er Drucken, sind Lektionen, die den spanischen Lamentationston bearbeiten, nicht bekannt.⁷

N.B. 8, „Denigrata est“ (1564), Altus:

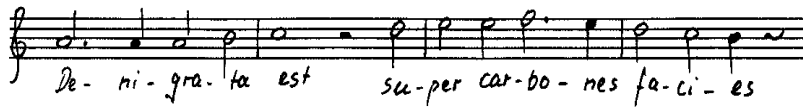
³ Massenkeil, 1965. S. 9*

⁴ Im folgenden wird Bezug genommen auf Snow, S. 18ff., 27, 57ff., bes. S. 61, 62 und die Edition S. 321-27.

⁵ Marx-Weber, 1999. S. 223. Ediert in Watkins, 1953. S. 313-26.

⁶ Watkins, 1953. S. 318.

⁷ Wir erinnern daran, daß bei der 2. Lektion, die in C.G. XII. 3 unter dem Namen Escribano überliefert ist, genauso argumentiert wurde. Vergl. Kap. III. 2. c).



Wieder ist der Altus die bevorzugte choralverarbeitende Stimme in dieser Lektion. Der Paraphrasengrad bewegt sich zwischen dem fast wörtlichen Modellzitat, wie wir es in der Lektion aus dem latein-amerikanischen Chorbuch beobachten können, und dem punktuellen Durchscheinen von Lektionstönen in den römischen Stücken.

Bei de Morales' Arbeit mit den Lektionstönen ist festzustellen, daß er die Lektionstöne weniger systematisch bearbeitet als Escribano. Punktuell treten chorale Elemente im Stimmenfluß auf. Anhaltende Choralparaphrasen sind die Ausnahme. Bausteine des Lektionstones wie Initium und Mediatioformel werden nicht zu Soggetti geformt. Wie z.B. Gardano setzt der Spanier im Sinne der musikalischen *Varietas* die Choraltransposition ein.⁸ Anders als Escribano wechselt de Morales häufiger zwischen den Stimmen ab, welche die Choraltöne verarbeiten. Das für Escribano typische Arrangement zweier Stimmen, die einen C.f. paraphrasieren, findet bei de Morales keine Anwendung. Wie bei Escribano ist de Morales' Anteil des spanischen Lamentationstons in seinen römischen Lektionen hoch. Wir können dies als Hinweis darauf bewerten, daß sich der Komponist im römischen Umfeld zu seiner heimatlichen Tradition bekennt.

d) Polyphonie und Homophonie

In diesem Kapitel wird der Frage nachgegangen, inwieweit de Morales in seinen Lamentationen zur homophonen oder polyphonen Satzart tendiert und welche Rolle die imitatorische Technik spielt. Außerdem gilt zu untersuchen, welche Funktion und welchen Stellenwert der einzelnen Stimme im mehrstimmigen Satz zukommt. Viele der bei Escribano gemachten Beobachtungen treffen auf de Morales zu. Wir beobachten bei Escribano wie auch bei de Morales eine rhythmische Verzahnung von Stimmen. Der erste Versatz der 1. Lektion aus C.G. XII. 3 (JK. I. 19) beginnt homorhythmisch mit den drei Unterstimmen. Nach diesem Satzbeginn imitiert der Superius die Dreitonfolge des Tenors. Imitationspunkte gruppieren zwei Stimmpaare.

⁸ Vergl. Massenkeil, 1965. S. 8*.

N.B. 1, „sacerdotes mei“ a4:¹

Superius
sa - cer - do - tes me - i

Altus
sa - cer - do - tes me - i

Tenor
sa - cer - do - tes me - i

Bassus
sa - cer - do - tes me - i

Die fallenden Imitationsfloskeln erinnern an das *Threnimotiv*, das uns von Escribano her geläufig ist. Die zunächst polyphon geführten Stimmen sammeln sich homorhythmisch bei „urbe consumpti sunt“. Dabei pausiert der Superius. Nach einer Generalpause (Brevis) wird der Satz homophon fortgesetzt. Nach drei Mensuren geht er allmählich in Polyphonie über, die das Geschehen bis zur Versatzkadenz bestimmt.

Durchgangsfloskeln lockern den knappen homorhythmischen Vokalisensatz „Res“ auf. Von der homorhythmischen Faktur abgesehen, haben die drei Vokalisensätze nichts miteinander gemeinsam. Der nachfolgende, dreistimmige Versatz hat imitatorische Merkmale, die sich im Notenbeispiel gut nachvollziehen lassen.

N.B. 2, „Vide Domine“:

Altus
Vi - de do - mi - ne (vi - de do - mi - ne) quo - ni - am

Tenor
Vi - de do - mi - ne

Bassus
Vi - de do - mi - ne quo - ni - am

In den nächsten Mensuren geht die Polyphonie in Scheinpolyphonie über. Durch gleiche Notenwerte entstehen vertikale rhythmische Bezüge zwischen den Stimmen. Die

¹ Der Bassus wurde wegen der Unlesbarkeit des Ms. rekonstruiert.

Scheinpolyphonie wird von einem homorhythmischen Satz abgelöst, den einige Durchgangsfloskeln auflockern.

Scheinpolyphonie prägt den Beginn des dritten Verssatzes. Sie macht sofort einem homorhythmischen Satz Platz, der bis zum Jerusalemrefrain dominiert. Der Refrain ist im schlichten Kontrapunkt (2:1) vertont.

Die Abschnitte dieser Lektion wirken sehr kurzatmig. Mit einer regelmäßig wiederkehrenden kleinen rhythmischen Floskel und deren Derivaten gelingt es de Morales, die zerklüftete Lektion stringend zusammenzuhalten. Gleich im ersten Vokalisensatz imitieren die beiden Tenorstimmen diese erweiterte Floskel. Ein ähnlicher Imitationspunkt findet sich im Altus und Tenor I des ersten Verssatzes.

N.B. 3 a), „Num“, Tenor I & II:



N.B. 3 b), „in manu ejus“:



De Morales setzt die rhythmische Floskel nicht einfach mechanisch ein. Er variiert sie und gleicht sie den Umständen an, so daß eine Folge von Abwandlungen (Derivaten) entsteht. Insgesamt finden sich 11 solcher Floskeln. Sie verteilen sich auf je drei Vokalisen- und je drei Verssätze. Im Jerusalemrefrain spielt die besagte Floskel durch Augmentation eine Sonderrolle. Ihre rhythmisch-klangliche Wirkung ist entspannter als die Ur-Floskel in den vorherigen Sätzen.

Ein so konsequent von einer rhythmischen Floskel durchwirkter Satz fehlt bei Escribano. Jedoch werden in den schon angeführten Lamentationen Févins mehrere rhythmische Floskeln eingesetzt. Stellenweise werden sie sogar miteinander verwoben. Mitunter haben sie Soggettocharakter. Dadurch ist Févins Lamentationssatz geschmeidiger, kunstvoller und progressiver als die Sätze seiner in Rom wirkenden Zeitgenossen.

Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts werden in einer englischen Quelle anonyme Lamentationen² überliefert. Kurze Floskeln sind in diesem norditalienischen Lamentationszyklus ein wichtiges Gestaltungskriterium. Ihr hundertmaliges Auftreten verleiht dem umfangreichen Zyklus von 3 x 3 Lektionen musikalisch einen gewissen Zusammenhalt.³

In de Morales' 3. Lektion aus C.G. XII. 3 (siehe Edition im Anhang) begegnen wir erneut dieser Floskel und ihrer Derivaten. In Imitationen treten sie teilweise in sechs Stücksätzen 16 mal auf, allerdings unregelmäßiger als in der 2. Lektion. Im ersten Vokalisensatz „Phe“ entdecken wir ein schönes Beispiel einer Doppelimitation zwischen *Superior secundus* und *Tenor primus* mit der rhythmischen Floskel sowie zwischen *Tenor secundus* und *Bassus*. Nach dem Einsatz des *Bassus* arrangieren sich die beiden tiefsten Stimmen rhythmisch miteinander. Immer wieder sind solche rhythmischen Verzahnungen durch identische Notenwerte feststellbar. Ein Beispiel liefern die Außenstimmen in der Mensur 15 („manus suas“). Sie verleihen diesem polyphonen Teil des ersten Verssatzes ein vertikales Gegengewicht.

Die für Escribano typischen rhythmischen Verzahnungen von Stimmpaaren setzt de Morales sowohl in den Lamentationen für die *Cappella Giulia* als auch für die *Cappella Sistina* ein.

Ein Beispiel aus der *Tertia lectio* (feria 4) aus C.S. 198 führt dies vor.

N.B. 4, „de quibus praeceperas ...“, Mensur 13-16:

² British Library, Royal Appendix MSS 12-16. Besprochen werden diese Lamentationen in Warren, Flanagan, 1990 und Ders., 1991. Ediert sind sie in Ders., 1990. S. 369-540.

³ Siehe Ring, S. 73 & 74.

Superius I
de qui-bus prae-ce-pa-ras ne in-tra-rent in ec-cle-si-am ~

Superius II
de qui-bus prae-ce-pe-ras in ec-cle-si-am ~

Altus
ne in-tra-rent in ec-cle-si-am ~

Tenor
ne in-tra-rent in ec-cle-si-am ~

Bassus
de qui-bus prae-ce-pe-ras ne in tra-rent in ec-cle-si-am ~

q bb

Auffällig ist die kurzatmige Linienführung der im Anhang edierten Lektion. Sie wird durch die knappe Vertonung von Wortfolgen geprägt. Die knappen Satzsegmente sind in den einzelnen Stimmen durch Pausenzeichen voneinander abgesetzt. Diese kurzen musikalischen Komplexe treten verschachtelt und überlappend auf. Es entstehen dichte polyphone Satzpassagen, die nur in einer homorhythmischen Unterbrechung bei „facta est Jerusalem“ (Mensur 28-31) zur Ruhe kommen. Ein choriales Modell wird nicht verarbeitet.

An anderer Stelle, in der *lectio secunda* aus der sixtinischen Handschrift, vermeidet de Morales mit einem überwiegend homorhythmischen Satz die soeben beschriebene polyphone Kurzatmigkeit. Trotz des vertikalen Stimmenbezuges sind die Pausen und Neueinsätze überwiegend so arrangiert, daß der Klang nicht abreißt. Im Falle des Notenbeispiels greift a) der Bassus direkt den Ton *a* auf und b) verbindet der Tenor mit seiner theatralischen Wortwiederholung „ante“ zwei Textaussagen harmonisch miteinander.

N.B. 5, „pascua ... faciem“, M. 14-19:

Superius
pas-cu-a et ab-i-e-runt

Altus
pas-cu-a et ab-i-e-runt abs-que for-ti-tu-

Tenor
- cu-a a) et ab-i-e-runt abs-que for-ti-tu-di-

Bassus
et ab-i-e-runt abs-que for-ti-tu-di-

II

S *abs-que for-tu-ali-ne*

A *di-ne an-te fa-ci-em sub-se- - -quen-tis*

T *ne* *an-te* *an-te fa-ci-em sub-se- quen- ~*

B *ne* *an-te fa-ci-em sub-se- quen- - -tis*

Zurück zu der im Anhang edierten 3. Lektion aus C.G. XII. 3. Ein Imitationspunkt gestaltet den Anfang des Trios „Justus est dominus“. Die satzbestimmende Polyphonie wird von der bekannten rhythmischen Floskel im Altus (Mensur 52) zusätzlich belebt. Dem knappen Imitationspunkt schließen sich zwei weitere Imitationspunkte an. Die lineare Satzart weicht der Scheinpolyphonie, die dann in eine *falsobordone*-ähnliche Passage mündet.

Der nächste knappe, durch einige Durchgänge aufgelockerte homorhythmische Versatz „Virginis meae“ wird nach der Hälfte scheinpolyphon fortgesetzt. Diese Scheinpolyphonie prägt auch den abschließenden Jerusalemrefrain, wobei einige rhythmische Floskeln den Note gegen Note-Satz ab Mensur 93 auflockern. Die letzten vier Mensuren vor der Fermate steigern die Satzdichte. Minimaie steigern die Beweglichkeit der Stimmen.

Der ständige Wechsel zwischen den polyphonen und homophonen Polaritäten prägt auch die Lamentationen der jüngeren Überlieferungsschicht aus C.S. 198. In der *feria 4 Prima lectio* intoniert der Altus, quasi als Vorimitation, das chorale Initium des 6. Tones. Dann startet der Superius die eigentliche Paraphrase des Lamentationstons. Die übrigen Stimmen setzen mit dem Superius ein.

Die knappen Buchstabensätze sind polyphon gearbeitet, eine Beobachtung, die sich bei vielen mehrstimmigen Lamentationen des 16. Jahrhunderts machen läßt. Ein Grund dafür, daß die Vokalisensätze eher polyphon und die Verssätze eher homorhythmisch gearbeitet sind, mag in der angestrebten Textverständlichkeit liegen. Sie ist in Verssätzen *opportun*. Die ein- und zweisilbigen Vokalisen laden zur fantasievollen kompositorischen Gestaltung ein.

Gegenbeispiele liefern die knappen Vokalisensätze von Tromboncino und Van Weerbeke.⁴ Sie vermitteln den Eindruck, als wollten die Komponisten mit den zurückhaltenden Kleinsätzen der liturgisch restriktiven Situation gerecht werden. Das Gegenteil zu den beiden Lamentationskomponisten aus dem venezianischen Sammeldruck von 1506 zeigen ungefähr 60 Jahre später die kunstvoll entfalteten Buchstabensätze bei Tallis. Diese im linearen Kontrapunkt gearbeiteten Sätze bilden einen bemerkenswerten Kontrast zu dem kompakt-akkordischen Satz der Verse.⁵ Bei den Lamentationen von Tallis und anderer englischer Komponisten wissen wir nicht, ob diese, teilweise sehr umfangreich angelegten Lektionen, liturgische Verwendung hatten.⁶ Eine Zwischenlösung bieten die nachkonziliaren Lamentationen aus dem *Liber primus* von Palestrina,⁷ deren Vokalisensätze sich in der oberen Stimme an die langen Töne des choralen Modells binden und so die Bewegung der anderen Stimmen zusammenhalten.

In de Morales' Verssätzen und Jerusalemrefrain wechseln sich homorhythmische und scheinpolyphone Passagen ab. Die mit Durchgängen aufgelockerte Homorhythmik überwiegt quantitativ. Die homorhythmischen Satzteile sind durch unterschiedliche Nuancen der Satzdicke und der Rhythmik der kompositorischen *Varietas* verpflichtet. An einem Beispiel aus der 2. Lektion C.G. XII. 3 ist dieses zu sehen.

N.B. 6, „convertens animam meam – quoniam invaluit“:

Superius
con-ver-tens a-ni-mam me-am,

Altus
con-ver-tens a-ni-mam me - - am,

Tenor I
2 con-ver-tens a-ni-mam me - am,

Tenor II
2 con-ver-tens a-ni-mam me - - am,

Bassus
con-ver-tens a-ni-mam me - am,

⁴ Tromboncino ist ediert in Massenkeil, 1965. S. 33ff.; Van Weerbeke in Reinken, S. b 1ff.

⁵ Finscher, S. 413.

⁶ Vergl. Flanagan, 1991. S. 161, 164 & 168-70.

⁷ Ediert in Casimiri, S. 1ff.

Handwritten musical score for five voices (S, A, 4I, 4II, 3) in mensural notation. The lyrics are "fac-ti sunt fi-li-i me-i per-di-ti,". The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The lyrics are written below the staves, aligned with the notes.

Solche Kontraste innerhalb der homorhythmischen Satzart sind bei Escribano selten. Dieser belebt den homorhythmischen Satz hauptsächlich durch virtuose Floskeln. Die verschiedenen Nuancen der homorhythmischen Satzdichte bei de Morales wirken sich auf die Deklamationsdichte bzw. -geschwindigkeit aus. Sie sind ein Gestaltungsmittel, das nicht in jeder Lektion so prägnant auftritt wie in N.B. 5. Diese differenzierte Homorhythmik variiert den musikalischen Satz der Einzellektion aus der lateinamerikanischen Quelle.⁸ Dort gehen die homorhythmischen, scheinpolyphonen und polyphonen Satzarten ineinander über.

Wiederholt nutzt de Morales in homorhythmischen Satzpassagen die Gelegenheit, den Text mit einem Sprechrhythmus, und zwar mit Trochäen zu kombinieren. Die Folgen aus Breve und einer Semibreve machen den gesungenen Text besonders lebendig. Sie verleihen den homorhythmischen Satzmomenten Elastizität. Das N.B. 4 (s.o.) zeigt eine auffällige Folge von Trochäen.

Noch deutlicher, wenn auch nicht so systematisch eingesetzt wie die soeben beschriebene Kombination von zwei Notenwerten, wirkt der Trochäus als punktierte Breve mit Semibreve. Anfänge eines Satzpartikels erfahren durch diesen Rhythmus eine Initialbelebung. Erfolgt der Trochäus im Verlauf eines Satzabschnittes, so lockert er den Satz auf. Dies ist gut in Mensur 70ff. der im Anhang edierten Lektion (C.G. XII. 3) zu sehen. Escribano setzt den Trochäus nicht so konsequent wie de Morales ein. Um homorhythmische Sätze interessanter zu gestalten, setzen andere Komponisten den punktierten Rhythmus vergleichbar ein. Zwei Beispiele von de Orto und Févin⁹ veranschaulichen dies.

⁸ Ediert in Snow, S. 321ff.

⁹ Nach Massenekil, 1965. S. 19 & 105/06.

N.B. 7 a, de Orto, Exordium:

Handwritten musical score for N.B. 7 a, de Orto, Exordium. The score is written for four voices: Diskantus, Altus, Tenor, and Bassus. The time signature is 8/8, indicated by a large '8' on the first staff. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: 'In - ci - pit la - men - ta - ti - o'. The Diskantus part has a melodic line with a fermata at the end. The other parts have a more rhythmic, dotted pattern.

N.B. 7 b, Févin, Jerusalemrefrain der 1. Lektion:

Handwritten musical score for N.B. 7 b, Févin, Jerusalemrefrain der 1. Lektion. The score is written for four voices: Supertius, Altus, Tenor, and Bassus. The time signature is 8/8, indicated by a large '8' on the first staff. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: 'con - ver - te - re ad do - mi - num de - um'. The Supertius part has a melodic line with a fermata at the end. The other parts have a more rhythmic, dotted pattern.

De Morales und Févin spielen mit diesen rhythmischen Bausteinen, indem sie diese in verschiedenen Stimmen versetzt kombinieren.

N.B. 8 a, Févin, „facta est quasi vidua“:¹⁰

Handwritten musical score for N.B. 8 a, Févin, „facta est quasi vidua“. The score is written for four voices: S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The time signature is 8/8, indicated by a large '8' on the first staff. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: 'fac - ta est qua - si vi - du - a do - mi - na'. The S part has a melodic line with a fermata at the end. The other parts have a more rhythmic, dotted pattern.

¹⁰ Ebenda, S. 103.

Auf den ersten Blick wirkt dieser Satzausschnitt imitativ gearbeitet. Es handelt sich um eine kurzatmige Folge von drei Mensuren mit einer knappen Textaussage. Vor und hinter dieser Mensurgruppe sind ähnlich knappe, durch Pausen oder eine Fermate voneinander abgesetzte Satzabschnitte erkennbar. Jede Gruppe ist anders gestaltet. Févins homorhythmische Satzgestaltung ähnelt der von de Morales. Sie spannt sich von Scheinpolyphonie bis hin zur kompakten Homophonie. Die Palette der homorhythmischen Satzfarben reicht bei dem Spanier vom streng vertikalen Stimmenbezug über Stimmenpaarbildung bis hin zu einer eindrucksvollen Terrassenbildung mit dynamischer Klangwirkung.

N.B. 8 b, de Morales, 1. Lektion C.G. XII. 3, vollständiger 3. Versatz (JK. I. 21):

Superius
Altus
Tenor
Bassus

Au-di-e-runt qui-a in-ge-mis-co
Au-di-e-runt qui-a in-ge-mis-co
Au-di-e-runt qui-a in-ge-mis-co
Au-di-e-runt qui-a in-ge-mis-co

5
A
T
B

e-go et non est et non est
e-go et non est et non est
e-go et non est et non est
e-go et non est

Chorspaltung/Stimm-paare

5
A
T
B

qui con-so-le-tur me;
qui con-so-la-tur me;
qui con-so-le-tur me;
qui con-so-le-tur me;

Om-nes in-i-mi-ci
Om-nes in-i-mi-ci

dynamische Terrasse

S
Om - nes in - i - mi - ci me - i au - di - e - runt ma - lum

A
Om - nes in - i - mi - ci me - i au - di - e - runt ma - lumme -

T
me i au - di - e - runt ma - lumme -

B
au - di - e - runt ma - lumme -

Homorhythmik

me - um lae - ta - ti sunt quo - ni - am tu fe - ci

- - um lae - ta - ti sunt quo - ni - am tu fe - ci - -

um lae - ta - ti sunt quo - ni - am tu fe - ci -

um lae - ta - ti sunt quo - ni - am tu fe - ci -

kontrapunktisch aufgelockerte *Proceder*

Schein polyphonie

ad - du - xi - sti di - em con - so - la - ti

- - sti ; ad - du - xi - sti di - em con - so - la - ti - o -

- - sti ; ad - du - xi - sti di - em con - so - la - ti -

et fi - ent si - mi - les me - - i .

o - - nis et fi - ent si - mi - les me - - i .

- - nis et fi - ent si - mi - les me - - i .

- - nis et fi - ent si - mi - les me - - i .

Das Antizipieren einer Stimme ist ein weiteres Mittel, den homorhythmischen Satz aufzulockern. Es tritt bei de Morales selten, dafür aber sehr wirkungsvoll auf. Eindrucksvolle Beispiele finden wir in den Lamentationen von Tallis, mit denen wir uns schon einmal in

einem Exkurs befaßten. In der 1. Lektion des englischen Komponisten tritt der Trochäus methodisch als Sprachrhythmus im homophonen Satz auf. Die Antizipation des *Altos* bei „Plorans ploravit“ und fast durchgehend im Jerusalemrefrain verschleiert die Homophonie.¹¹

De Morales wendet manchmal ein vergleichbares „pseudo-homophones“ Gestaltungsmittel an, allerdings umgekehrt, als nachlappender Einsatz des *Superius*. Zu entdecken ist ein solches Nachlappen im Jerusalemrefrain der 1. Lektion aus C.G. XII. 3.

N.B. 9, b) de Morales (C.G. XII. 3):

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system is for four voices: *Superius*, *Altus*, *Tenor*, and *Bassus*. The lyrics are "Je-ru-sa-lem". The *Superius* part begins with a rest, then enters with a note on the second beat, while the other three voices enter on the first beat. This creates a pseudo-homophonic texture. The second system is a five-part setting with parts labeled 5, A, 4, and 3. The lyrics are "con-ver-te-re ad do-mi-num". The parts enter sequentially, with the 5th part entering on the second beat and the others on the first, maintaining a similar staggered rhythmic pattern.

Der Trochäus prägt auch den ersten Buchstaben- und Versatz der *tertia lectio*, C.S. 198 (jüngere Schicht). Außerdem fällt in dieser Lektion ein enges, deutlich aufeinander bezogenes Einsatzarrangement der fünf Stimmen auf, das im Sinne der musikalischen *Varietas* den homorhythmischen Satz luftig beginnen läßt. Escribano bereitet seine homorhythmischen Sätze nicht in dieser Form auf; Impulse bringen dort in erster Linie die kleinen virtuellen Durchgangsfloskeln.

¹¹ Siehe N.B. 1, c) in Kap. III. 2. e). Eine augenfällige Parallele zeigt der letzte Jerusalemrefrain der Lamentationen a5 von Robert White. Siehe Mateer, S. 97ff.

Wir wenden uns jetzt erneut der Stimmpaarigkeit zu, wie wir sie von der Kompositionstechnik Josquins her kennen. Im N.B. 7 b (s.o.) finden sich zwei Stimmpaare miteinander in einem Dialog. Dies erinnert an Escribanos Stimmenarrangements. Eine solche Chorspaltung setzt auch de Morales ein. Sie ist besonders dann wirkungsvoll, wenn die Disposition über die Vierstimmigkeit hinausgeht. Das erste Beispiel in den de Morales-

Lamentationen aus C.G. XII. 3 begegnet uns in der im Anhang edierten 3. Lektion, Mensur 28-30. Ein zweites Beispiel finden wir in der 2. Lektion aus dieser Handschrift.

N.B. 11, 2. Lektion, „Idcirco ego“:

Superius
Altus
Tenor I
Tenor II
Bassus

Id-cir-co e-go plo-rans, et
Id-cir-co e-go plo-rans, et
8 Id-cir-co e-go plo-rans, et o-cu-los
8 Id-cir-co e-go plo-rans, et o-cu-los
Id-cir-co e-go plo-rans, et o-cu-los

In der knappen Lektion aus C.S. 198 (jüngere Schicht) spielt Chorspaltung kaum eine Rolle. Die Gruppierung der Stimmen in Teilchöre hat bei de Morales nicht den Stellenwert wie bei Escrivano und wie später bei Palestrina.

Das Gegengewicht zu den überwiegend homorhythmischen Satzfeldern in de Morales' Lamentationen bewirken Imitationspunkte. Prominente Beispiele finden wir in der 3. Lektion aus C.G. XII. 3, die im Anhang ediert ist:

im 1. Buchstabensatz „Phe“, zwischen Superior II und Tenor I, (M. 1-3);

im 1. Verssatz, „non est qui consoletur“, zwischen Superior II, I, Tenor I, Altus und Bassus, (M. 15-20);

im 2. Verssatz, bei „Justus est dominus“ und bei „ad iracundiam provocavi“, zwischen den drei Stimmen (M. 51-53 & 55-60).

In den anderen fünf Lektionen von de Morales begegnen uns weitere Imitationspunkte, aber kaum ausgedehnte Imitationsfelder, was sich durch die knappen Satzzellen ergibt. Mit ihrem Gehalt an imitatorischer Kompositionstechnik tendiert die *secunda lectio* aus C.S. 198 von den sechs de Morales-Lamentationen am weitesten zur polyphon-imitatorischen Satzpolarität. Frei von Imitationen tendiert die 1. Lektion aus C.G. XII. 3 am weitesten zur homophonen Satzpolarität. Generell gilt festzuhalten, daß de Morales in seinen Lamentationen Polyphonie immer wieder, aber nicht systematisch einsetzt.

De Morales verwendet Nuancen der Satzarten und vermeidet einen krassen Wechsel der Satzqualitäten. Diese Nuancen bringen feine *Varietas*-Komponenten ein. Dadurch wirken de Morales' Lektionen über weite Strecken organisch und in sich geschlossen. Die homorhythmischen und scheinpolyphonen Satzelemente haben auf den ersten Blick die gleiche Qualität wie bei Escribano, doch wirken de Morales' polyphone Satzpartikel kompakter. Durch prägnante Sprechrhythmen in Verbindung mit den verschiedenen Nuancen der stark dominierenden homorhythmischen Satzart erreicht aber de Morales einen höheren Grad an Klarheit der Textdeklamation als Escribano.

Chorspaltung (doppelhörige Elemente) und *falsobordone*-ähnliche Passagen sind in de Morales' Lamentationen keine prägenden Kompositionsmittel.

e) Wort- Tonverhältnis

Wortgerechte Textbehandlung ist in der mehrstimmigen Musik um 1500 und in den Lamentationen Escribanos (1543) eine der kompositorischen Möglichkeiten in einem dem *Varietas*-Gebot verpflichteten Satz.¹ Der hohe homorhythmische Satzanteil und die vertikal ausgerichtete Sprachrhythmik führen in den Lamentationen von de Morales zu einer guten Textverständlichkeit. Diese Textprägnanz zeigt sich als ein obligates Anliegen des Komponisten.

Viele Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts zeichnen sich durch einen angemessenen feierlichen Stil aus. Die Verssätze sind über weite Strecken homorhythmisch angelegt. Lamentationen besitzen oft mehr Ausdruckskraft als andere liturgische Gattungen.²

Vor 125 Jahren beschrieb Carl Dreher in blumiger Sprache treffend die Faktur der Lamentationen von Stephan Mahu, einem Zeitgenossen von Escribano und de Morales. Die Stimmen schließen sich im einfachen Kontrapunkt der c.f.-tragenden Stimme an, die diesen verziert und erweitert. „Dieselben sind nicht aus der melodieführenden Stimme herausgewachsen, - nicht beherrscht ein Motiv das Ganze, - nicht werden kontrapunktische und kanonische Künste angewendet, - nicht kann man sagen, dass der Cantus firmus den

¹ Siehe Kap. III. 2. e).

² Stäblein, MGG1, Sp. 141.

ganzen Satz leite, regle, oder dass derselbe als das gestaltende Princip über dem Ganzen schwebe, - aber innig schmiegt sich eine Stimme an die andere an, sinnig geht jede ihren eigenen Weg, und die vier in schöner Selbstständigkeit geführten Stimmen vereinigen sich in freier und doch dem höheren Zwecke dienender Gestaltung zu einem schönen, einheitlichen Gebilde.“³ Mit dieser Beschreibung läßt sich, ergänzt durch die Beobachtung, daß sich auch bei Mahu Abschnitte mit Homophonie und Polyphonie abwechseln, der Stil vieler Lamentationen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts charakterisieren. Solch homorhythmischer Stil ermöglicht den Komponisten oft eine besonders klare Textdarstellung. Mehr noch als Carpentras und Escribano, die als Komponisten einer älteren Generation mit einer entsprechenden Schulung zuzuordnen sind, zeigen die Lamentationen de Morales‘ eine oft syllabische Textumsetzung. Die gesungenen Worte kommen, fast wie in den choralen Vorlagen, prägnant zur Geltung.

Févins Lamentationen sind polyphoner gearbeitet als die von de Morales. Févin wie auch Pierre de la Rue arbeiten in ihren Lamentationen mit den selben Kompositionsmitteln wie in der Mottete,⁴ die gegenüber der Messe als führende Gattung immer mehr an Bedeutung gewinnt. Der Blick in das bekannte Repertoire der mehrstimmigen Lamentationen offenbart, daß der Anteil der „akkordisch-syllabischen Deklamation“ gegenüber der „kunstvoll-ornamentalen Melismatik“⁵ dominiert. Mit der beschriebenen akkordisch-syllabischen Deklamation, gekoppelt an bestimmte Sprechrhythmen, geht de Morales in Hinblick auf eine besonders klare Textverständlichkeit weiter, als seine in Rom wirkenden Zeitgenossen. Wahrscheinlich ist diese Satzart gemeint, über die Pietro Cerone 1613 in Neapel schreibt: „... cantando casi siempre justamente con Figuras de Longas, de Breve, de Semibreve, y de Minima ...“.⁶ Dieses „cantando casi siempre justamente“ – ein fast permanentes Zusammenwirken der Stimmen – spricht nach meinem Dafürhalten die homorhythmische Satzart an, die in Verbindung mit Wortrhythmik für besondere Textprägnanz sorgt.

Verglichen mit den musikalischen Ausdrucksmitteln in der Motette der Josquin-Generation wird die musikalische Textdarstellung in den Lamentationen von Carpentras als Rückschritt bezeichnet.⁷

³ Dreher, S. 60.

⁴ Finscher, S. 406.

⁵ Ebenda.

⁶ Cerone, S. 691.

⁷ Finscher, S. 408.

Die von Carpentras wahrscheinlich beeinflussten Lamentationen Escribanos haben hinsichtlich ihrer Textdarstellung ein individuelles Gesicht.⁸ Diese individuelle musikalische Ausdruckskraft wollen wir auch bei de Morales untersuchen. Ein erster Blick in seine Lamentationen offenbart, daß er bei der Anwendung dieses etablierten Kompositionsmittel Gemeinsamkeiten mit seinem älteren Landsmann und mit seinem zeitgleichen Sänger- und Komponistenkollegen Festa hat.⁹

Am Anfang der 1. Lektion aus C.G. XII. 3 (JK. I. 19) begegnet uns bei de Morales mit „Vocavi amicos“ eine musikalische Umsetzung des Textes. Der prägnante Sprechrhythmus der drei unteren Stimmen verdeutlicht das Rufen. Eineinhalb Mensuren später setzt der Superius ein – scheinbar den Tenor imitierend – die Tonhöhe bringt das Rufen zusätzlich zur Geltung. Gut vorstellbar ist, daß diese Passage von Sängern mit einer extrovertierten Dynamik vorgetragen wird. Am Verssatzende ist das Schlußwort „sua“ in drei Stimmen melismatisch gesetzt. So sticht es aus dem fast nur homorhythmischen Satz hervor. Ansonsten finden sich kaum Melismen in dieser Lektion; sie beziehen sich nicht auf die Textbedeutung.

Im weiteren Verlauf dieser Lektion, im Versatz JK. I. 21, wird die Textstelle „Omnes inimici mei“ musikalisch umgesetzt. Die versetzte doppelte Stimmpaarigkeit dokumentiert die Gesamtheit der Feinde. Der Terrasseneinsatz von unten nach oben lenkt die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf „audierunt“. Abgesetzt durch Pausen folgt als homophoner Block „laetati sunt“, was bei entsprechend dynamisch agierenden Stimmen die Freude der Feinde verkörpert.

Mit vielen Pausen formt de Morales die Lektion sehr blockhaft. Der Stimmenverbund muß immer wieder neu ansetzen. Große melodische Arbeit und Entwicklung ist kaum möglich. Ständig treten fallende Tonfolgen auf, die manchmal an das *Threnimotiv* erinnern. Wenn auch dieses Motiv nicht systematisch an bestimmte Worte gebunden ist, so vermag es doch, die klagende Stimmung dieser Lektion zu verstärken.

Die in der 2. Lektion aus C.G. XII. 3 häufig auftretenden punktierten Floskeln (s.o.) werden nicht zur musikalischen Wortausdeutung genutzt. Sie haben strukturierende, satzbelebende und ornamentale Funktionen. Dafür werden in dieser Lektion andere Mittele der

⁸ Siehe Kap. III. 2. e).

⁹ In Festas Lamentationen können wir wirkungsvolle Momente der musikalischen Textasudeutung beobachten, auf die in der Literatur hingewiesen wird. Siehe Finscher, S. 408.

musikalischen Textausdeutung eingesetzt. Bei „et positae collo meo; infirmata est virtus“ verdeutlichen Pausen und die Reduzierung der Stimmenzahl das Brechen der Kraft. Wenig später ist der Satz wieder vollstimmig und illustriert mit überwiegend fallender Melodik das Unvermögen, sich zu erheben („non potere surgere“). Im nächsten Verssatz (JK. I. 15) dient die kleingliedrige musikalische Struktur der Wortausdeutung. Gerahmt von Pausen ist das einzelne Wort „vocavit“ isoliert vertont. Vorstellbar ist, daß die Sänger hier die Dynamik forcierten, um der Bedeutung des Rufens noch gerechter zu werden. Wegen der mit einem Fest verbundenen Aktivitäten („adversum me tempus“) wird die Textdeklamation verdichtet.

Ein Notenbeispiel aus dem nächsten Versatz (JK. I. 16) zeigt die musikalische Wortdeutung auf engem Raum komprimiert.

N.B. 1, 2. Lektion C.G. XII. 3, 1. Versatz, „Id circo ego ... aquas“:

Das *Threnimotiv* im Bassus unterstreicht das Moment des Weinens, während der Tenor II dem „plorans“ durch eine Vorhaltsfloskel zusätzliche klagende Wirkung verleiht. Wie Escribano setzt de Morales bei dieser Textstelle zusätzliche Wortwiederholungen ein, um den Text noch intensiver wirken zu lassen. Außerdem illustrieren sukzessive Stimmeneinsätze die Entwicklung des physiologischen Vorganges, „wenn sich die Augen mit Wasser anfüllen“.

Die Änderung der Dichte des homorhythmischen Satzes dient gleichfalls der Wortausdeutung. Kleine hektische Notenwerte und punktierte Floskeln simulieren die verstörten Kinder („facti sunt filii mei perdit“). Mit Klangfarbenregie setzt de Morales ein weiteres textillustrierendes Mittel ein. Die Kinder werden durch die drei hohen Stimmen (SATI) in Klang gesetzt.

Auch in der im Anhang edierten 3. Lektion aus C.G. XII. 3 lassen sich fünf auffällige Momente der musikalischen Textdarstellung nachweisen:

1. Bei „facta est Jerusalem ... inter eos“ (JK. I. 17) kombiniert de Morales Wortwiederholungen, Chorspaltung und Anklang an den *falsobordone* bei „facta est Jerusalem“.
2. Der Schandfleck „menstruis“ wird durch einen von Pausen zerissenen Satz, quasi durch musikalische Flecken und Bruchstücke, vertont.
3. Im folgenden Verssatz JK. I. 18 fesselt das dreifache, mit Pausen durchsetzte signalartige „audite“ den Zuhörer.
4. Die Gesamtheit der Völker „universi populi“ wird durch eine rhythmisch verquickte, *falsobordone*-ähnliche Passage hervorgehoben. Wortwiederholungen, kombiniert mit einer kleinen melismatischen Floskel im Altus, unterstreichen den Schmerz („dolorem“).
5. Mit einer *falsobordone*-ähnlichen Wendung, mit Wortwiederholungen und durch die Wiederholung der *falsobordone*-ähnlichen Wendung, die eine auffällige Klangregie mit sich bringt, wird in „captivitatem“ (in Gefangenschaft) musikalisch herausgearbeitet. Die Scheinpolyphonie bei „abierunt“ (M. 74) suggeriert die Bewegung des Ziehens und das *falsobordone*-ähnliche Zusammenfassen der Stimmen die Bewegungseinschränkungen der Mädchen und jungen Männer in Gefangenschaft.

Einige plastische Momente der musikalischen Textausdeutung entdecken wir auch in der sixtinischen Handschrift (C.S. 198). In der 1. Lektion fällt die Vertonung von „quasi vidua“ auf. Musikalisch nachgeliefert bei „vidua“ wird die Bedeutung von „quasi“ sequenzähnlich in Töne gesetzt.

N.B. 2, 1. Lektion, C.S. 198, „quasi vidua“:

Superius
Altus
Tenor

fac - ta est qua - si vi - - - - - du - a
fa - cta est qua - si vi - - - - - du - a
fac - ta est qua - si vi - - - - - du - a

Die melismatische Vertonung von „gentium“ am Ende dieses kurzen Abschnittes dient nicht der Textdarstellung, sondern dem Sammeln der Stimmen vor einer Binnenkadenz. Solche überschaubaren Melismen und Wortwiederholungen strecken vor der Kadenz die knappen Sätze. So rundet eine entspannte Kadenz den sonst oft gedrängten Verssatz ab.

Dann und wann treten Melismen bei den Wörtern „mei“, „meos“ und „mearum“ auf. Möglicherweise steht das melismatisch hervorgehobene Possesivpronomen für die Person des Komponisten selbst oder für die aufführenden Sänger. Sie bringen somit ihre Passion als Betende oder Klagende ein – Lamentationen als persönliche Bekenntnismusik.¹⁰ Die melismatische Gestaltung der verschiedenen Wörter des jeweiligen Jerusalemrefrains unterstreicht den feierlichen lektionsbeschließenden Augenblick. Die Refrains sind wie die Vokalisensätze generell polyphoner gearbeitet und weisen mehr Melismen auf als die Verssätze.

Bei der Vertonung des Verssatzes JK. I. 2 setzt Escribano das *Noëma* ein. De Morales arbeitet das „Plorans ploravit ... maxilis ejus“ anders aus. Er benutzt kein rhetorisch-metrisches Mittel wie Escribano, sondern ein harmonisches. Mit zwei wirkungsvollen Querständen hebt er diese Worte aus dem musikalischen Kontext hervor.

Ein offensichtliches und direktes Umsetzen eines Wortes in Musik findet sich in der *secunda lectio* aus der sixtinischen Handschrift. Der erste Verssatz (JK. I. 6) ist geprägt vom Sprechrhythmus des Trochäus. Wie bei Escribano dekorieren einige schnelle Durchgangsnoten das Wort „decor“ (Pracht).

Wie zuvor beschrieben wechseln sich im nachfolgenden Verssatz (JK. I. 7) homorhythmische und scheinpolyphone Satzpartikel ab. Die plastische Aussage der literarischen Vorlage – der Text spricht von Elend und Unrast – bleibt musikalisch unberücksichtigt. Die Möglichkeit, das Wort „praevaricationis“ mit rastloser Scheinpolyphonie zu vertonen, bleibt ungenutzt. Nur eine kleine fallende Floskel im Superius deutet die Rastlosigkeit dieses homorhythmisch gesetzten Wortes an.

¹⁰ Siehe auch Beitrag zur Aufführungspraxis unter dem Gesichtspunkt, für wen die mehrstimmige Musik des *Triduum sacrum* komponiert wurde.

N.B. 3, „praevaricationis“:

Superius et prae-va-ri-ca-ti-o - - nis

Altus et prae-va-ri-ca-ti-o - - nis

Tenor et prae-va-ri-ca-ti-o - nis om-ni-um

Bassus et prae-va-ri-ca-ti-o - - nis

Die *tertia lectio* aus der sixtinischen Handschrift vermeidet durch überlappende Töne bzw. *Cadenza fugite* eine allzu atemlose strukturelle Kleingliedrigkeit, wie sie in den anderen Lektionen oft zu konstatieren ist. In Hinblick auf musikalische Wortausdeutung agiert die Morales hier noch zurückhaltender als in der *secunda lectio*. Im zweiten Versatz JK. I. 11 betonen harmonische Aktionen das Seufzen der Bewohner. Die Harmonierückung zu einem Dreiklang auf *es* und das Kadenzieren über *d* nach *g* mit einer Auflösung zur großen Terz, wobei das *fis* durch ein Akzidens im entsprechenden Nicoletti-Stimmbuch bestätigt wird, lassen diese Passage sehr eindringlich wirken.

N.B. 4, „Omnis populus ejus gemens, et ...“:

Superius Om-nis po-pu-lus e-jus ge-mens, et quaere-re pa-nem;

Altus Om-nis po-pu-lus e-jus ge-mens et quaere-re pa-nem;

Tenor Om-nis po-pu-lus e-jus ge-mens et quaere-re pa-nem;

Bassus Om-nis po-pu-lus e-jus ge-mens et quaere-re pa-nem;

Im gleichen Versatz nutzt der Komponist erneut die Chance der musikalischen Wortausdeutung. Das hier zur Diskussion stehende Mittel wurde zuvor bei Escribano beschrieben. Wortwiederholungen, aber besonders melismatische, kurze Notenwerte werden der Bedeutung von „animam“ gerecht.

Halbtonschritte lassen die Textstelle „si est dolor meus“ besonders leidend wirken. Ganz ähnlich arbeitet der französische Komponist Thomas Crecquillon in seinen Lamentationen *quatuor vocum aequalium*¹¹ diese Textstelle melodisch und harmonisch aus. Bei dem Franzosen tritt der klagewirksame Halbtonschritt im Discantus auf. Als ausführende Stimme müssen wir uns einen falsettierenden Altus vorstellen (C2-Schlüssel), der in dieser Tonlage sein Timbre und seine Dynamik besonders gut entfalten kann. De Morales teilt die chromatische Tonfolge dem Tenor zu. In beiden Fällen wirkt die musikalische Textdarstellung dramatisch – bei Crecquillon durch die exponierte Lage der falsettierenden Stimme und bei dem Spanier durch den durchsichtigen Satz, der dem Tenor als Mittelstimme eine klangliche Entfaltung ermöglicht. Solche chromatischen Ereignisse geben eine Vorausschau auf die harmonischen und melodischen Möglichkeiten, die mehr als ein halbes Jahrhundert später Emilio De'Cavaleri anzuwenden weiß.¹²

De Morales befaßt sich in seinen Lamentationen zurückhaltender mit musikalischer Wortausdeutung als Escribano. In geringerem Umfang als sein Landsmann setzt de Morales Wortwiederholungen, melodische und satztechnische Mittel ein. Escribano benutzt gerne veränderte Stimmendispositionen als textdarstellendes Mittel. Diese verwendet de Morales kaum. Virtuose kleine Floskeln haben eine rein strukturierende und keine textdarstellende Funktion. Bei ihrem Auftreten bevorzugt dieser Komponist, anders als Escribano, keine bestimmte Stimme. Das *Threnimotiv* und die *Falsobordone*-Technik finden unsystematische Anwendung.

De Morales' textdarstellende Arbeit hat subtil wirkende Momente, besonders wenn man dynamische Gesichtspunkte mitberücksichtigt. Bemerkenswert sind seine Verquickungen verschiedener textdarstellender Mittel. De Morales strebt durch seine individuell gestaltete, homorhythmische Satzkunst eine neue Qualität der Textverständlichkeit an, die im Einklang mit den liturgischen Erfordernissen im Vorfeld der konziliaren Neuordnungen stehen.

¹¹ Massenkeil, 1965. S. 99.

¹² Bradshaw, 1990. S. 29 & 107ff.

f) Disposition der Stimmen

Als Zeichen der Dispositionsdramaturgie ist in Lamentationen von Escribano, Festa und Palestrina eine besonders wirkungsvolle Steigerung der Stimmenzahl im Jerusalemrefrain festzustellen. Das Schaubild zeigt, daß de Morales in drei der sechs hier zur Diskussion stehenden Lamentationen zu diesem Mittel greift.

Tabelle 1, Stimmenzahl der Lektionen de Morales‘:

C.G. XII. 3, 1. Lektion: Buchstaben-, Versätze und Refrain sind vierstimmig.

2. Lektion: 1. Versatz (V.s.) und 1. & 2. Buchstabensatz (B.s.) sind fünfstimmig, 2. V.s. ist dreistimmig, 3. B.s. & V.s. ist fünfstimmig, Refrain ist sechsstimmig.

3. Lektion: 1. V.s. und 1. & 2. B.s. sind sechsstimmig, 2. V.s. ist drei- und vierstimmig, Refrain ist sechsstimmig.

C.S. 198, 1. Lektion: Exordium, B.s. und V.s. sind vierstimmig, Refrain ist fünfstimmig.

2. Lektion: B.s. und V.s. sind vierstimmig, Refrain ist fünfstimmig.

3. Lektion: 1. V.s. und 1. & 2. B.s. sind fünfstimmig, 2. V.s. ist vier- und dreistimmig, 3. B.s. ist fünfstimmig, 3. V.s. ist vierstimmig, Refrain ist fünfstimmig.

De Morales steigert wie Escribano den Satz bis zur Sechstimmigkeit. In drei Lektionen unterstreicht er mit der Dispositionsausweitung des Jerusalemrefrains die Feierlichkeit des Lektionsschlusses. Die Kulmination der Stimmenzahl hat eine feierliche und eindringliche Wirkung, die als Intensivierung des Anrufes zur inneren Umkehr verstanden werden kann. Festa überbietet die beiden Spanier mit einem sieben- und sogar achtstimmigen Refrain. Im Falle des siebenstimmigen Refrains, der die *Oratio* in C.G. XII. 3 beschließt,¹ ist die Klangwirkung psychedelisch, denn der vorausgehende Versatz ist nur dreistimmig. Dieser siebenstimmige Refrain Festas findet noch über ein halbes Jahrhundert später Verwendung als einer der Austauschsätze in Emilio De'Cavalieris Lamentationen.² Hier unterstreicht die große Disposition, die sich kleiner besetzten Ensembles anschließt, die Feierlichkeit des Lektionsschlusses.

¹ Seay, 1977. S. 61-63.

² Ediert in Bradshaw, 1990. S. 178-83.

Gleiches beobachten wir bei Palestrina, der die Disposition bis zur Achtstimmigkeit ausweitet.³ Da Victorias Lamentationen aus dem *Officium Hebdomadae Sanctae* (1585)⁴ bieten in diesem Vergleich das beste Beispiel für die systematische Anwendung der erweiterten Disposition im Jerusalemrefrain.

Tabelle 2:

1. Lektion: 4st. / 3.st., Refrain – 5st.
2. Lektion: 4st., Refrain - 4st., Alternativrefr. – 5st.
3. Lektion: 5st., Refrain – 6st.
4. Lektion: 4st., Refrain – 5st.
5. Lektion: 4st., Refrain – 4st., Alternativrefr. – 5st.
6. Lektion: 5st., Refrain – 6st.
7. Lektion: 4st., Refrain – 6st.
8. Lektion: 4st., Refrain – 4st., Alternativrefr. – 5st.
9. Lektion: 6st., Refrain – 8st., Alternativrefr. – 6st.

Wir erinnern uns: auf jede Matutin des *Triduum sacrum* kommen drei Lektionen. Jede zweite Lektion einer Matutin ist bei da Victoria konsequent vierstimmig gearbeitet. Der Komponist bietet jedoch jeweils einen alternativen Jerusalemrefrain an, durch den der feierliche Lektionsschluß hervorgehoben werden kann. Alle anderen Lektionen schließen mit einem Refrain, in welchem die Stimmenzahl um eine oder zwei Stimmen gegenüber den Vokalisieren- und Versätzen erweitert ist.

Eine besonders eindrucksvolle Stimmenzahl weist da Victorias *Oratio* auf, die nach sechsstimmigen Versätzen mit einem achtstimmigen Refrain schließt. Der zusätzliche sechsstimmige Austausch-Refrain ist sicher für Chöre gedacht, die nicht über entsprechende Möglichkeiten verfügen, das Ensemble zur Achtstimmigkeit zu erweitern. Das Stimmenarrangement da Victorias dient in erster Linie der zyklischen Dispositionssteigerung. De Morales' Stimmenarrangements sind in erster Linie der *Varietas* verpflichtet.

³ Siehe Kap. III. 2. f).

⁴ Ediert in Cramer, S. 100ff.

Bei der Untersuchung der Stimmtypen in de Morales' Lamentationen können wir bei Carpentras und Escribano anknüpfen.

Tabelle 3: Drei Lamentationen aus C.G. XII. 3:

1. Lektion:

Superius im C1-Schlüssel, Umfang $c' - c''$

Altus im C3-Schlüssel, Umfang $f - f'$

Tenor im C3-Schlüssel, Umfang $es - f'$

Bassus im F4-Schlüssel, Umfang $F - b$

2. Lektion:

Superius im C1-Schlüssel, Umfang $c' - d''$

Altus im C2-Schlüssel, Umfang $g - b'$

Tenor I im C3-Schlüssel, Umfang $f - f'$

Tenor II im C3-Schlüssel, Umfang $f - f'$ ⁵

Bassus I im C4-Schlüssel, Umfang $d - c'$

Bassus (II) im F3 & F4⁶-Schlüssel, Umfang $A - c'$

3. Lektion:

Superius I im C1-Schlüssel, Umfang $e - c'$

Superius II im C2-Schlüssel, Umfang $a - a'$

Altus im C3-Schlüssel, Umfang $f - f'$

Tenor I im C3-Schlüssel, Umfang $f - e'$ ⁷

Tenor II im C4-Schlüssel, Umfang $c - c'$

Bassus im F4-Schlüssel, Umfang $G - a$.

Entsprechende Stimmenumfänge und Schlüsselungen finden wir auch in den Lektionen aus C.S. 198. De Morales' Lamentationen weisen damit die gleichen drei, mit Bariton vier Männerstimmentypen, Falsett, Tenor (, Bariton) und Bassus auf wie die Lamentationen Escribanos und Carpentras'.

⁵ Trotz einiger Stimmkreuzungen verläuft der Tenor II unter dem Tenor I. Der Tenor tritt erst im Jerusalemrefrain auf.

⁶ Im Refrain.

⁷ Orientiert sich unter dem Altus.

Wie bei Escribano lassen überschneidende Tonlagen identische Stimmenlagen vermuten. Doch die in der klassischen vierstimmigen Dispositionsordnung (SATB) tiefer aufgeführten Stimme, orientiert sich in ihrem Tonraum etwas unter der höheren Stimme. Die Lage der Stimmen bedingen ein stellenweise eng gewobenes Satznetz.

Die Besprechung der Stimmtypen wird durch die Einzellektion aus der lateinamerikanischen Quelle Guatemala Cathedral Music MS 4 abgerundet:⁸

Tabelle 4:

Superius im C3-Schlüssel, Umfang $f - g'$

Altus im C3-Schlüssel, Umfang $a - f'$

Tenor im C4-Schlüssel, Umfang $d - d'$

Bassus im F4-Schlüssel, Umfang $B - b$.

Der Ambitus der Einzelstimmen und somit der Gesamtambitus der Stimmen dieser lateinamerikanischen Lektion ist gegenüber de Morales' römischen Lamentationen reduziert. Der Gedanke an die im Kap. III. 2. f) angesprochene *ad aequales*-Disposition drängt sich durch die aufgehobene Oktavidentität von Diskant und Tenor auf. Doch die damit verbundene Oktavidentität der beiden Außen- und Mittelstimmen bleibt aus.⁹ De Morales' überschaubare Stimmenumfänge lassen sich nicht klassifizieren. Sie unterscheiden sich von denen der anderen Lamentationen des lateinamerikanischen Chorbuches. Der kleine Tonraum läßt sich vielleicht damit erklären, daß der im Tonumfang ausladende spanische Lamentationston an keiner Stelle vollständig eingebracht wird.

Die Tonumfänge bei de Morales haben geringeren Umfang als die in den Lamentationen Escribano, Carpentras' und Festas. Geringe Stimmumfänge finden wir bei den anderen drei Komponisten immer dann, wenn sie den römischen Lektionston mit seinem geringen Tonumfang paraphrasieren. Dagegen zeigt sich der oft vorherrschende geringe Stimmumfang in den Lamentationen von de Morales als individuelles kompositorisches Merkmal.

⁸ Snow, S. 321-27.

⁹ Meier, 1978. S. 230.

g) Zusammenfassung

Wichtige Punkte, die den Kompositionsstil der Lamentationen von de Morales prägen, sind folgende:

- 1) Wie Escribano, Carpentras und Festa wendet de Morales das Verfahren der subsumierten Buchstaben an. Dies zeigt sich als ein gängiges Verfahren in den zeitgenössischen römischen Lamentationen. Durch die kompakte, kurzatmige Satzanlage fällt bei de Morales eine eindeutige Textunterlegung leichter als bei Escribano.
- 2) Zwei melodische Vorlage (C.p.f) lassen sich bei de Morales eindeutig benennen. Es sind der spanische und der römische Lamentationston. Anders als bei Escribano hat der spanische Lektionston als C.p.f nicht das Übergewicht. Die Präsenz dieses Lamentationstones kann, wie bei seinem älteren Landsmann, als nationales Selbstbewußtsein gedeutet werden. Seine Choralverarbeitung ist weniger systematisch als bei Escribano – eher ist hier von punktuellen Aufscheinen choralen Elemente zu sprechen.
- 3) De Morales wechselt wie die anderen römischen Lamentationskomponisten die Tonarten zwischen den Lektionen. Er benutzt weniger Tonarten als Escribano, Carpentras und Festa.
- 4) De Morales vermeidet harte Wechsel der Satzqualitäten. Der geschmeidige Wechsel dieser Qualitäten läßt die knappen Sätze geschlossen wirken. Kleingliedrige Sätze tragen den knappen und prägnanten Textaussagen Rechnung. Besonders hervorzuheben ist die Klarheit der Textdeklamation.
- 5) Die textdarstellende Arbeit von de Morales weist nicht die Vielfalt Escribanos auf. Sie wird von der homorhythmischen Satzkunst, die eine neue Qualität der Textverständlichkeit mit sich bringt, zurückgedrängt.
- 6) Die Stimmtypen in de Morales' Lektionen entsprechen denen Escribanos. Wie sein Landsmann verändert er die Stimmenzahl zwischen den Sätzen. Dieses Dispositionsspiel dient der musikalischen *Varietas*, bewirkt aber keine Dispositionsdramaturgie.

IV. 1. Lamentationen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Das Konzil von Trient (1546–63) steht für einen großen Umbruch, der alle Bereiche der römischen Kirche betraf. In der Schlußphase des Konzils wurden kirchenmusikalische Fragen diskutiert.¹ Die Konzilsteilnehmer formulierten neue Richtlinien für die Liturgie und ihre Musik, die von den verschiedenen örtlichen Bischöfen umzusetzen waren. Diese Umsetzung konnte durch den hierarchischen Aufbau und die geographische Problematik einer weltumspannenden Kirche nur schrittweise erfolgen. Vier Jahreszahlen markieren die schrittweise Umsetzung der Konzilsbeschlüsse: die Kardinalskommission von 1564, die päpstliche Bulle Pius' V. zum neuen Brevier von 1568, die Arbeit an dem neuen Missale von 1570 und schließlich der Höhepunkt, die große Liturgiereform von 1614 (*Editio Medicaea*).²

In dieser Umbruchsphase sowie in der vorkonziliaren Zeit war die Versauswahl in den Lamentationen, beispielsweise von Escribano, de Morales, Nau, Févin, Ycart und de Orto, uneinheitlich.³ Genaue liturgische Zuordnungen finden in den Quellen oft nicht statt. Verbindliche Bausteine der mehrstimmigen Lamentationen verschiedener Provenienz sind Exordii, hebräische Buchstaben und der Jerusalemrefrain. Die Zugehörigkeit zu der liturgischen Gattung ergibt sich zum einen aus dem strukturellen Aufbau – den verbindlichen Bausteinen – zum anderen aus ihrem Bezug auf zeitgenössische Ordines. Neben den Ordines prägen regionale Traditionen in den Diözesen und Ordenseinrichtungen die Textauswahl der Gattung.

Die gattungsspezifische Struktur verbindet sich bis zum Konzil bei vielen Komponisten mit einer bemerkenswerten stilistischen Mannigfaltigkeit.⁴ Gewisse Übereinstimmungen in mehrstimmigen Lamentationen lassen es zu, eine Gattungsgruppe zu beschreiben. Es handelt sich um die Gruppe der in dieser Studie behandelten römischen Lamentationen. Verbindende Elemente dieser Lamentationen sind: 1. die Tendenz zur Monumentalität,⁵ 2. die polyphon gestalteten Exordii und Buchstabensätze, 3. die subsumierten hebräischen Buchstaben, 4. das Dispositionsspiel um große dynamische Steigerungen zu erreichen mit eindrucksvollen Vergrößerungen der Stimmenzahl und 5. die musikalische Wortausdeutung. Ein wichtiger Unterschied innerhalb dieser Gattungsgruppe liegt darin, daß Escribano und de Morales den

¹ Zur allgemeinen Übersicht der konziliaren kirchenmusikalischen Neuordnung siehe Harper, S. 155ff.

² Brauner, 1994. S. 339/40.

³ Finscher, S. 409.

⁴ Massenkil, 1965. S. 5*.

⁵ Finscher, ebenda.

spanischen Lamentationston verarbeiten, die italienischen und französischen Komponisten in der päpstlichen Kapelle aber nicht. Die Verwendung des spanischen Lamentationstons kann mit dem Nationalbewußtsein der beiden Komponisten in Verbindung gebracht werden. Offensichtlich spielten die spanischen Musiker in der päpstlichen Kapelle eine herausragende Rolle.⁶

Nach Abschluß des Konzils ließ das Festhalten am traditionellen musikalischen Repertoire der päpstlichen Kapelle zunächst eine Realisierung der Konzilsbeschlüsse kaum zu. Aus der Zeit zwischen 1564 und den 80er Jahren sind mit nur wenigen Ausnahmen Motetten überliefert, die entweder früher kopiert oder komponiert wurden. In vatikanischen Handschriften finden sich aus den konziliaren und nachkonziliaren Jahren Messvertonungen über weltliche *Cantus firmi*, die darauf hinweisen, daß sich die päpstliche Kapelle im musikalischen Alltag keineswegs den Richtlinien des Konzils beugte.

Die fehlende Einheitlichkeit der Versauswahl in römischen Lamentationen ist in Tabellen dokumentiert.⁷ Es läßt sich keine verbindliche Ordnung eruieren. Diese textliche Uneinheitlichkeit wird durch zusätzliche Veränderungen unterstrichen. Bestimmte Lamentationen wurden bis hin zur Korruption überarbeitet und veränderlichen aufführungspraktischen Gepflogenheiten unterworfen. So entdecken wir bei Carpentras verschiedene vom Druck (1532) abweichende Fassungen, zu denen auch die Stücke aus C.G. XII. 3 von 1543 gehören, die noch 1560 in Gebrauch waren.⁸

Die Lamentationen Carpentras' und Festas wurden bis in die 1570er Jahre gesungen.⁹ Zu ergänzen ist: „As late as 1578, more than thirty years after both composers had left the Papal Chapel, the liturgical works of Festa and Morales were preferred over those of contemporary composers.“¹⁰

Nur wenige Jahre später setzten sich allmählich Palestrinas Stücke im päpstlichen Repertoire durch. In diese Zeit fallen die Umtextierungen zweier Lamentationen Festas und dreier von de Morales in C.S. 198 durch Johannes Parvus. Mit diesen Bearbeitungen sollte der päpstliche

⁶ Collectanea II. S. 347 & 348.

⁷ Siehe Tabelle 2 in Kap. III. 1 und die Übersicht der Ordines in Snow, S. 50-53.

⁸ Marx-Weber, 1999. S. 221.

⁹ Dean, 1988. S. 340.

¹⁰ Ebenda, S. 341. Auf Grund der Dominanz der Werke von Carpentras, Festa und de Morales im Repertoire der päpstlichen Kapelle während und einige Zeit nach dem Konzil bezeichnet Dean die drei Komponisten als das „great Sistine triumvirate of the early sixteenth century“. Siehe Ders., 1998. S. 487.

Schreiber den neuen kirchenmusikalischen Reformrichtlinien entsprechen.¹¹ Diese umtextierten Lektionen waren sicher nicht länger als die päpstlichen Lektionen von Carpentras in Gebrauch, von denen sich die päpstliche Kapelle 1587 trennen mußte. Sie wurden offiziell durch die Lamentationen Palestrinas ersetzt.¹²

Carpentras hat sehr wahrscheinlich nicht nur Escribanos Lamentationen beeinflusst, sondern auch „stilbildend für die Lamentationen der nachfolgenden Generationen gewirkt.“¹³ Solche stilbildenden Elemente sind die homorhythmische Schreibweise in den Versen mit z.T. *falsobordone*-artigen Klangwiederholungen, die eher polyphon angelegten Vokalisensätze und eine gesteigerte Stimmenzahl in den Jerusalemrefrains. In formaler Hinsicht ist Carpentras' Lamentationszyklus mit der liturgisch korrekten Anzahl von 3x3 Lektionen stilbildend, wobei der Komponist zusätzliche Alternativsätze zur Verfügung stellt. Solch zyklische Vollständigkeit finden wir bei Escribano und de Morales nicht. Erst nach dem Trienter Konzil greifen die in Rom entstandenen Lamentationszyklen von da Victoria, Palestrina, Raval und Nanino das Prinzip des liturgischen Zyklus erneut auf.¹⁴

Die Lamentationsdrucke von da Victoria (1585) und Palestrina (1588) berücksichtigen die konziliare Textauswahl in hohem Maße. Um die *Tenebraeliturgen* in einem akzeptablen zeitlichen Rahmen zu halten, reduzierten die Komponisten allerdings die Anzahl der vertonten Verse (siehe Tabelle im folgenden Kapitel). Die Besprechung der Lamentationen Sebastián Ravals wird zeigen, daß die Verarbeitung des Lamentationstons in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht mehr die Rolle spielt wie bei den Komponisten aus der ersten Jahrhunderthälfte. Imitatorisch gearbeitete Passagen dienen stellenweise der Textausdeutung. Dispositionsveränderungen und –steigerungen werden besonders von da Victoria als Klangfarbenregie eingesetzt. Dies haben wir als stilbildendes Mittel der römischen Lamentationen aus der ersten Jahrhunderthälfte definiert. In seinem *Liber Lamentationum* (1588) setzt Palestrina Imitationen und Klangfarbenwechsel zurückhaltend ein. Jedoch runden reichere polyphone Anteile und eine aufwendige Klangfarben- und Dispositionsregie in seinen handschriftlich überlieferten Lektionen¹⁵ das Bild der römischen Lamentationenszene in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab.

¹¹ Ders., 1988. S. 342.

¹² Stäblein, MGG1. Sp. 141 und Marx-Weber, ebenda.

¹³ Marx-Weber, 1996. Sp. 899. Zu Palestrina referiere ich aus diesem Artikel.

¹⁴ Vergl. Watkins, 1991. S. 261.

¹⁵ Ediert in Casimiri.

Die um die Jahrhundertwende entstandenen Lamentationen Giovanni Maria Naninos¹⁶ knüpfen an den zurückhaltenden Stil der Lamentationen Palestrinas von 1588 an. Ganz im Sinne einer straffen liturgischen Gebrauchsmusik sind die Versätze homorhythmisch gearbeitet. Nanino vertont die hebräischen Buchstaben in Form von stereotypen melodischen Floskeln. Demselben schlichten Stil sind Gregorio Allegris Lektionen verpflichtet, die ab 1640 Palestrinas Lektionen in der päpstlichen Kapelle ergänzten.¹⁷

Ein abwechslungsreicheres Bild zeigen die mehrstimmigen Lamentationen in Norditalien in der zweiten Jahrhunderthälfte. Wie in der päpstlichen Kapelle berücksichtigen die in Norditalien wirkenden und publizierenden Komponisten die konziliaren Reformbestrebungen nur allmählich. Lokale und monastische Lektionsordnungen behaupten sich lange gegen die neue römische Ordnung.

Dieser textlichen und musikalischen Vielfalt zum Trotz formulierten Musiktheoretiker allgemeine Kriterien eines angemessenen Kompositionsstils, die viele norditalienische Lamentationsvertonungen prägen: 1) die Lamentationen sollen ernst wirken, 2) der musikalische Satz soll überwiegend akkordisch gearbeitet sein, was eine klare Textverständlichkeit gewährleistet, welche von den andächtigen Zuhörern problemlos akzeptiert werden kann und 4) Dissonanzen sollen der pathetischen und klagenden Natur des Textes Rechnung tragen. 5) Klagende harmonische Wendungen ergänzen die Vorstellungen von einem korrekten Stil.¹⁸

Die unter Punkt 4) und 5) genannten Kriterien finden beispielsweise als Chromatizismen in den norditalienischen Lamentationen ab den 1580er Jahren systematische Anwendung. Ein Beispiel ist Giovanni Continos Lamentationsdruck von 1588.¹⁹ Die in Norditalien gepflegten Chromatizismen setzen die römischen Komponisten selten ein.

Der Umfang des posttridentinischen römischen Repertoires ist nicht so groß wie das norditalienische. Den von Bettley aufgezählten 32 Quellen mit mehrstimmigen Lamentationen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts²⁰ stehen nur drei Drucke von da Victoria, Palestrina und Raval und Handschriften mit Stücken von Palestrina, da Victoria und

¹⁶ Ms. I-Rv, C.G. XV. 30 & D-Müs, Ms. 2796.

¹⁷ Siehe Marx-Weber, 1999. S. 226 und die Tabelle 4, S. 232ff.

¹⁸ Bettley, 1993. S. 169 & 175ff.

¹⁹ Zur Quellenlage siehe ebenda, S. 177ff. & 199.

²⁰ Ebenda, S. 172 & 74.

Nanino gegenüber. Die Produktion römischer Lamentationen vervielfältigte sich erst einige Zeit nach den Konzilbeschlüssen, während die norditalienische Produktion konstanter war. Die nachfolgende Übersicht faßt die posttridentinischen römischen Lamentationen zusammen.

a) Handschriften:²¹

I. Lamentationen von da Victoria in I-Rv, C.S. 186.

II. Lamentationen von Palestrina in C.S. 198, C.G. XV. 21, I-Rsg, Codex 59, C.S. 263 (18. J.h.), Ms. Ottobon 3387.

III. Lamentationen von Nanino in C.G. XV. 30.

IV. Lamentationen von Cavalieri in Rom, Biblioteca Vallicelliana, 0 31.

b) Drucke:

I. Tomas Luis da Victoria, *Officium Hebdomadae Sanctae* ..., in Rom gedruckt von Alexander Gardano, 1585.

II. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Lamentationum Hieremiae Prophetarum Lib. Primus*. In Rom gedruckt von Alexander Gardano, 1588.

III. Sebastián Raval, *Lamentationes Hieremiae Prophetarum*. In Rom gedruckt von Nicolo Mutius, 1594.

Die überschaubare Zahl römischer Quellen enthält Lektionsfolgen und isolierte Einzellektionen einer kleinen Zahl von Komponisten. Einige Stücke in C.S. 198 sind anonym überliefert.

Als 1585 da Victoria sein *Officium Hebdomadae Sanctae* in Rom publizierte, veröffentlichte sein Landsmann Francesco Guerrero am selben Ort ebenfalls einen Druck mit Musik für die Karwoche. Guerreros Publikation trägt den Titel *Passionis secundum Matthaeum et Joannem more hispano*.²² Die Dominanz spanischer Komponisten in der römischen Medienöffentlichkeit sowie der Zusatz in Guerreros Druck „more hispano“ sprechen sowohl für die besondere Rolle spanischer Musiker im römischen Musikleben als auch für deren ausgeprägten Nationalbewußtsein. Eine solche Konzentration von spanischen Lamentationen

²¹ Nach Marx-Weber, 1999. S. 229. Tabelle 1. Die Überlieferung älterer Lamentationsversionen bleibt unberücksichtigt.

²² Siehe Cramer, S. 8.

bzw. Karwochenmusik wie in Rom können wir in venezianischen und norditalienischen Quellen nicht nachweisen.

Die wachsende Bedeutung der religiösen Bruderschaften, der *Compagnie di laudesi*, bereichert das Bild der Musik für die Karwoche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Musik gewann während der religiösen Übungen in ihren Gebets- und Versammlungsräumen (Oratorien) an Bedeutung. Neben den ursprünglich schlichten einstimmigen Lauden wurden auch anspruchsvollere, mit Melismen durchsetzte Stücke aufgeführt, zu deren Ausführung professionelle Sänger angeworben wurden.²³ Mit der Gegenreformation erhielten die religiösen Übungen der *Compagnie di laudesi* neue Impulse. In den Ortskirchen hatte der Laudengesang seinen festen Platz nach der Vesper.

Im späten 16. Jahrhundert weisen Dokumente²⁴ auf eine besondere musikalische Tradition während der Karwoche in einem Florentiner Oratorium hin. Diese Tradition steht in Verbindung mit der Aufführung der verschollenen Lamentationen von Vincenzo Galilei, die einen „new style of accompanied singing“²⁵ verkörpern.

In Rom erlangte die *Congregazione dell' oratorio* Filippo Neris mit ihren religiösen Übungen und öffentlichen Predigten weitreichende Bekanntheit. Ein eigens angestellter Kongregationskapellmeister betreute das reiche Musikleben der Bruderschaft.²⁶ Von der römischen Konfraternität *Trinità die Pellegrini* wissen wir, daß sie besonders in den Jahren zwischen 1576 und 1584 viel Geld für Passions- und Karwochenmusik, u.a. für Lamentationen, aufbrachte.²⁷

In Zusammenhang mit der Bezahlung von Musikern wird das Singen von Lamentationen erwähnt. Daß die Passionsmusik bei den römischen Konfraternitäten in hohem Kurs stand, zeigt der Umstand, daß 1578 Palestrina zusammen mit einem anderen bedeutenden Musiker, Luca Marenzio, verpflichtet worden war.

Die Repertoireübersicht aus den Jahren 1576 und 1578 dokumentiert, daß in der *Trinità die Pellegrini* mehrstimmige Lamentationen gesungen wurden. In der Karwoche 1576 leitete

²³ Finscher, S. 455ff.

²⁴ Ricordi der Compagnia dell' Archangelo Raffaello, Firenze.

²⁵ Hill, S. 133.

²⁶ Finscher, S. 457.

²⁷ Ich referiere diesen Umstand nach O'Regan, 1991. S. 95-121.

Palestrina einen achtköpfigen Sängerchor mit Orgelbegleitung. Zwei Jahre später wurde er für Lamentationskompositionen bezahlt. Neben der 4 bis 6, 8, 9, 12, 16 und 20stimmigen Passionsmusik,²⁸ u.a. von Sermisy, Adrian Willaert, Orlando di Lasso, Palestrina und Giovanni Animuccia,²⁹ wurden während der *Tenebrae*-Feierlichkeiten des Gründonnerstags drei Lektionen anonymer Komponisten gesungen. Am Karfreitag wurde die 1. Lektion in einer Vertonung Palestrinas³⁰ gesungen. Die Komponisten der 2. und 3. Lektion und der Lamentationen des Karsamstags sind nicht bekannt. Dagegen ist die Autorenschaft der dazugehörigen Responsorien gesichert. Alle Responsorien stammen aus der Feder von Annibale Zoilo. Palestrina komponierte einen der vier überlieferten Benedictussätze. Eine der acht Miserere-Vertonungen schrieb Fabrizio Dentice, auf dessen Lamentationen wir später eingehen.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nimmt die Zahl der Individualdrucke zu. Die konziliaren Richtlinien setzen sich allmählich durch. Sie gaben den Komponisten für ihre Arbeit die notwendigen liturgischen Orientierungshilfen. Die Komponisten und die Herausgeber in anderen Regionen verhielten sich nicht so abwartend wie zunächst ihre römischen Kollegen. Die norditalienischen Publikationen orientierten sich am wachsenden Bedarf nach Musik für die Karwoche. In Norditalien wurden seit dem Tridentinischen Konzil bis zur Drucklegung von da Victorias Lamentationen 13 Lamentationsdrucke publiziert,³¹ die von den konziliaren Bemühungen um eine einheitliche und verbindliche Textvorlage unberührt scheinen. Hierzu sind die venezianischen Drucke von 1564 mit Lamentationen von de Morales und Festa zu zählen.

Einige norditalienische Lamentationen zeigen sich auch später noch von den tridentinischen Richtlinien unbeeinflusst.³² Nicht nur monastische Ordines, sondern auch die Versauswahl der Threni, die in Bruderschaften gesungen wurden, blieben von der konziliaren Ordnung unberührt.³³ Die individuellen Züge bei der Auswahl der vertonten Threniverse sprechen für

²⁸ Ein Satz mit 12 handschriftlichen Stimmbüchern ist in der Biblioteca Nazionale in Rom, Ms. Mus. 77-88 überliefert.

²⁹ Animuccia war Musiker am Oratorium Neris und langjähriger *Magister cantorum* der *Cappella Giulia*.

³⁰ Autograph I-Rsg, Cod. 59. Diese Lamentationen wurden schon 1574 komponiert. Sie wurden dan später von Parvus für die *Cappella Giulia* kopiert. Vergl. Jeppesen, Sp. 699.

³¹ Bettley, 1993. S. 172.

³² Ebenda, S. 169.

³³ Ebenda, S. 170-75.

das Fortleben lokaler liturgischer Traditionen. Diese Situation beschreibt die Literatur prägnant mit „Tridentine Ideals and Post-Council Practice“.³⁴

In anderen Regionen werden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter verschiedenen Umständen ebenfalls mehrstimmige Lamentationen komponiert bzw. publiziert. Im England der 1560er Jahre entsteht ein überschaubarer Fundus mit lateinischen Lamentationen. Diese Stücke gelten im Umfeld einer von Rom losgelösten anglikanischen Staatskirche als Sonderfall dieser Gattung.³⁵

In Prag veröffentlicht Jacob Handl (Gallus) in seinem *Opus musicum* einen Lamentationszyklus. Der Revisionsbericht der Edition in der Reihe DTÖ faßt die Situation knapp und treffend zusammen: „Der vorliegende Teil der Neuausgabe beginnt mit den Lamentationen des Propheten Jeremias, wie sie in der katholischen Liturgie im Matutinum des Gründonnerstags, Karfreitags und Karsamstags gesungen werden. Die Perikopen und deren Reihenfolge bei Gallus entsprechen der älteren, v o r t r i d e n t i n i s c h e n Liturgie, obschon zur Zeit, als der II. Teil des *Opus musicum* erschien (1587), das reformierte Brevier eingeführt war. Die Ordnung der Lektionen weicht bedeutend von der nachtridentinischen ab und weist auch andere Lesearten auf. ... Einige Verse stimmen übrigens auch mit der alten Reihe nicht genau; ob dem Komponisten da irgend eine nicht mehr bekannte Vorlage, etwa ein altes monastisches Brevier zur Hand war, oder ob er aus irgend welchen anderen Gründen sich zu diesen Änderungen veranlaßt sah, konnte ich nicht feststellen.“³⁶ Auf den nächsten Seiten dieses Revisionsberichtes veranschaulichen die Herausgeber mit einer Tabelle die textlichen Unterschiede zwischen der Vertonung von Gallus, dem vortridentinischen Prager Brevier von 1517 und dem nachtridentinischen von 1587.

In Frankreich fällt die Drucklegung der Lamentationen von Jacques Arcadelt in die Zeit des Trienter Konzils. Der Werdegang dieses französischen Komponisten hat gewisse Ähnlichkeiten mit dem des Spaniers de Morales. Nach einer Reihe von Jahren im Dienst der päpstlichen Kapelle kehrte Arcadelt in sein Heimatland zurück. Arcadelts Lamentationen werden nicht in römischen Quellen überliefert. Die einzige Quelle ist der Sammeldruck *Piissimae ac sacratissimae lamentationes Ieremiae Prophetae ...*, der 1557 bei Le Roy et

³⁴ Watkins, 1991. S. 263.

³⁵ Siehe die Dissertation von Flanagan, 1990.

³⁶ Bezcený & Mantuani, S. 179.

Ballard in Paris erschien.³⁷ Arcadelts drei Lektionen stimmen mit keiner bekannten liturgischen Ordnung überein. Sie sind von konziliaren Tendenzen unbeeinflusst.

Lamentationen der anderen Komponisten im gleichen Pariser Sammeldruck verdeutlichen die unbestimmte liturgische Situation an der Schwelle zur zweiten Jahrhunderthälfte. Diese Quelle übermittelt unverändert die musikalische Substanz der Lamentationen Févins und Claudin de Sermisys aus dem *Liber decimus. Passiones dominice in ramis palmarum veneris sancte: necnon lectiones feriarum quinte, sexte ac sabati sancti* Dieser Druck wurde 1534 von Attaingnant ebenfalls in Paris gedruckt. Die Verleger Roy et Ballard übernahmen die liturgische Zuordnung von Attaingnant nicht. Dies ist als weiterer Hinweis auf eine wenig verbindliche liturgische Ortsbestimmung zu werten.³⁸

Bis zu der Zeit der monodischen Lamentationszyklen von Marc Antoine Charpentier, Michel-Richard de Lalande u.a. werden in Frankreich nur wenige mehrstimmige Lamentationen überliefert. Was sich genau hinter dem Titel der handschriftlich überlieferten *Tenebrae* Jacques Mauduits verbirgt, die regelmäßig im Kloster Petit St Antoine gesungen werden,³⁹ muß die Forschung noch erhellen. Hugues de Fontenays *Preces ecclesiasticae, liber primus* (Paris, 1625) mit drei fünfstimmigen Lektionen sind verschollen.⁴⁰

Der reiche Bestand an Lamentationen aus Spanien, dem Heimatland der drei Komponisten, die im Mittelpunkt dieser Studie stehen, muß noch erschlossen werden. Es gibt Threnivertonungen von Komponisten, die an verschiedenen Kathedralen wirkten (z.B. Toledo, Tarazona und Granada), welche wahrscheinlich ihren lokalen Traditionen und Ordines verpflichtet sind. Dieser reichhaltige Forschungsbereich steht am Beginn seiner Erschließung.⁴¹

Die Überlieferung portugiesischer Lamentationen ist besser erfaßt. 1640 erlangte Portugal seine politische Eigenständigkeit von Spanien wieder. Kulturell stand es aber weiterhin mit seinem Nachbarland in enger Verbindung. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kann es mit den zwei bedeutenden Komponisten Frei Manuel Cardoso und Estêvão De Brito aufwarten. Beide komponierten Lamentationen. Diese Stücke sind geprägt vom polyphonen

³⁷ Seay, 1970. S. IX & XVIII.

³⁸ Massenkeil, 1965. S. 6* & 7*.

³⁹ Dobbins, S. 840.

⁴⁰ Hays, S. 700.

⁴¹ Vergl. Hardie.

Stil des späten 16. Jahrhunderts. De Britos Lamentationen sind mit liturgischen Positionen versehen. „The three lamentations are based on the traditional Spanish song, certainly Mozarabe; its origin can be clearly seen by comparing the theme of these lamentations by Brito with those to be found in manuscripts in Silo, Toledo, León and elsewhere.“⁴² Diese und Cardosos Stücke orientieren sich an dem konziliaren Reformordinum, „which means that Cardoso’s book could almost be considered the official book for the Liturgy of Holy Week.“⁴³

Soweit es zu übersehen ist, wurden die spanischen Lamentationen nur handschriftlich konserviert, was für ihre lokale Verwendung spricht. De Britos Stücke sind in einem handschriftlichen, Cardosos gedruckt in einem liturgischen Apparat (1648) überliefert. Beide Kompilationen erinnern an das *Opus musicum* von Gallus. De Britos und Cardosos Lektionen bilden eine gelungene Synthese aus konzilfreundlicher Auffassung und traditionellem Nationalbewußtsein.

In München gehörte es zu Orlando die Lassos Kapellmeisterpflichten, Musik für die Karwoche zu komponieren. Neben handschriftlich überlieferten Responsorien komponierte Lasso in den 1580er Jahren, zeitgleich mit da Victoria und Palestrina, zwei Lamentationszyklen, von denen ein fünfstimmiger 1585 im Druck erschien. In der neuen Lassoausgabe⁴⁴ wird die Textauswahl der beiden Lassozyklen,⁴⁵ die der tridentinischen Ordnung und die aus Palestrinas *Liber primus* (1588) miteinander verglichen. Palestrinas und Lassos fünfstimmiger Zyklus orientieren sich an der tridentinischen Versauswahl. Die Kürzungen um einige Verse tragen der liturgischen Praxis Rechnung. Anders verhält es sich mit dem handschriftlichen vierstimmigen Lamentationszyklus Lassos: „Der Gesamtumfang der Vertonungen in Palestrinas vierstimmigen Zyklus und in Lassos fünfstimmigen Zyklus ist ungefähr gleich; Lasso vertont zwar mehr Verse, ist aber charakteristischerweise viel knapper als Palestrina, wie sich übrigens immer zeigt, wenn man beider Kompositionen miteinander vergleicht. Lassos vierstimmiger Zyklus dagegen ist über 400 Takte länger als die genannten anderen, weil er viel mehr Verse vertont. Dabei ist sein Satz hier noch viel komprimierter als in seinem fünfstimmigen Zyklus.“⁴⁶ Vermutlich wünschte Herzog Wilhelm umfangreiche Lamentationen für seine Privatkanzlei. Obwohl der Herzog kurz nach seiner Thronbesteigung den Freisingischen durch den tridentinischen Ritus ablösen ließ, trägt der vierstimmige Zyklus

⁴² Gavaldà, S. VVIV. Edition der Lamentationen auf den S. 54-67.

⁴³ Alegria, S. LXIII. Edition der Lamentationen auf den S. 74-114.

⁴⁴ Bergquist, S. VIII.

⁴⁵ Zur Zyklusgestaltung in Lassos Lamentationen siehe Ring, S. 71.

⁴⁶ Bergquist, ebenda.

(Mbs Mus. Ms. 2747) durch das Übermaß der vertonten Verse der reformierten Textauswahl nur eingeschränkt Rechnung. Der wahrscheinlich nach dem Druck entstandene vierstimmige Zyklus blieb auf Befehl des Herzogs unveröffentlicht.⁴⁷ Dies spricht für besondere liturgische Gepflogenheiten bei den privaten *Tenebrae*feierlichkeiten in der herzoglichen Privatkapelle.

Der vierstimmige Zyklus Lassos sowie andere Beispiele mehrstimmiger Lamentationen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigen, daß sich die tridentinische Textreform nur allmählich durchsetzte. Nach wie vor blieben Sonderriten bestehen und wurden lokale Traditionen weitergepflegt, und zwar auch zu der Zeit, als sich in den Drucken da Victorias und Palestrinas in den 1580er Jahren die konziliare Textauswahl zumindest in Rom etabliert zeigte.

2. Die Lamentationen von Sebastián Raval

a) Überlieferung

Ravals *Lamentationes Hieremiae Prophetae* wurden 1594 in Rom von Nicolo Mutius in fünf Stimmbüchern gedruckt. Die Stimmbücher sind nicht komplett überliefert. Der Tenor secundus gilt als verschollen.

Laut RISM R 440 und einer brieflichen Anfrage sind Ravals Lamentationen in Italien und Spanien überliefert:¹

1. Neapel, Biblioteca nazionale, Signatur S.Q.XXX.B. 22-24. Drei Stimmbücher: Altus, Tenor primus und Bassus.
2. Rom, Biblioteca Musicale governativa del Conservatorio di Santa Cecilia, Signatur 3A12. Zwei Stimmbücher: Cantus und Tenor primus.
3. Pastrana (Spanien), Museo Parroquial, Signatur I.B.5.f. Ein unvollständiges Bassus-Stimmbuch.²

⁴⁷ Ebenda. S. IX.

¹ An dieser Stelle möchte ich Herrn Dr. Raymond Dittrich von der Proskeschen Musikabteilung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg für seine freundlichen brieflichen Informationen vom 15.11.1996 danken.

² Mein Dank gilt dem ehemaligen Generalkonsul von Spanien, Señor Juan Luis Flores und den Mitarbeitern des spanischen Generalkonsulats in Hamburg für ihre Hilfe beim Recherchieren der Adresse des Quellenarchives und für das Beschaffen einer Fotokopie aus dem museumseigenen Katalog.

Für die vorliegende Arbeit wurden Positivfilme der Stimmbücher aus Italien benutzt. Leider war es nicht möglich, aus Spanien Kopien des Bassus-Stimmbuches zu bekommen. Da das Bassus-Stimmbuch aus Neapel vollständig vorliegt, wurde davon abgesehen, die spanische Quelle vor Ort einzusehen.³

Der Inhalt des Druckes von 1594 läßt sich folgendermaßen skizzieren:

1. Titelblatt und Widmungsrede.
2. Neun Lektionen a 5 voci.
3. Canticum Zachariae „Benedictus Dominus Deus“ a 5 voci.
4. 50. Psalm „Miserere mei Deus“
5. Motette „Coeli enarraverunt“ a quinque vocum parium.
6. Index

In dem mit Altus beschriebenen Stimmbuch aus Neapel ist eine merkwürdige Verwechslung festzustellen. Hier ist die dritte Seite in der Kopfzeile vor der Seitenzahl mit *Tenor secundus* überschrieben. Der Ambitus der Stimme reicht von *g* bis *a'*. Ab der vierten Seite trägt die Kopfzeile wie die Titelseite die korrekte Bezeichnung *Altus*. Inwieweit es sich um einen Druckfehler bei der Stimmenbezeichnung auf der dritten Seite handelt, oder ob eine Stimme (Tenor secundus) in einem anders bezeichneten Stimmbuch auftritt, wird im Kapitel IV 2. d) zu klären sein.

b) Textauswahl

Nach den Drucken mit Lamentationen von da Victoria und Palestrina erschien 1594 in Rom Ravals Lamentationsdruck. Lieferte Palestrinas *Liber primus* nur einen Lamentationszyklus mit neun Lektionen und da Victorias *Officium* von 1585 einen vollständigen Apparat mit Passionen, neun Lamentationen, Responsorien und anderen Gesängen für die Karwoche, so nimmt Ravals Publikation eine Zwischenstellung ein. Sie enthält einen Zyklus von neun Lektionen, ergänzt durch Vertonungen des 50. Psalms und des Canticum Zachariae.

³ Laut Mitteilung der RISM-Zentralredaktion vom 22.11.1996 ist in der Datenbank zur Serie A/II Musikhandschriften nach 1600 kein weiterer Nachweis zu diesem Werk Ravals dokumentiert.

Raval vertont folgende Textportionen der Threni:¹

1. Lektion *In prima die Lectio prima*: Exordium „Incipit lamentatio“ – Aleph. Quomodo sedet – Beth. Plorans ploravit – Daleth. Viae Sion – Jerusalemrefrain.

2. Lektion *In prima die Lectio secunda*: Vau. Et egressus est – Zain. Recordata est Jerusalem – Jerusalemrefrain.

3. Lektion *In prima Die Lectio III.*: Iod. Manum suam misit – Caph. Omnis populus ejus – Lamed. O vos omnes – Jerusalemrefrain.

4. Lektion *In secunda die Lectio prima*: Exordium „De lamentatione“ – Heth. Cogitavit dominus – Teth. Defixerunt in terra – Iod. Sederunt in terra – Jerusalemrefrain.

5. Lektion *In secunda die Lectio II.*: Lamed. Matribus suis – Mem. Cui comparabo te (nicht vollst.) – Daleth. (Buchstaben im LU. nicht vorhanden) Magna est velut (Schluß des vorherigen Verses) – Jerusalemrefrain.

6. Lektion *In secunda Die Lectio III.*: Aleph. Ego vir videns – Aleph. Me minavit et adduxit – Beth. Vetustam fecit² – Aedificavit in gyro meo – in tenebrosis – Ghimel. Circumaedificavit adversum me aedificavit – sed et, cum – conclusit vias meas – Jerusalemrefrain.

7. Lektion *In Tertia Die Lectio I.*: Exordium „De lamentatione“ – (keine Vokalise) Misericordiae Domini – Heth. Novidiluculo, multa est – Pars mea Dominus – Teth. Bonus est dominus – bonum est viro – Jerusalemrefrain.

8. Lektion *In Tertia Die Lectio II.*: Aleph. Quomodo obscuram est – Beth. Filii Sion inclyti – Daleth. Adhaesit lingua lactendis – Vau. Et major effecta – Jerusalemrefrain.

9. Lektion *In Tertia Die Lectio III.*: Exordium „Incipit oratio“ – Recordare Domine – hereditas nostro – pupilli facti sumus – Aquam nostram – cervicibus nostris – Aegypto dedimus – patres nostri – Servi dominati – in animabus nostris – Pellis nostra – Mulieres in Sion – Jerusalemrefrain.

Ravals Textauswahl entspricht folgenden Versen aus Jeremias Klageliedern (JK.) in der Vulgata:

1. Lektion: JK. I. 1-3. 2. Lektion: I. 6 & 7. 3. Lektion: I. 10-12. 4. Lektion: II. 8-10. 5. Lektion: II. 12 & 13. 6. Lektion: III. 1-9. 7. Lektion: III. 22-27. 8. Lektion: IV. 1, 2, 4 & 6. 9. Lektion: V. 1-11.

¹ Die kursiven Angaben geben den Originalwortlaut und die Originalschreibweise in Ravals Druck wieder.

Die folgende Tabelle stellt die Versauswahl da Victorias, Palestrinas, des LU. und Ravals nebeneinander:

	Da Victoria (1585)	Palestrina (1588)	LU.	Raval (1594)
1. Lektion:	JK. I. 1 & 2	JK. I. 1 & 2*	JK. I. 1-5	JK. I. 1-3
2. Lektion:	I. 6 & 7	I. 6 & 7	I. 6-9	I. 6 & 7
3. Lektion:	I. 10 & 11	I. 10 & 11	I. 10-14	I. 10-12
4. Lektion:	II. 8 & 9	II. 8 & 9	II. 8-11	II. 8-10
5. Lektion:	II. 12 & 13	II. 12 & 13	II. 12-15	II. 12 & 13
6. Lektion:	III. 1-3	III. 1-4	III. 1-9	III. 1-9
7. Lektion:	III. 22 & 27	III. 22-26	III. 22-30	III. 22-17
8. Lektion:	IV. 1 & 2	IV. 1-3	IV. 1-6	IV. 1, 2, 4 & 6
9. Lektion:	V. 1-5	V. 1-6	V. 1-11	V. 1-11

* 2. Vers ist unvollständig.

Die Textportionen da Victorias und Palestrinas zeigen sowohl große Übereinstimmungen wie auch feine Unterschiede. Die Lektionen 1 bis 5 sind aus jeweils zwei Versen zusammengesetzt. Beide Komponisten vertonen weniger Verse, als von der tridentinischen Textauswahl vorgegeben werden. Diese Gepflogenheit verhindert eine zu lange zeitliche Ausdehnung der Matutinen des *Triduum sacrum*.

Die Tabelle zeigt, daß sich da Victoria, Palestrina und Raval an der konziliaren Textvorgabe orientieren. Der gleiche formale Aufbau der drei gedruckten Lamentationszyklen mit 3 x 3 Lektionen, gleichen Exordien, abschließenden Jerusalemrefrains und einheitlichen Textpositionen sprechen für eine römische Schule. Diese wartet um 1600 durch den formal ebenso aufgebauten handschriftlichen Lamentationszyklus von Nanino mit einem weiteren Beispiel auf.

Die in Rom wirkenden Komponisten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lassen bei der Vertonung von Versen aus dem 3. Buch der Klagelieder Jeremias bestimmte, sich

² Bei Raval der Druckfehler „vetusta“.

wiederholende hebräische Buchstaben aus. Darüber hinaus verknüpfen die Morales und Festa Verse aus dem 3. Buch in einem musikalischen Satz miteinander. Ein stellvertretender Vokalisensatz kann nicht eingeschoben werden. Die relevanten Vokalisen entfallen ersatzlos. Indem die Komponisten die knappen Verse des 3. Buches in musikalische Sätze zusammenfügen, gleichen sie diese dem Umfang der anderen Verssätze an. Eine Sonderrolle spielt der Text des 5. Buches der Threni. Er ist nicht wie die Verse der ersten vier Bücher als ein alphabetisches Akrostichon aufgebaut, sondern als ein alphabetisches Lied,³ dessen 22 knappe Verse nicht von hebräischen Buchstaben eingeleitet werden.

Einen solchen Umgang mit dem Text findet man auch in Ravals 6. und 7. Lektion. Die Verse JK. III. 4-6 sind unter dem Buchstaben „Beth“ subsumiert. Raval formt aus den einzelnen Textversen einen musikalischen Satz. Wie der Komponist ohne eine Zäsur mittels einer *Cadenza fugite* Verssätze miteinander verbindet, zeigt das folgende Notenbeispiel aus der 7. Lektion *In Tertia Die Lectio I*. Das momentane Ausdünnen des Satzes durch Pausen verändert die Dynamik, wodurch wir den neuen Textvers wahrnehmen.

N.B. 1, Raval, *Cadenza fugite*:

The musical score is for a vocal fugue titled 'Cadenza fugite' by Maurice Ravel. It features five vocal parts: Alto I, Alto II, Tenor I, Tenor II (marked 'reh.' for rehearsal), and Bass. The music is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in Latin, with the main text being 'No-vi di-lu-co-lo mul-ta est fi-des tu-a, mul-ta est fi-des'. The score shows a complex interweaving of the vocal lines, with each part entering at different points, creating a rich, layered texture. The lyrics are written below the corresponding vocal lines.

³ Reinken, S. 5.

A I tu-a pars me-a do-mi-nus di-xit a-ni-ma me-a

A II - a pars me-a do-mi-nus di-xit a-ni-ma me-a

T I tu-a pars me-a do-mi-nus di-xit a-ni-ma me-a

T II rek. - a pars me-a do-mi-nus di-xit a-ni-ma me-a

B pars me-a do-mi-nus di-xit a-ni-ma me-a

Überraschenderweise beginnt der Spanier den ersten Versatz der 7. Lektion ohne Vokalise. Der zweite Versatz JK. III. 23 bringt die Vokalise „Heth“, die auch den vorherigen Satz einleitet. Hier handelt es sich wahrscheinlich um ein Versehen bei der Drucklegung. Der Vokalisensatz „Heth“ ist in sich geschlossen. Er kann problemlos an die vorgesehene Stelle gerückt werden.

Da Victoria wendet in der 6. und 7. Lektion keine subsumierten Buchstabensätze an. Jeder der kurzen Versätze aus dem 3. Buch der Threni hat seinen eigenen Buchstabensatz. Die Vokalisensätze sind im Sinne der *Varietas* individuell gestaltet. Doch verleiht eine melodische Floskel, hinter der sich eventuell ein unbekannter Lektionston verbirgt, der 3. Lektion des Karfreitags (L.t.F.s.) eine gewisse Einheit.

N.B. 2, melodische Floskel bei da Victoria:

A - - - - leph.

Palestrina (1588) führt ebenfalls die gleiche exakte Trennung der Sätze mit den Kurzversen aus dem 3. Buch der Threni durch. In dieser Hinsicht zeigt sich Raval von seinen beiden Präponenten unbeeinflusst. Eher ergeben sich Parallelen zu Lasso (1585), der in seiner 1. Lektion des Karsamstags (L.p.S.s.) mit subsumierten Buchstabensätzen arbeitet. Der Münchener Kapellmeister verbindet die Versätze JK. III. 25-27 und 29 & 30 in einem musikalischen Satz nahtlos miteinander. Dafür gilt die Feststellung, daß das Subsumieren von

Buchstabensätzen ein gängiges strukturierendes und musikalisches Gestaltungsmittel ist, das individuell eingesetzt wurde.

Raval gruppiert die kurzen Verse in der *Oratio* (L.t. S.s.) zu musikalischen Sätzen. Der erste musikalische Satz faßt die Verse 6-9 und der vierte die Verse 10 & 11 zusammen. Die Satzenden sind nicht wie bei den handschriftlichen Lektionen Escribanos und de Morales‘ mit Fermaten, sondern mit senkrechten Strichen angezeigt.⁴

Auch Palestrina und da Victoria verbinden Textverse der *Oratio* musikalisch miteinander. Palestrina verbindet in seiner *Oratio* aus dem *Liber primus* die Verse JK. V. 3 & 4 mit einer *Cadenza fugite* musikalisch miteinander, da Victoria praktiziert dies genauso mit den Versen JK. V. 1 & 2 und 3-5. Dieses Verfahren begegnete uns schon in den Lamentationen von Carpentras, nicht aber bei Escribano, der jeden Vers der *Oratio* als eigenständigen Satz konzipiert.

Ravals Textauswahl fügt sich in den Rahmen der tridentinischen Ordnung. Die Struktur der einzelnen Lektionen ähnelt den anderen römischen Lamentationen. Die Unverbindlichkeit der Textauswahl, die uns wiederholt in den Lamentationen aus der ersten Jahrhunderthälfte begegnet, ist in den römischen Lamentationen zur Zeit Ravals zugunsten eines liturgischen Zyklus mit 3 x 3 Lektionen aufgegeben worden.

c) Tonarten und chorale Modelle

Die Tabelle zeigt die Grundtöne der Hauptklauseln in Ravals Lamentationen auf. Unter den Klauselfolgen ist die Tonart der jeweiligen Lektion aufgeführt.¹

F.q.L.p.:	F.q.L.s.:	F.q.L.t.:	F.s.L.p.:	F.s.L.s.:
Ex. auf d	Vau auf g	Jod auf g	Ex. auf d	Lamed auf c
Aleph auf d	1. V.s. auf c	1. V.s. auf g	Heth auf d	1. V.s. auf c
1. V.s. auf a	Zain auf g	Caph auf g	1. V.s. auf d	Mem auf f
Beth auf d	2. V.s. auf g	2. V.s. auf g	Teth auf d	2. V.s. auf c

⁴ Optisch erinnern diese an Taktstriche.

¹ Verssatz = V.s., Exordium = Ex. und Refrain = Refr.

2. V.s. auf d	Refr. auf g	Lamed auf g	2. V.s. auf d	Daleth auf f
Daleth auf d		3. V.s. auf g	Jod auf d	3. V.s. auf c
3. V.s. auf d		Refr. auf g	3. V.s. auf d	Refr. auf c
Refr. auf a			Refr. auf d	
<u>1. Ton</u>	<u>7. Ton</u>	<u>7. (& 2.) Ton</u> (a)	<u>1. Ton</u> (b)	<u>11. Ton</u>

F.s.L.t.:	L.p.S.s.	L.s.S.s.	L.t.S.s.
Aleph auf d	Ex. auf c	Aleph auf d	Ex. auf d
1. V.s. auf d	1. V.s. auf c	1. V.s. auf d	1. V.s. auf a
Aleph auf d	Beth auf f	Beth auf d	2. V.s. auf g
2. V.s. auf d	2. V.s. auf c	2. V.s. auf a	3. V.s. auf f
Beth auf a	Teth auf c	Daleth auf d	4. V.s. auf d
3. V.s. auf d	3. V.s. auf f	3. V.s. auf d	Refr. auf d
Ghimel auf d	Refr. auf c	Vau auf d	
4. V.s. auf d		4. V.s. auf a	
Refr. auf d		Refr. auf d	
<u>1. Ton</u>	<u>6. (& 2. Ton)</u> (c)	<u>1. Ton</u> (d)	<u>1. Ton</u> (e)

- (a) Durch das Vorzeichen *b* vor *h* schwankt die Tonalität am Ende der Lektion zwischen dem 7. und 2. Modus.
- (b) Durch das Vorzeichen *b* vor *h* wird der 1. Modus im Sinne einer modernen Moll-auffassung interpretiert.
- (c) Reguläres Vorzeichen ist *b*. Durch das zusätzliche Vorzeichen *b* vor *e* schwankt die Tonalität zwischen dem 6. und dem transponierten 2. Modus.
- (d) Reguläres Vorzeichen ist *b*. Der 1. Modus im Sinne einer modernen Moll-auffassung interpretiert.
- (e) Reguläres Vorzeichen ist *b*. Der 1. Modus im Sinne einer modernen Moll-auffassung interpretiert. Durch das zusätzliche Vorzeichen *b* vor *e* macht die Tonalität manchmal einen Exkurs zum 2. Modus.

Die authentischen Klauseln dominieren mit einem Anteil von ungefähr 80%. Die übrigen Klauseln sind plagal. In der 2. und 3. Lektion gibt es nur authentische Hauptklauseln, wodurch die Kadenzen beider Stücke bald sehr vertraut, ja vielleicht sogar etwas starr wirken. Als Klauselart dominiert die Vorhaltklausel. Es gibt nur wenige Sprung- und Leittonklauseln.

Zusätzliche Akzidentien (erhöhte bzw. erniedrigte Terz) bringen etwas Abwechslung und Farbe in die Folge der Hauptklauseln. Im Vergleich zu Escribanos Klauselvielfalt ist Ravals Klauseldisposition überschaubar.

Der 1. Modus ist die am häufigsten vertretene Grundtonart. Durch das Vorzeichen *b* läßt sich der Modus als modernes Moll auffassen. Der 6. Modus ist nur einmal, der 7. durähnliche Modus ist zweimal als Grundtonart vertreten. Ravals Tonartendramaturgie äußert sich anders als die von Escribano und den anderen römischen Lamentationskomponisten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Raval wechselt nicht zwischen mehreren verschiedenen Modi ab. Seine Tonartenwechsel nutzen die wechselnde Dur/Moll`-Wirkung aus.

In den Lektionen im 6. Modus verarbeitet Escribano und de Morales den römischen Lamentationston. Zu prüfen ist, ob wir in Ravals Lektion im 6. Ton Spuren des römischen Lektionstones entdecken. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal, daß bei dem römischen Lektionston das Initium und das Schlußmelisma melodische Prägnanz besitzen.

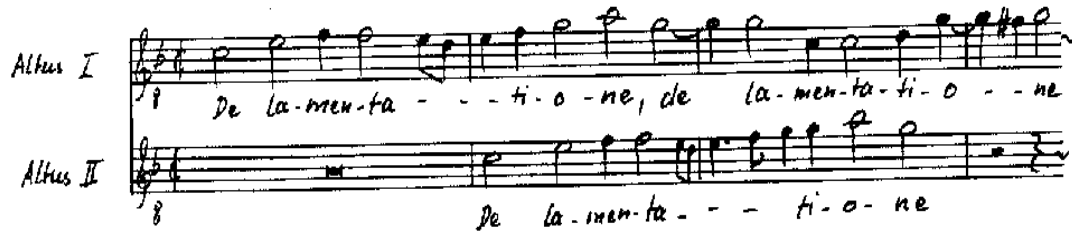
Im *Tenor primus* der 7. Lektion (L.p.S.s.) lassen sich zwei kleine unvermutete Momente mit geringer melodischer Prägnanz feststellen, die sich eventuell auf eine chorale Formel im 6. Ton beziehen lassen.

N.B. 1:



Neben dem Ausweichen in den 2. Modus läßt Raval durch Zwischenkadenzen, die mit einem *cis* eingeleitet werden, den 1. Modus anklingen. Überraschenderweise zeichnet der *Altus primus* im Exordium eine Tonfolge nach, die an den spanischen Lektionston erinnert. Der *Altus secundus* imitiert diese Tonfolge.

N.B. 2, Imitation:



Trotz ihrer Hauptkadenzen im 6. Modus wird diese Lektion durch eine Mischung der Tonarten geprägt. Der römische Lektionston ist nicht nachweisbar. Er ist auch nicht im verschollenen Tenor secundus-Buch zu vermuten, da Raval in einem komplexen polyphonen Stil schreibt, in dem sich die Stimmen aufeinander beziehen. Die beiden vorgestellten Ausschnitte aus dem Notentext im N.B. 1 und 2 haben nicht genug Substanz, um klare Bezüge zum römischen Lektionston herzustellen.

Als nächstes wollen wir überprüfen, inwieweit Raval den spanischen Lamentationston verarbeitet. Unvermutet klang er im Exordium der 7. Lektion an (s.o.). In den Vokalisensätzen der 1. Lektion des Gründonnerstags (F.q.L.p.) bezieht sich der *Cantus primus* auf den spanischen Lektionston.

N.B. 3, Cantus I, 3. Vokalisieren, verglichen mit dem spanischen Lamentationston:



x = Lam.ton

Cantus primus

A - - leph, A - - - leph, A - -

- leph, A - - - - leph

C. I

Beth, - - - - Beth, - - - -

Beth, - - - -

C. I

Da - - leth Da - - - -

leth.

In einer rhythmisch komplexen Manier paraphrasiert der *Cantus primus* das Vokalisierenmodell des spanischen Lamentationstones. Abgesehen von einer aufsteigenden Geste, die an das spanische Initium erinnert, beteiligen sich die Stimmen nicht an der Lektionstonparaphrase.

Ravals Bezug auf einen Lektionston in den Vokalisieren erinnert an Palestrina (1588), der in Vokalisensätzen den römischen Lektionston verarbeitet. Seine Zitate finden sich in den ersten drei Lektionen des Gründonnerstags.² Ravals Paraphrasen sind aufwendiger als die des römischen Kollegen. Die Arbeit des Spaniers mit dem C.p.f weist auf eine intensive kompositorische Auseinandersetzung hin, die sich von der Zitattechnik Palestrinas unterscheidet. Gemeinsam ist beiden, daß ein C.p.f in den Verssätzen eine geringe Rolle einnimmt. Hier entfalten beide Komponisten größere, formelfreie Linien, die eine abwechslungsreiche harmonische Planung zulassen.

Da Victoria findet seine eigene charakteristische Lösung, indem er z.B. in der 1. Lektion des Gründonnerstags (L.p.F.q.) das Initium des römischen Lektionstones wiederholt anklingen läßt. Da Victoria verarbeitet wie Escribano, de Morales und Raval den spanischen Lamentationston.³ Sein Choralbezug ist wesentlich unauffälliger und zurückhaltender, was für ein zurückhaltend angelegtes Nationalbewußtsein spricht.

² Z.B. im ersten Buchstabensatz „Aleph“ im Cantus I und im zweiten Buchstabensatz „Beth“ im Cantus II. Siehe Casimiri, S. 1ff.

³ Cramer, S. 52.

Ganz anders verhält es sich mit Fabrizio Dentices Lamentationen, die fast zeitgleich mit denen Ravals im Druck erschienen.⁴ In seinen Lektionen lassen sich keine chorale Modelle aufspüren.⁵

Naninos Lamentationszyklus für die *Cappella Giulia* (C.G. Ms. XV. 30) entspricht in seinem zurückhaltenden Stil ganz den Vorstellungen einer liturgischen Gebrauchsmusik. Eine bekannte chorale Vorlage sucht man in diesen Lamentationen vergebens. Keine der neun Lektionen Naninos steht im 6. Ton, den wir mit dem römischen Lamentationston in Verbindung bringen. In diesem Zyklus sind der 2., der 11. und am häufigsten der 1. Ton vertreten. Erst in der *Oratio* scheint Nanino ein chorales Modell zu paraphrasieren. Naninos Tonfolgen erinnern an die in *Festas Oratio*, die sich womöglich auf den *Alter tonus ad libitum* der 3. Lektion des Karsamstags (S.s.L.t.)⁶ zurückführen lassen.

Raval verzichtet bald auf die beschriebenen Paraphrasen des spanischen Lamentationstons. In den übrigen Lektionen lassen sich kaum chorale Bezüge feststellen, sieht man von der tonlichen Geste des Initiums *so ti do* ab. In der 3. Lektion des Gründonnerstags (F.q.L.t.) möchte man durch das Insistieren des Cantus auf einem Ton die *Repercussio* eines choralen Modells vermuten. Doch wenn man den Tonextrakt genau untersucht, gibt es keine Verbindung zum spanischen und römischen Lektionston.

Raval paraphrasiert in seinen Lamentationen nur ein bekanntes chorales Modell, den spanischen Lamentationston. Deutliche Lektionstonparaphrasen treten nur in den ersten drei Lektionen auf. Lektionstöne in römischen Lamentationen im späten 16. Jahrhundert haben als Baustein der kompositorischen Arbeit gegenüber der ersten Jahrhunderthälfte an Bedeutung verloren. Die Tendenz zeichnet sich schon in einigen Lektionen von de Morales ab.

d) StimmDispositionen

In Ravals Altus-Stimmbuch aus Neapel liegt eine eigenartige Vertauschung vor. Die dritte Seite, auf welcher der Notentext der Lamentationen beginnt, trägt in der Kopfzeile vor der

⁴ *Lamentationi Di Fabrizio Dentice / à cinq; voci*. RISM D1659.

⁵ Schmidt, S. 35.

⁶ L.U., S. 760.

Seitenzahl die Bezeichnung *Tenor secundus*. Ab der vierten Seite trägt die Kopfzeile die Bezeichnung *Altus*, wie sie auch auf der Titelseite des Stimmbuches zu lesen ist. Die beiden verschieden bezeichneten Seiten haben den gleichen *Notenschlüssel* C3. Der Stimmumfang (von *g* bis *a'*) ist auf beiden Seiten identisch. Es ist zu vermuten, daß es sich bei der Stimmenbezeichnung *Tenor secundus* auf der dritten Seite um einen Druckfehler handelt.

Den gleichen Stimmenumfang, den gleichen C3-Schlüssel und den gleichen Tonumfang hat der *Tenor primus*. Der Bassus ist in der *Lectio prima* mit dem C4-Schlüssel versehen. Sein Ambitus reicht vom *c* bis zum *f'*. Der *Cantus primus* steht im C1-Schlüssel. Sein Tonvorat bewegt sich zwischen den Tönen *h* und *f'*. Verglichen mit den übrigen Stimmen haben beide Außenstimmen einen gewaltigen Tonumfang. Die Bezeichnung *Cantus primus* läßt erwarten, daß es in dieser Lektion noch einen *Cantus secundus* geben muß.

Das Problem der Vertauschung läßt sich wie folgt lösen: bei der 1. Lektion des Gründonnerstags (L.p.F.q.) handelt es sich um eine hochgeschlüsselte Lektion (*Chiavette*). Versehen hat sich der *Tenor secundus* in dieser Lektion (nur in dieser!) in das *Altus*-Stimmbuch verirrt. In dem vermißten Stimmbuch des eigentlichen *Tenor secundus* befindet sich wohl die entsprechende vertauschte *Cantus secundus*-Stimme, die vermutlich im C1-Schlüssel steht. Erhärtet wird diese Vermutung durch die Stimmführung des *Tenor primus*, die meistens über dem *Tenor secundus* (im *Altus*-Stimmbuch) verläuft. Der *Tenor primus* hat mit dem Spitzenton *a'* eine sehr hohe Lage, die eigentlich der *Altus*lage entspricht. Der *Tenor secundus* hat eine reguläre Tenorlage. Der *Bassus* entspricht dem Baritonregister (*Barytonans*). Der *Cantus primus* hat eine Sopranlage. Mein Vorschlag für die Stimmenverteilung und -benennung in der L.p.F.q. lautet: *Cantus primus*, *Cantus secundus* (fehlt! Müßte im *Tenor secundus*-Stimmbuch zu finden sein. Diese Stimme wurde für das folgende Notenbeispiel rekonstruiert), *Tenor primus*, *Tenor secundus* (hier im *Altus*-Stimmbuch) und *Bassus*. Mit dem vollständigen Exordium soll die vorgeschlagene Disposition dieser Lektion vorgestellt werden.

N.B. 1, Exordium der 1. Lektion:

Handwritten musical score for a five-part setting. The first system includes parts for Cantus primus, Cantus II rek., Tenor primus, Tenor secundus, and Bassus. The second system includes parts for C. I, C. II rek., G. I, G. II, and B. The lyrics are in Latin, including "In-ci-pit la-men-ta-ti-o, la-men-ta-ti-o, la-men-ta-ti-o" and "Je-re-mi-ae pro-phe-tae".

Wir können davon ausgehen, daß in Ravals komplexem, konsequent fünfstimmigen Satz der fehlende Tenor secundus genauso komplex ist wie die vorhandenen Stimmen. Hier liegt ein klarer Unterschied zu den Lamentationen von Escribano und de Morales, aber auch zu denen von da Victoria und Palestrina vor. Bei diesen waren verschiedene Formen der Dispositionsdramaturgie zu erkennen, die sich im Falle Festas sogar als dynamischer Keil präsentierte. Bei der Dispositionsdramaturgie wird die Stimmenzahl verändert. In diesem Zusammenhang habe ich zwei- bis achtstimmige Sätze beschrieben. Besonders in den Jerusalemrefrains wurde die Stimmenzahl wirkungsvoll vergrößert.

Trotzdem sind Ravals Lektionen der dispositionellen *Varietas* verschrieben. Eine kompositorische Vorgehensweise, die in dieser Form auch Festa, da Victoria und Palestrina anwenden. Raval wechselt zwischen verschiedenen Chorlagen ab. Eine Tabelle beschreibt die Dispositionswechsel.

Tabelle 1, Ravals Dispositionswechsel:¹

1. Lektion: C.I.C.II.T.I.T.II.B. (C1C1?C3C3C4).
2. Lektion: C.A.T.I.T.II.B. (C1C3C4C4F4)
3. Lektion: C.A.T.I.T.II.B. (C1C3C4C4F4)
4. Lektion: C.A.T.I.T.II.B. (C1C3C4C4F4)
5. Lektion: A.I.A.II.T.I.T.II.B. (C2C2C3C4?C4)
6. Lektion: C.A.T.I.T.II.B. (C1C3C4C4?F4)
7. Lektion: A.I.A.II.T.I.T.II.B. (C3C3C4C4F3)
8. Lektion: C.A.T.I.T.II.B. (C1C3C4C4F4)
9. Lektion: C.A.T.I.T.II.B. (C1C3C4C4F4)

Die L.p.F.q. (1. Lektion) und die 3. Lektion des Karfreitags (L.t.F.s.) haben die gleiche Tonart, den 1. Modus. Eine Hochschlüsselung im Sinne einer Chiavette, die eine Tieftransposition (um eine Terz oder Quart) anzeigt, scheint nicht Ravals Anliegen zu sein. Vielmehr erklingt mit der 1. Lektion ein hoher Chor. Eine geradezu sphärische Wirkung wird erzielt, die sich klanglich deutlich von den nachfolgenden Lektionen abhebt. Dieser prägnante Kontrast wird offensichtlich vom Komponisten angestrebt. Das gleiche Vorgehen entdecken wir in den Lamentationen da Victorias (1585) und Palestrinas (1588), ebenfalls in der 1. Lektion. (L.p.F.q.).² Vermutlich hat sich Raval in dieser Hinsicht von den Lamentationen aus dem vorherigen Jahrzehnt beeinflussen lassen.

Eine weitere interessante Stimmendisposition ist in Ravals Lamentationszyklus vertreten. Sie begegnet uns in der 2. Lektion des Karfreitags (L.s.F.s.) und in der 1. Lektion des Karsamstags (L.p.S.s.). Diese Lektionen sind in den Stimmbüchern mit 5 *voc. parium* gekennzeichnet.³ Folgende Stimmumfänge lassen sich beschreiben:

Tabelle 2:

L.s.F.s.:	L.p.S.s.:
A.I.: c' – c''	a – a'

¹ Das Fragezeichen steht jeweils für die vermutete Schlüsselung der fehlenden Stimme Tenor secundus.

² Da Victorias Lamentationen sind auf der CD Conifer Classics 74321 18870 2 von *The Choir of Trinity College Cambridge* unter der Leitung von Richard Marlow eingesungen. Die hochgeschlüsselte 1. Lektion wurde nicht nach unten transponiert.

³ Nicht im Bassus-Stimmbuch.

A.II.: c' – c'' g – a'
 T.I.: f – a'? f – f'
 B.: c – d' c – d'

Meint man durch die tiefen Oberstimmen *Altus primus* und *Altus secundus* einen tiefgesetzten Chor, quasi als Gegengewicht zur L.p.F.q., vor sich zu haben, wird man durch die unteren Stimmen eines Besseren belehrt. Raval rückt alle Stimmen sehr eng zusammen. Es kommt zu weitreichenden Überschneidungen der Tonräume, wodurch die Gleichstimmigkeit entsteht. Im Falle der L.p.S.s. ist die enge Stimmenlage mit stetigen Stimmkreuzungen noch eindrucksvoller als in der L.s.F.s..

Exkurs: Noch ein drittes Mal greift Raval im Druck von 1594 auf die Gleichstimmigkeit zurück. In der die Publikation beschließenden weihnachtlichen Huldigungsmotette „Coeli enarraverunt“ sind die Stimmen mit *quinque vocom parium* bezeichnet. Die Stimmbezeichnungen, die Schlüssel und die Stimmumfänge können der nächsten Tabelle entnommen werden:

Tabelle 3:

<i>Cantus primus</i> (Cantus-Stimmbuch)	G2-Schlüssel	e' – g''
<i>Cantus secundus</i> (Tenor secundus-Stimmbuch)	G2	e' – g'' (vermutlich)
<i>Cantus tertius</i> (Altus-Stimmbuch)	G2	e' – g''
<i>Cantus quartus</i> (Tenor primus-Stimmbuch)	G2	e' – g''
<i>Altus Bassus</i> (Bassus-Stimmbuch)	C2	g – c''

Die Stimmen haben eine sehr hohe Lage. Im Vergleich zu den Lamentationen sind die Umfänge der Einzelstimmen größer, dafür sind die jeweiligen Tonbereiche identisch, bzw. sie überschneiden sich in noch größerem Maß.

Die Stimmumfänge in Ravals anderen Lamentationen können der folgenden Tabelle entnommen werden:

Tabelle 4:

- C. C1 c' – e''
 A. C3 g – a'
 T.I. C4 c – e'
 T.II. C4 c – e' (vermutlich)
 B. F4 F – c

Ein solcher Dispositionswechsel steht für folgende Stimmenregister: Sopranstimme, Altus, Tenor und Bassus. Diese Stimmenregister finden sich auch in den Lamentationen da Victorias, Palestrinas, Lassos und Dentices. Eine andere Registerverteilung ist auf Grund des nach unten voll ausgeschöpften Ambitus einer vokalen Ensemblebesetzung nicht denkbar.⁴ Ravals Stimmumfänge und –register sind nicht identisch mit den Lamentationen Escribanos und de Morales'. Ravals und da Victorias obere Stimme reicht eine Terz über das c'' hinaus. Dieses c'' ist der Spitzenton der beiden älteren Komponisten. Das Klangspektrum der beiden Spanier aus der zweiten Jahrhunderthälfte ist nach oben erweitert. Palestrina verfährt bei der Ausweitung des Tonraumes etwas zurückhaltender. Er sucht die Randlage nur selten auf und dehnt den Tonumfang der oberen Stimme nur bis zum es'' aus. Ravals Verwendung des Spitzentones f'' legt den Gedanken nahe, daß nicht nur Männerstimmen zum Einsatz kamen. Denkbar ist die Verwendung gut geschulter Knabenstimmen, welche die mitunter virtuose Stimmführung bewältigen konnten. Vielleicht wurden Frauenstimmen eingesetzt. Ein entsprechender personeller Rahmen war in bestimmten *Oratorien* oder höfischen Kapellen gegeben. Ebenso ist denkbar, daß der große Umfang der Cantusstimme für Kastraten bestimmt war. Diese begannen sich im Rom des späten 16. Jahrhunderts zu etablieren. Sie lösten die Falsettisten als Superiussänger ab.⁵

Ravals *vocum parium* begegnet uns in den Lamentationen seiner beiden Landsleute nicht und auch nicht in den Lamentationen von Dentice. Der Anteil der gleichstimmig konzipierten Lamentationen ist hoch⁶ – ein Drittel des gedruckten norditalienischen Repertoires mit mehrstimmigen Lamentationen weist diese Disposition auf. Eventuell wurde Raval von Werken aus dieser Hochburg der Lamentationsvertonung geprägt.

⁴ Siehe hierzu Welker, S. 161ff.

⁵ Walker, S. 875.

⁶ Siehe Bettley, 1993. S. 197ff.

e) Kontraste der Satzarten: der imitative Kontrapunkt und der *Falsobordone*

In den Exordien, den Vokalisensätzen und oft auch in den Jerusalemrefrains der Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stellen wir die Tendenz zur polyphonen Satzart fest. Dagegen tendieren die Verssätze zur homorhythmischen Satzart. Letzteres ist besonders bei de Morales zu finden. Dagegen zeigen die Lamentationen von Thomas Crecquillon¹ „a more active polyphony to any great extent.“ Diese polyphone Schreibweise wird als Ausnahme in der Gattung der mehrstimmigen Lamentationen bewertet. „The adoption of an uncomplicated texture in relation to contrapunctal as well as harmonic matters marks this repertoire as traditionally solemn and grave.“²

Ein anonymes Meister eines norditalienischen Lamentationszyklus³ führt seine kontrapunktische Arbeit wesentlich weiter aus als die in Rom wirkenden Komponisten. Seine melodischen Linien laden weiter aus als die Palestrinas. Die Satzart der anonymen norditalienischen Lamentationen bleibt über weite Strecken unverändert. Exordien, Vokalisieren-, Buchstabensätze und Jerusalemrefrains sind weitgehend homogen gearbeitet. Die Entfaltung seiner kontrapunktischen Linien und Wiederholungen von Wörtern und Wortgruppen heben sich klar von den Victorias leichten homorhythmischen und knappen Satz ab. In den anonymen Threnivertonungen verdichten systematisch auftretende Durchgangsfloskeln nicht nur den Satz, sie sind auch musikalisches Mittel der Zyklusgestaltung.⁴

Wie beim norditalienischen Anonymus ist Dentices kontrapunktische Arbeit wesentlich komplexer als die der in Rom wirkenden Zeitgenossen. In seinen kontrapunktisch gearbeiteten Lamentationen von 1593 wiederholt sich keines der kurzen Motivfloskeln. Bei Dentice ist es ein harmonisches Mittel („marvelous augmented dissonance“),⁵ dem zyklische Gestaltungskraft attestiert werden kann.

Ravals Satzart wird als komplex kontrapunktisch, mit Bevorzugung der kanonischen Techniken beschrieben. Steven Ledbetter bezeichnet Ravals Satzart antiquiert und

¹ Ediert in Massenkeil, 1965. S. 80-102.

² Watkins, 1991. S. 267.

³ Ediert in Flanagan, 1990.

⁴ Ring, S. 73.

⁵ Schmitt, S. 26.

konservativ.⁶ Seine Lamentationen zeigen in kontrapunktischer Hinsicht mehr Ähnlichkeiten mit denen von Crecquillon und Dentice als mit den römischen Stücken aus den 80er Jahren. Über weite Strecken bleibt Raval der imitativen kontrapunktischen Schreibweise treu, die in freie Polyphonie übergeht. Der Notentext aus dem vorherigen Kapitel (Exordium der L.p.F.q.) dokumentiert Ravals Kompositionsstil. Gegenüber den Lamentationen von Escribano, de Morales, da Victoria und Palestrina ist sein Satz nicht von Breven, sondern von Minimae geprägt. Sie machen den Satz dichter und bewegter.⁷ Der Anteil an kleinen Notenwerten in den melismatisch gestalteten Buchstabensätzen ist größer als in den Verssätzen. Doch werden in letzteren bestimmte Worte melismatisch gestaltet. In den Passagen des freien Kontrapunktes ist meist jeder Note ein Ton zugeordnet. Legt man die Brevis als Zählinheit zugrunde, erfolgt in Ravals Lamentationen eine wesentlich gedrängtere Textumsetzung als beispielsweise bei Escribano und de Morales.

Die Lamentationen Dentices und des norditalienischen Anonymus spiegeln einen motettischen Satzstil wider. Die fünf durchvokalisierten Stimmen sind gleichrangig: „breite kontrapunktische Entwicklung von aus dem Text gewonnenen »aeri« oder »soggetti« auf der Basis des imitatorischen, mit kontrastierender akkordisch-syllabischer Deklamation durchsetzten Satzes“⁸ definieren ein solches kompositorisches Programm. In Hinsicht auf Satzdichte, Stimmbeweglichkeit und kontrapunktische Technik geht Raval noch einen großen Schritt weiter als die anderen beiden Lamentationskomponisten – Elemente der Madrigalkunst »a notte nere« scheinen die Lamentationen zu durchdringen.⁹

Raval wendet die von Ledbetter erwähnte kanonische Schreibweise in seinen Lamentationen nicht an. Seine imitative Technik ist prägnant, aber nicht konsequent. In dem Notenbeispiel des Exordiums (s.o.) imitiert die eine Tenorstimme das *Soggetto* der anderen. Dieses Tenor-*soggetto* bildet den Kontrapunkt zum *Soggetto* des *Cantus primus*. Das hinwieder imitiert nach zweieinhalb Mensuren den Bassus, besser gesagt, paraphrasiert. Der rekonstruierte *Cantus secundus* arrangiert sich imitativ mit den beiden Außenstimmen. Mit einem Vokalisensatz soll Ravals Imitationstechnik noch besser beleuchtet werden.

⁶ Ledbetter, S. 609.

⁷ Inwieweit Ravals Lamentationen sich satztechnisch von seinen Motetten unterscheiden, wäre ein Thema, das noch aufzuarbeiten ist.

⁸ Finscher, S. 472.

⁹ Zur Madrigalkunst siehe ebenda, S. 473.

N.B. 1, Lt.F.q., „Lamed“:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "N.B. 1, Lt.F.q., „Lamed“". The score is written on five staves in the first system and five staves in the second system. The parts are labeled as follows:

- System 1:**
 - Cantus:** Treble clef, starting with a C-clef. The melody begins with a half note "la" followed by a series of eighth and sixteenth notes, then a half note "med, la" and another half note "med".
 - Altus:** Treble clef, starting with a C-clef. The melody begins with a half note "la" followed by a series of eighth and sixteenth notes, then a half note "med, la" and another half note "med".
 - Tenor primus:** Treble clef, starting with a C-clef. The melody begins with a half note "la" followed by a series of eighth and sixteenth notes, then a half note "med, la" and another half note "med".
 - Tenor II rek.:** Treble clef, starting with a C-clef. The melody begins with a half note "la" followed by a series of eighth and sixteenth notes, then a half note "med, la" and another half note "med".
 - Bassus:** Bass clef, starting with a C-clef. The melody begins with a half note "la" followed by a series of eighth and sixteenth notes, then a half note "med, la" and another half note "med".
- System 2:**
 - C:** Treble clef, starting with a C-clef. The melody begins with a half note "la" followed by a series of eighth and sixteenth notes, then a half note "med, la" and another half note "med".
 - A:** Treble clef, starting with a C-clef. The melody begins with a half note "med, la" followed by a series of eighth and sixteenth notes, then a half note "med, la" and another half note "med".
 - T. I:** Treble clef, starting with a C-clef. The melody begins with a half note "med" followed by a series of eighth and sixteenth notes, then a half note "med" and another half note "med".
 - T. II rek.:** Treble clef, starting with a C-clef. The melody begins with a half note "med" followed by a series of eighth and sixteenth notes, then a half note "la" and another half note "med".
 - B:** Bass clef, starting with a C-clef. The melody begins with a half note "med, la" followed by a series of eighth and sixteenth notes, then a half note "med, la" and another half note "med".

In Ravals Lamentationen beginnt beinahe jeder Satzabschnitt mit Imitationen. Der Komponist wechselt zwischen den sich imitierenden Stimmen ab. Das Notenbeispiel zeigt Ravals Durchführung und Verwandlung eines *Soggettos*. Die sich imitierenden Stimmen erhalten durch ein zweites *Soggetto* ein kontrapunktisches Gegengewicht. Die Satzdichte wird von kleinen Notenwerten (*Minimae* und *Semiminimae*) bestimmt. Die Imitationen werden nicht kanonisch bzw. nicht streng durchgeführt. Eine Stimmpaarigkeit mit konsequenter Imitation wie bei Josquin gibt es bei Raval nicht. Oft treten seine *Soggetti* in enggeführten Imitationen auf. Schon nach eineinhalb bis zwei Mensuren gehen in den Versätzen die Stimmen in einen freien Kontrapunkt über. Diese regelmäßig auftretende Imitationstechnik mit dichtem Kontrapunkt ist stilbildend für Ravals Lamentationen.

Stellenweise verdichtet sich das kontrapunktische Geschehen zu einem dramatischen und atemlosen Satz. Diese dramatische Atemlosigkeit prägt den Buchstabensatz „Lamed“ (N.B.1). Solche Momente erinnern an bestimmte Passagen in Carlo Gesualdo di Venosas *Responsoria Sanctae Spectantia Et Alia Ad Officium Hebdomadae* (1611). Im Responsorium III der 1.

Nokturn des Karsamstags verdichtet ein terrassenförmig angeordneter Imitationspunkt den Satz. Der Weg zur virtuoson Linienführung eines Cavalieri und Monteverdi ist nicht weit.

N.B. 2, Gesualdo, aus Resp. III:¹⁰

Cantus
u-lu-la - - te, pa-sto-res pa-sto- -

Sextus
u-lu-la - - - te, pa-sto-res, in ci-ne-re

Altus
u-lu-la - - ta, pa-sto - - res, pa-sto-res in ci-ne-re et ci-li-ci -

Quintus
u-lu-la - te, pa-sto - res, in ci-ne-re

Tenor
u-lu-la - - te pa-sto-res in ci-ne-re, in ci-ne-re,

Bassus
u-lu-la - - te, pa-sto - res,

Ein leichtes Gegengewicht erhält Ravals komplexe Kontrapunktik durch homorhythmische, deklamatorische Satzabschnitte, die nicht so regelmäßig wie bei Palestrina, Dentice und Gesualdo auftreten. In der *Oratio* (L.t.S.s.) wird der vorherrschende polyphonen Stimmenfluß unterbrochen. Die straffe Folge von Versätzen (JK.V.) lockert durch den Wechsel zwischen der polyphonen und homorhythmischen Satzpolarität auf.

N.B. 3, *Oratio*, homorhythmischer Satz:

¹⁰ Ediert in Watkins, 1987. N.B. nach S. 75.

Cantus
Ae-gyp-to de-di-mus ma-num est As-sy-ri-is ut sa-lu-ta-re-mur pa-ne.

Altus
Ae-gyp-to de-di-mus ma-num et As-sy-ri-is ut sa-lu-ta-re-mur pa-ne.

Tenor primus
Ae-gyp-to de-di-mus ma-num et As-sy-ri-is ut sa-lu-ta-re-mur pa-ne.

Tenor II reh.
Ae-gyp-to de-di-mus ma-num et As-sy-ri-is ut sa-lu-ta-re-mur pa-ne.

Bassus
Et As-sy-ri-is ut sa-lu-ta-re-mur pa-ne.

Die synkopischen Gegenrhythmen im Altus lockern die Homophonie auf. Raval wechselt in dieser Lektion zwischen den Satzpolaritäten, vermeidet aber deren Extreme. Eine strukturelle Auflockerung fehlt durch die Abwesenheit der Vokalsen. Mit dem Wechsel zwischen den Satzarten vermag der Komponist die umfangreiche Folge von Kurzversen aus dem 5. Buch der Klagelieder stringent durchzuführen.

Die kurzen Verse aus dem 3. Buch der Klagelieder des Propheten Jeremias werden mit hebräischen Buchstaben eingeleitet.¹¹ Wie oben beschrieben verquickt Raval in der 3. Lektion des Karfreitags (L.t.F.s.) mehrere Textverse zu einem musikalischen Satz, subsumiert unter einem Vokalisensatz. Die vertonten Textverse folgen dicht auf dicht. Der Komponist hat eine Fülle von Wörtern zu vertonen, ohne Längen entstehen zu lassen. Der Umfang dieser Lektion soll im Verhältnis zu den anderen stehen. Raval löst dieses Problem, indem er mit der rudimentärsten Form der Homophonie arbeitet, dem *Falsobordone*.¹²

Am Ende der Stimmbücher von Paolo Isnardis¹³ fünfstimmigen Vesperpsalmen (1579) sind untextierte *Falsobordoni* in acht Kirchentönen abgedruckt. Sie sind wahrscheinlich eine Alternative zu den polyphonen Psalmkompositionen, den im polyphonen Gesang wenig geübten Chören zugeordnet. Was die Komponisten zu Isnardis Zeit ausdrücklich *Falsobordone* nennen,¹⁴ wird zur Unterscheidung vom *Falsobordone* des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als „Falsobordone Style“¹⁵ bezeichnet. Musiktheoretische Abhandlungen aus

¹¹ Zum literaturwissenschaftlichen Hintergrund der Threniverse des 3. Buches siehe Reinke, S. 8ff.

¹² Folgende Ausführungen stützen sich auf Bettley, 1976. S. 1ff. und Bradshaw, 1978. S. 88ff.

¹³ Auch von Isnardi gibt es Lamentationsvertonungen, deren individuelle Textauswahl auffällig ist. Vergl. Bettley, 1993. S. 190.

¹⁴ Drucke, die diesen Begriff im Titel führen, sind bei Bradshaw, 1978 im Anhang aufgelistet.

¹⁵ Ebenda, S. 88. In meiner Studie soll einfach der Begriff *Falsobordone* Anwendung finden.

den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts bezeichnen den „Falsobordone Style“ als einen Kompositionsstil, der in Stücken mit anderen Satzarten integrierbar ist. Er beschreibt sich bündig als „repetition of one chord followed by a cadenze“.¹⁶

Was in dem Druck von 1579 als Alternative im Anhang veröffentlicht wurde, erhält 1585 mit einer Publikation des gleichen Komponisten ein größeres Gewicht. Zum ersten Mal in der Musikgeschichte war eine Druckpublikation ausschließlich dem *Falsobordone* mit durchgehend textierten Stimmen gewidmet. Diese „nova maniera di consonanza, over come dicono Falsobordone“ liefert Chören, die durch kunstvolle, kontrapunktische Sätze überfordert sind, einfach ausführbare, mehrstimmige Musik. Isnardis Publikationen verdeutlichen, daß die Psalmen in ihrer Struktur und ihrer gleichbleibenden choralen Formel besonders *falsobordone*geeignet sind. Das gleiche gilt für die Vertonung der Cantica. Jeweils die Hälfte eines Psalmverses läßt sich mit einem rezitierenden Akkord vertonen, der in eine ausgeschmückte Kadenzwendung mündet. Durchlaufende liturgische Texte wie die der Messe wurden selten in dieser homophonen Satzart vertont.¹⁷

Neben den auskomponierten Kadenzen sind die Pausenzeichen ein weiteres Merkmal des *Falsobordone*. Da Victoria vertont in den Responsorien und Passionen aus seinem *Officium Hebdomadae Sanctae* (1585) einige Textpassagen in einem homorhythmischen Stil, der an den *Falsobordone* erinnert. Da keine strukturierenden Pausen auftreten, die homophonen Wortfolgen nicht regelmäßig in ausformulierte Kadenzen münden und diese Passagen nicht an ein choralen Modell gebunden sind, können diese Satzabschnitte als mensurgebundene Rezitation bezeichnet werden. Die Faktur dieser Satzabschnitte ähnelt einigen homorhythmischen Satzpassagen in den Lamentationen von de Morales.

N.B. 4, Da Victoria, Johannespassion (1585):¹⁸

¹⁶ Ebenda, S. 89.

¹⁷ Bettley beschreibt die Lamentationen als „liturgical pieces with continuos texts“, weshalb sie selten in *Falsobordone* gesetzt wurden. Doch haben sie in ihrer Versstruktur Ähnlichkeiten mit den Psalmen. Ihre chorale Realisierung ist, wie man sich erinnere, an Lektionstöne gebunden, die im Falle des römischen an den 6. Psalmton erinnern.

¹⁸ Cramer, S. 339ff.

Handwritten musical score for four voices (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) and a basso continuo. The lyrics are in Latin: "Si non es-set hic ma-le-fac-tor non ti-bi tra-di-dis-se -". The score is written on five staves. The first four staves are for the voices, and the fifth is for the basso continuo. The lyrics are written below the staves. The score is handwritten and appears to be a manuscript.

Falsobordone-Publikationen begegnen und häufig auf dem großen norditalienischen Druckmarkt. Die dichte Folge solcher Veröffentlichungen kann mit den tridentinischen Idealen einer klaren Textverständlichkeit und der kompositorischen Disziplin in der mehrstimmigen Kirchenmusik in Verbindung gebracht werden. In dieses Bild passen die vierstimmigen Lamentationen von Orazio Vecchi (1587), in denen die Lektionsverse im *Falsobordone* gesetzt sind. Diese Satzart darf in Hinblick auf die sich durchsetzenden konziliaren Ideale mit Fug und Recht als modernes, typisches musikalisches Gestaltungsmittel in norditalienischen Lamentationen bezeichnet werden.¹⁹ In den Lamentationen von Dentice (s.o.) fehlt diese Satzart. Doch sind in Dentices Publikation (1593) von anonymer Hand Responsorien und der Psalm „Miserere mei Deus“ im *Falsobordone* gesetzt.

Mit den *falsobordone*haltigen Sätzen orientiert sich Raval offensichtlich an norditalienischen Vorbildern. Die im Anhang edierte Lektion *In Secunda Die Lectio III.* (L.t.F.s.) verbindet mensurierte Rezitationsakkordik, wie wir sie bei da Victoria beschrieben haben, mit dem *Falsobordone*. Die Lektion eröffnet mit dem polyphon gestalteten Vokalisensatz „Aleph“. Der erste Versatz (JK. III. 1) bringt zwei Mensuren lang Rezitationsakkorde. Die Tonfolge des rekonstruierten Tenor II deutet das Initium des spanischen Lektionstons an. Für einen kurzen Moment rezitiert der Text mensurfrei auf einem Akkord, um bei „ejus“ in eine knappe Kadenz zu münden.

¹⁹ Bettley, 1993. S. 181ff. & 196.

Nach dem nächsten „Aleph“-Satz tritt der vollständige Vers JK. III. 2 in mensurfreiem *Falsobordone* ohne Kadenzabschluß auf. Direkt angehängt wird der Verssatz JK. III. 3 in einem homorhythmischen mensurierten Satz. Unter dem subsumierten Vokalisensatz „Beth“ folgen die Verse JK. III. 4 bis 6 in mensurfreiem *Falsobordone* mit ausformulierten Kadenzen. Subsumiert unter dem Vokalisensatz „Ghimel“ sind die nächsten drei Verse (JK. III. 7 bis 9) in der gleichen Satzart vertont. Der abschließende Jerusalemrefrain beginnt mit imitativem Kontrapunkt, um dann „convertere ad dominum“ homorhythmisch, in einem punktierten Sprachrhythmus, wirkungsvoll zur Geltung zu bringen.

Diese Lektion wird vom Wechsel zwischen älterer imitatorischer Schreibweise, vom modernen norditalienischen *Falsobordone* und vom rezitativisch-homorhythmischen Satz geprägt. Diese kontrastreich auftretenden Satzartenwechsel bewirken hochgradig musikalische *Varietas*. Offensichtlich möchte der Komponist hier die ganze Palette seiner Satzkunst vorstellen. Auf engstem Raum wechselt Raval zwischen den Satzarten und schafft eine bemerkenswerte Flexibilität und Vielfalt.

In der 2. Lektion des Karsamstags (L.s.S.s.) setzt Raval erneut bestimmte Textpassagen in mensurfreiem *Falsobordone*. Der 1. Verssatz (JK. IV. 1), der sich dem Vokalisensatz „Aleph“ anschließt, wird vollständig als Notenbeispiel mitgeteilt.

N.B. 5, JK. IV. 1, Verssatz:

The image shows a musical score for five voices, each with a staff and a vocal line. The text is written below the staves. The notation is mensural, with notes on a four-line staff. The text is: Quo-mo-do obs-cu-ra-tum est au-rum mu-ta-tus est co-lor op-ti-mus dis-per-si. The score is for Cantus, Altus, Tenor primus, Tenor II rek., and Bassus. The notation is mensural, with notes on a four-line staff. The text is written below the staves. The notation is mensural, with notes on a four-line staff. The text is: Quo-mo-do obs-cu-ra-tum est au-rum mu-ta-tus est co-lor op-ti-mus dis-per-si.

C. *sunt la-pi-des sanc-tu-a-ri-i in ca-pi-te om-ni-um pla-te-a-rum.*
 A. *sunt la-pi-des sanc-tu-a-ri-i in ca-pi-te om-ni-um pla-te-a-rum.*
 T. *sunt la-pi-des sanc-tu-a-ri-i in ca-pi-te om-ni-um pla-te-a-rum.*
 B. *sunt la-pi-des sanc-tu-a-ri-i in ca-pi-te om-ni-um pla-te-a-rum.*
 B. *sunt la-pi-des sanc-tu-a-ri-i in ca-pi-te om-ni-um pla-te-a-rum.*

1) Akzidens einen Ton zu hoch gedruckt 2) Akzidens vor dem Ton als zusätzlicher Hinweis

Die in der L.t.F.s. beobachteten Satzartenwechsel prägen auch diese Lektion, deren *Falsobordone*-Anteil allerdings geringer ist. Vertont werden nicht vollständige Kurzverse, sondern einzelne Verszeilen. Die abwechslungsreiche Wirkung ist die gleiche wie bei der L.t.F.s.. Die erfährt durch die ausladenden, melismatisch-polyphon gearbeiteten Vokalisensätze zusätzliche musikalische *Varietas*. Ein Schaubild verdeutlicht den Lektionsaufbau:

Schaubild, L.s.S.s.:²⁰

„Aleph“: Polyphon, imitatorisch – 1. Verszeile: homorhythmisch – 2. V.z.: *Falsobordone* – 3. & 4. V.z.: homorhythm. – „Beth“: polyphon, imit. – 1. & 2. V.s.: *Falsobordone* – 3. & 4. V.z.: homorhythm. – „Ghimel“ fehlt! – 1. V.s.: *Falsobordone* – 2. bis 4. V.z.: homorhythm. – „Daleth“: polyphon – V.s.e.: polyphon – „He“: fehlt! – 1. & 2. V.s.: *Falsobordone* – 3. & 4. V.s.: homorhythm. – „Vau“: polyphon – 1. & 2. V.s.: homorhythm. – 3. V.s.: *Falsobordone* – 4. V.s.: homorhythm. – Jerusalemrefrain: polyphon.

Keine der Threnivertonungen von da Victoria, Palestrina, Lasso und Dentice zeigen eine solche Satzvielfalt wie die beiden Lektionen Ravals. Keiner dieser Komponisten arbeitet in den Lektionen für die Matutinen des *Triduum sacrum* einen so komplexen Satz aus wie Raval. Mit ihrer Satzvielfalt unterscheiden sich Ravals Lektionen auch von den eingangs erwähnten Crecquillons. Ansonsten ähneln sich die polyphon-imitatorischen Arbeitsweisen beider Komponisten, die mit homorhythmischen Einschüben den linearen Stimmenstrom etwas zügeln. Die imitatorische Arbeit des Franzosen ist konsequenter als die des Spaniers.

²⁰ Verszeile = V.z.

Innerhalb einer Lektion treten bei Crecquillon mehrere an rudimentäre *Soggetti* gebundene Imitationsfelder auf. Raval eröffnet seine Sätze in imitatorischen Kontrapunkt mit ausgeprägten *Soggetti*. Die imitative Schreibweise geht bald in freie Polyphonie über.

Exkurs: Noch ein weiteres Mal begegnet uns in Ravals Druck von 1594 der *Falsobordone*. Es handelt sich um den 50. Psalm „Miserere mei Deus“, der in der Laudes des *Triduum sacrum* seinen liturgischen Platz hat. Raval überschreibt den ersten Psalmvers mit *Prima pars*, den zweiten mit *Secunda pars*. Die Sänger haben die restlichen Verse adhoc zu unterlegen. Der *Falsobordone* tritt nicht als integrierter Satzbestandteil auf, sondern als *Falsobordonemodell*. Auf die unmensurierten Akkorde folgen Kadenzformeln. Parallelen zeigt der Druck von Dentice (s.o.), in dem der 50. Psalm in der gleichen Satzart auftritt.²¹

Zu da Victoria tun sich weitere Parallelen auf. Wie dieser vertont Raval jeden zweiten Vers des Canticums „Benedictus Dominus Deus Israel“polyphon. Allerdings setzt da Victoria den 50. Psalm nicht in *Falsobordone*,²² sondern wie in den Passionen und Responsorien in einem mensurierten homorhythmischen Satz.

Das Autograph zu Palestrinas vierstimmigen Lamentationen (I-Rsg, Ms. 59)²³ zeigt ein untextiertes fünfstimmiges Psalm- oder Canticummodell, das eine Position zwischen da Victorias mensurierten homorhythmischen Satz und Ravals *Falsobordone* einnimmt. Zu sehen sind Ordnungsstriche und ausformulierte Tonfolgen, die nicht wie bei da Victoria rhythmisiert sind. Eine kleine Kadenzformel schließt den Satz.

In Hinblick auf die Vertonung des 50. Psalms orientiert sich Raval an eine in Norditalien und Rom verbreitete Tradition. In der *Cappella sistina* ist sie ab 1517 handschriftlich dokumentiert. Diese frühen Sätze stammen wahrscheinlich von Festa.²⁴ Der Autor der *Falsobordoni* in Dentices Publikation bleibt anonym. Erklärt wird dieser Umstand im Vorwort dieses Druckes damit, daß der Komponist wegen der Einfachheit dieser liturgischen Gebrauchsmusik seinen Namen nicht nennen möchte.²⁵ Dieser Bescheidenheit unterwirft sich Raval nicht. Stolz zeigt er in seinem Lamentationsdruck die bunte Palette seiner Satzkunst.

²¹ Ediert in Schmidt, Anhang S. 51.

²² Ediert in Cramer, S. 203-25.

²³ Faksimile in NGroveD, Vol. 14. S. 128 und in Finscher, S. 410. Zur Tradition der Miserere-Vertonungen in der päpstlichen Kapelle siehe Marx-Weber, 1995. S. 157-62.

²⁴ Marx-Weber, 1994. S. 267 & 279.

²⁵ Vergl. Schmidt, S. 47.

*

Ravals Lamentationssätze weisen eine Mischung aus imitativem Kontrapunkt, freier Polyphonie und homorhythmischen Passagen auf. Im Vergleich mit Palestrina, da Victoria und besonders Nanino ist bei Raval besonders stark der Anteil des imitativen Kontrapunktes und der freien Polyphonie ausgeprägt. Im Gegensatz dazu tendiert die Gattung der mehrstimmigen Lamentationen normalerweise zur homorhythmischen Polarität. Ravals komplexe Polyphonie – mit systematischen Einsatz von Imitationen an den Satzanfängen – weicht von dem herkömmlichen homorhythmischen Gattungskriterium ab. Die Beweglichkeit seiner Stimmführung erinnert an die »a notte nere«-Madrigale. Diese flexible Mobilität der Stimmen und der integrierte *Falsobordone* zeigen sich als prägende Satzelemente in Ravals Lamentationen.

Raval lotet die Satzpolartäten durch komplexe Polyphonie und integriertem *Falsobordone* aus. Dabei sind interpolare Nuancen vertreten, wenn z.B. in der 8. Lektion (siehe Schaubild) zwischen imitatorisch gestalteten Buchstabensätzen und homorhythmischen, teilweise auch scheinpolyphonen Satzsequenzen gewechselt wird.

Mögen die systematisch-imitatorisch gearbeiteten Satzanfänge eine Reminiszens an ältere Vorbilder sein, so ist Ravals Stimmbehandlung ein individueller und progressiver Beitrag, der seinesgleichen in einer Gattung sucht, die von einer restriktiven Satzkunst geprägt ist.

In Hinblick auf Ravals bemerkenswerter Stimmführung tun sich Parallelen zu Gesualdo und anderen Madrigalkomponisten auf. Inwieweit sich Ravals Satzarten in seinen eigenen Madrigalen von denen seiner Lamentationen unterscheidet, ist noch zu klären. In Hinblick auf integriertem *Falsobordone* zeigt sich Raval vertraut mit den progressiven musikalischen Strömungen Norditaliens.²⁶ „Gut zwanzig Jahre später wurde der *Falsobordone*, als typische und nun schon ehrwürdige Darstellungsform der Psalmodie, in die großen konzertanten Formen des Neuen Stils integriert: in Monteverdis *Marienvesper* (1610) ebenso wie in Schütz' *Psalmen Davids* (1619).²⁷ Das Bild eines konservativen Komponisten ist entschieden

²⁶ Vergl. Bettley, 1993. S. 196.

²⁷ Finscher, S. 404.

zu revidieren.

f) Wort- Tonverhältnis

Aus dem durchsichtigen, über weite Strecken homorhythmischen Satz Escribanos und de Morales‘ hebt sich die musikalische Textdarstellung hervor. Mit 1. melodischen, 2. satztechnischen Mitteln, 3. veränderten Stimmendispositionen und 4. Wortwiederholungen bewerkstelligen die Komponisten diese Arbeit.

Bei Raval erinnert der imitative Satz an die Madrigalkunst, die Affekte mit musikalischen Mitteln umsetzt. Welche textwiedergebenden Maßnahmen lassen sich aus dem komplexen polyphonen Stimmengeflecht der Lamentationen von Raval herausarbeiten?

Ravals Threnivertonung ist konsequent fünfstimmig. Nur wenige kurze Pausen unterbrechen den Stimmenstrom. Innerhalb der Lektionen gibt es keine Dispositionswechsel. Wechsel der Chorlagen zwischen den Lektionen durch Hochschlüsselung, reguläre Schlüssel und Gleichstimmigkeit dienen der musikalischen *Varietas*, nicht aber der musikalischen Textinterpretation. Das oben aufgezählte dritte Mittel der Textinterpretation ist für Raval irrelevant.

Folgende Beispiele zeigen, wie der spanische Komponist bestimmte Wörter und Textpassagen musikalisch interpretiert:

Mit einer fallenden, madrigalen Melodie im *Cantus primus* und mit Wiederholung der Textpassage wird in der 1. Lektion des Gründonnerstags (L.p.F.q.) das Stimmungstief der Trauer („Vae Sion lugent“, JK. I. 4) musikalisch aufbereitet. Am Ende dieses Verssatzes hebt die doppelte Vertonung in Verbindung mit kleinen Melismen das „Weh“ und den „Kummer“ Sions hervor.

Eine Wortwiederholung und die melismatisch schmuckhafte Tonfolge setzen in der 2. Lektion des F.q. (JK. I. 6) „decor“ musikalisch um. Anschließend, bei „fact sunt principes ... pasqua“,

wechselt Raval zur homorhythmischen Satzart über. Dadurch wirkt die melismatische Textdekoration bei „decor“ rückwirkend verstärkt. Der homorhythmisch fest marschierende Versabschnitt steht für die absolute Macht der Fürsten. Der auflockernde Wechsel zur kontrapunktischen Satzart veranschaulicht das kraftlose Dahinziehen der Hirsche ohne Weide.

Folgendes Notenbeispiel zeigt, wie fantasievoll und aufwendig der Text „cum cadere ... auxiliator“ im nächsten Verssatz (JK. I. 7) in Szene gesetzt ist.

N.B. 1, JK. 1. 7, „cum cadere ... auxiliator“:

Cantus
cum ca - - - de-ret po-pu-lus e-jus in ma-nu ho-sti-

Altus
cum ca - - - de-ret po- - pu-lus e-jus in ma-

Tenor primus
cum ca - - - de-ret po-pu-lus e- - jus in ma- nu ho-sti-

Tenor II reh.
cum ca - - - de-ret po-pu-lus e-jus in ma-nu ho - -

Bassus
cum ca - - de-ret cum ca - - de-ret po-pu-lus e-jus in

//

C
li, et non es-set au-xi-li-a-tor;

A
nu ho-sti-li, et non es-set au-xi-li-a-tor;

G.I
li, et non es-set au - - xi-li-a-tor;

G.II reh.
- - sti-li-i; et non es-set au-xi-li-a-tor;

B
ma-nu ho-sti-li et non es-set au-xi-li-a-tor;

Raval eröffnet diese doppelte Threnizeile imitatorisch mit enggeführten doppelten *Soggetti*. Der *Altus* und der *Bassus* bilden den Kontrapunkt zu der eigentlichen melodischen Idee. Durch die sequenzartige Paraphrase des *Bassus* bei „cum caderet“ erfahren diese Worte eine wirkungsvolle

Aussagesteigerung. Das Fallen in Feindeshand wird durch die fallende Melodie im *Cantus*, *Tenor primus* und im rekonstruierten Tenor secundus vertont. Eine unruhige, dichte harmonische Arbeit vermittelt Hilflosigkeit („et non esset auxiliator“).

In der 3. Lektion zum Gründonnerstag (L.t.F.q., JK. I. 12) hebt die dreifache Wiederholung im *Cantus* die Quantität des „o vos omnes“ (= ihr alle) hervor. Kompositorisch wird im gleichen Satz das Leiden bei „dolor meus“ mit einer melismatischen Floskel und Wortwiederholungen wiedergegeben. Wenn in der 1. Lektion des Karfreitags (L.p.F.s.) vom Niedersinken der Tore in den Boden die Rede ist (JK. II. 9), zeichnen verschiedene fallende prägnante Floskeln im *Cantus*, *Altus* und *Tenor primus*¹ den Text nach.

Ein besonders wirkungsvolles und plastisches Moment musikalischer Textausdeutung gelingt Raval in der 3. Lektion des F.s. bei „magna est enim velut mare“, das im nächsten Notenbeispiel vorgestellt wird.

N.B. 2, „magna est enim velut mare“:

The image shows a musical score for five voices: Cantus, Altus, Tenor primus, Tenor II rek., and Bassus. The lyrics are "Mag-na est, mag-na est, mag-na est, mag-na est e -". The Cantus part has a melisma on "e -". The Altus part has a melisma on "ast" and a note marked "1) re -". The Tenor primus part has a melisma on "nim" and a note marked "re - lut ma -". The Tenor II rek. part has a melisma on "nim" and a note marked "re - lut". The Bassus part has a melisma on "nim" and a note marked "re - lut".

¹ Vielleicht auch im verschollenen Tenor secundus.

Handwritten musical score for five voices (C, A, T, S, B) with Latin lyrics. The lyrics are: "nim ve-lut ma - re con-tri-ti", "lut ma - re, ve-lut ma-re, re-lut", "re, ve-lut ma-re", "re-lut ma-re ma - re con-", and "nim ve-lut ma - re". The notation includes various musical symbols like notes, rests, and clefs.

1) „nim“ im Altus nicht vertont.

Der *Cantus* illustriert das Meer mit einer melismatischen wellenförmigen Tonfolge. Alle Stimmen² leisten einen Beitrag zu der Wirkung „Wellen des Meeres“. Den Eindruck vom Brechen der Meereswellen, das Raval von seinen Seereisen her kennen mußte, vermitteln besonders der *Altus* und *Tenor primus* durch große Intervalle in der Melodik. Die naturnahe Bedeutung der Wortwiederholungen für die musikalische Wortausdeutung ist in diesem Notenbeispiel gut faßbar. Das fast schon penetrante Wiederholen von „magna est“ zeigt die im Text ausgesprochene Quantität.

Eine anschauliche Parallele liefert die 3. Lektion des Gründonnerstags (L.t.F.q.) von Dentice. Emphatisch wiederholt er 14 Mensuren lang „si est dolor sicut dolor meus“.³ Die gleiche Textstelle wird von Raval melismatisch mit weniger Wiederholungen semantisch umgesetzt. (s.o.).

Nicht alle musikalisch hervorgehobenen Wörter sind mit konkreten plastischen Tonfolgen verbunden. So suggeriert das Melisma bei „sperantibus“ (JK. III. 25) in der 1. Lektion des Karsamstags (L.p.S.s.) kein bestimmtes Bild wie bei den zuvor beschriebenen Meereswellen. Dennoch tritt dieses Wort durch das Melisma aus dem Satzgefüge hervor, ein gängiges Verfahren

² Vermutlich auch der fehlende Tenor secundus.

³ Siehe Schmidt, Editionsanhang, S. 21ff. Auf musikalische Wortdeutung geht Schmidt nicht ein.

der Vokalpolyphonie vom späten 15. bis zum frühen 17. Jahrhundert.

Ein nächstes auffälliges Beispiel für musikalische Rhetorik bringt Raval in der *Oratio* (L.t.S.s.). Im Verssatz JK. V.4 wird die Eigenschaft des Wassers als fließendes Element melismatisch vertont; dieser Moment erinnert an die oben beschriebenen Meereswellen.

N.B. 3, Melisma bei „Aquam nostram“:

The image shows a handwritten musical score for five voices: Cantus, Altus, Tenor primus, Tenor II reh., and Bassus. The music is written on five staves, each with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below each staff, with the word 'A' repeated multiple times in the original image, indicating a melisma. The lyrics are: A - - - - - quam no - - - - - stram pe - cu - ni - a.

Regelmäßig eingestreute Elemente der musikalischen Wortausdeutung verleihen den Lamentationen Ravals eine abwechslungsreiche und aufgelockerte Faktur. Sie machen sie bildlich greifbar und spannend. In der 3. Lektion des Karfreitags (L.t.F.s.) spielt musikalische Semantik keine, und in der 2. Lektion des Karsamstags (L.s.S.s.) nur eine imarginale Rolle. In diesen beiden Lektionen sind die Satzartkontraste für die von Raval angestrebte musikalische *Varietas* zuständig. Die straff gesetzten Passagen im *Falsobordone*-Stil lassen kaum Platz, um textausdeutende Floskeln und Wortwiederholungen unterzubringen.

Die beschriebenen Wortwiederholungen dienen nicht nur der Bekräftigung bestimmter Textmomente. Sie tragen dazu bei, das oft sehr lebhaft polyphone Satzgewebe vertikal zu sammeln. Beide Aspekte der Wortwiederholungen sind auch bei Escibano und de Morales vertreten.

In norditalienischen Lamentationskompositionen dienen Chromatizismen zum einen der musikalischen Semantik, zum anderen ganz allgemein dem Kreieren eines *la compositione lacrimosa*-Stils.⁴ Von einem solchen Einsatz chromatischer Elemente zeigt sich der in Rom wirkende Spanier weitgehend unbeeinflusst. Ravals abwechslungsreiche harmonische Arbeit steigert sich nicht zu herben Klangfolgen wie in Gesualdos *Responsoriae*. Ravals Lamentationen lassen nicht die dramatische Stimmung des süditalienischen Komponisten aufkommen.

Ravals musikalische Rhetorik ist offensichtlicher als die unaufdringliche musikalische Textausdeutung Escribanos und de Morales'. Dieses mittelbare Umsetzen von Text in musikalische Bilder gemahnt an die zeitgenössische Madrigalkunst. Sie unterscheidet sich in Umfang und Ausdruckskraft von den Lamentationen seiner römischen Kollegen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie steht im völligem Gegensatz zu Naninos Lamentationen für die *Cappella Giulia*. Diese Lektionen sind nicht einer virtuoson Darstellung kompositorischer Fähigkeiten und wirkungsvoller Klangeffekte, sondern einem disziplinierten Ideal liturgischer Gebrauchsmusik verpflichtet.

g) Zusammenfassung

Von Raval liegt mit dem Druck von 1594 ein liturgischer Lamentationszyklus mit 3 x 3 Lektionen vor. Diese liturgische Vollständigkeit hat er mit Carperntas (1532), da Victoria (1585) und Palestrina (1588) gemeinsam. Sieht man von Escribanos zyklischer Verklammerung einiger Lektionen ab, so findet bei Raval eine zyklische Gestaltung mit wiederkehrenden musikalischen Mitteln wie auch bei den anderen genannten, in Rom wirkenden Komponisten nicht statt. Wie da Victoria und Palestrina publiziert Raval seine Threnivertonungen in einem Individualdruck in Rom.

Ravals Textauswahl bezieht sich auf die Ordnung des Trienter Konzils, eine weitere Gemeinsamkeit mit den beiden zuletzt genannten Komponisten. Sie unterscheidet sich von der

⁴ Bettley, 1993. S. 177 und 167.

individuellen Textauswahl vieler vorkonziliaren und nachkonziliaren Lamentationen Norditaliens und anderer Regionen.¹

Ravals Lamentationen sind in einem hohen Maße dem imitativen Kontrapunkt verpflichtet. Besonders in dieser Hinsicht unterscheiden sie sich von den überwiegend homorhythmisch angelegten Stücken Escribanos, de Morales, da Victorias und Palestrinas. Einmalig unter römischen Lamentationen im 16. Jahrhundert enthalten zwei Lektionen Ravals integrierten *Falsobordone*. Der große Kontrast zwischen dieser homophonen Satzart und den kontrapunktischen Satzpassagen ist bemerkenswert.

In nur wenigen kurzen Momenten scheint sich der spanische Komponist auf einen C.p.f zu beziehen. Am Anfang der ersten drei Lektionen klingen Tonfolgen des spanischen Lamentationstons an. Wie Nanino bearbeitet Raval den römischen Lektionston nicht.

Anders als die übrigen römischen Lamentationskomponisten des 16. Jahrhunderts legt Raval seine Threnivertonungen konsequent fünfstimmig an. Eine Dispositionsdramaturgie wie Festa und die emphatische Steigerung der Stimmenzahl im Jerusalemrefrain, die uns bei da Victoria so eindrucksvoll begegnete, setzt Raval keineswegs ein.

Mit kleinen Notenwerten webt Raval ein dichtes kontrapunktisches Satzgeflecht. Seine Stimmführung hat madrigalhafte, oft virtuose Züge. Solche hohen Anforderungen an einzelne Stimmen treten bei den anderen römischen Musikern nur punktuell auf. Oft haben anspruchsvolle Tonfolgen und Melodiefloskeln textausdeutende Funktion. Ravals musikalische Wortdarstellung erinnert an die affektive Darstellung in zeitgenössischen Madrigalen.

Seine Lamentationen sind im hohen Maße einer musikalischen Vielfalt verschrieben. Innerhalb der imitatorisch-kontrapunktisch gearbeiteten Lektionen ergibt sich musikalische Abwechslung durch die regelmäßig neu auftretenden *Soggetti*. Die meisterhafte Beherrschung der verschiedenen Satzarten dokumentiert Raval in den Lektionen mit integriertem *Falsobordone*.

¹ Siehe Bettley, 1993. S. 189ff.

Verglichen mit den Lamentationen da Victorias und Palestrinas geht Raval eigene kompositorische Wege. Mit seinem hohen und ehrgeizigen Kunstanspruch übertrifft Raval die anderen römischen Lamentationen und entfernt sich von dem schlichten Ideal einer liturgischen Musik, wie sie besonders Naninos Threnivertonungen für die *Cappella Giulia* verkörpern.

V. Zur Aufführungspraxis der römischen Lamentationen

Berichte aus dem 16. Jahrhundert, die die Aufführungsmodalitäten während der *Tenebrae*-Feierlichkeiten detailliert beschreiben, liegen uns nicht vor. Einige Informationen können wir aus Dokumenten filtern. Diese können wir mit den Erkenntnissen, die wir aus den musikalischen Quellen gewinnen, in Verbindung bringen, um dann die eine oder andere Hypothese zu entwickeln. So ist es möglich, sich den verschiedenen Aufführungstraditionen der mehrstimmigen Musik für das *Triduum sacrum* anzunähern, u.a. den Besetzungsfragen, den verschiedenen Formen der Textbehandlung und den verschiedenen Ausprägungen der *Musica ficta*.¹ Der chorale und mehrstimmige Vortrag der Lamentationen wird von Ort zu Ort, von Zeit zu Zeit und von Chor zu Chor verschieden gehandhabt worden sein. Sieben knappe Abschnitte (1. – 7.) beschreiben verschiedene Aspekte der Aufführungspraxis.

1. In diesem Abschnitt wird auf den Vortrag mehrstimmiger Lamentationen in der *Cappella sistina* eingegangen.
2. beschreibt Überarbeitungsformen der Lamentationen.
3. befaßt sich mit der Besetzung der aufführenden Chöre.
4. widmet sich den improvisierten Verzierungen in den mehrstimmigen Gesängen des *Triduum sacrum*.
5. beleuchtet verschiedene, teilweise durch nationale Traditionen geprägte Aufführungsmodalitäten in der *Cappella Sistina* und der *Cappella Giulia*.
6. thematisiert die Mitwirkung von Instrumenten bei der Aufführung von Lamentationen und
7. geht der Frage nach, für wen die Sänger die Lamentationen gesungen haben.

¹ Boorman, S. 577.

1.

Bevor sich in der päpstlichen Kapelle in Rom die Aufführung mehrstimmiger Lamentationen etablierte, wurden die Klagegesänge des Propheten Jeremias choraliter gesungen. In Rom um die Jahrtausendwende wurde ein Lektionston gesungen, der als römischer Lamentationston bezeichnet wird.² Es ist nicht bekannt mit welcher Anzahl von Sängern gesungen und ob die Besetzungsstärke während des Choralgesanges verändert wurde. Doch finden sich für die päpstliche Kapelle der Hinweis auf einen *Cantus planus maior* während der *Tenebrae*. Dahinter ist Choralgesang, der durch Oktavverdoppelung nach oben und unten verstärkt wird, zu vermuten.³

Dem Beginn der vatikanischen Tradition der mehrstimmigen, in Chorbüchern aufgezeichneten Lamentationen geht zunächst der einstimmige chorale Vortrag voraus. Vorstellbar ist, daß um 1500 in der päpstlichen Kapelle bestimmte Teile der *Tenebrae*-Feierlichkeiten mehrstimmig, z.B. im *Falsobordone* improvisiert wurden,⁴ bevor solche *Falsobordone*-Modelle schriftlich fixiert wurden.⁵ Wie sinnvoll es ist, den 50. Psalm mit einem *Falsobordone*-Modell zu versehen, zeigt der Umstand, daß dieser Psalm im Dunkeln vorgetragen wurde⁶ (siehe auch Abschnitt 5).

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstand in Rom gegen das ursprüngliche Verbot der mehrstimmigen Karwochenmusik⁷ die Gattung der mehrstimmigen Lamentationen. Verschiedene sixtinische Chorbücher und ein Chorbuch der *Cappella Giulia* legen diesen Zeitraum auf ca. 1520 bis 1543 fest.⁸ Eine besondere Rolle spielen dabei die zeitweise in der päpstlichen Kapelle in Rom wirkenden Komponisten Ycart und Van Weerbeke. Ihre Lamentationen erschienen zusammen mit denen anderer Komponisten ca. 15 Jahre vor dem Entstehen des römischen Repertoires, nämlich 1506 in Venedig in einem Sammeldruck. Bei diesem handelt es sich nicht um offizielle Stücke der päpstlichen Kapelle, sondern um eine marktwirksame Kompilation mit

² Siehe Stäblein, MGG1. Sp. 136.

³ Siehe Dean, 1997. S. 613.

⁴ Siehe Bradshaw, 1978. S. 44ff. .

⁵ Marx-Weber, 1994. S. 267 und Sherr, 1997. S. 397.

⁶ Ders. ebenda.

⁷ Ebenda, S. 623.

⁸ Neben den Lamentationen etablierte sich auch der mehrstimmige Vortrag der Passionen und des 50. Psalms, nicht aber wie an anderen Orten der Responsorien. Siehe Marx-Weber, 1999. S. 216.

abwechslungsreichem Inhalt, aus dem interessierte Chöre flexibel ihr Repertoire zusammenstellen konnten.⁹

Römische Chorbücher mit Lamentationen weisen Spuren des praktischen Gebrauchs auf. So findet sich beispielsweise in den Lamentationen von de Morales in C.S. 198, *Secundus liber* auf Folio 11 in allen Stimmen ein Nachtrag über eine fehlende Musik- und Textstelle, die von anderer Hand erfolgte, entweder im Zuge eines Korrekturlesens, vielleicht sogar durch den Komponisten selbst, oder im Zuge der Proben des Sängerkollegiums. Immer wieder sind von fremder Hand kleine Akzidentien nachgetragen, die auf den praktischen Gebrauch dieses Codexteiles hinweisen. Auch in C.G. XII. 3 finden sich zusätzliche Merkmale der *Musica ficta*, die die tatsächliche Verwendung dieses Chorbuches bestätigen können.¹⁰

Andererseits finden sich in den Codices einige vereinzelte Schreibfehler, die zumeist Notenwerte betreffen. Sie lassen sich jedoch nach Absprache mit einem professionellen Sängerkollegium klären. Anderer Natur ist ein eklatanter Schreibfehler in Escribanos 2. Lektion aus C.G. XII. 3 bei „ariets non invenientes pascua“. Hier hat der Schreiber versehentlich den Bassus über fünf Mensuren lang eine Terz zu tief notiert. Die Vermutung liegt nahe, daß diese Lektion nach ihrer Aufnahme in das Chorbuch nach 1543 nicht mehr zur Aufführung kam. Diese Hypothese kann dahingehend erweitert werden, daß eine Folge von Lektionen, womöglich eines Komponisten, während der Liturgie nicht vollständig aufgeführt wurde. Dieses bestätigt die nichtvatikanische Aktenlage aus Rom.¹¹

Das Anlegen eines mehrstimmigen musikalischen Repertoires der päpstlichen Kapelle für die Karwoche ergab ein Nebeneinander von mehrstimmiger Musik wie den Lamentationen und choraliter ausgeführten Gesängen wie den Responsorien. Der liturgische Einsatz mehrstimmiger Stücke war von verschiedenen Bedingungen abhängig. Diese Bedingungen änderten sich durch

⁹ Auf die eingeschränkten liturgischen Möglichkeiten dieser Lamentationen weist Watkins hin, bezeichnet aber nach wie vor den de Morales-Druck von 1564 als Individualdruck, obwohl die Hälfte der Lektionen von Festa stammt. Außerdem bleibt die Publikation von Carpentras (1532) als erster Lamentationszyklus unberücksichtigt. Vergl. Watkins, 1991. S. 261.

¹⁰ Zum Umgang mit der erhöhten oder belassenen Terz siehe Boorman, S. 588ff.

¹¹ Siehe Collectanea II., S. 426 & 27 (Diskussionsbeiträge).

die verschiedenen Päpste und deren liturgischen Vorstellungen,¹² d.h. deren Einstellung zur mehrstimmigen Musik in den Gottesdiensten.

Nicht nur der liturgische Rahmen der *Tenebrae* war Änderungen unterworfen. Die Sänger der päpstlichen Kapelle verzierten die Stücke oder gestalteten sie teilweise um.¹³ Offensichtlich geschah dies mit den Lamentationen von Carpentras, die von Papst Leo X. in Auftrag gegeben worden waren, und zwar zum Ärgernis des Komponisten.¹⁴ Carpentras faßte 1524 die allzu korrumpierenden Umgestaltungen seiner Lektionen als Entstellung auf, was ihn veranlaßte, in den folgenden Jahren seine Lamentationen zu überarbeiten. Dies führte schließlich 1532 zu ihrem Druck. Die persönliche Einstellung des Komponisten, der selbst jahrelang die *Cappella Sistina* als *Maestro di cappella* leitete, zu seinem Lamentationszyklus, steht in Widerspruch zu den Eingriffen der Sänger in den Kompositionen aus den Chorbüchern. So können die Bemerkungen im Versmaß im Vorwort seines Lamentationsdruckes zu Avignon interpretiert werden. Hier insistiert er auf die Unveränderlichkeit seines Werkes:¹⁵

Plurima debentur nostri scribtoribus aevi
 Quorum opera vigili musica culta patet.
 Usque a deo, ut tantum sit nunc concordia curae,
 cum sita sint propriis omnia verba locis.
 Addere non posses, aliud non demere quicquam.
 Antiquis illud defuerat patribus.
 Vos igitur, quibus est cantu iucunda voluptas,
 Non mea, quae subsunt, spernite iussa, precor.
 Hic volo concordēs, ut sunt et verba ferantur.
 Addere, seu quicquam demere, nemo velit. ...

Carpentras stand im Spannungsfeld von schwer fñhrbaren, eigenwilligen und selbstbewußten Sängern, teilweise mit hoher Reputation und ungezügelter Eifer, die sich einer Tradition des freien Singens, respektive Improvisierens, verbunden fñhlten, und seinem Auftrag, bestimmte

¹² Siehe Kap. II. 2.

¹³ Ein entsprechender Hinweis findet sich auch bei Marx-Weber, 1994. S. 278.

¹⁴ Siehe Seay, 1973. S. XI-XV.

¹⁵ Mit englischer Übersetzung mitgeteilt in Seay, ebenda.

Musik für die Gebetsstunden bzw. das Offizium zu schaffen.¹⁶ Sherr nimmt an, daß die Ohrenerkrankung psychovegetativen Ursprungs – ein Tinitus¹⁷ –, die den päpstlichen Kapellmeister veranlaßte, seine Dienstobliegenheiten in Rom aufzugeben, auf Streß zurückzuführen ist. Die Ironie des Schicksals wollte es, daß Carpentras später bei einem Besuch in der päpstlichen Kapelle im Jahre 1524 den Vortrag seiner korruptierten Lektionen anhören mußte. Vermutlich verstärkten sich durch den Ärger und der damit verbundenen psychischen Belastung wieder die Ohrgeräusche. Dies mag als Motivation für die handschriftliche Überarbeitung seiner Lamentationen für die päpstliche Kapelle sowie die Drucklegung des gewaltigen Lamentationszyklus in seiner Heimatstadt gelten.

2.

Es gibt auch andere Überarbeitungsarten und Veränderungsformen von Lamentationen. So ist u.a. eine Lektion von Festa, die fünfte aus C.G. XII. 3, anonym in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz (Ms. Magliabechiano XIX, 56.folio 61v-66r, von 1559) überliefert. Diese Lektion ist in der Florenzer Quelle eine Quarte nach oben transponiert. Die ursprüngliche tiefe Männerstimmenlage in der römischen Handschrift (C.G. XII. 3) ist mit der Schlüsselung C4,C4,F4,F4 versehen. Ihr Tonumfang vom *Es* bis *d'* deutet auf eine *ad aequales*-Besetzung hin. Diese Lektion hebt sich durch ihre tiefe Lage von Festas anderen Lektionen ab. Der Wechsel von unterschiedlichen Chorklängen ist ein Element der musikalischen *Varietas* in Festas römischer Lektionsfolge. In der Quelle aus Florenz ist Festas tiefgesetzte Lektion zugunsten einer helleren Männerstimmlage nach oben transponiert, die den Einsatz falsettierender Stimmen ermöglicht.¹⁸ Diese Transposition zielt aber nicht auf den Einsatz von Diskantknabenstimmen, da der Umfang der oberen Stimme nicht über die Altuslage hinausgeht. Möglicherweise verfügte der Vokalchor, für den diese Lektion transponiert wurde, nicht über so profunde Bässe wie die *Cappella Sistina*, denen in der ursprünglichen Lektion das *Es* abverlangt wird.

Anders verhält es sich bei der Transposition der Tallis-Lamentationen, die allerdings Zeugen einer ganz anderen kirchenmusikalischen Situation sind.¹⁹ In einer der Quellen (Tenbury) ist die

¹⁶ Sherr, 1997. S. 396.

¹⁷ Zum klinischen Bild Carpentras' Erkrankung siehe Sherr, 1997. S. 399ff.

¹⁸ Seay, 1977. S. XIV & 27.

¹⁹ Siehe Flanagan, 1991. S. 161.

erste Lektion in allen Stimmbüchern um eine Quinte nach oben transponiert,²⁰ ein Verfahren, das nach einer ursprünglichen reinen Männerstimmenbesetzung mit den Schlüsseln C3,C4,C4;F3,F4 tatsächlich den Knabenstimmeneinsatz (Mean) ermöglicht. Diese Stimmlage treffen wir regulär in den Lamentationen von Robert White an,²¹ während die Lamentationen von William Byrd und Osbert Parsley Männerstimmenlagen haben.

Aus dem norditalienischen Raum sind Überarbeitungen einiger Lamentationsversionen bekannt, die die Stücke dem aktuellen musikalischen Geschmack angleichen, d.h. modernisieren sollten.²² Die Veränderungen betreffen die harmonische und melodische Arbeit (Chromatik), die Stimmenzahl und die Satzarten (wichtig ist auch hier der integrierte *Falsobordone*).

3.

Auch die Responsorien für das *Triduum Sacrum* wurden einer Revision unterzogen. So überarbeitete Francesco Corteccia aus Florenz seine Responsorien „for practical as well as for aesthetic reasons.“²³ Hier berücksichtigte der Komponist zum einen die nachkonziliare Textrevision und verbesserte durch musikalische Eingriffe die Qualität der Textdeklamation.²⁴ In seinen *Responsorio omnia* (1570) nutzt Corteccia im Sinne der musikalischen *Varietas* den Wechsel von vollstimmigen und geringstimmigen Sätzen, ein kompositorisches Kontrastprogramm, das wir beispielsweise auch von da Victorias *Miserere*-Vertonung (1585) kennen.²⁵ Anders als die in Rom wirkenden Komponisten setzt Corteccia in den Vertonungen des Canticum Zachariae und dem des 50. Psalms systematisch Chorantiphonie ein,²⁶ nicht aber in den Responsorien. Diese Doppelchörigkeit teilt sich in folgende Chorgruppen auf:

Chorus I a 4 voci – Chorus II a 3 voci / Chorus I a 4 voci – Chorus II a 4 voci (F.q.);
 Chorus I a 5 voci – Chorus II a 3 voci / Chorus I a 4 voci – Chorus II a 4 voci (F.s.) und
 Chorus I a 4 voci – Chorus II a 3-5 voci / Chorus I a 4 voci – Chorus II a 4 voci (S.s.).

²⁰ Brett, S. II.

²¹ Ediert in Mateer, S. 62ff.

²² Siehe Bettley, 1993. S. 178ff.

²³ D'Accone, 1985. S. XVIII. Auch von da Victoria ist bekannt, daß er seine Werke permanent Revisionen unterwarf: Siehe Rive, S. 179ff.

²⁴ Ebenda, S. XVIII & XIX.

²⁵ Cramer, 1973. S. 213-25.

²⁶ Auskomponierte Sätze – keinen *Falsobordone* in Corteccias Publikation.

Mindestens neun Sänger waren nötig, oder aber ein Sänger wechselte im Canticum des Karfreitags im Falle der fünfstimmigen Alternativsätze²⁷ zwischen den Chören hin und her. Bei neun Sängern war in Florenz eine räumlich getrennte Aufstellung möglich, ähnlich wie bei anderen kirchenmusikalischen Gattungen in Venedig. Wenn ein Sänger in beiden Chören mitwirkte, stand der Chor en bloc, was der regulären Choraufstellung der päpstlichen Kapelle entsprach.

Bei dem Thema Chorantiphonie, Chorspaltung und Doppelchörigkeit dürfen die schon erwähnten Lamentationen von Gallus (1587) nicht vergessen werden. Bei diesen ist die Doppelchörigkeit mit unveränderten Chorgruppengrößen und wiederkehrenden Sätzen zyklisches Gestaltungsmittel.²⁸ Wie bei Corteccias Canticum- und Psalmversionen (1570) sind Gallus' Versätze in sich geschlossen gesetzt; die Musik der sich abwechselnden Chorgruppen überschneidet sich nicht. Das sich anschließende „Adoramus te Jesu“ ist in überlappender Doppelchortechnik gesetzt,²⁹ die man mit Venedig in Verbindung bringen möchte.

Stadtrömische Archive überliefern kaum Quellen mit detaillierten Listen der aufführenden Kräfte liturgischer Musik.³⁰ Doch äußert sich der päpstliche Kapellmeister Carpentras zu der Anzahl der Sänger. Er plädiert für die solistische Besetzung der Stimmen. Außerdem sollen gleiche Stimmencharaktäre,³¹ man würde heute von Timbre sprechen, im Ensemble kombiniert werden. Der Originaltext im Vorwort seines Druckes von 1532 heißt:³²

Nam si accurate quae sit symphonia quaeris,
 Cuimagnum nomen, maius habere queas,
 Si fieri possit, **solum pars quaeque canentem**
 Occupet, hoc fiet suavior harmonia.
 Praesertim hoc faciant, **paribus qui vocibus adsunt,**
Nam vocum paritas istud amare solet.

²⁷ Siehe D'Accone, 1985. S. XII.

²⁸ Siehe Ring, S. 71ff.

²⁹ Siehe Bezečný und Mantuani, S. 37 & 38.

³⁰ O'Regan, 1995. S. 107.

³¹ Wobei sich „paribus qui vocibus adsunt“ hier nicht auf die Stimmgattungen (Männerstimmenensemble) bezieht.

³² Seay, 1973. S. XI. Sperrung durch den Autor dieser Arbeit.

Bestätigt wird Carpentras' solistischer Besetzungswunsch der einzelnen Stimmlagen durch ein Bilddokument von 1610, das die Feierlichkeiten anlässlich der Heiligsprechung Carlo Borromeos in der Peterskirche zu Rom zeigt.³³ Zu sehen sind nur fünf Sänger, was auf eine fünfstimmige Komposition schließen läßt. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit dieses Bilddokumentes ist, daß aus Gründen der Balance der fünfte Sänger eine Stimme im vierstimmigen Satz verdoppelte. Untermauert wird die Doppelbesetzung, zumindest die der Baßstimme, durch die Handschrift C.G. XII. 3, Folio 89r und 90v. In Escribanos Lamentationen schließen alle Kadenzen dieser Lektion mit einer Oktavverdoppelung (*f* & *F*). Allerdings kann die verdoppelte Baßfinalis auch als Alternative aufgefaßt werden.

Zwei Bilddokumente der sixtinischen Kapelle aus dem 16. Jahrhundert zeigen den päpstlichen Chor auf der traditionellen *Cantoria*.³⁴ Die Darstellung einer anderen Heiligsprechung im Jahre 1588 zeigt eine kleine Sängergruppe, die auf eine solistische Besetzung verweist. Wahrscheinlich soll durch die zurückhaltende Darstellung der Sängertribüne nur dokumentiert werden, daß Vokalmusik zur Aufführung kam.

Auf der anderen Seite ist die mehrfache Besetzung einer Stimme aus dem 16. Jahrhundert in der päpstlichen Kapelle dokumentiert.³⁵ In einem Memorandum des 16. Jahrhunderts aus dem Archiv der Cappella Sistina werden die Stimmgattungen im Plural angeführt, - *suprani ... contralti ... tenores ... et bassi* -, was auf mindestens zwei Sänger pro Stimmgattung hinweist.³⁶ Allerdings ist es auch möglich, daß die Abbildung nur zeigt, daß bei der Feierlichkeit von 1610 Sänger mitwirkten, ohne daß der Künstler eine reale Sängerzahl abbildete. Doch das beschreibt die Verhältnisse einer bestimmten Feierlichkeit in der Petersbasilika.

Für zwei Sänger als Mindestbesetzung spricht außerdem, daß alle Lamentationskomponisten aus C.G. XII. 3, sowie da Victoria und Palestrina die Stimmenzahl verändern (Dispositions-dramaturgie). Erinnert sei an die Jerusalemrefrains da Victorias. In entsprechenden Lektionen

³³ Siehe Sherr, 1987. S. 452 & 455.

³⁴ Siehe ebenda, S. 495 und Sherr, 1994,1. S. 606.

³⁵ Ders., 1987. S. 459.

³⁶ Ebenda, S. 453.

müssen mehrere Sänger pro Stimme aktiv gewesen sein, damit eine Stimmteilung – bei Festa, da Victoria und Palestrina eine Dispositionsvergrößerung bis hin zur Achtstimmigkeit – möglich ist.

Carpentras' Wunsch der solistischen Besetzung ist nur eine Möglichkeit der Aufführung von Lamentationen, respektive Musik für das *Triduum sacrum*, die für die Aufführung der *Inproperii* von Palestrina in den 1570er Jahren in der *Cappella Giulia* dokumentiert ist.³⁷

Der musikalische Satz der vatikanischen Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts läßt durch die relativ einfache Führung der Baßstimmen eine Doppelbesetzung zu. In den anderen Stimmen sind vermehrt virtuose Durchgangsfloskeln zu beobachten, die sich solistisch gesungen treffender realisieren lassen. Hinzu kommt, daß in Sätzen mit geringerer Stimmenzahl (Duos und Trios) die Stimmführung oft bewegter und anspruchsvoller wird. Zumindest in diesen Sätzen ist für eine solistische Besetzung mit gut geschulten Sängern zu plädieren.

In Lassos fünfstimmigen Lamentationen gibt es auch diese Regie der Dispositionswechsel. Kleiner disponierte Sätze zu drei und vier Stimmen bringen musikalische *Varietas* in die umfangreichen Lektionen. In einigen Klängen auf der Finalis des vierstimmigen, handschriftlich überlieferten Lamentationszykluses (D-Mbs Mus. Ms. 2745) teilt der Komponist den Altus oder Tenor in zwei Töne auf, um den Klang mit der Terz oder Quinte zu vervollständigen. Somit ist bei Lasso von einer chorischen Besetzung auszugehen, die sich auch in Hinblick auf die Verwendung von Knabenstimmen in *Diskantus* von der römischen Aufführungspraxis unterscheidet.³⁸

Wie beschrieben präsentiert sich Ravals Stimmführung anders als die der vatikanischen Komponisten. Sein komplexes Stimmgewebe läßt sich am besten von Solisten wiedergeben. Die oft virtuos gehaltene Stimmführung bei Raval verträgt sich stellenweise nicht mit der schon lange vor dem Trienter Konzil angemahnten Textverständlichkeit in Lamentationskompositionen.

³⁷ Ebenda, S. 456 & 57. Hier ist noch einmal auf die Abbildung in Finscher, S. 410 zu verweisen. Die Stimmen sind mit jeweils einem Sängernamen versehen.

³⁸ Ediert in Berquist. Siehe auch S. XII.

Diese Textverständlichkeit mahnt Carpentras 30 Jahre vor dem Konzilende an, wenn er 1532 im Vorwort zu seinen Lamentationen schreibt:³⁹

Verba etenim melius capiuntur, convenit autem
Tempore tam sacro singula verba capi.

4.

An dieser Stelle ist an Giovanni Luca Conforti zu denken, der ab 1580 fünf Jahre lang und nochmals von 1591 bis zu seinem Tod 1608 in der sixtinischen Kapelle sang.⁴⁰ Berühmt wurde dieser Komponist nicht nur durch seine verzierungsreiche Gesangkunst, sondern auch durch zwei Publikationen, die sich mit der Verzierungskunst in der Vokalmusik befassen. Wenn auch Conforti nicht Musik in der traditionellen Renaissanceart der *Prima prattica* schrieb, die man mit Palestrina und seinen Zeitgenossen in Verbindung bringt – „Conforti came down very much on the side of the *Seconda prattica*, at least in his avoidance of polyphonie, use of declamatory, speech-based melody, and emphasis on text expression.“,⁴¹ so ist nicht auszuschließen, daß er von der verzierten Improvisierungskunst bei der Aufführung von polyphoner Musik in der päpstlichen Kapelle beeinflusst ist. Eine Kunst, die sich nur von solistisch besetzten Stimmen treffend umsetzen läßt.

Ob die päpstlichen Sänger ihre Lamentationen mit improvisierten Verzierungen ausschmückten, bleibt eine offene Frage, wenn auch die Praxis der Ausschmückung beim Vortrag des *Miserere* dokumentiert ist.⁴² In Ravals Lamentationen bietet sich in den *Falsobordone*-Passagen sängerische Verzierungskunst an. Dies würde zu dem hohen Anspruch passen, den die Stimmführung in den anderen Lektionen an die Sänger stellt. Die relativ tiefe Lage der Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, möglicherweise in Verbindung mit improvisierten Verzierungen, und die kunstvolle Stimmführung bei Raval schließen den Einsatz von Knabenstimmen in den römischen Lamentationen aus.

³⁹ Seay, 1973. S. XI.

⁴⁰ Bradshaw, 1995. S. 5ff.

⁴¹ Ebenda, S. 27.

⁴² Marx-Weber, 1992. S. 275 & 278.

Die Quellenlage zeigt, daß die Lamentationen von Escribano, de Morales und Palestrina für die päpstliche Kapelle (*Cappella Sistina* und *Giulia*) komponiert wurden. Für die Victorias Threnivertonungen wurde ein entsprechender Nachweis geführt,⁴³ wenn auch der Spanier nie im päpstlichen Dienst stand. Sie entsprechen als liturgische Musik „in Konzentration auf einen betont knappen und schmucklosen vierstimmigen Satz“⁴⁴ dem von Carpentras formulierten Ideal einer klaren Textverständlichkeit, das von seinem Dienstherrn Papst Leo X. gefordert wurde.⁴⁵

Offensichtlich wendet sich Raval mit seiner ganz anders gearbeiteten Klageliedervertonung, stellenweise einer progressiven norditalienischen Strömung verschrieben, an eine andere musikalische Interessengruppe. Diese darf in Ordensgemeinschaften, Bruderschaften und Privatkapellen mit entsprechend geschulten sängerischen Kräften gesucht werden. Womöglich initiierte der Lamentationsdruck von 1594 die Komposition der Lamentationen Naninos. Naninos Lamentationszyklus für die *Cappella Giulia* ist in einem schlichten Stil gehalten. Er kann als Reaktion auf einen mit den liturgischen Erfordernissen nicht verträglichen Kunstanspruch in den Lamentationen Ravals gesehen werden.

5.

Spanische Musikeinflüsse in Rom um 1500⁴⁶ prägen die Entstehung des vatikanischen Karwochenrepertoires und dessen Aufführungsmodalitäten. Sie sind bezeichnend für das kulturelle Klima, in dem Escribano und de Morales wirkten. Diese Einflüsse stehen in Verbindung mit dem aus Spanien stammenden Papst Alexander VI.⁴⁷ Unter dessen Regierungszeit von 1492 bis 1503 stieg der Anteil der aus Spanien stammenden Sänger in der päpstlichen Kapelle deutlich an. Alexander VI. interessierte sich für die Liturgie und das Zeremoniell der päpstlichen Gottesdienste. Er nahm Änderungen vor, die sich über die Tradition hinwegsetzten.⁴⁸ Vermutlich veranlaßte er, daß spanische liturgische Gesänge in das Kapellenrepertoire aufgenommen wurden.

⁴³ Marx-Weber, 1999. S. 224ff.

⁴⁴ Finscher, S. 409.

⁴⁵ Sherr, 1997. S. 395ff. & 402.

⁴⁶ Im folgenden referiere ich aus dem unter diesem Titel verfaßten Aufsatz von Manfred Schuler, op.cit..

⁴⁷ Sein Portrait findet sich in Sherr, 1992. S. 601.

⁴⁸ Siehe Kap. II. 2.

Bis 1499 wurden die Passionen am Palmsonntag und Karfreitag choraliter gesungen. In diesem Jahr berichtet der päpstliche Zeremonienmeister Johannes Burckhard, daß die Passion am Palmsonntag von drei spanischen Sängern erstmals nach spanischer Tradition vorgetragen wurde. Mit reicher Melismatik und differenzierter Rhythmik unterscheiden sich die spanischen Choralformeln von den römischen. Offensichtlich war dies auch das erste Mal, daß die Passion mehrstimmig (zwei- oder dreistimmig) vorgetragen wurde. Die gleichen drei Sänger waren ebenfalls mit der Passion am Karfreitag und mehrmals während der Matutinen der Karwoche zu hören. Die spanische Passionsaufführungspraxis wurde in den nächsten Jahren beibehalten.

Bei dem dreistimmigen musikalischen Satz von 1499 darf man von einer *falsobordone*-artigen Homophonie ausgehen, eine Annahme, die durch überlieferte spanische Passionsvertonungen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gestützt wird. Dabei handelt es sich wohl um die oben angesprochene Praxis, den Falsobordone zu improvisieren, die später vermutlich durch die verschollenen „parole di Xpo in canto figurato“ von Escibano kodifiziert wurde.⁴⁹

Sechs Jahre zuvor berichtet Johannes Burckard über den Gesang der Lamentationen, daß die 1. und 3. Lektion am Kar Mittwoch (Antizipation der Feier der Matutinen) von vier Sängern «more hispanico» vorgetragen wurde.⁵⁰

Für das Schlüsseljahr 1499 berichtet Burckard, daß vier Spanier die 1. und 3. Lektion des Gründonnerstags und jeweils die 2. Lektion des Karfreitags und Karsamstags vierstimmig sangen. Außerdem sangen sie noch – wohl zeitlich verschoben – die drei Lektionen des Karfreitags im Petersdom. Hiermit ist dokumentiert, daß die Sänger der *Cappella Sistina* Lamentationen auch an anderen Orten sangen. Bei dieser, auf das Jahr 1493 zurückreichenden Gepflogenheit, wurde wahrscheinlich ein *falsobordone*-artiger Satz improvisiert, der durch die Lektionen Carpentras‘ abgelöst wurde.⁵¹ Das neue Repertoire mit mehrstimmigen Lamentationen blieb einer einfachen musikalischen Sprache mit guter Textverständlichkeit verpflichtet.

⁴⁹ Siehe auch Marx-Weber, 1999, S. 217ff.

⁵⁰ Zur Dokumentation siehe Schimmelpfennig, S.148.

⁵¹ Nicht auszuschließen ist, daß am Wendepunkt von den Lamentationen im improvisierten *Falsobordone*-Satz hin zu den komponierten Lektionen Carpentras‘ Threnivertonungen anderer Musiker, beispielsweise von Van Weerbeke gesungen wurden.

19 Jahre später hatte sich die Tradition des Lamentationsvortrages in der päpstlichen Kapelle dahingehend entwickelt, daß die 1. Lektion des Gründonnerstags von Spaniern „lamentabiter“, die 2. Lektion von den Franzosen „docte“ und die 3. Lektion von den Italienern „dulciter“ vorgetragen wurden.⁵² Die ursprüngliche spanische Dominanz fand hier einen Ausgleich. Neben den offiziellen Lamentationen der *Cappella Sistina* von Carpentras überliefern die sixtinischen Chorbücher der ersten Jahrhunderthälfte Lektionen von Festa und de Morales. Die musikalischen Quellen bestätigen eine internationale Troika. C.G. XII. 3 ergänzt 1543 mit Escribano und Nau dieses Komponistentrio. Möglicherweise wurde nach der Gründung der *Cappella Giulia* im Jahre 1513 die Tradition fortgeführt, daß Sänger der *Cappella Sistina* Lamentationen auch im Petersdom sangen. Zu dieser Zeit gab es vermutlich in der *Cappella Giulia* keinen Komponisten von Format, so daß die Sänger der *Cappella Sistina* dieses Repertoire für die *Cappella Giulia* schrieben.

*

In der *Cappella Sistina* standen die Sänger auf einer ungefähr zwei Meter über dem Fußboden gelegenen Balkonnische bzw. Sängerkanzel (*Cantoria*), die sich mit Blick auf den Altar auf der rechten Seite befindet.⁵³ Die sixtinische Kapelle ist eine einfache Halle mit hochgelegten Fenstern und einer hohen flach gewölbten Decke. Der Raum wird durch eine Marmorschränke geteilt. Im Gegensatz zu heute war sie so weit in die Mitte der Kapelle gerückt, daß die Sängerkanzel noch zu zwei Dritteln in den Laienbezirk hineinreichte.⁵⁴ Ein hölzernes Gitter auf der Balustrade verdeckt weitgehend die Sicht der Sänger in den Raum. Die Blicke der Sänger sind nach oben auf das Lesepult gerichtet. Sicher war die Kanzelnische mit Kerzenlichtern ausgestattet, die es den Sängern ermöglichten, im Halblight⁵⁵ die Noten und Texte aus dem Chorbuch zu lesen. Balustrade und hölzernes Gitter verhinderten, daß zu viel Licht von der Sängertribüne in den Kapellenraum fällt, der während der *Tenebrae*feierlichkeiten stufenweise

⁵² Zur Dokumentation siehe Schimmelpfennig, S. 149.

⁵³ Die Beschreibung im folgenden Absatz stützt sich auf Greig, S. 132ff. Auf S. 126/27 läßt sich die heutige räumliche Situation durch zwei Photographien optisch nachvollziehen.

⁵⁴ Siehe Raffalt, S. 395.

⁵⁵ Das Licht, das durch das Fenster in der Rückwand der Nische fällt, vermag bei gutem Tageslicht die Chorbücher auf dem erhöhten Sängerpult ausreichend zu beleuchten. Bei Gottesdiensten in den Abend-, Nacht- und frühen Morgenstunden sind sicher zusätzliche Leuchteinrichtungen notwendig.

verdunkelt wurde. Vermutlich löschten die Sänger während des *Misereres* ihre Lampen und sangen den Falsobordone auswendig.⁵⁶

Der Gesamteindruck von der verdeckten Position der Sänger und des geradezu sphärischen a cappella-Klangs rufen im nachhinein die Assoziation hervor, daß der in der Kapelle thronende Papst Christus auf Erden repräsentiert, und die sphärischen Klänge der Sänger dem göttlichen Engelschor entsprechen.⁵⁷

Die „konzentrierte“ Aufstellung aller Sänger auf der relativ engen *Cantoria* läßt kaum mehr als acht Mitwirkenden Raum. Vorstellbar ist, daß in flexiblen Besetzungen gesungen wurde. Bei den vierstimmigen Lektionen einer Matutin genügten vier Sänger. Bei anderen Lektionen vergrößerte sich die Stimmenzahl (dynamischer Keil), wodurch eine entsprechende Anzahl von Sängern von Nöten war.

Offen bleiben muß, ob in Sätzen mit verringerter Stimmenzahl Doppelbesetzungen praktiziert wurden. Doppelchörige Lamentationen wie Gallus sie komponiert hat, sind von den römischen Komponisten des 16. Jahrhunderts nicht überliefert. Doppelchorähnliche Passagen innerhalb der römischen Lamentationen wirken nicht durch räumliche Trennung von Sängergruppen, sondern durch die Veränderungen der Klangfarben und Klangdichte.

Es wird auch davon berichtet, daß während der *Tenebrae*-Matutin am Mittwoch der Karwoche 1493 (F.q.) die vier Sänger nach spanischer Gepflogenheit nahe dem Altar und nicht wie normalerweise auf der *Cantoria* standen.⁵⁸ Dieser Hinweis zeigt eine flexible Aufführungstradition der Lamentationen.

O'Regans Quellenauswertung ergibt, daß erst ab 1597 Gastsänger und Instrumentalisten in der *Cappella Giulia* tätig wurden.⁵⁹ Zu außergewöhnlichen Anlässen wie dem Fest St. Peter im Jahr 1600 wirkte eine große Zahl von Gastmusikern zusammen mit päpstlichen Sängern. Über die Rolle der Sänger der *Cappella Giulia* schweigen sich Bild- und Textquellen aus, doch darf

⁵⁶ Siehe auch Dean, 1997. S. 617.

⁵⁷ Lionnet, S. 5.

⁵⁸ Siehe Sherr, 1992. S. 602 & 608.

⁵⁹ O'Regan, 1995. S. 120ff.

vermutet werden, daß dieses Ensemble ebenfalls in die musikalischen Aktivitäten integriert war. Somit wirkten beide päpstliche Chöre, zumindest bei diesem Anlaß, zusammen. Ein Miteinander kann bei der Aufführung von Karwochenmusik im Petersdom, besonders in Anwesenheit des Papstes, nicht ausgeschlossen werden. Dokumentiert ist ebenfalls, daß bei außergewöhnlichen kirchlichen Ereignissen in und außerhalb römischer Kirchen zusätzliche Emporen für die Sänger errichtet wurden.⁶⁰

Die Sänger der *Cappella Sistina* und *Giulia* wirkten auch bei den Karwochenfeierlichkeiten römischer Bruderschaften und in den stadtrömischen Kirchen mit.⁶¹

Im späten 16. Jahrhundert veränderte sich die Situation für die römischen Musiker durch die massive Neugründung von Seminaren und Bruderschaften, in deren religiösen Feiern die Musik, besonders die Karwochenmusik,⁶² eine große Rolle spielte. Neue Kirchenchöre wurden gegründet und die Möglichkeit der Musiker, sich für Einzelengagements verpflichten zu lassen, stieg an. Gleichzeitig entstanden neue Vertonungen als Folge der Reform liturgischer Texte durch das Konzil von Trient.⁶³

In dieser Atmosphäre erschienen Ravals Lamentationen im Druck, die mit ihrer konziliaren Textverbindlichkeit und ihren musikalisch progressiven Elementen ganz in die künstlerische und sakrale Aufbruchsstimmung passen. Neben den geübten Kirchenchören, fürstlichen Privatkanzellen, eventuell auch Ordenskongregationen, waren es die Bruderschaften, die Raval wahrscheinlich als Zielgruppe seiner Threnivertonungen im Auge hatte. Seine Publikation fällt in eine Zeit, in der die *Compagnia die Musici*, eine Konfraternität eigens für Musiker, die nicht in päpstlichen Diensten standen, wieder auflebte.⁶⁴ Möglicherweise wollte sich Raval durch seine Lamentationspublikation, ein Jahr zuvor mit seinem *Motectorum Liber Primus* und ein Jahr danach mit Madrigalen im römischen Musikleben etablieren und die Mitglieder der besagten Konfraternität beeindrucken. Daß seine Etablierungsversuche nicht sehr erfolgreich waren, zeigen seine heftigen musikalischen Wettstreite, bei denen er führenden römischen Kollegen

⁶⁰ Ebenda, S. 128-35.

⁶¹ Nachvollziehbar sind die „Außendienstaktivitäten“ Palestrinas in O'Regan, 1994, S. 553.

⁶² O'Regan, 1991 und Ders., 1994, I. S. 560ff. & 566. Siehe auch Kap. IV. 1. dieser Arbeit.

⁶³ O'Regan, 1994, I. S. 554.

⁶⁴ Ebenda, S. 555.

unterlag.⁶⁵ Mit diesen wollte er wahrscheinlich äußerst wirkungsvoll auf sich aufmerksam machen.

6.

Nun ist noch auf die Mitwirkung von Instrumenten bei der Aufführung von Lamentationen hinzuweisen.

Bekannt ist die reine a cappella-Tradition in der sixtinischen Kapelle.⁶⁶ An vielen anderen Orten, wo Lamentationen gesungen wurden, ist auch von a cappella-Aufführungen auszugehen, denn das bekannte sowie das hier besprochene Repertoire mehrstimmiger Lamentationen aus dem 16. Jahrhundert läßt sich von einer geübten Sängerformation ohne instrumentale Unterstützung aufführen.

Die drei spanischen Komponisten dieser Studie entstammen einer auf den ersten Blick anderen Tradition. Charakteristisch für die spanische Kirchenmusik im 16. Jahrhundert ist die Mitwirkung vieler Instrumente in den Gottesdiensten.⁶⁷ Konkrete Hinweise auf ein Miteinander von menschlicher Stimme und Instrument (colla parte oder der Ersatz einer Vokalstimme durch ein Instrument) finden sich dabei wenige,⁶⁸ so daß „a cappella choral singing was almost surely the norm, usally with adult falsettist on the treble-, soprano- or mezzoclef lines (...).“⁶⁹ Die personelle Größe des päpstlichen Chores sowie der spanischen Chöre unterlag im 16. Jahrhundert Schwankungen. Die solistische Besetzung der Stimmen in den größten spanischen Chören scheint die Norm gewesen zu sein.⁷⁰

Auf den zweiten Blick zeigen sich zwischen der spanischen Aufführungstradition vokaler Kirchenmusik und der päpstlichen gewisse Parallelen, wie das meist auch in Spanien vorherrschende a cappella-Ideal und die eingesetzten Stimmgattungen falsettierender Altus,

⁶⁵ Ledbetter, S. 609.

⁶⁶ Siehe die kritischen Anmerkungen in Finscher, S. 57.

⁶⁷ Schuler, S. 35 und Lüttmann, S. 77ff.

⁶⁸ Kreitner, 1998. S. 324ff.

⁶⁹ Ebenda, S. 325.

⁷⁰ Ebenda und Kreitner, 1992. S. 542.

Tenor und Bassus. So konnten unsere drei Komponisten mühelos an die römische Tradition anknüpfen.

Andere Beobachtungen zeigen, daß in portugiesischer polyphoner Karwochenmusik Instrumente, zumindest eine Orgel, zum Einsatz kamen.⁷¹ Darin kann man eine regionale Tradition vermuten. Eine weitere Möglichkeit des instrumentalen Einsatzes, die Verwendung eines gedämpft gespielten *Bajóns* (Dulzians), der die Baßlinie verstärkt, wird für die Aufführung von de Morales' Requiem a 5 voci in Betracht gezogen.⁷² Eine ähnliche aufführungspraktische Ausrichtung findet sich schon 1980 auf einem englischen Tonträger.⁷³ Doch beziehen sich die letzten beiden Beispiele nicht auf die Karwochenmusik.

Auf eine andere Tradition der Karwochenmusik treffen wir in den florentinischen Oratorien. Hier wurde während der *Tenebrae*-Feierlichkeiten das solistisch gesungene *Benedictus* von einer großen Harfe und das *Miserere* von einer Lira begleitet.⁷⁴ Diese neue Tradition des instrumental begleiteten Gesanges findet sich als prägendes Element in den schon erwähnten Lamentationszyklen Cavalieris. Diese Lektionen gehören teilweise in die Gruppe der römischen Lamentationen, weshalb an dieser Stelle etwas genauer auf sie eingegangen werden soll.

Cavalieri komponierte die frühe Fassung seiner Lamentationen für die Medicikapelle St. Nicola (1599) in Pisa. Der zweite Zyklus und die Responsorien entstanden für Filippo Neris Oratorium in Rom, wo sie 1600 das erste Mal aufgeführt wurden.⁷⁵ Bei Cavalieris Lamentationen in der Handschrift O 31 in der Biblioteca Vallicelliana, Rom handelt es sich um die frühesten Beispiele mit basso continuo-begleiteter Monodie, dem ersten Auftreten des *Neuen Stiles* in *streng liturgischer* Musik.⁷⁶ Diese Monodie knüpft womöglich an Vincenzo Galileis Ideen an, die uns schon in der oben angesprochenen florentinischen *Tenebrae*-Feier begegneten.

⁷¹ Nelson. S. 11.

⁷² McCreesh & Wagstaff, S. 8.

⁷³ *Voces Angelicae*, portugiesische Kirchenmusik der Renaissance, gesungen von Pro Cantione Antiqua unter der Leitung von Mark Brown unter der Mitwirkung eines Baßdulzians auf Teldec 4509-93690-2.

⁷⁴ Hill, S. 113ff.

⁷⁵ Folgender Abschnitt wird nach Bradshaw, 1990. S. XIIIff. referiert.

⁷⁶ 1599: unbezifferter Baß – 1600: bezifferter Baß.

Obwohl die polyphon gearbeiteten Chöre den Hauptanteil der Lamentationen ausmachen, sind es doch die monodischen Sätze, die abwechslungsreich die Zyklen prägen. Die monodischen Abschnitte werden auf verschiedene Solostimmen verteilt.

Vielfalt und Spannung entstehen auch durch den Wechsel dreier unterschiedlicher Formen der Monodie: der expressiven, der lyrischen und der deklamatorischen. Wichtig ist die Beobachtung, daß Cavalieris monodische Schreibweise stellenweise Merkmale des *Falsobordonestils* aufweist. Weitere Abwechslung bringt in der 1. Lektion des Karfreitags der Einsatz eines solistisch auftretenden Diskantinstrumentes – wahrscheinlich eine Laute, Violine oder Flöte. Davon ausgehend kann ein weitergehender improvisierter Einsatz von Melodieinstrumenten vermutet werden. An anderer Stelle äußert sich Cavalieri zu dem Instrumentarium, das neben der Orgel verwendbar ist.“ ... una Lira doppia, un Clavicembalo, un Chitarone o Tiorba che si dica, insieme fanno buonissimo effetto: come ancora un Organo suave con un Chitarone.“⁷⁷ Als Gegenpol zu dieser kaleidoskopischen Gestaltung der Lamentationen gibt Cavalieri den Lamenationen durch wiederkehrende musikalische Sätze zyklische Geschlossenheit,⁷⁸ ein Gestaltungskriterium, das den polyphonen römischen Lamentationen fremd ist. Abzusehen ist von leichten Andeutungen eines lektionsübergreifenden musikalischen Gedankens bei Escribano. Einige wenige imitatorisch gearbeitete Vokalisensätze Cavalieris erinnern in ihrer komplexen Polyphonie an Raval; immer wieder agiert der überwiegend fünfstimmig gehaltene Chor in einem blockhaften *Parlando*, welches von seiner Wirkung her an da Victorias mensurgebundene Rezitation erinnert,⁷⁹ die in ihrer Wirkung dem *Falsobordone* ähnelt.

Die Lamentationen für Pisa teilen die Soloabschnitte nur der Sopranstimme zu. Es finden sich keine Verzierungen. Im Manuskript O 31 aus der Biblioteca Vallicelliana, Rom kann man den Namen Vittoria Archilei lesen, so daß diese Soli vermutlich für diese virtuose Sängerin geschrieben wurden, die für ihre Verzierungskunst berühmt war. Durch den Einsatz einer (oder mehrerer?) Frauenstimmen unterscheiden sich Cavalieris Lamentationen auch von der Tradition der mehrstimmigen römischen Lamentationen – diese sind für Männerstimmen disponiert.

⁷⁷ Zitiert nach Bradshaw, 1990. S. XLII.

⁷⁸ Ring, S. 74ff.

⁷⁹ Siehe Kap. IV. 2. e)

Die Lamentationen Cavalieris müssen auf das Publikum in Pisa und Rom einen großen Eindruck gemacht haben, brechen sie doch mit den tradierten Vorstellungen einer liturgischen Gattung und den damit verbundenen Aufführungstraditionen – ein, wie Bradshaw meint, „ ... profound revolutionary change that such music brought about – „.⁸⁰

7.

Anders als ihre römischen Zeitgenossen verarbeiteten Escribano, de Morales und Raval den spanischen Lamentationston in einigen ihrer Lektionen. Vermutet man nun, daß Lektionen, in denen der spanische Lamentationston anklingt, nur im Petersdom aus dem entsprechenden Chorbuch C.G. XII. 3 gesungen wurde, dann wird man durch die Lektionen von de Morales aus dem sixtinischen Chorbuch 198 eines Besseren belehrt. Auch hier klingt immer wieder der spanische Lektionston an. Ob nun genau diese Lektionen in Gegenwart des Papstes gesungen wurden, wissen wir nicht. Wir wissen aber, daß de Morales, zusammen mit Festa und Carpentras, zu den offiziellen päpstlichen Komponisten gehörte.

Auf jeden Fall zeugt der spanische Lamentationston von einem klingenden Nationalbewußtsein bei Escribano, de Morales und Raval. Genährt wird dieses vom selbstbewußten Beibehalten des toledischen Ritus in ihrem Heimatland auch nach der tridentinischen Reform.⁸¹ Es sind diese eigenständigen liturgische Bedingungen und ein weitgehend eigenständiges kulturelles Klima, welche die musikalische Bildung und Kunst dieser drei in Rom wirkenden spanischen Komponisten prägen.

*

Für wen haben die Chöre die Lamentationen gesungen? Diese Frage wird aktuell diskutiert.⁸² Venezianische Quellen ordnen Komposition und Aufführungen bestimmter polyphoner Werke speziellen liturgischen und politischen Anlässen zu. Solche zuordnende Dokumente fehlen in

⁸⁰ Bradshaw, 1990. S. XXVII.

⁸¹ Rebledo, S. 200-03.

⁸² Dean, 1997. S. 611-36.

Rom. Römische Manuskripte enthalten in erster Linie mehrstimmige Vertonungen des Meßordinariums, des Magnificats und der Vesperpsalmen. Hinzu kommt Musik für besondere Anlässe des Kirchenjahres wie die Lamentationen und Passionen. Diese mehrstimmige Musik ersetzte den entsprechenden Choral.

Zu besonderen Anlässen nahm der Papst mit dem Kardinalskollegium und geladenen Gästen an den Gottesdiensten in der sixtinischen Kapelle oder im Petersdom teil. Diese Gottesdienste wurden von den päpstlichen Sängern reich mit polyphoner Musik ausgeschmückt. Viele Messen und Motetten lassen sich im Nachhinein bestimmten Anlässen zuordnen. Doch ist ein guter Teil der in den vatikanischen Chorbüchern überlieferten Polyphonie nicht für Papstgottesdienste bestimmt. Dennoch waren die Sänger verpflichtet, an jedem Gottesdienst teilzunehmen, unabhängig davon, ob der Papst anwesend war oder nicht. Daß die Sänger dieser Verpflichtung nachkamen, dokumentieren die Kapellentagebücher. Daraus schließt Dean, daß „[] most of the time the papal singers were singing for themselves, with no one else to hear their music but the other chaplains and lesser members of the papal staff.“⁸³

Dies hilft zu erklären, warum neben den offiziellen Lamentationen von Carpentras, Festa, de Morales und später Palestrina in den sixtinischen Chorbüchern auch anonyme Stücke überliefert sind, und warum für die *Cappella Giulia* ein so großes Repertoire an polyphonen Lamentationen angelegt wurde. Die Sänger wählten aus diesen Chorbüchern womöglich ihr eigenes mehrstimmiges Programm aus.

Mit den Individualdrucken aus dem späten 16. Jahrhundert, die die konziliaren Reformbestimmungen adaptieren, legen Komponisten wie Raval Musik für die *Tenebrae* vor, die sich durch ihre liturgische Verbindlichkeit von den kaleidoskopischen Sammlungen des vatikanischen Archives aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterscheidet. Trotz der liturgischen Verbindlichkeit unterscheiden sich die Lamentationen Ravals und die Cavalieris stilistisch von denen da Victorias und Palestrinas, was sich ebenfalls in sehr unterschiedlichen Aufführungsmodalitäten äußert, die im Rom der Wende zum 17. Jahrhundert nebeneinander existierten.

⁸³ Ebenda, S. 618.

VI. Zusammenfassung

Nach der Beschreibung der mehrstimmigen Lamentationen der spanischen Komponisten Escribano, de Morales und Raval werden hier die wichtigsten Beobachtungen gesammelt. Als Leitmotiv dient die Frage, ob es im 16. Jahrhundert eine Schule mit römischen Lamentationen gibt.

Carpentras gilt mit seinen Lamentationen als Begründer einer musikalischen Tradition.¹ Diese wird in formaler und musikalischer Hinsicht von Escribano, Nau, de Morales und Festa aufgegriffen. Ihre Lamentationen finden sich neben denen Carpentras' in der Handschrift C.G. XII. 3 und in Chorbüchern der *Cappella Sistina*.

Verglichen mit der tridentinischen Textordnung² weist dieses internationale Repertoire einen liberalen Textumgang auf. Dennoch lassen sich bestimmte liturgische Positionen zuordnen.³ Das Exordium „Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae“ mit Versen aus dem 1. Buch der Klagelieder steht am Anfang der Ordnung mit neun Lektionen in den Matutinen des *Triduum sacrum*. Eine solche Lektion ist von Escribano für die *Cappella Giulia* und von de Morales für die *Cappella Sistina* überliefert. Die Verse aus dem 5. Buch der Klagelieder beenden mit dem entsprechenden Exordium „Incipit oratio Jeremiae Prophetae“ die Folge der neun Lektionen. Einen solchen Satz gibt es von Escribano für die *Cappella Giulia*. Das Hauptgewicht beider Komponisten liegt durch den hohen Anteil an Versen aus dem 1. Buch auf Lektionen für den Gründonnerstag.⁴

Keiner der beiden Komponisten legt einen vollständigen liturgischen Zyklus vor. Das gleiche gilt für die anderen päpstlichen Komponisten, die in diesen Chorbüchern vertreten sind. Carpentras' Lamentationsdruck von 1532 ist zwar maßgebend, er wurde aber in seiner umfangreichen zyklischen Form in der päpstlichen Kapelle nicht aufgeführt.

¹ Siehe Kap. II. 3.

² Vergl. mit L.U.

³ Siehe Kap. II. 3.

⁴ Siehe Tabelle 2 in Kap. III. 1.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begegnen uns Lamentationen, die sich an der konziliaren Reformordnung orientieren. Anders als bei den meisten Lektionsfolgen aus der ersten Jahrhunderthälfte handelt es sich hier um liturgisch vollständige Zyklen mit neun Lektionen. Neben Palestrinas Lamentationen von 1588 sind hier die Publikationen der beiden Spanier da Victoria und Raval zu nennen. Von diesen drei Drucken hat Ravals den größten Umfang.⁵

Escribano, de Morales und Raval arbeiten mit subsumierten Vokalisensätzen und musikalisch zusammengefügt Verssätzen. Dieses Verfahren wendet auch Carpentras an, doch hat es vermutlich seine Wurzeln in der früheren Praxis des choralen Vortrages. An diese Praxis knüpfen Palestrina und da Victoria nicht an. Einige kurze Threniverse aus dem 5. Kapitel werden in den *Oratio*-Vertonungen von Escribano und Raval in einem musikalischen Satz zusammengefügt.

In musikalischer Hinsicht ähneln sich die Threnivertonungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ohne daß den Komponisten ihr Personalstil abgesprochen werden darf. Ein wichtiges Merkmal ist die Präsenz eines C.p.f, manchmal als *Cantus planus*, aber meistens in paraphrasierter Form. Zwei melodische Vorlagen dominieren – der römische und der spanische Lamentationston. Letzterer wird nur von den spanischen Komponisten – auch von Raval – bearbeitet. Dies kann als Hinweis auf ein nationales Selbstbewußtsein interpretiert werden. Lektionstöne als kompositorische Gestaltungsmittel verlieren in der zweiten Jahrhunderthälfte ihre Bedeutung.

Ein beliebtes Gestaltungsmittel in den mehrstimmigen Lamentationen ist der Tonartenwechsel. Die Lektionen einer Matutin werden zwar nicht in direkter Folge gesungen, doch verleihen die verschiedenen modalen Tonarten den Einzellektionen ihren charakteristischen Klang. Die Wahl des Modus hängt in den Lektionen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts naturgemäß stark mit dem verarbeiteten Lektionston zusammen.

Für weitere musikalische *Varietas* sorgt die Dispositionsregie. Innerhalb bestimmter Lektionen wechseln sich vollstimmige Dispositionen und Sätze mit kleineren Stimmenzahlen ab. Als wirkungsvolles Gestaltungsmittel erweist sich die Erweiterung der Stimmenzahl in lektionsbeschließenden Jerusalemrefrains. Diese Dispositionsregie findet man in den Lektionen

⁵ Siehe die Tabelle in Kap. IV. 2. b).

und Lektionsfolgen bzw. Zyklen von Carpentras, Escribano, de Morales, Festa, Nau, da Victoria und Palestrina, nicht aber bei Raval. In dieser Hinsicht zeigt sich der Spanier von den römischen Kompositionsgepflogenheiten unbeeinflusst.

Die vatikanischen Threnivertonungen der eben aufgeführten Kompositorenriege sind einem überwiegend homorhythmischen Satz verpflichtet, in denen polyphone Elemente eingearbeitet sind. Etwas kontrapunktischer sind die Vokalisensätze und Jerusalemrefrains gesetzt.

Raval verwendet eine breite Palette von Satzarten. Dominant ist der imitative Kontrapunkt, mit dem die meisten Sätze beginnen. Freier Kontrapunkt schließt sich meist den Imitationen an. In einigen homophonen Passagen sammeln sich die Stimmen, ohne daß eine emphatische Wirkung wie z.B. bei Escribanos „Plorans ploravit“ angestrebt wird. Augenfälligste Satzart ist bei Raval der *Falsobordone*, der im völligen Kontrast zur sonst vorherrschenden Polyphonie steht.

Ravals oft madrigalhafter Satz bietet einige schöne Beispiele der musikalischen Wortausdeutung, die in den römischen Lamentationen aus der gleichen Zeit weniger vorkommt. Dafür ist die musikalische Textausdeutung ein offensichtliches musikalisches Gestaltungsmittel in den römischen Lamentationen aus der ersten Jahrhunderthälfte. Dies wurde mit Beispielen aus den Lektionen Escribanos und de Morales' belegt.

Einheitliche Aufführungsmodalitäten bei den Lamentationen sind im Rom des 16. Jahrhunderts nicht festzustellen. Nicht nur auf Rom bezogen kann beobachtet werden, daß die polyphonen Lamentationen a cappella gesungen wurden. Sie sind meist für einen Männerstimmenchor mit den drei Stimmgattungen falsettierender Altus, Tenor und Bassus gesetzt. Viele Lektionen haben eine tiefe Lage und werden nur von einem Tenor- und Bassusensemble gesungen. Ravals Lamentationen rechnen wegen ihres Tonumfanges und der virtuoson Führung der Cantusstimme mit einer geschulten Frauenstimme oder einem Kastratensänger. Frauenstimmen sowie Partizipation von Instrumenten sind um 1600 in monodischen Lamentationen dokumentiert, aber nicht in den Lektionen der Handschriften der *Cappella Sistina* und *Giulia*.

Eine Tabelle faßt abschließend die Beobachtungen zusammen.

Musikalische Elemente	Carpentras	Escribano	de Morales	Palestrina	Raval
dominierende Satzart	ja	ja	ja	ja	
Homorhythmik					
Polyphonie					ja
Falsobordone				nein	ja
Dispositionswechsel	ja	ja	ja	ja	ja
Dispositionssteigerung	ja	ja	ja	ja	nein
Tonartenwechsel	ja	ja	ja	ja	ja
römischer Lektionston	ja	ja	ja	ja	nein
spanischer Lektionston	nein	ja	ja	nein	ja

Wesentliche musikalische Merkmale der vatikanischen Lamentationen sind ihr restriktiver, überwiegend homorhythmischer Satz, der durch kurze kontrapunktische Passagen aufgelockert wird. Dennoch kann nicht von einer vorbildhaften römischen Schule gesprochen werden, da die restriktive Satzkunst den meisten mehrstimmigen Lamentationen des 16. Jahrhunderts eigen ist. Die zurückhaltende Satzkunst ist schon in Threnivertonungen festzustellen, die vor den vatikanischen Stücken entstanden. Zu erinnern ist an die Petruccidrucke von 1506.

Raval hebt sich in seinem Kunstanspruch völlig von der disziplinierten Faktur der übrigen römischen Lamentationen ab. Seine Lamentationen wirken mit ihrer komplexen Kontrapunktik und dem modernen *Falsobordone* wie ein Gegenprogramm.

Edition unveröffentlichter Lamentationen

Vorbemerkungen

Die musikalischen Quellen wurden als Positivfilme eingesehen. Ich danke den entsprechenden Institutionen für deren Reproduktions- und Publikationserlaubnis.

I-Rv, Ms. C.G. XII. 3.¹ Datiert auf 1543. Als Schreiber der Choralhandschriften der sixtinischen Kapelle verfaßte Federico Perusino dieses Chorbuch. Es enthält Werke für die Karwoche von Komponisten der sixtinischen Kapelle. Bestimmt ist es für die Aufführung im Petersdom. Neben Lamentationen fünf verschiedener Komponisten enthält es zwei mehrstimmige Passionen und eine Totenmesse. Die Lamentationen von Escribano befinden sich auf Folio 79v bis 101, die von de Morales auf Folio 126v bis 139.

Ediert wird von Escribano die 1. Lektion aus C.G. XII. 3 zu vier Stimmen: *Aleph. Quomodo sedet Princeps provinciarum Beth. Plorans ploravit Non est Jerusalem convertere ...* . Folio 79v – 82.

2. Ediert wird von de Morales die 3. Lektion aus C.G. XII. 3 zu sechs Stimmen: *Phe. Expandit Sion Sade. Justus est Virgines meae Jerusalem convertere ...* . Folio 134v – 139.

Sebastián Raval, *Lamentationes Hieremiae Prophetæ*. Rom, Nicolo Mutii, 1594.² Der Druck mit fünf Stimmbüchern umfaßt 24 Seiten. Die neun Lektionen befinden sich auf den Seiten 3 bis 20. Jede Kopfzeile trägt die entsprechende Seitenzahl und gibt die Stimmbezeichnung und die liturgische Zuordnung der jeweiligen Lektion an. In unregelmäßigen Abständen steht der Kurztitel der Publikation sowie der Komponistennamen kleingedruckt in der Fußzeile der jeweils rechten Seite. Das Stimmbuch des Tenor secundus ist verschollen. Die fehlende Stimme wurde in der Edition und in den Notenbeispielen dieser Studie rekonstruiert.

3. Ediert wird von Raval *In Secunda Die Lectio III.*: *Aleph. Ego vir Aleph. Meminavit Beth. Vetustam fecit In tenebris Ghimel. Circumaedificavit Sed et cum ...* .

¹ Zur Beschreibung des Ms. siehe Llorens, 1971. S. 63-67. Weitere Informationen in Dean, 1988. S. 476 und Marx-Weber, 1999. S. 221.

² RISM, S. 110.

Conclusit vias Jerusalem convertere Cantus, Pagina 12 – 14. Altus, Pagina 12 – 14. Tenor primus, Pagina 13 – 14. Bassus, Pagina 11 – 13.

Zur Übertragung:

Am Beginn der drei Lektionen werden die originalen Schlüsselungen, Mensurbezeichnungen und die ersten Töne bzw. Pausenzeichen angegeben. Bei der Übertragung sind die Notenwerte im Verhältnis 2 : 1 verkürzt worden. Die Doppelstriche und Fermaten (Coronae) der Übertragung entsprechen der Vorlage. Akzidentien und Auflösungszeichen über den Noten sind vom Verfasser dieser Arbeit. Sie treten in den Lektionen aus C.G. XII. hauptsächlich in den Kadenzen auf. Stanley Boorman macht auf die Akzidentiensetzung in sixtinischen Quellen aufmerksam: „It seems possible, at this stage of my argument, that there was an increasing use of sharps, both as advisory signs and as inflections in their own right, in the Sistine repertoire of the second and third decades of the century. ... Taken with the earlier group of accidentals, however, they seem to confirm an increasing interest in sharp inflections, particularly at the more important cadences.“³ Als Komponist der Übergangszeit wird u.a. Carpentras genannt.⁴ Ravals Lamentationsdruck weist eine akurate Vorzeichnung auf, die nur geringer Ergänzungen bedarf. Diese Ergänzungen ergeben sich aus dem Zusammenhang. Die Textunterlegung bei Raval war eindeutig. Bei den Lektionen aus C.G. XII. 3 mußten Wortgruppen auf Tonfolgen aufgeteilt werden, was bei den beiden edierten Lektionen problemlos möglich war.⁵ Die Orthographie, Groß- und Kleinschreibung und die Zeichensetzung der Lamentationstexte richtet sich nach dem L.U..⁶ Textwiederholungszeichen .ij. wurden aufgelöst. Die originalen Ligaturen wurden beibehalten.

³ Boorman, S. 589/99.

⁴ Ebenda.

⁵ Siehe zu dieser Problematik Boorman, S. 585.

⁶ Siehe Literaturverzeichnis.

1. J. Escribano: 1. Lektion aus Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. C.G. XII. 3. Folio 79v – 82.

The image displays a handwritten musical score for a four-part vocal setting. The score is organized into three systems of staves.

Top System: Four staves of music. The lyrics are: *In-ci-pit In-ci-pit la-men-ta-ti-o Je-re-*. The notation includes various note values and rests, with a key signature of one sharp (F#) indicated at the end.

Middle System: Four staves labeled *Cantus*, *Altus*, *Tenor*, and *Bassus*. The lyrics are: *mi - - ae Pro- phe - - - - - tae, pro-*. The notation includes a measure rest of 8 and a triplet of eighth notes.

Bottom System: Four staves labeled *C*, *A*, *T*, and *B*. The lyrics are: *- tae. A - - - - - leph.* and *phe- tae. A - - - - - leph.*. The notation includes a measure rest of 8 and a key signature change to one sharp (F#) for the final section.

16

C 8 Quo - mo - do se - det so - la ci - vi - tas ple - na po -

A 8 Quo - mo - do se - det so - la ci - vi - tas ple - na po - pu -

F 8 Quo - mo - do se - det so - la ci - vi - tas ple - na

B 8 Quo - mo - do se - det so - la ci - vi - tas ple - na po -

22

C 8 - pu - lo! fac - ta est qua - si vi - du - a do - mi - ne gen - ti -

A 8 - lo! fac - ta est qua - si vi - du - a do - mi - na gen - ti -

F 8 po - pu - lo! fac - ta est qua - si vi - du - a do - mi - na gen - ti -

B 8 pu - lo! fac - ta est do - mi - na gen - ti -

29

C 8 um; prin - ceps pro - vin - ci - a - rum fac -

A 8 um; prin - ceps pro - vin - ci - a - rum fac -

F 8 um; prin - ceps pro - vin - ci - a - rum fac -

B 8 um; prin - ceps pro - vin - ci - a - rum fac -

36

C 8 ta est sub tri-bu - - - - - to.

A 8 ta - est sub tri-bu - - - - - to.

4 8 ta est sub tri - - bu - to sub tri-bu - to.

B 8 ta est sub tri-bu-to.

42

C 8 Beth. Plo-rans plo-ra-vit

A 8 Beth. Plo-rans plo-ra-vit

4 8 Beth. Plo-rans plo-ra-vit

B 8 Beth. Plo-rans plo-ra-vit

49

C 8 in noc-te, et la-chry-me e-jus in ma-xil-lis e-

A 8 in noc - - - te, et la-chry-me e - - - jus in ma-xil-lis e - -

4 8 in noc - - - te, et la-chry-me e-jus in ma-xil-lis e-

B 8 in noc - - - te, in noc-te, et la-chry-me e-jus in ma-xil-lis e-

56

C - - jus.

A - - jus. Non est qui con-so-le-tur e - -

G - - jus. Non est qui con-so-le-tur e - -

3 - - jus. Non est qui con-so-le-tur e - -

62

C

8

Om-nes

A

8

am, ex om-ni-bus cha - nis e - jus; Om - nes

4

8

am, ex om-ni-bus cha-tis e - jus; om - nes

3

8

am, ex om-ni-bus cha - nis e - - - jus; Om - - -

Handwritten musical score for four voices (C, A, G, B) with lyrics. The score is written on four staves. The lyrics are: "a-mi-ci e - - - jus spre-re - - runt - e - am". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines.

73

C et fac-ti sunt e-i in-i-mi-ci, in-i-mi-

A e-am, et fac-ti sunt e-i in-i-mi-ci,

T sunt e-am, et fac-ti sunt e-i in-i-mi-ci, in-

B runt e-am, et fac-ti sunt e-i in-i-mi-ci, in-i-

79

C - ci, Je-ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem,

A in-i-mi-ci, Je-ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem,

T i-mi-ci, Je-ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem,

B mi-ci, Je-ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem,

86

C con-ver-te-re ad do-mi-num de-um tu-

A con-ver-te-re ad do-mi-num de-um tu-um de-

T con-ver-te-re ad do-mi-num de-

B con-ver-te-re ad do-mi-num de-um

92

C

A

G

B

um,

tu - um,

um - tu - um de - um tu - um,

tu - um,

A handwritten musical score for four voices: Soprano (C), Alto (A), Tenor (G), and Bass (B). The score is on four staves. The Soprano staff (C) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto staff (A) has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Tenor staff (G) has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Bass staff (B) has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are written below the staves. The Soprano part starts with a whole note rest, followed by a half note rest, then a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a half note G. The Alto part starts with a whole note rest, followed by a half note rest, then a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a half note G. The Tenor part starts with a whole note rest, followed by a half note rest, then a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a half note G. The Bass part starts with a whole note rest, followed by a half note rest, then a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a half note G.

2. C. de Morales: 3. Lektion aus Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. C.G. XII. 3.
Folio 134v – 139.

Superior primus
Phe Phe, (Phe.)

Superior secundus
Phe Phe, (Phe.)

Altus
Phe Phe,

Tenor primus
Phe Phe, ## #

Tenor secundus
Phe Phe,

Bassus
Phe Phe,

S I
(Phe.)

S II

A
(Phe.)

T I
(Phe.) ##

T II
(Phe.)

B
(Phe.)

10

S I Ex - pan - dit Si - on ma - nus su - as,

S II Ex - pan - dit Si - on ma - nus su - as,

A Ex - pan - dit Si - on ma - nus su - as,

T I Ex - pan - dit Si - on ma - nus su - as,

T II Ex - pan - dit Si - on ma - nus su - as,

B Ex - pan - dit Si - on ma - nus su - as,

16

S I non est qui con - so - le - tur e - - - am.

S II con - so - le - tur e - am,

A - - - as,

T I non est qui con - so - le - tur, (qui con - so - le - tur) e - am

T II non est qui con - so - le - tur e - - -

B non est qui con - so - le - tur

20

S I non est qui con-so-le-tur e-am, Man-da-vit Do-mi-nus ad-ver-sum Je-ru-sa-lem

S II e-am, Man-da-vit Do-mi-nus ad-ver-sum Je-ru-sa-lem

A e-am, Man-da-vit Do-mi-nus ad-ver-sum Je-ru-sa-lem

T I (non est qui con-so-le-tur e-am) ad-ver-sum Je-ru-sa-lem

T II e-am, Man-da-vit Do-mi-nus ad-ver-sum Je-ru-sa-lem

B e-am, Man-da-vit Do-mi-nus ad-ver-sum Je-ru-sa-lem

25

S I in cir-cu-i-tu e-jus ho-stes e-jus; fac-ta est Je-ru-sa-lem

S II cob in cir-cu-i-tu e-jus ho-stes e-jus; fac-ta est Je-ru-sa-lem

A cob in cir-cu-i-tu e-jus ho-stes e-jus; fac-ta est Je-ru-sa-lem

T I cob in cir-cu-i-tu e-jus ho-stes e-jus; fac-ta est Je-ru-sa-lem

T II in cir-cu-i-tu e-jus fac-ta est Je-ru-sa-lem

B cob in cir-cu-i-tu e-jus fac-ta est Je-ru-sa-lem

30

S I est Je - ru - sa - lem qua - si pol - lu - ta men - stru - is in - ter e - - os,

S II est Je - ru - sa - lem men - stru - is in - ter e - os men -

A est Je - ru - sa - lem qua - si pol - lu - ta men - stru - is in - ter e - - os

T I qua - si pol - lu - ta men - stru - is

T II qua - si pol - lu - ta men - stru - is in - ter e - os

B qua - si pol - lu - ta men - stru - is

35

S I men - stru - is in - ter e - os.

S II stru - is in - ter e - os.

A men - stru - is in - ter e - os.

T I in - ter e - - - os in - ter e - - os.

T II men - stru - is in - ter e - os.

B in - ter e - - - os.

39

S I Sa - de, (Sa - - - de,)

S II Sa - - - de, (Sa - - - de,)

A Sa - - - de, (Sa - - de,) (Sa - - -

T I Sa - - - de, (Sa - -

T II sa - - - - - de,

B Sa - - - de, (Sa - -

45

S I (Sa - - de,) (Sa - - de,)

S II - de,) (Sa - - de,) de,)

A - - - de,) (Sa - - de,)

T I - - - de,)

T II (Sa - - - de,) - - -

B - - - de,) (Sa - - de,) (Sa - - de,)

34

Superior
Secundus

ju-stus est do-mi-nus, qui-a os e-jus ad-i-ra - Cun -

Altus

ju-stus est do-mi-nus, qui-a os e-jus ad-i-ra

Bassus

ju-stus est do-mi-nus, (do-mi-nus) qui-a os e-jus

56

S II

di-am pro-vo-ca - vi. Au-di-te, (au-di-te,) (au-di-te)

A

Cun-di-am pro-vo-ca-vi. Au-di-te, (au-di-te,) (au-di-te) ob-se-

3

ad-i-ra-cun-di-am pro-vo-ca-vi. Au-di-te, (au-di-te,) ob-se-

61

S II

ob-se-cro, u-ni-ver-si po-pu-li, et vi-de-te do-lo-rem me -

A

cro, u-ni-ver-si po-pu-li, et vi-de-te do-lo-rem

3

cro u-ni-ver-si po-pu-li et vi-de-te do-lo-rem,

67

S II

um, (do-lo-rem me-um.)

A

me - um,

3

(do-lo-rem) me-um.

70

Superior primus
Vir-gi-nes me-ae et iu-ve-nes me-

Tenor primus
Vir-gi-nes me-ae et iu-ve-nes me-

Tenor secundus
Vir-gi-nes me-ae et iu-ve-nes me-

Bassus
Vir-gi-nes me-ae et iu-ve-nes me-

74

SI
i ab-i-e-runt in cap-ti-vi-ta-tem.

T I
i ab-i-e-runt in cap-ti-vi-ta-tem, (in cap-ti-vi-ta-

T II
i ab-i-e-runt in cap-ti-vi-ta-tem, (in cap-ti-vi-ta-

B
i ab-i-e-runt in cap-ti-vi-ta-

78

SI
(in cap-ti-vi-ta-tem.)

T I
tem.)

T II
tem, in cap-ti-vi-ta-tem.)

B
tem, (in cap-ti-vi-ta-tem.)

81

SI *Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, (Je - - - ru - sa - lem)*

SII *Je - ru - - sa - lem, Je - ru - sa - lem,*

A *Je - ru - - sa - - lem, Je - - ru - sa - lem (Je - ru -*

T I *Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - - - - - lem*

T II *Je - ru - sa - lem, (Je - ru - sa - - - - - lem) (Je - -*

B *Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - - - - - lem, (Je - - - - - ru - - -*

82

SI *con - ver - te - re ad do - mi -*

SII *(Je - ru - - sa - lem) con - ver - te - re, (con - ver - te - - re) ad*

A *- sa - lem) con - ver - te - re ad do - mi - num de - um*

T I *con - ver - te - re ad do - mi - num de - um tu -*

T II *ru - - sa - - lem) con - ver - te - re ad do - - - mi - num*

B *sa - - - - - lem) con - ver - te - re ad do - mi - num*

95

S I num de - - um tu - um (ad do-mi-num

S II do-mi-num de-um tu-um, ad

A tu - - - - - um (ad

9 I - - - - - um, (tu - - - um) (ad do-mi-num

9 II de - - um tu - - um,

3 de - um tu - - - - - um, de -

97

S I de - um) de-um tu-um.

S II do-mi-num de - - um tu - - - - - um, #

A p do-mi-num de-um) de-um tu - - um.

9 I de-um tu - - - - - um) de-um tu - - - - - um.

9 II de - um tu - um,

3 um tu - - - - - um.

3. S. Raval: *In Secunda Die Lectio III.* aus: *Lamentationes Hieremiae Prophetiae*. Rom, Nicolo Mutii, 1594.

Cantus
A-leph

Altus
A-

Tenor primus
A- leph, A-

Tenor II
(rek.)
A-leph

Bassus
A- leph

4
C
leph, A-leph. E-go vir vi-dens pau-per-ta-tem me-am in vir-ga

A
leph. E-go vir vi-dens pau-per-ta-tem me-am in vir-ga

Ten I
leph. E-go vir vi-dens pau-per-ta-tem me-am in vir-ga

Ten II
rek. leph, A-leph. E-go vir vi-dens pau-per-ta-tem me-am in vir-ga

B
A-leph. E-go vir vi-dens pau-per-ta-tem me-am in vir-ga

8
C
in-dig-na-tio-nis e-jus. A-leph,

A
in-dig-na-tio-nis e-jus. leph,

Ten I
in-dig-na-tio-nis e-jus. A-

Ten II
rek. in-dig-na-tio-nis e-jus. A-leph

B
in-dig-na-tio-nis e-jus. A-leph

12

C A - - - leph. Me-mi-na-vit et ad-du-xit in te-ne-bras

A A - - - leph. Me-mi-na-vit et ad-du-xit in te-ne-bras

9I - leph, A - - - leph. Me-mi-na-vit et ad-du-xit in te-ne-bras

9II A - - - leph. Me-mi-na-vit et ad-du-xit in te-ne-bras

3 A - leph, A - - - leph. Me-mi-na-vit et ad-du-xit in te-ne-bras

14

C et non lu-cem. Pan-tum in me ver-tit et con-ver-tit ma-num su-am to - -

A et non lu-cem. Pan-tum in me ver-tit et con-ver-tit ma-num su-am to-ta

9I 18 et non lu-cem. Pan-tum in me ver-tit et con-ver-tit ma-num su-am to-ta

9II 8 et non lu-cem. Pan-tum in me ver-tit et con-ver-tit ma-num su-am to-ta

rek. 8 et non lu-cem. Pan-tum in me ver-tit et con-ver-tit ma-num su-am to-ta

3 et non lu-cem. Pan-tum in me ver-tit et con-ver-tit ma-num su-am to -

17

C ta di - e. Beth.

A di - - - e. Beth.

9I di - - - e. Beth.

9II di - - - e. Beth.

rek. 8 di - - - e. Beth.

3 ta di - e Beth.

22

C *Ve-tus-tam fe-cit pel-lem me-am et car-nem me-am, con-tri-vit os-sa me-*

A *Ve-tus-tam fe-cit pel-lem me-am et car-nem me-am, con-tri-vit os-sa me-*

9 I *Ve-tus-tam fe-cit pel-lem me-am et car-nem me-am, con-tri-vit os-sa me-*

9 II *Ve-tus-tam fe-cit pel-lem me-am et car-nem me-am, con-tri-vit os-sa me-*

rek. *Ve-tus-tam fe-cit pel-lem me-am et car-nem me-am, con-tri-vit os-sa me-*

3 *Ve-tus-tam fe-cit pel-lem me-am et car-nem me-am, con-tri-vit os-sa me-*

24

C *a. Ae-di-vi-ca-vit in gy-ro me-o, et cir-cum-de-tit me fel-le et*

A *a. Ae-di-vi-ca-vit in gy-ro me-o, et cir-cum-de-tit me fel-le et*

9 I *a. Ae-di-vi-ca-vit in gy-ro me-o, et cir-cum-de-tit me fel-le et*

9 II *a. Ae-di-vi-ca-vit in gy-ro me-o, et cir-cum-de-tit me fel-le et la-*

rek. *a. Ae-di-vi-ca-vit in gy-ro me-o, et cir-cum-de-tit me fel-le et la-*

3 *a. Ae-di-vi-ca-vit in gy-ro me-o, et cir-cum-de-tit me fel-le et la-*

25

C *la - bo - re. In te-ne-bris col-lo-ca-vit me qua-si mor-tu-os*

A *la - bo - re. In te-ne-bris col-lo-ca-vit me qua-si mor-tu-*

9 I *la - bo - re. In te-ne-bris col-lo-ca-vit me qua-si mor-tu-os*

9 II *la - - - bo - re. In te-ne-bris col-lo-ca-vit me qua-si mor-tu-os sem-*

rek. *la - - - bo - re. In te-ne-bris col-lo-ca-vit me qua-si mor-tu-os sem-*

3 *bo - - - re. In te-ne-bris col-lo-ca-vit me qua-si mor-tu-os*

29

C *sem-pi-ter nos. Ghi - mel Ghi -*

A *os sem-pi-ter nos. Ghi -*

9 I *8 sem-pi-ter nos. Ghi - mel Ghi -*

9 II *8 pi-ter nos. Ghi - mel, Ghi - mel, Ghi - mel, Ghi -*

B *sem-pi-ter nos. Ghi - mel, Ghi - mel, Ghi -*

33

C *mel. Cir-cum-ae-di-fi-ca-vit ad-ver-sum me, ut non e-gre-di-ar ag-gra-ra*

A *mel. Cir-cum-ae-di-fi-ca-vit ad-ver-sum me, ut non e-gre-di-ar ag-gra-ra*

9 I *8 mel. Cir-cum-ae-di-fi-ca-vit ad-ver-sum me, ut non e-gre-di-ar ag-gra-ra*

9 II *8 mel. Cir-cum-ae-di-fi-ca-vit ad-ver-sum me, ut non e-gre-di-ar ag-gra-ra*

B *mel. Cir-cum-ae-di-fi-ca-vit ad-ver-sum me, ut non e-gre-di-ar ag-gra-ra*

34

C *vit com-pe-dem me-um. Sed et cum cla-ma-ve-ro, et ro-ga-ve-ro, ex-clu-si-o-ra-*

A *vit com-pe-dem me-um. Sed et cum cla-ma-ve-ro, et ro-ga-ve-ro, ex-clu-si-o-ra-*

9 I *8 vit com-pe-dem me-um. Sed et cum cla-ma-ve-ro, et ro-ga-ve-ro, ex-clu-si-o-ra-*

9 II *8 vit com-pe-dem me-um. Sed et cum cla-ma-ve-ro, et ro-ga-ve-ro, ex-clu-si-o-ra-*

B *vit com-pe-dem me-um. Sed et cum cla-ma-ve-ro, et ro-ga-ve-ro, ex-clu-si-o-ra-*

36

C (tio - ne me-am.) Con-clu-sit vi-as me-as la-pi-di-bus qua-dris se-mi-

A tio-ne me-am. Con-clu-sit vi-as me-as la-pi-di-bus qua-dris se-mi-

9I tio-ne me-am. Con-clu-sit vi-as me-as la-pi-di-bus qua-dris se-mi-tas

9II reh. tio-ne me-am. Con-clu-sit vi-as me-as la-pi-di-bus qua-dris se-mi-

B tio-ne me-am. Con-clu-sit vi-as me-as la-pi-di-bus qua-dris se-mi-

38

C tas me-as sub-ver-tit. Je-

A tas me-as sub-ver-tit. Je-ru-sa-lem

9I me-as sub-ver-tit. Je-ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem, Je-

9II reh. tas me-as sub-ver-tit. Je-ru-sa-lem

B tas me-as sub-ver-tit. Je-ru-sa-lem, Je-ru-

42

C ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem con-ver-te-re,

A Je-ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem con-ver-te-re,

9I ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem con-ver-te-re,

9II reh. Je-ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem con-ver-te-re, con-

B -sa-lem, Je-ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem con-

46

C
con-ver-te-re ad do-mi-num De-um tu-um.

A
con-ver-te-re ad do-mi-num De-um tu-um.

G I
con-ver-te-re ad do-mi-num De-um tu-um.

G II
rel.
ver-te-re ad do-mi-num De-um tu-um.

B
ver-te-re ad do-mi-num De-um tu-um.

Kritischer Bericht

1. Escribano: I-Rv, C.G., Ms. XII. 3. 1. Lektion. Folio 79v – 82.

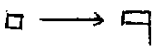
Eine Konkordanz mit anderen Quellen ist nicht bekannt.

Die Folge von sechs Lektionen von Escribano trägt auf Folio 79 den Titel *Joannes Scribanus super lamentationes una cum Oratione Hieremiae*. Escribano vertont die Verse JK. I. 1 und 2. Die Lektion beginnt mit dem Exordium „Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetæ“. Die Lektion schließt mit dem Refrain „Jerusalem, Jerusalem convertere ad dominum deum tuum.“

Cantus, 84. und 85. Mensur: dünne Markierung des Akzidens von anderer Hand.

Altus, 46. Mensur: *a* fehlt.

Tenor, 4. Mensur: dünne Markierung des Akzidens über der Note von anderer Hand. 7. Mensur:  . 11. und 12. Mensur:  . 38. Mensur: *f* fehlt.

Bassus, 14. Mensur:  . 92. und 93. Mensur: Pausenzeichen fehlen. Mensur 93 bis 95: Ligatur verkürzt.

2. De Morales: I-Rv, C.C. Ms. XII. 3. 3. Lektion. Folio 134v – 139.

Konkordanzen: a) I-Rv, C.S. Ms.198, *Liber secundus*, Lectio III. Vertonte Versauswahl: JK. III. 1-6 mit lektionsbeschließenden Jerusalemrefrain. b) *Lamentationi di Morales / a quatro a cinque et a sei voci / ... In Venetia apresso / di Antonio Gardano 1564*. Vertonte Versauswahl: JK. V. 1 aus Teilen zusammengesetzt und JK. V. 3. Davor das Exordium „Incipit oratio Jeremiae Prophetæ“. Der Jerusalemrefrain bschließt die Lektion. c) Stimmbücher Nicolettis. Identisch mit C.S. 198.¹

Die Folge der drei Lektionen von de Morales trägt auf Folio 126 den Titel *Christophorus de Morales super Lamentationes Hieremiae Prophete*. De Morales vertont die Verse JK. I. 17 &

¹ Zur Überlieferung und Umtextierung siehe Marx-Weber, 1999. S. 222ff. und Tabelle 3a, S. 231. Zur musikalischen Bearbeitung siehe Brauner, 1982. S. 349-53.

² RISM, S. 110.

Bibliographie

I. Handschriften und Drucke

Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia, Ms. XII. 3.

Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia, Ms. XV. 30.

Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Ms. 198.

Bologna, Convento di S. Francesco, M. Ms. V XX-1.

Sebastián Raval, *Lamentationes Hieremiae Prophetae*. Rom, Nicolo Mutii, 1594.

II. Editionen

Alexander Agricola, *Opera Omnia, Lamentationes, Hymni, Magnificat*, CMM 22, Vol. III, ed. Edward R. Lerner, American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1966. [= Lerner]

Jacobi Arcadelt, *Opera Omnia, Motecta*, CMM 31, Vol. X, ed. Albertus Seay, American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1970. [=Seay, 1970]

Anonymus: Lamentationen, London, British Library, Royal Appendix MSS 12-16, in: Flanagan, David Timothy, *Polyphonic Settings Of The „Lamentations Of Jeremiah“ By Sixteenth Century English Composers. (Volumen I And II)*, Diss. Cornell U., UMI, Ann Arbor, Michigan, 1990. [= Flanagan, 1990]

Estêvão De Brito, *Obras Diversas*, Vol. II, Portugaliae Musica XXX, hrsg. Miguel Querol Gavalda, Lisabon 1976. [Gavalda]

Antonii Brumel, *Opera Omnia, Motetta*, CMM 5, Vol. V, ed. Barton Hudson, American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1972. [= Hudson]

William Byrd, *Masses, Cantiones, And Motetes*, in: TCM, Vol. IX, ed. Percy C. Buck a.o., London 1928.

Frei Manuel Cardoso, *Livro De Vários Motetes*, in: Portugaliae Musica XIII, hrsg. José Augusto Alegria, Lisabon 1968. [Alegria]

Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro: tractado de música theórica y práctica; en que se pone por extenso; lo que uno para hazerse perfecto musico ha manester saber*. Facsimile, Bologna 1969. [= Cerone]

Guillaume Dufay, *Opera Omnia, Compositiones liturgicae minores: sequences, Hymns, magnificats and antiphons*, CMM 1, Vol. V, ed. Heinrich Besseler, American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1950.

Elziarii Geneti (Carpentras), *Opera Omnia*, CMM 58, Vol. II, ed. Albertus Seay, American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1973. [=Seay, 1973]

Emilio De'Cavalieri, *The Lamentations And Responsories Of 1599 And 1600*, ed. Murray C. Bradshaw, in: *Miscellanea 5, Early Sacred Monody*, Vol. III., American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1990. [= Bradshaw, 1990]

Francesco Corteccia, *Collected Sacred Works, Music for the Triduum Sacrum*, Music Of The Florentine Renaissance, CMM 32, Vol. XI, ed. Frank A. D'Accone, American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1985. [= D'Accone, 1985]

Girolamo Diruta, *Il transilvano* (1609), seconda parte, Faksimile, Bologna, 1969. [= Diruta]

Alfonso Ferrabosco The Elder, *Opera Omnia, Motets, Lamentations, An Anthem And Incomplete Motets*, CMM 96, Vol. II, ed. Richard Chateris, American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1984. [= Chateris]

Costanzo Festa, *Opera Omnia, Lamentations Et Litaniae*, CMM 25, Vol. VI, ed. Albertus Seay, American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1977. [= Seay, 1977]

Don Carlo Gesualdo di Venosa, *Responsoria Sanctae Spectantia Et Alia Ad Officium Hebdomadae* (1611), hrsg. Glenn E. Watkins, Leipzig 1987. [= Watkins, 1987]

Jacob Handl (Gallus), *Opus Musicum III*, hrsg. Emil Bezechný und Josef Mantuani, in: DTÖ, Jg. XV/1 – Band 30, Graz 1959. [Bezechný & Mantuani]

Marc'Antonio Ingegneri, *Responsorien für den Gründonnerstag*, hrsg. Rudolf Walter, Wiesbaden 1970.

Werken van Josquin Des Prés, *Missen Deel IV*, hrsg. Albert Smijers, Amsterdam 1963. [= Smijers]

Michel-Richard de Lalande, *Les Troisièmes Leçons de Ténèbre*, hrsg. Thierry Mathis, Magdeburg 1996.

Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Neue Reihe/Band 22, Lamentationes Jeremiae Prophetae*, hrsg. Peter Berquist, Kassel u.a. 1992. [= Berquist]

Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Neue Reihe/Band 24, Cantica, Responsorien und andere Musik für die Officia*, hrsg. Peter Berquist, Kassel u.a. 1993.

Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke, Neue Reihe/Band 26, Die sieben Busspsalmen mit der Motette Laudes Domini*, hrsg. Horst Leuchtmann. Kassel u.a. 1995. [= Leuchtmann]

Mehrstimmige Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hrsg. Günther Massenkeil, Mainz 1965. [Massenkeil, 1965].

Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi Da Palestrina, Vol. XIII, *Lamentazioni*, hrsg. Raffaele Casimiri, Rom 1941, Repr. Florenz 1992. [= Casimiri]

A New World Collection Of Polyphony For Holy Week And The Salve Service, Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4. Edited with an Introduction by Robert J. Snow, in: *Monuments of Renaissance Music*, Vol. IX, The University of Chicago Press, Chicago & London 1996. [= Snow]

Osbert Parsley u.a., TCM, Vol. X, ed. Percy C. Buck, a.o., London 1929.

Bernado Pisano, *Collected Works*, Music Of The Florentine Renaissance, CMM 32, Vol. I, ed. Frank A. D'Accone, American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1966. [= D'Accone, 1966]

Georg Rhau, Musikdrucke aus den Jahren 1538-1545 in praktischer Neuausgabe, Bd. X. „*Selectae harmoniae de Passione Domini, 1538*“, hrsg. Wolfgang Reich. Kassel 1990. [= Reich]

Claudin de Sermisy, *Opera Omnia*, CMM 52, Vol. II, ed. Gaston Allaire, American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1972. [= Allaire]

Spanisches Hymnar um 1500, hrsg. Rudolf Gerber, Wolfenbüttel 1957. (= Das Chorwerk), Heft 60)

Thomas Tallis, *The Lamentations of Jeremiah*, ed. Philip Brett, in: TCM, 47a, Oxford 1969. [= Brett]

Johanni Tinctoris, *Opera Omnia*, CMM 18, ed. William Melin, American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1976.

La Tradition Del Canto Liturgico De La Pasion En España, por José-Vicente Gonzales Valle, Monumentos De La Musica Española, Vol. XLIX, Barcelona, 1992. [= Valle]

The Music Of The Pepys Ms 1236, CMM 40, ed. Sydney Robinson Charles, American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1967.

Philippe Verdelot, *Opera Omnia*, CMM 28, Vol. II, ed. Anne-Marie Bragard, American Institute Of Musicology. Neuhausen-Stuttgart, 1973.

D. Nicola Vicentino, *Frammento di una Lamentazione*, in: L'arte musicale in Italia, Vol. I, ed. Luigi Torchi, Rom, 1897-1908.

Tomás Luis De Victoria, *Opera omnia*, Vol. I, *Missarum Liber Primus*, in: Monumentos De La Música Española XXV, hrsg. Higinio Anglés, Barcelona 1965. [= Anglés, 1965]

Tomas Luis De Victoria, *The Officium Hebdomadae Sanctae*, in: Cramer, Eugen C., *The Officium Hebdomadae Sanctae Of Tomas Luis De Victoria: A Study Of Selected Aspects And An Edition And Comantary*. (Vol. I & II), Ann Arbor 1973. [= Cramer]

Gaspar van Weerbecke (c. 1440-c. 1520), Aus den „Lamentationes Jeremiae“ (Venedig 1506), in: *Geschichte der Musik in Beispielen* (GMB), hrsg. Arnold Schering, Leipzig 1931. S. 54-56. [= Schering]

Robert White: III, *Ritual Music and Lamentations*, ed. David Mateer, EECM 32, London 1986. [= Mateer]

Jan Dismas Zelenka, *Responsoria pro hebdomada sancta*. Bd. II. Neun Responsorien für die Matutin-Nokturnen des Karfreitags, hrsg. Thomas Kohlhase. Stuttgart, 1983.

Ders., Ausgewählte Werke vokaler Kirchenmusik, *Lamentationes pro hebdomada sancta*. Sechs Lamentationen für die ersten Matutin-Nokturnen des Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag, ZWV 53, hrsg. Thomas Kohlhase, Stuttgart 1987.

III. Literatur

Ackermann, Peter, *Die Werke Palestrinas im Repertoire der Cappella Sistina*, in: Collectanea II. Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle, Tagungsbericht Heidelberg 1989, hrsg. Bernhard Janz, Città Del Vaticano, 1994. [= Collectanea II]. S. 405-30. [= Achermann]

Anglés, Higinio, *Problemas que presenta la nueva edición de las obras de Morales y de Victoria*, in: Renaissance-muziek 1400-1600. donum natalicium René Bernard Lenaerts, Louvain 1969. S. 21-32. [= Anglés, 1969]

Apel, Willi, *Die Notation der polyphonen Musik*, Wiesbaden 1989.

Baini, Giuseppe, *Memorie Storico-Critiche Della Vita E Delle Opere Di Giovanni Pierluigi Da Palestrina*, Reprint, Hildesheim 1966.

Bettley, John, *North Italian Falsobordone and its Relevance to the early Stile Recitativo*, in: PRMA, Vol. CIII (1976/77), S. 1-18. [Bettley, 1976]

Ders., *La compositione lacrimosa: Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century*, in: JRMA, Vol. 118,2 (1993). S. 167-202. [Bettley, 1993]

Ders., *The Office of Holy Week at St. Mark's Venice, in late 16th century, and the musical contributions of Giovanni Croce*, in: EM, Vol. XX,1 (1994). S. 45-60. [Bettley, 1994]

Bianchi, Lino, *Palestrina Nella Vita Nelle Opere Nel Suo Tempo*, Palestrina 1995.

Bibla Sacra Juxta Vulgatae, Editio Decimam Paris o.J., S. 905-15. [= Vulgata]

Boorman, Stanley, *Two Aspects of Performance Practice in the Sistine Chapel of the Early Sixteenth Century*, in: Collectanea II. S. 575-609. [= Boorman]

Bradshaw, Murray C., *The Falsobordone. A Study in Renaissance and Baroque Music*. Musicological Studies & Documents 34, AIM, Hänssler Verlag, Stuttgart-Neuhausen, 1978. [= Bradshaw, 1978]

Ders., *Art. Falsobordone*, in: NGroveD, Vol. 6, London 1980. S. 375/76. [= Bradshaw, 1980]

Ders., *Lodovico Viadana As A Composer Of Falsobordoni*, in: Studi Musicali, Vol. XIX,1 (1990). S. 91-131. [= Bradshaw, 1990]

Ders., *Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment: from Formula to Artful Improvisation*, in: PPR, Vol. 8,2 (1995). S. 5-27. [= Bradshaw, 1995]

Ders., *Performance Practice and the Falsobordone*, in: PPR, Vol. 10,2 (1997). S. 224-47. [= Bradshaw, 1997]

Brauner, Mitchell P., *The Parvus Manuscripts: A Study of Vatican Polyphony, ca. 1535 to 1580*. Diss. Brandeis University 1982. [= Brauner, 1982]

Ders., *The Repertory of the Papal Chapel and the Counter-Reformation*, in: *Collectanea II*, S. 333-49. [= Brauner, 1994]

Breviarum Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini, Ratisbonae 1927. S. 419-70. [= *Breviarum Romanum*]

Mayer Brown, Howard, Art. *Carpentras* [= *Genet, Elzéar*], in: *NGroveD*, Vol. 3., S. 819-21. [= Mayer Brown1]

Ders., Art. *Févin, Antoine de*, in: *NGroveD*, Vol. 6, S. 515-17. [= Mayer Brown2]

Caldwell, John, Art. *Tenebrae*, in: *NGroveD*, Vol. 18. S. 687.

Martínez, Pedro Calahorra, *El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)*, in: *AnM*, Vol. 28/29 (1973/74). S. 155-80.

Carapezza, Paolo Emilio, Art. *Falcone, Achille*, in: *NGroveD*, Vol. 6. S. 367/68. [= Carapezza]

Collectanea II. Studien zur Geschichte der päpstlichen Kapelle, Tagungsbericht Heidelberg 1989, hrsg. Bernhard Janz, Città Del Vaticano, 1994. [= *Collectanea II*]

Cramer, Eugen C., *The Officium Hebdomadae Sanctae Of Tomas Luis De Victoria: A Study Of Selected Aspects And An Edition And Comantary*. (Vol. I & II), Ann Arbor 1973. [= Cramer]

Croll, Gerhard, *Zu Tromboncinos «Lamentationes Jeremiae»*, in: *Collectanea Historiae Musicae*, II (1952), S. 111-14.

Dean, Jeffrey J., *The Scribes of the Sistine Chapel 1501-1527*. Ph.D.diss., U. of Chicago, 1984. (mschr.)

Ders., *The Repertory of the Cappella Giulia in the 1560s*, in: *JAMS*, XLI (1988), S. 465-90. [= Dean, 1988]

Ders., *Listening to sacred polyphony c. 1500*, in: *EM*, Vol. XXV.4 (1997), S. 611-36. [= Dean, 1997]

Deutsches Brevier, Vollständige Übersetzung des Stundengebetes der römischen Kirche. Erster Band: Advent bis Pfingsten, hrsg. von Johann Schenk, Regensburg 1936. [= Dt. Brevier]

Dreher, Carl, *Die Lamentationen des Stephan Mahu*, in: *Monatshefte für Musik-Geschichte*, VI. Jg. (1874) Nr. 4. S. 56-66. [= Dreher]

Eisenhofer, Ludwig, *Grundrisse der Liturgik des Römischen Ritus*, 5. Aufl., Freiburg 1950. [= Eisenhofer]

Fallows, David, *The Performance Ensemble in Josquin's Sacred Music*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Bd. 35 (1985). S. 32-66 [= Fallows]

Fiedler, Eric F., *Die Messen des Gaspar van Weerbeke (ca. 1445 - nach 1517)*, Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 26, Tutzing 1997, [= Fiedler]

Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 3, Laaber 1990. [= Finscher]

Fischer, Kurt von, Art. *Passion*, in: MGG2, Bd. 7 (Sachteil), Kassel 1997. Sp. 1463. [= von Fischer]

Flanagan, David Timothy, *Polyphonic Settings Of The „Lamentations Of Jeremiah“ By Sixteenth Century English Composers. (Volumen I And II)*, Diss. Cornell U., UMI, Ann Arbor, Michigan, 1990. [= Flanagan, 1990]

Ders., *The Music of Royal Appendix MSS 12-16: A Reconsideration*, in: MR, Vol. 52,3 (1991). S. 161-70. [= Flanagan, 1991]

Flynn, Jane, *The Education Of Choristers in England During The Sixteenth Century*, in: *English Choral Practice*. S. 180-99. [= Flynn]

Frey, Herman-Walther, *Die Kapellmeister an der französischen Nationalkirche San Luigi die Francesi in Rom im 16. Jahrhundert. Teil I: 1514-1577*, in: AfMw, XXV (1965). S. 272-93.

Gavaldá, Miguel Querol, *Cancionero musical de la Casa Medinaceli (Siglo XVI)*, I. Polifonia Profana, Vol. I. Transcripción y estudio, Monumentos de la Música Española VIII, Barcelona 1949.

Greig, Donald, *Sight-readings. notes on a cappella performance practice*, in: EM, Vol. XXIII,1 (1995). S. 124-48. [= Greig]

Haar, James, Art. *Ivo Barry*, in: NGroveS, Vol. 9. S. 430. [= Haar]

Haberl, Franz X., *Die römische „schola cantorum“ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* III, Reprint, Hildesheim 1966.

Hardie, Jane Morlet, *Lamentations in Spanish sources before 1568. Notes towards a geography*, in: *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología* (Madrid, 3-10/04/1992) „Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones“, Study Groups, ed. Ismael Fernández de la Cuesta and Alfonso de Vicente, *Revista de Musicología* 16 (1993), Vol. 2, S. 912-42. [= Hardie]

Harper, John, *The Forms And Orders Of Western Liturgy From The Tenth To The Eighteenth Century*, Oxford 1991. [= Harper]

Harrán, Don, Art. *Charles D'Argentille*, in: NGroveD, Vol. 4. S. 158. [=Harrán1]

Ders., Art. *Contino, Giovanni* [=Juan], in: NGroveD, Vol. 4. S. 684-85. [=Harrán2]

Harrison, Frank L., *Music for the Sarum rite* (Ms. 1236 in the Pepys Library, Magdalene College, Cambridge), in: AnnM, Vol. VI (1958-63). S. 99-144.

Hays, William, *Fontenay, Hughes de* (Art.), in: NGroveD, Vol. 6, S. 700/01.

Jeppesen, Knud, Art. *Festa Costanzo*, in: MGG1. Bd. 30/31. Sp. 90. [= Jeppesen]

Klimish, Mary J., *The Music Of The Lamentations: Historical And Analytical Aspects*, Ph.D.diss., Washington University 1971. UMI, Ann Arbor, Michigan. [= Klimish]

Kreitner, Kenneth, *Ministrels in Spanish churches, 1400-1600*, in: EM, Vol. XX,4 (1992). S. 533-46. [= Kreitner, 1992]

Ders., *Bad news, or not? Thoughts on Renaissance performance practice*, in: EM, Vol. XXVI,2 (1998). S. 323-33. [= Kreitner, 1998]

Kurtzman, Jeffrey G., *Tones, modes, clefs and pitch in Roman cyclic Magnificats of the 16th century*, in: EM, Vol. XXII,4 (1994). S. 641-64.

Ladero, Miguel Angel, *Das Spanien der Katholischen Könige. Ferdinand von Aragon und Isabelle von Kastilien 1469 bis 1516*. Innsbruck 1992. [= Ladero]

Ledbetter, Steven, Art. *Raval, Sebastián*, in: NGroveD, Vol. 15. S. 609. [= Ledbetter]

Liber Usualis Missae Et Officii, Paris u.a., 1964. S. 631-761. [= L.U.]

López-Calo, José, *Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irizar y de José de Vaquedano. Un estudio sobre la melodía barroca española*, in: AnM, Vol. 43 (1988). S. 121-62. [=López-Calo]

Llorens Cisteró, José María, *Juan Escribano, cantor pontificio y compositor († 1557)*, in: AnM, Vol. XII (1957). S. 97-122. [= Llorens, 1957]

Ders., *Cappellae Sixtinae Codices*, Vatican, Rom 1960. (= Studi e testi 202). [= Llorens, 1960]

Ders., *Le opere musicali della Cappella Giulia*. I. Manoscritti e edizioni, Citta del Vaticano 1971. [= Llorens, 1971]

Ders., *Reglamentación del Colegio de Cantores Pontificios. Las Constitutiones Apostolicae y el Liber Punctorum Capellae*, in: AnM, Vol. XXX (1975). S. 97-107. [= Llorens, 1975]

Ders., *Cinco cantores españoles en la capilla pontifica*, in: AnM, Vol. XXXVI (1981). S. 69-90. [= Llorens, 1981]

Ders., *Los maestros de la Capilla Apostólica hasta el pontificado de Sixto V (1585-1590)*, in: AnM, Vol. 43 (1988). S. 35-65. [= Llorens, 1988]

Lowinsky, Edward, E., *A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript at the Biblioteca Vallicelliana in Rome*, in: JAMS, Vol. III,3 (1950). S. 173-232.

Ders. (ed), *Josquin des Pres. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*. London u.a. 1976.

Lüttmann, Reinard, *Einige Anmerkungen zu den spanischen Hofkapellen und deren Musikern von 1475-1554*, in: Orgelkunst und Orgelforschung. Gedenkschrift Rudolf Reuter, Kassel u.a. 1990. [= Lüttmann]

Main, Alexander, *Costanzo Festa, The Masses and Motets*, Ph.D.diss., New York University, UMI, Ann Arbor 1960.

Ders., Art. *Festa, Costanzo*, in: NGroveD, Vol. 6. S. 501-04. [= Main]

Martinez, Matilde Olarte, *Estudio de la forma lamentation*, in: AnM, Vol. 47 (1992). S. 83-101.

Marx, Hans Joachim, *Monodische Lamentationen des Seicento*, in: AfMw, Band XXVIII (1971). S. 1-23. [= Marx]

Marx-Weber, Magda, *Die Tradition der Miserere-Vertonungen in der Cappella Pontificia*, in: Collectanea II. S. 265-88. [= Marx-Weber, 1994]

Dies., *Die Improperien im Repertoire der Cappella Sistina*, in: Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher, hrsg. Annegrit Laubenthal u.a., Kassel 1995. [= Marx-Weber, 1995]

Dies., *Die Entwicklung des Karwochenrepertoires der päpstlichen Kapelle, insbesondere der Lamentationen*, in: Marx-Weber, 1999. S. 216-33. Erscheint auch in Collectanea III. Der Fondo Capella Sistina als musikgeschichtliche Quelle. Tagungsbericht Heidelberg 1993, hrsg. A. Roth und T.C. Schmidt, Citta del Vaticano, in Vorbereitung (Capella Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 6), S. 91-112. [= Marx-Weber, 1999]

Dies., Art. *Lamentatio, III. Mehrstimmige Vertonungen*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. neubearbeitete Ausgabe, hrsg. Ludwig Finscher, Sachteil 5, Kassel u.a. 1996. Sp. 897-904. [= Marx-Weber, 1996]

Dies., *Liturgie und Andacht. Studien zur geistlichen Musik*. Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Paderborn u.a. 1999. [= Marx-Weber, 1999]

Massenkeil, Günther, *Zur Lamentationskomposition des 15. Jahrhunderts*, in: AfMw, 18 (1961). S. 103-14. [= Massenkeil, 1961]

Ders., *Eine spanische Choralmelodie in mehrstimmigen Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts*, in: AfMw, 19/20 (1962/63). S. 230-37. [= Massenkeil, 1963]

Ders. (Hrsg.), *Mehrstimmige Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Mainz 1965. [Massenkeil, 1965].

Ders., Art. *Lamentation*, in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, 12. Aufl., Mainz 1967. Reprint 1996. S. 503. [Massenkeil, 1967].

Ders., Art. *Lamentations*, in: NGroveD, Vol. 10. S. 410-12. [Massenkeil, 1980].

McCreesh, Paul & Wagstaff, Grayson, *Ein Requiem für Philipp II.*, Booklet zur CD Deutsche Grammophon 457 597-2. Hamburg 1998. S. 6-8. [=McCreesh & Wagstaff]

Meier, Bernhard, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974.

Ders., *Zur Modalität der „ad aequales“ disponierten Werke klassischer Vokalpolyphonie*, in: Festschrift Georg von Dadelsen, Neuhausen-Stuttgart 1978. S. 230-39. [= Meier, 1978]

Ders., *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel u.a. 1992.

Morehen, John (ed.), *English Choral Practice, 1400-1650*. Cambridge Studies In Performance Practice, Cambridge 1995. [= English Choral Practice]

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. Friedrich Blume, Kassel 1949-69. [= MGG1]

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. neubearbeitete Ausgabe, hrsg. Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1993ff. [= MGG2]

Nelson, Bernadette, *Holy Week at the Chapel of Dukes of Braganza*, Booklet zur CD A 66867 Hyperion, London 1996. [= Nelson]

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie. London 1980. [NGroveD]

Oechsle, Siegfried, *Musica poetica und Kontrapunkt. Zu den musiktheoretischen Funktionen der Figurenlehre bei Burmeister und Bernhard*, in: Schütz-Jahrbuch, 20. Jg. (1998). S. 7-24. [= Oechsle]

O'Regan, Neal, *Palestrina and the Oratory of Santissima Trinita die Pellegrini*, in: Atti Del II Convegno Internazionale Di Studi Palestrina, Palestrina 1991. S. 95-121. [= O'Regan, 1991]

Ders., *Palestrina, a musician and composer in the market-place*, in: EM, Vol. XXII,4 (1994). S.551-72 [= O'Regan, 1994,1]

Ders., *The Introduction of Polychoral Music into the Papal Chapel in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Century*, in: Collectanea II. S. 431-50. [= O'Regan, 1994,2]

Ders., *Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Ressurrection in Rome*, in: EM, Vol. XXII,2 (1994). S. 279-95. [= O'Regan, 1994,3]

Ders., *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. Evidence from Archival Sources*, in: PPR, Vol. 8,2 (1995). S. 107-45. [= O'Regan, 1995]

Podhradsky, Gerhard, *Lexikon der Liturgie*, Innsbruck u.a. 1962. [=Podhradsky]

Reinke, Charlotte, *Die mehrstimmigen Lamentationen von ihren Anfängen bis ca. 1550*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 198, Kassel 1997. [= Reinke]

Répertoire International des Sources Musicales, 7/1/7, Bd. 7, Kassel u.a. 1978. [= RISM]

Rigsby, Lee, *The Sacred Music of Elzéar Genet*, Ph.D.diss., U. of Michigan, UMI, Ann Arbor 1955.

Ring, Johannes, *Beispiele zyklischer Elemente in mehrstimmigen Lamentationen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts*, in: AnM, Vol. 53 (1998). S. 61-76. [= Ring]

Rive, Thomas, *Victoria's Lamentationes Geremiae: a comparison of Cappella Sistina 186 with the corresponding portions of Officium Hebdomadae Sanctae (Rome, 1585)*, in: AnM, Vol. XX (1965). S. 179-208. [= Rive]

Robledo, Luis, *Questions of performance practice in Philip III's chapel*, in: EM, Vol. XXII,2 (1994). S. 199-218. [= Robledo]

Russell, Eleanor, *A new manuscript source for the music of Christóbal de Morales: Morales „Lost“ Missa pro Defunctis and early Spanish requiem traditions*, in: AnM, Vol. XXXIII-XXXV (1978-80). S. 9-49. [= Russell]

Schimmelpfennig, Bernhard, *Die Funktion der Cappella Sistina im Zeremoniell der Renaissancepäpste*, in: Collectanea II. S. 123-74. [= Schimmelpfennig]

Schmitz, Arnold, *Ein schlesisches Kantional aus dem 15. Jahrhundert*, in: AfMf, 1. Jg. (1936) Heft 4. S. 385-423.

Schuler, Manfred, *Spanische Musikeinflüsse in Rom um 1500*, in: AnM, Vol. XXV (1970). S. 27-36. [= Schuler]

Seay, Albert, Art. *Arcadelt, Jacques*, in: NGroveD, Vol. 1. S. 546-50. [= Seay, 1980]

Sherr, Richard, *Performance practice in the Papal Chapel during the 16th century*, in: EM, Vol. XV,4 (1987). S. 453-62. [= Sherr, 1987]

Ders., *The „Spanish nation“ in the papal chapel, 1492-1521*, in: EM, Vol. XX,4 (1992). S.601-09. [= Sherr, 1992]

Ders., *Competence and incompetence in the papal choir in the age of Palestrina*, in: EM, Vol. XXII,4 (1994). S. 606-29. [= Sherr, 1994.1]

Ders., *Speculations on Repertory, Performance Practice, and Ceremony in the Papal Chapel in the Early Sixteenth Century*, in: Collectanea II. S. 103-22. [= Sherr, 1994.2]

Ders., *Notes On The Biography And Music Of Bertrandus Vaqueras (Ca. 1450-1507)*, in: Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher, hrsg. Annegrit Laubenthal u.a., Kassel 1995. S. 111-22.

Ders., *Ceremonies for Holy Week, Papal Commissions, and Madness (?) in Early Sixteenth-Century Rome*, in: Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood, ed. Jessie Ann Owens and Anthony M. Cummings, Detroit Monographs in Musicology „Studies in Music“, No. 18, Warren 1997. S. 391-403. [= Sherr, 1997]

Ders. (ed.), *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford 1998.

Snow, Robert T., *A New World Collection Of Polyphony For Holy Week And The Salve Service*, Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4. in: Monuments of Renaissance Music, Vol. IX, The University of Chicago Press, Chicago & London 1996. [= Snow]

Stäblein, Bruno, Art. *Lamentatio*, in: MGG1, Bd. VIII (1960). Sp. 133-42. [= Stäblein, MGG1]

Ders., Art. *Lamentatio*, I. Textliches und Liturgisches, II. Einstimmige Melodien, In: MGG2, Sachteil 5, Kassel 1996. Sp. 893-897. [= Stäblein, MGG2]

Staehelin, Martin, *Zum Phänomen der Tradition in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag, hrsg. Hans Heinrich Eggebrecht und Max Lütolf, München 1973. S. 85.100. [= Staehelin]

Stevenson, Robert, *Spanish Music in the Age of Columbus*, De Haag 1960.

Ders., *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley & Los Angeles 1961.

Ders., Art. *Escribano, Juan*, in: NGroveD, Vol. 6. S. 244. [= Stevenson1]

Ders., Art. *Morales, Christóbal de*, in: NGroveD, Vol. 12. S. 553-58. [= Stevenson2]

Ders., Art. *Spain*, I. Art music, in: NGroveD, Vol. 17. S. 784-90. [= Stevenson3]

Stewart, Rebecca, *Voice Types In Josquin's Music*, in: Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Band 35 (1985). S. 97ff. [= Stewart]

Tiby, Ottavio, *Sebastian Raval: a 16th-century Spanish Musician in Italy*, in: MD, Vol. II (1948). S. 217-23. [= Tiby]

Trowell, Brian, Art. *Fauxbourdon*, in: NGroveD, Vol. 6. S. 433-38.

Valle, J.V. Gonzáles, *Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII*, in: AnM, Vol. 43 (1988). S. 95-109.

Wagner, Peter, *Einführung in die Gregorianische Melodien*, 3. Teil: Gregorianische Formenlehre, Leipzig 1921. [= Wagner]

Walker, Thomas, Art. *Castrato*, in: NGroveD, Vol. 3. S. 875-76. [= Walker]

Warren, Charles W., *The Music Of Royal Appendix 12-16*, in: ML, LI,2 (1970). S. 357-72. [= Warren]

Watkins, Glenn, *Three Books of Polyphonic Lamentations of Jeremiah, 1549-1564*, Ph.D.diss., U. of Rochester 1953. (Microcards). [= Watkins, 1953]

Welker, Lorenz, *Die Musik der Renaissance*, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. Carl Dahlhaus, Bd. 11; Musikalische Interpretation, hrsg. Hermann Danuser, Kap. II., Laaber 1992. S. 139-215. [= Welker]

Witzenmann, Wolfgang, *Zur Präsenz der päpstlichen Kapelle an San Giovanni in Laterano im 17. Jahrhundert*, in: Collectanea II. S. 611-29. [= Witzenmann]

Wulstan, David, *Byrd, Tallis and Ferrabosco*, in: English Choral Practice. S. 109-42. [= Wulstan]

Lebenslauf

Geboren am 15.11.1963 in Bruchsal, Landkreis Karlsruhe.

Schulzeit von 1970 bis 1984. Allgemeine Hochschulreife.

1984 bis 1986 allgemeine Wehrpflicht und Soldat auf Zeit.

1986 bis 1993 Studium an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Hauptfach: Musikwissenschaft, 1. Nebenfach: Politische Wissenschaften, 2. Nebenfach: Soziologie. Magisterabschluß. Thema der Magisterarbeit: *Die Kirchenhymnus- und Magnificatversetten in den 1620ern. Ein Stilvergleich der Komponisten G. Frescobaldi, S. Scheidt und J. Titelouze.*

Seit 1993 in Heide und im Landkreis Dithmarschen als Musiklehrer und Kirchenmusiker tätig.

Seit 1995 Beschäftigung mit dem Thema der vorliegenden Dissertation.

Eidesstattliche Erklärung:

Der Unterzeichnende versichert, daß er die Arbeit selbstständig angefertigt und keine weiteren als die im Text genannten Hilfsmittel herangezogen hat. Zitate (wörtlich und sinngemäß) sind durch Verweise auf die Quellen kenntlich gemacht.

Glüsing, den 17. September 2000