

„Musiche per le tre ore di agonia di N. S. G. C.“ Eine italienische Karfreitagsandacht im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*

von Magda Marx-Weber, Hamburg

Die geistliche Musik Italiens im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ist erst in letzter Zeit ins Blickfeld der Forschung gerückt¹. Im Mittelpunkt des Interesses steht hierbei die liturgische Musik, während die nichtliturgische, volkssprachliche Musik noch ganz unbeachtet blieb. Von den zahlreichen Kompositionen für die „*private Andacht*“² und für die „*außerliturgischen kirchlichen Feiern*“³ der verschiedenen Orden und Bruderschaften wurden bisher nur die Oratorien eingehender untersucht. Die Kataloge italienischer Bibliotheken erschließen aber eine Fülle von Material, das nicht der Gattung Oratorium und nur zu einem geringen Teil den verschiedenen Typen der geistlichen Kantate zuzuordnen ist. Überblickt man die Titel dieser Kompositionen, fällt ein thematischer Schwerpunkt ins Auge: die Passion. Das Leiden Christi, die sieben Schmerzen Mariens und die zur Betrachtung dieser Geheimnisse gehörende reuevolle Zerknirschung des Sünders sind die wichtigsten Themen der volkssprachlichen geistlichen Musik Italiens im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Neben die ältere, meist als Dialog angelegte „*Cantata morale sopra la passione*“ treten im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend zyklische Zusammenstellungen kurzer Gesänge mit dem Thema Passion. Sie heißen „*Laude sagre della passione*“, „*Canzoncine spirituali*“ oder „*Strofe*“. Zahlreiche Beispiele solcher Zyklen wie auch der dialogisierenden Passionskantate finden sich im großen Bestand italienischer Passionsmusik in der Biblioteca comunale in Assisi⁴. Daneben spielen italienische Paraphrasen des *Stabat Mater* und des Psalms *Miserere* sowie auch einiger kürzerer Karwochengesänge eine wichtige Rolle. Nur in ganz seltenen Fällen bringt der Titel solcher Kompositionen eine genauere Angabe zum Verwendungszweck des

* Der folgende Beitrag ist die wesentlich erweiterte Fassung eines Vortrages, der im Oktober 1979 im Rahmen der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft in Salzburg gehalten wurde. Eine gekürzte Fassung dieses Vortrages hat die Verfasserin im Oktober 1979 auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Göttingen verlesen.

¹ Zu nennen ist hier vor allem L. M. Kantner, „*Aurea luce*“. *Musik an St. Peter in Rom 1790–1850*, Wien 1979.

² Vgl. K. G. Fellerer, *Liturgischer Gottesdienst und private Andacht im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Band II: *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, hrsg. von K. G. Fellerer, Kassel usw. 1976, S. 75 ff.

³ Vgl. G. Gruber, *Die Musik der außerliturgischen kirchlichen Feier*, ebda., S. 190 ff.

⁴ Vgl. C. Sartori, *Assisi. La Cappella della Basilica di S. Francesco*, I – *Catalogo del Fondo musicale nella Biblioteca comunale di Assisi*, Milano 1962. Eine eingehende Untersuchung der hier genannten Typen von Passionsmusik will die Verfasserin in einer größeren Studie vorlegen.

Stückes. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts jedoch erscheint ein neuer Typ zyklischer Zusammenstellungen, der im Titel keine musikalische Gattungsbezeichnung führt, sondern nur den Verwendungszweck der Komposition genau benennt. Es handelt sich um die Kompositionen zu den verschiedenen Andachten, die von den Orden und Bruderschaften vor allem in der Karwoche abgehalten wurden⁵. Hierher gehören die Kreuzwegandachten (*Via crucis*)⁶, die Andachten zur schmerzhaften Mutter (*Le sette stazioni della vergine addolorata; Le ore della madre desolata*) und, als wohl wichtigster Typ, die Andacht *Per le tre ore dell'agonia di N.S.G.C.* bzw. über *Le sette ultime parole di Nostro Signore sulla croce*, über die im folgenden berichtet werden soll.

Schon Arnold Schering hatte in seiner *Geschichte des Oratoriums* auf die Agonie-Vertonungen Zingarellis und Giordaniellos aufmerksam gemacht⁷. Rudolf Ewerhart verweist auf die zahlreichen Kompositionen dieser Art in der Bibliothek Santini in Münster und nennt sie, in Verlegenheit um eine Gattungsbezeichnung, einfach „*Stücke*“⁸. Es sind in der Tat weder Oratorien noch Kantaten, sondern Zyklen von acht bis zehn kurzen Gesangsstücken, deren Aufbau rätselhaft bleibt, solange man den Gottesdienst nicht kennt, für den sie bestimmt sind. Da die freien Andachten des 18. Jahrhunderts und ihre musikalische Ausgestaltung noch nicht erforscht sind, ist es schwer, detaillierte Angaben über einzelne Gottesdienste zu finden. Als wichtige Quelle erwies sich Francesco Cancellieris Beschreibung der Feierlichkeiten in der Karwoche in Rom⁹. Weitere Einzelheiten bietet eine spätere, auf Cancellieri basierende französische Arbeit¹⁰. Wertvolle Hinweise finden sich auch in der volkswissenschaftlichen und ordensgeschichtlichen Literatur sowie in zahlreichen Reiseberichten der Zeit¹¹.

*

Die Andacht „*per le tre ore dell'agonia*“ ist im Rahmen der Gesellschaft Jesu entwickelt worden, und zwar in Lima in Peru. Als ihre Schöpfer gelten zwei bedeutende peruanische Jesuiten, Francisco del Castillo (gestorben 1673)¹² und Alonso Messia Bedoya (1665–1732)¹³. Seit etwa 1660 soll dieser Karfreitagsgottes-

⁵ K. G. Fellerer, *op. cit.*, S. 75.

⁶ Einen Hinweis auf die Kreuzwegandachten gibt R. Ewerhart in seinem Artikel *Oratorium (C. Das italienische Oratorium im 18. Jahrhundert)*, in: MGG 10, 1962, Sp. 135.

⁷ Leipzig 1911, S. 244f.

⁸ MGG 10, Sp. 135.

⁹ F. Cancellieri, *Descrizione Delle Funzioni della Settimana Santa Nella Cappella Pontificia*, Rom⁴ 1818. Angaben zu den *Tre ore dell'agonia* S. 153 und 262.

¹⁰ X. Barbier de Montault, *L'année liturgique à Rome . . .*, Rom² 1862. Dieses Werk ist sozusagen ein geistlicher Fremdenführer für die Pilger in Rom.

¹¹ Vgl. G. Pitre, *Bibliografia delle Tradizioni popolari d'Italia*, Torino–Palermo 1894.

¹² R. Vargas Ugarte S. J., *Vida del Venerable Padre Francisco del Castillo de la Compañía de Jesús*, Lima 1946, S. 79ff.

¹³ Ders., *Historia de la Compañía de Jesús en el Peru*, Tomo IV (1703–1767), Burgos 1965, S. 78ff.

dienst in Lima in der Kirche Nuestra Señora de los Desamparados gefeiert worden sein. Die Anregung dazu gab ein in dieser Kirche besonders verehrtes Bild des sterbenden Jesus am Kreuze (*Santo Cristo de las Agonías*). Die Gottesdienste der Jesuiten in dieser Kirche wurden von den Einheimischen so stark besucht, daß ein Neubau notwendig wurde, der 1672 geweiht werden konnte¹⁴. Alonso Messia, später Provinzial der Jesuiten in Peru, veröffentlichte eine kleine Schrift mit den Betrachtungen, Gebeten und Gesängen der Andacht. Diese Schrift hat sich in zahllosen Ausgaben und Übersetzungen in viele Sprachen über die ganze christliche Welt verbreitet. Die früheste spanische Ausgabe, die bekannt ist, stammt aus dem Jahre 1757 und trägt den Titel: *Devoción a las Tres Horas de la Agonía de Cristo Nuestro Redemptor y Método con que se practica en el Colegio Máximo de San Pablo de la Compañía de Jesús de Lima . . . Dispuesta por el P. Alonso Messia . . .*¹⁵.

Nach Europa kam diese Übung erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, wahrscheinlich in Zusammenhang mit der Vertreibung der Jesuiten aus Peru (1767). Die erste italienische Ausgabe aus dem Jahre 1786 trägt den Titel: *Divozione alle Agonie del Nostro Redentore Gesù Cristo da praticarsi nel Venerdì Santo Dedicata All'Emo, Rvmo Principe il Signor Cardinale Gregorio Chiaramonti Vescovo d'Imola . . .*¹⁶. Die Übersetzung ins Italienische stammt von Francisco Javier Ceballos (Xavier Zevallos) S.J., der am Colegio Máximo in Lima tätig war und nach der Vertreibung der Jesuiten aus Peru nach Imola verschlagen wurde¹⁷. In den folgenden Jahren hat Pedro Cordón S.J. die Übersetzung von Ceballos neu herausgegeben und weitere Gesänge angefügt¹⁸. Als erste römische Kirche hat Il Gesù diese Andacht übernommen, viele weitere römische Kirchen folgten diesem Beispiel, zumal Pius VI. am 11. Februar 1789 einen vollkommenen Ablaß für alle, die daran teilnahmen,

¹⁴ Die Kirche wurde 1937 abgerissen; vgl. R. Vargas Ugarte, *Los Jesuitas del Peru y el Arte*, Lima 1963, S. 77. Für Angaben zu dieser Kirche danke ich sehr herzlich Frau Dr. Helga Kropfinger-von Kugelgen, Berlin.

¹⁵ R. Vargas Ugarte, *Exito bibliográfico de una obra peruana*, in: *Boletín bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad Nacional de San Marcos*, vol. XVIII, 1948, s. 171 ff. Hier sind über 50 Ausgaben aus der Zeit von 1757 bis 1928 genannt. Weitere Ausgaben bei C. Sommervogel S. J., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, Bibliographie*, Tome V, Sp. 1022 ff. Darüber hinaus finden sich noch andere Ausgaben in der Bibliothek der Curia Praepositi Generalis Societatis Jesu in Rom. Für die Beschaffung dieses Materials bin ich Pater M. Joseph Costelloe S. J. (Rom) zu großem Dank verpflichtet.

¹⁶ Vgl. Vargas Ugarte, *Exito bibliográfico*, S. 172. Nach Beginn des 19. Jahrhunderts erschienen noch viele französische und englische Ausgaben. Der Widmungsträger der ersten italienischen Ausgabe, Kardinal Chiaramonti, ist der spätere Papst Pius VII. In der Ausgabe von 1818 sind die Ablässe genannt, die er 1815 in Zusammenhang mit dieser Andacht gewährte (vgl. Vargas Ugarte, *op. cit.*, S. 177).

¹⁷ Sommervogel, Tome VIII, Sp. 1497.

¹⁸ Vargas Ugarte, *Exito*, S. 172; J. E. de Uriarte S.J., *Catálogo razonado de Obras anónimas y pseudónimas de Autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia española . . .*, Tomo I, Madrid 1904, Nr. 724f.

gewährt hatte¹⁹. Die römische Ausgabe von 1801 nennt bereits 17 Kirchen, in denen dieser Karfreitagsgottesdienst gefeiert wurde. Daß er sich gerade in Italien so stark verbreitete, mag damit zusammenhängen, daß die Betrachtung der Sieben Worte des Erlösers hier eine besonders starke und vielfältige Tradition hatte²⁰.

Mit den italienischen Ausgaben der Schrift von Messia haben wir sozusagen das Libretto der Agonie-Kompositionen vor uns²¹. In der Einleitung wird der Ablauf der Andacht detailliert beschrieben. Sie beginnt am Karfreitag um 12 Uhr und soll genau drei Stunden dauern. Der Kruzifix auf dem Altar ist mit brennenden Kerzen umgeben. Nach einer kurzen Einführung des Priesters beginnt die Andacht mit dem Einleitungschor:

Invito (Chor): „Già trafitto in duro legno
Dall' indegno popol rio
La grand'alma un' Uomo Dio
Và sul Golgota a sprirar.

Voi, che a lui fedeli siete
Non perdetevi, oh Dio! i momenti
Di Gesù gli ultimi accenti
Deh venite ad ascoltar.“

Introduzione (vom Priester verlesen): „Noi tutti fedeli . . .“

Wiederholung des *Invito* oder Fortsetzung mit weiteren Strophen

La prima parola: „Padre, perdonate loro, perchè non sanno
quello che si fanno.“

Betrachtung (vom Priester verlesen): „Posto il nostro Signore . . .“

Chor oder Ensemble: „Di mille colpe reo
Lo so, Signore, io sono
Non merito perdono,
Nè più il potrei sperar.

Ma senti quella voce,
Che per me prega, e poi
„Lascia, Signor se puoi
„Lascia di perdonar.“

La seconda parola: „Oggi sarai meco in Paradiso.“

Betrachtung: „Considera, Anima devota . . .“

Chor oder Ensemble: „Quando morte coll'orrido artiglio
La mia vita a predare ne vengà,
Deh Signor ti sovvenga di me.

¹⁹ Zur Ausbreitung der Andacht vgl. H. Thurston S.J. (Hrsg.), *The Devotion of the Three Hours' Agony on good Friday*, translated from the Spanish Original of Father Alonso Mesia (sic!) S.J., with an historical introduction by Father H. Th., London 1899.

²⁰ Vgl. Thurston sowie A. Wilmart O.S.B., *Le grand poème bonaventurien sur les sept paroles du Christ en Croix*, in: *Revue bénédictine*, Tome XLVII, 1935, S. 234 ff.

²¹ Die Texte sind zitiert nach einer Ausgabe Rom 1801, die sich in der Bibliothek der Curia Praepositi Generalis Societatis Jesu in Rom erhalten hat.

*Tu m'assisti nel fiero periglio.
E deposta la squallida salma,
Venga l'alma a regnare con Te."*

La terza parola: „Donna, ecco costì il tuo figliuolo – Ecco costì la tua Madre.“

Betrachtung: „Vedendo il Salvatore . . .“

Chor oder Ensemble: „Volgi, deh! volgi
A me il tuo ciglio,
Maria pietosa
Poichè amorosa,
Me qual tuo figlio
Devi guardar.

*Di tanto onore
Degno mi rendi;
Nel santo amore
Tu il cor m'accendi.*

*Nè un solo istante
Freddo incostante
Ah mai non sia!
Gesù, e Maria
Lasc'io d'amar.“*

La quarta parola: „Dio mio, Dio mio, perchè mi avete abbandonato?“

Betrachtung: „Dopo di avere il Salvatore sodisfatto . . .“

Chor oder Ensemble: „Dunque dal Padre ancor
Abbandonato sei?
Ridotto t'ha l'amor
A questo, o buon Gesù?

*Ed io co' falli miei
Per misero gioir
Ti potrò abbandonar?
Piuttosto, oh Dio! morir.
Non più, non più peccar,
Non più peccar, non più.“*

La quinta parola: „Ho sete.“

Betrachtung: „Qual'intelletto vi sarà . . .“

Chor oder Ensemble: „Qual giglio candido
Allorchè il Cielo
Nemico negagli
Il fresco umor;
Il capo languido
Sul verde stelo
Nel raggio fervido
Posa talor:

*Fra mille spasimi
Tal pure esangue
Di sete lagnasi
Il mio Signor.
Ov'e quel barbaro*

*Che mentre ei langue,
Il refrigerio
Di poche lagrime
Gli neghi ancor?''*

La sesta parola: „È tutto già terminato.“

Betrachtung: „Già, o Anime, s'adempierono le profezie . . .“

Chor oder Ensemble: „L'alta impresa è già compita,
E Gesù con braccio forte
Negli abissi la ria morte
Vincitor precipitò.

*Chi alle colpe omai ritorna
Della morte brama il regno
E di quella vita è indegno.
Che Gesù ei ridonò.“*

La settima parola: „Padre, nelle vostre mani raccomando il mio spirito.“

Betrachtung: „In quest'ultima sua parola . . .“

Am Ende dieser letzten Betrachtung knien alle nieder, und die Sänger singen in lateinischer Sprache den Satz aus dem Markusevangelium: „*Jesus autem emissa voce magna expiravit*“. Nach einigen Minuten der Stille singen Chor oder Ensemble:

*„Gesù morì . . . Ricopresi
Di nero ammanto il Cielo:
I duri sassi spezzansi:
Si squarcia il sacro velo;
E l'Universo attonito
Compiange il suo Signor.*

*Gesù morì . . . insensibile
In mezzo a tanto duolo.
Più dei macigni stupido
Resterà l'Uomo solo:
Che co'suoi falli origine
Fu del comun dolor?''*

Sollten nach Ablauf dieses Programms die drei Stunden noch nicht verstrichen sein, wird die übrige Zeit mit weiteren Gesängen ausgefüllt. Am häufigsten angefügt wurde der Hymnus *Vexilla regis* oder auch nur seine sechste Strophe *O crux ave spes unica*, gelegentlich auch das Responsorium *O vos omnes* oder der Vers *Adoramus te Christe*. Einige Kompositionen bringen noch das apostolische Glaubensbekenntnis bis zu den Worten „*mortuus est*“ bzw. „*sepultus est*“. Auch nichtliturgische italienische Gesänge können angehängt oder eingefügt werden. Pietro Ciaffoni bringt z. B. nach dem Invito eine Vertonung der berühmten Verse aus Metastasios *La Passione di Gesù Cristo*: „*Quanto costa il tuo delitto, / Sconsigliata umanità! / All'idea di quelle pene . . .*“²². Anklänge an Metastasianische Gedichte bringt auch die zweite Strophe

²² Auf diesen Einschub hat schon Ewerhart aufmerksam gemacht (MGG 10, Sp. 135).

zur *Prima parola*: „*Lascia Signor se puoi / Lascia di perdonar*“. Ganz ähnlich enden Metastasios Paraphrase des 50. Psalms und eine *Preghiera* aus dem Jahre 1780²³.

Wie schon erwähnt, hat Pedro Cordón der italienischen Übersetzung von Ceballos sieben eigene, längere Gedichte hinzugefügt. Cordóns Gedichte umfassen jeweils sechs Strophen und sollten längere musikalische Kompositionen ermöglichen. Eine Reihe von Komponisten hat diese Alternativ-Texte vertont, jedoch immer nur die beiden ersten Strophen der Gedichte, so daß auch diese Kompositionen ziemlich kurz bleiben. Von den Gedichten Cordóns seien hier nur die Anfangszeilen angegeben²⁴:

Invito: „*In duro tronco infame*“
Prima parola: „*È giusto, Eterno Dio*“
Seconda parola: „*Non più temer la pace*“
Terza parola: „*Madre! Maria! Tu dunque*“
Quarta parola: „*Dalle stellanti sedi*“
Quinta parola: „*Qual pallidetto giglio*“
Sesta parola: „*Compita è l'alta impresa*“
Settima parola: „*Oime! che giorno è questo*“

Neben diesen beiden wichtigsten Textfassungen begegnen noch zwei andere, und zwar in Kompositionen Zingarellis (Katalog Nr. 5) und Luigi Riccis. Sämtliche Textfassungen sind freie Nachdichtungen des – wesentlich kürzeren – spanischen Originals. Sie drücken alle dieselben Grundgedanken aus. Es sind Meditationen des reuigen Sünders über seine Erlösung durch das Leiden Christi. Die sieben Worte Jesu werden nicht in Musik gesetzt, sondern vom Priester am Anfang der Betrachtungen gesprochen. Die ziemlich langen Betrachtungen sollen nach Sommervogel²⁵ nicht von Alonso Messia stammen, sondern den Werken von Louis de la Puente entnommen sein.

Die meisten der rund siebzig bisher aufgefundenen Agonie-Vertonungen stammen aus der Zeit von etwa 1790 bis 1825, jedoch setzt sich die Komposition dieser Andacht – in geringerem Umfang – fort bis ins 20. Jahrhundert. In der Zeit der größten Beliebtheit der Andacht haben die wichtigsten Kirchenmusiker Italiens ihre Gesänge komponiert. Zu nennen sind hier vor allem die Maestri der Cappella Giulia an St. Peter in Rom: Pietro Alessandro Guglielmi, Niccolò Zingarelli, Giuseppe Jannaconi, Francesco Basily und Pietro Raimondi²⁶, daneben Bonaventura Furlanetto, Kapellmeister an S. Marco in Venedig, Luigi Caruso, Kapellmeister an der Kathedrale zu Perugia, Giuseppe Gherardeschi, Kapellmeister an der Kathedrale zu Pistoia, Giuseppe Giordaniello, zuletzt Kapellmeister an der Kathedrale zu Fermo. Zahlreiche Musiker in geringeren Stellungen haben Agonie-Vertonungen hinterlassen wie z. B. Giovanni Guidi, Kapellmeister an Sta Maria in Trastevere in Rom oder die Neapolitaner Francesco Ruggi, Giovanni Prota und Domenico Tritto. Von vielen

²³ Vgl. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di B. Brunelli, 2. Aufl. o. O. 1965, vol. 2, S. 879 und S. 1329.

²⁴ Diese Textfassung ist im Katalog der Agonie-Vertonungen als „Textfassung 2“ bezeichnet.

²⁵ *Op. cit.*, Tome VIII, Sp. 1497.

²⁶ Zu den Maestri der Cappella Giulia vgl. Kantner, *op. cit.*

Komponisten von Agonie-Vertonungen weiß man noch sehr wenig, so von Giacomo Giordani oder von Pietro Ciaffoni²⁷. Bei einer Reihe von Handschriften wird darauf hingewiesen, daß der Komponist Dilettant war. Im 19. Jahrhundert haben international tätige Opernkomponisten Agonie-Vertonungen geschrieben, z. B. Vittorio Trento, Giovanni Liverati, später Luigi Ricci und Saverio Mercadante. Aus dem 20. Jahrhundert sei hier nur Lorenzo Perosi genannt.

Die Kompositionen aus der Zeit von 1790 bis 1825 zeigen eine überraschend große Übereinstimmung in der Besetzung, in der Auffassung des Textes, sogar in der Gestaltung bestimmter Details. Am deutlichsten ist die Übereinstimmung in der Besetzung. Verlangt wird fast immer ein dreistimmiges Vokalensemble, für das die tieferen Stimmlagen bevorzugt werden: zwei Tenöre und Baß oder Alt, Tenor und Baß. Gelegentlich trifft man auch auf die Besetzung mit zwei Sopranen für Frauenklöster. Zum Vokalensemble tritt die – meist schon ausgeschriebene – Begleitung durch ein Tasteninstrument, Orgel, Cembalo oder auch schon Pianoforte. Werden Streicher dazugenommen, fehlen fast durchweg die Violinen, verlangt werden dann zwei Violen, zwei Violoncelli und Kontrabaß. Auch die in St. Peter erlaubte Verstärkung der Orgel mit Violoncello und Kontrabaß ist häufig anzutreffen²⁸. Oft werden Bläser dazugenommen, meistens ein Fagott, aber auch Hörner und Klarinetten, jedoch keine Flöten. Diese Besetzungseigentümlichkeiten gelten nicht mehr für die Werke aus dem späteren 19. Jahrhundert. Sie sind aber auch typisch für die zahlreichen *Miserere*-Kompositionen des späten 18. Jahrhunderts und müssen wohl mit einem bestimmten Ausdruckswillen bei der Komposition von Karwochenmusik zusammenhängen.

Aus dem Aufbau der Andacht und der Funktion der Gesänge als „Einlagen“ geht hervor, daß die Agonie-Vertonungen – auch wegen des Fehlens von Rezitativen – nicht als Oratorien anzusprechen sind. Sie haben aber aus dem Oratorium zwei wesentliche Elemente übernommen, den Eingangschor und die Arie. Der Eingangschor ist im italienischen Oratorium des 18. Jahrhunderts meist schlicht homorhythmisch gestaltet und wird gelegentlich noch als „*Lauda*“ bezeichnet. Dem entspricht die Gestaltung des *Invito* „*Già trafitto*“, der fast immer eine schlichte *Lauda* ist. Die Gedichte zur ersten, zweiten, dritten und fünften *parola* hingegen legen eine Gestaltung als Arie (oder als Duett) nahe. Der Schlußsatz „*Gesù morì*“ ist immer ein größer angelegtes, mehrteiliges Chor- oder Ensemblestück. Je nach stilistischer Haltung und je nach Können des Komponisten überwiegt bei den einzelnen Vertonungen die Orientierung an der *Lauda* oder an der Arie. Das sei am Vergleich einiger Vertonungen der *prima parola* dargelegt.

Wichtigstes Beispiel für den schlichteren Typ der Agonie-Vertonung ist die Komposition Giacomo Giordanis, die von allen Werken dieser Gattung des 18. Jahrhunderts überhaupt die weiteste Verbreitung erfahren hat. Über Giacomo

²⁷ Die meisten Informationen zu diesen kaum bekannten Musikern bietet immer noch F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens* . . ., Paris² 1860–1865.

²⁸ Vgl. Kantner, S. 76.

Giordani²⁹ weiß man nur, daß er aus Imola stammt, der Stadt, in der die ersten italienischen Agonie-Gottesdienste stattfanden. Vielleicht ist Giordanis Agonie-Vertonung eine der frühesten, möglicherweise war sie Modell für spätere Kompositionen. Die Komposition Bonaventura Furlanettos jedenfalls scheint, vor allem in den ersten drei Sätzen, genau nach dem Muster Giordanis gearbeitet worden zu sein: die Übereinstimmung nicht nur in Tonart, Takt, Baßführung und Harmonie, sondern auch in Details der Oberstimmenführung ist sehr groß.

Giordani vertont das Gedicht zur *prima parola* als Duett für Alt und Tenor. Die Stimmen werden homorhythmisch in Vierteln geführt, sparsam sind die Auflockerungen durch Punktierungen und Achtelfloskeln. Die erste Strophe des Textes drückt die Zerknirschung des Sünders aus, der Beginn der zweiten Strophe („*Ma senti quella voce . . .*“) jedoch bringt einen Umschlag der Gefühle: anstelle der Zerknirschung tritt die Hoffnung auf Vergebung. Mit einfachsten Mitteln bereitet der Komponist diesen Wandel vor: eine Modulation zur Tonikaparallele ist in einem Satz, der sich fast nur in Tonika und Dominante bewegt, schon ein besonderer Akzent. Dazu wird die Führung der beiden Oberstimmen imitatorisch aufgelockert. Eine kleine Stretta am Schluß unterstreicht die neugewonnene Heilsgewißheit des Sünders. So wie dieser Satz Giordanis sind zahlreiche andere Kompositionen der *prima parola* gestaltet, z. B. auch die *prima parola* in Niccolò Zingarellis weit verbreiteter Komposition in g-moll für vier Stimmen³⁰.

Im Gegensatz zu Giordanis schlichter Vertonung orientiert sich die anspruchsvolle Komposition des Römers Pietro Ciaffoni³¹ ganz am Oratorium der Zeit. Der Eingangschor ist keine schlichte Lauda, sondern ein mehrteiliger Ensemblesatz mit solistischen Abschnitten. In gleicher Weise ist der dem *Invito* folgende Satz auf Worte aus Metastasios *Passione* gearbeitet. Die Musik zur *prima parola* ist eine ausgedehnte Da-capo-Arie, die mit ihren häufigen Textwiederholungen den im Text angedeuteten Gegensatz eher verhüllt als herausstellt. In Ciaffonis Vertonung sind die einzelnen wichtigen Worte der Gedichte besonders ausdrucksvoll hervorgehoben, oft mit Hilfe figürlicher Darstellung. Das gilt in besonderem Maße für den Schlußsatz „*Gesù morì*“. Die Gesamtanlage der Sätze ist jedoch keineswegs dramatisch. Eine dramatische Gestaltung der Arien begegnet erst im späteren 19. Jahrhundert, besonders in der Komposition Saverio Mercadantes: Nach der ganz arios gehaltenen ersten Strophe zur *prima parola* („*Di mille colpe reo*“) bereitet ein rezitativischer Einschub („*Ma senti quella voce*“) auf eine dramatische Entwicklung vor. Wechsel der Harmonie und der Begleitfigur deuten eine Veränderung an, die aber erst allmählich eintritt. Der Sünder ist sich seines Heils noch nicht gewiß, der Satz „*e poi, lascia*

²⁹ Vgl. EitnerQ IV, S. 253; die dort genannten „*Sette parole à 3 e à 2 . . .*“ in Dresden sind in Wahrheit ein Werk Giuseppe Giordaniellos, vgl. Katalog. Die bei Eitner sowohl unter Giordani wie unter Giordaniello genannten Einzelstücke aus dem Berliner Ms. 3100 (Alfieri) „*Jesus autem*“ und „*O crux ave*“, die wohl zu einer Agonie-Vertonung gehört haben, sind verschollen.

³⁰ Vgl. Katalog Nr. 9.

³¹ Zu Ciaffoni vgl. nur Fétis, *op. cit.*

Signor se puoi, lascia di perdonar“ wird nicht in einem Zuge gesungen, sondern zögernd, in kleinste Teile zerlegt. Erst die *Stretta* drückt die volle Heilsgewißheit aus. Wir werden bei Mercadante also unmittelbar Zeuge einer dramatischen Entwicklung, wie in einer Opernszene des 19. Jahrhunderts.

Die Komposition Giuseppe Jannaconis steht unter den zahlreichen Agonie-Vertonungen seiner Zeit einzig da. Jannaconi verzichtet völlig auf dramatische Akzente, ja auf die Herausarbeitung von Gegensätzen überhaupt. Alle Sätze seiner Komposition stehen in *a-moll* und behalten die Besetzung mit zwei Tenören und Baß bei, während die übrigen Komponisten gerade bestrebt sind, die einzelnen Sätze gegeneinander abzuheben durch Wechsel der Tonart und der Besetzung. Einzigartig aber ist vor allem Jannaconis motettische Satzweise. Er denkt nicht wie die andern in Strophen, Zeilen oder Perioden, sondern unterteilt die Sätze des Textes nach ihrem grammatischen und sinngemäßen Aufbau. Jeder neue Gedanke wird mit sukzessiven, imitierenden Stimmeinsätzen vorgestellt. Jannaconis Orientierung am Palestrina-Stil, von Fellerer³² und Kantner³³ hervorgehoben, wird hier im Vergleich mit den übrigen Agonie-Vertonungen besonders deutlich.

Bei aller Verschiedenheit in der stilistischen Haltung bringt die Tatsache, daß immer der gleiche Text vertont wird, doch sehr große Gemeinsamkeiten unter den einzelnen Kompositionen mit sich. Das betrifft schon die Verteilung von Soloarien bzw. Duetten und Chor bzw. Ensemblestücken auf die sieben Gedichte. So sind die Gedichte zur *terza* und *quinta parola* fast immer Soloarie oder Duett, das Gedicht zur *sesta parola* auch sehr häufig eine Arie. Darüber hinaus stehen die *terza* und die *quinta parola* nahezu immer in Dur und in einem Dreiertakt, ganz im Gegensatz zu den übrigen Stücken, für die der Vierertakt bevorzugt und auch sehr häufig das Mollgeschlecht gewählt wird. Wie wenig Spielraum die korrekte Deklamation des Textes den Komponisten ließ, soll an den Anfängen der *terza* und *quinta parola* bei verschiedenen Komponisten gezeigt werden:

Terza parola, Anrufung Mariens („*Volgi, deh volgi a me il tuo ciglio . . .*“)

Giordani: 

Ciaffoni: 

³² K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland*, Augsburg (1929), Nachdruck Wiesbaden (1972), S. 213.


³³ *Op. cit.*, S. 87.

Magnani: 

Zingarelli:
(Katalog Nr. 12) 

Für den Anfang der *quinta parola* („*Qual giglio candido*“) gibt es ein Grundmuster, das ständig wiederkehrt:



Diese Form findet sich z. B. bei Caglia, Magnani, Tritto, Liverati und Zingarelli (Katalog Nr. 12 und 13). Eine Übersetzung dieser Form in kleinere Notenwerte  steht u. a. bei Pietro Ray und bei verschiedenen Kompositionen Zingarellis (Katalog Nr. 2 und 3). Zingarelli hat offenbar, im Gegensatz zu anderen Meistern wie Guglielmi, keinen Versuch gemacht, diesem Schematismus zu entkommen.

Demgegenüber bietet der Anfang der *settima parola* („*Gesù morì*“) eine große Vielfalt deklamatorischer Möglichkeiten. Die Anfangsworte der ersten Strophe werden zu Beginn der zweiten Strophe und oft auch noch innerhalb der beiden Strophen wiederholt. Sie dienen auf diese Weise der Gliederung eines ausgedehnten, in mehrere Abschnitte unterteilten Satzes. Bei den Wiederholungen benutzen die Komponisten häufig die Möglichkeit, Rhythmus und Deklamation abzuwandeln, sogar die Worte umzustellen und so in neue Zusammenhänge zu bringen. Auf diese Weise wird der Versuch gemacht, die beiden Worte nicht nur einfach zu vertonen, sondern gleichsam zu meditieren, um ihrer Aussage wenigstens annähernd gerecht zu werden.

Vielfach wird der Text auch durch Pausen zerschnitten, was wohl als figürliche Darstellung, als *suspiratio*³⁴ zu deuten ist. Die *suspiratio* begegnet noch an anderen dafür in Frage kommenden Stellen, so im *Invito* bei den Worten „*và sul Golgota a spirar*“ und vor allem am Schluß des Satzes „*Jesus autem*“ bei dem Wort „*expiravit*“. Die *suspiratio* ist nicht das einzige Relikt figürlicher Darstellung in den Agonie-Vertonungen. Auch der zerrissene Vorhang im Tempel und die geborstenen Felsen (*settima parola*) werden figürlich dargestellt. Das Wort „*morte*“ am Anfang der *seconda parola* wird durch einen *saltus* oder *passus duriusculus* hervorgehoben:

Caruso



Quan - do mor - te coll' or - ri - do ar - ti - glio

³⁴ Vgl. A. Schmitz, Artikel *Figuren, musikalisch-rhetorische*, in: MGG 4, 1955, Sp. 182.

Eine Sonderstellung nimmt der kurze Satz „*Jesus autem*“ schon durch die lateinische Sprache ein. Die meisten, wenn auch durchaus nicht alle Komponisten heben diesen Satz auch durch die Satztechnik von den übrigen Stücken ab. Die Stimmen werden dann homophon in großen Notenwerten geführt, der Takt ist meist ein Vierertakt, das Tongeschlecht Moll. Da Imitationen in diesen sehr kurzen Stücken – sie umfassen zwischen 12 und 30 Takten – durchweg fehlen, kann man nur mit Einschränkung von einer Gestaltung im *stile alla Palestrina* sprechen³⁵.

In einer Reihe von Handschriften, vor allem solchen von römischen Komponisten, wird nach dem Satz „*Jesus autem*“ eine kurze Pause verlangt, bevor der Schlußsatz „*Gesù morì*“ beginnt. In anderen Vertonungen hingegen sind beide Sätze zu einer Einheit verbunden. Anderen Zyklen fehlt überhaupt der Satz „*Jesus autem*“, was die Vermutung nahelegt, daß man gelegentlich auf ältere Vertonungen dieser Worte zurückgriff. Diese Vermutung wird auch durch die Überlieferung der Kompositionen Giordanis und Guglielmis nahegelegt: einige Kopien der Agonie-Vertonung Giordanis enthalten ein „*Jesus autem*“ von Giovanni Battista Casali; die beiden überlieferten Fassungen der Komposition Guglielmis enthalten zwei verschiedene Sätze von „*Jesus autem*“³⁶.

Unter den Komponisten, die Agonie-Vertonungen hinterlassen haben, ist Niccolò Zingarelli insofern eine Ausnahme, als von ihm eine größere Anzahl³⁷ Vertonungen erhalten ist, während von den übrigen Meistern nur jeweils eine einzige vorliegt. Die zahlreichen Vertonungen sind untereinander verschieden, in keinem Falle läßt sich die Übernahme eines Satzes aus einem Zyklus in einen anderen nachweisen. Ein gewisser Schematismus in der Behandlung der einzelnen Gedichte läßt sich jedoch nicht leugnen. Ganz besonders tritt dieser Schematismus in den „*Jesus autem*“-Sätzen hervor. Das Urteil Fellerers über den „*Vielschreiber*“ Zingarelli³⁸ wird hier also bestätigt. Wenn auch bei Zingarelli die Inhalte des Textes meist nicht so ausdrucksvoll herausgearbeitet sind wie z. B. bei Ciaffoni, Giordaniello, Caglia, Prota, so kann man ihm andererseits keine „Leichtfertigkeit“ vorwerfen; Zingarelli war nämlich, wie Kantner herausgestellt hat, sehr fromm und hat sich besonders intensiv in die Passion Christi und die Schmerzen Mariens versenkt, wie aus seinem Testament hervorgeht³⁹. Für ihn gilt wohl auch, was für manche andere italienische Komponisten seiner Zeit, z. B. Paisiello, gilt, daß die Karwochenmusik ernster genommen wurde als die Komposition von Messen. Das macht die Beschäftigung mit der Karwochenmusik dieser Zeit so reizvoll.

Wenn es auch nicht wahrscheinlich ist, daß Zingarelli der erste war, der in Italien Agonie-Vertonungen komponiert hat – ein Nekrolog auf ihn enthält diese Behaup-

³⁵ Vgl. Fellerer, *Palestrinastil*.

³⁶ Vgl. die Angaben im Katalog.

³⁷ Über die genaue Anzahl der Agonie-Vertonungen Zingarellis vgl. die Bemerkungen im Katalog.

³⁸ Fellerer, *Palestrinastil*, S. 194f.

³⁹ Kantner, S. 227.

tung –⁴⁰, so war er wohl derjenige, der die Tradition dieser Karfreitagsmusik über seine zahlreichen Schüler – unter ihnen Saverio Mercadante – ins spätere 19. Jahrhundert weitergegeben hat. Auf die Werke des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts kann im Rahmen dieser Studie nicht eingegangen werden.

Zum Schluß noch ein paar Bemerkungen zu der Frage, wie sich Joseph Haydns Werk *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* zu den hier beschriebenen Agonie-Vertonungen verhält. Nach den Forschungen Hubert Unverrichts ist die Orchesterfassung von Haydns Werk wohl erst im Herbst oder Winter 1786 entstanden und in der Karwoche 1787 erstmals aufgeführt worden⁴¹. Demnach ist die Komposition der Orchesterfassung jedenfalls nicht früher als die erste nachgewiesene Andacht in Italien (1786 in Imola) anzusetzen. Daß Haydns spanische Auftraggeber – das Werk wurde für die Kapelle „Santa Cueva“ unter der Pfarrkirche Santo Rosario in Cadix geschrieben – die Musik für den hier erörterten Karfreitagsgottesdienst bestellt haben, geht aus dem „Vorbericht“ zur Oratorienfassung 1801 klar hervor: „Zur Mittagsstunde wurden alle Türen geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmässigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendiget war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verlies zum zweyten, drittenmale u.s.w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein“⁴². Die gottesdienstliche Funktion der Instrumentalstücke war in Haydns Werk dieselbe wie bei den Vertonungen der Gedichte zu den sieben Worten in den italienischen Agonie-Vertonungen; in beiden Fällen wurden die sieben Worte selbst nicht vertont. Mit der Umarbeitung zur Vokalfassung entfernte Haydn sein Werk von seiner ursprünglichen Bestimmung, kam aber den deutschen Gepflogenheiten – Oratorienaufführungen in der Karwoche – entgegen.

Viele Fragen bleiben noch offen. Gibt es spanische Agonie-Vertonungen nach der Art der italienischen oder war es vielleicht üblich, die Musikeinlagen rein instrumental zu halten? Gibt es wirklich keine historischen Vorbilder für Haydns Werk, wenn die Andacht so weit verbreitet war? Warum hat sich die Andacht „*per le tre ore dell'agonia*“ zwar in Frankreich und England, nicht aber in Deutschland verbreitet? Der Rang von Haydns Werk rechtfertigt eine erneute Beschäftigung mit diesen Fragen.

*

⁴⁰ Kantner, S. 249.

⁴¹ Joseph Haydn, *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*. Orchesterfassung, hrsg. von H. Unverricht (Joseph Haydn, Werke IV), Kritischer Bericht, München–Duisburg 1963, S. 21f.

⁴² Zitiert nach: Joseph Haydn, *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*. Vokalfassung, hrsg. von H. Unverricht (Joseph Haydn, Werke XXVIII, 2), München–Duisburg 1961, Vorwort, S. (VII).

Verzeichnis der italienischen Agonie-Vertonungen

Das vorliegende Verzeichnis kann noch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Ohne die liebenswürdige Hilfsbereitschaft zahlreicher Bibliotheken wäre seine Erstellung – auch in dieser vorläufigen Form – nicht möglich gewesen. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich HH Lic. Dr. Erwin Gotenburg, Diözesan-Bibliothek Münster, Frau I. De Fazio Imparato, Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Neapel, Herrn Dr. Karl-Heinz Köhler, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Frau Dr. Ortrun Landmann, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Herrn François Lesure, Bibliothèque nationale Paris, Frau Professor Agostina Zecca Laterza, Conservatorio di Musica „Giuseppe Verdi“ Mailand. Zu danken habe ich ferner der Biblioteca Comunale Assisi, der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, dem Civico Museo Bibliografico Musicale Bologna, dem Conservatorio di Musica „Luigi Cherubini“ Florenz, der British Library London, der Biblioteca Nacional Madrid sowie der Bibliothek der Patri Redentoristi alla Fava in Venedig. Herr Wolfgang Hochstein und Herr Ludger Schulze haben mir durch Auskünfte aus Rom und Neapel geholfen.

Den Komponistennamen werden die Lebensdaten nachgestellt, sofern sie bekannt sind. Von den meist ziemlich langen Titeln erscheint nur der Anfang in normalisierter Schreibweise, gegebenenfalls folgen noch Angaben der Quelle zur Datierung. Wenn nicht anders vermerkt, hat das Werk den in der Studie beschriebenen Aufbau. Die Abkürzungen für die Musikinstrumente folgen MGG, die Fundorte sind mit den Bibliothekssigeln von RISM angegeben. Signaturen werden nur in besonderen Fällen (z. B. Zingarelli) mitgeteilt, bibliographische Nachweise nur bei verschollenen oder nicht zugänglichen Kompositionen. Die mit einem + versehenen Titel habe ich nicht selbst eingesehen, die Angaben über diese Werke sind zum Teil unvollständig.

+ Anonym

Tre ore d'agonia

Soli, Chor, Org. oder Kl.

I-Bsf: FC.A.V. 16.

Anonym

3 Einzelsätze

2 Männerstimmen, ohne Begleitung notiert

Gesù morì – Già trafitto – L'alta impresa

E-Mn, M. 2820

Die Hs. enthält lateinische und italienische geistliche Gesänge; vgl. J. Subirà und H. Anglès, *Catálogo de la Biblioteca nacional de Madrid*, I, Barcelona 1946, S. 293f.

Barbieri, Gerolamo (1808–1871)

Per la funzione delle tre ore d'Agonia . . .

Milano, presso F. Lucca, (o.J.) Verlagsnr. 6529

Nach dem *Invito* eingeschoben: *O crux ave spes unica*; am Schluß: *Credo in Deum* bis „*mortuus et sepultus est*“

TB als Soli, SA als Chor, Fl. Ob. 2 Klar. 2 Hr. Trp. Fg. Pos. 2 V. Va. Vc. Kb.

I-Bc

+ Barlesi

Tre ore d'agonia

TTB Org.

I-Bsf

Basily, Francesco (1767–1850)

3 Einzelsätze

Già trafitto, TTB Bc., Hs. 347

L'alta impresa, TB Bc., Hs. 254

Gesù morì, TTB Bc., Hs. 351

D-brd-MÜd: die Hss. 347 und 351 tragen als Bezeichnung des Autors nur die Abkürzung „F.B.“, was sich unter Umständen auch auf Francesco Bonacci beziehen könnte, da die Abschrift des Einzelsatzes von Bonacci von derselben Hand stammt.

Bonacci, Francesco (*1726)

2 Einzelsätze

Jesus autem, SSB Bc., Hs. 575

Gesù morì, SSB Bc., Hs. 575

D-brd-MÜd

+ Borroni, Alessandro OFM

Introduzione alle tre ore di agonia . . .

SS Org.

I-Nc

Brunetti, Antonio (1760–ca.1837)

2 Einzelsätze

Jesus autem – Ahimè che giorno è questo

STB, 2 V. Bc.

I-Mc

Caglia

Musica . . . per l'agonia di N.S.G.C . . .

Angehängt: *O crux ave spes unica* und *Salve regina*

STB, Bc.

D-brd-MÜd

+ Capanna, Alessandro (1814–1892)

Le sette parole . . . Poesia dell' Arv. Giuseppe Fracassetti . . . Fermo 1848

TTB, Orch.

I-Bsf

Caruso, Luigi (1754–1822)

Musica sopra l'agonia di Gesù Cristo . . . 1802

Angehängt: *O vos omnes „di A.M. 1805“*

SATB, Vc. Kb.

D-brd-MÜd

+ Cartocci, Filippo (gest. 1799)

Tre ore di agonia . . . 1840

TB als Soli, TTBB als Chor, Orch.

I-Bsf: Partitur nicht ganz vollständig

+ Catugno, Francesco (*1780)

FétisB, 2. Aufl.: „ . . . *les paroles d'agonie de N.S. à 3 voix, violons, viole et basse*“

nicht nachweisbar

Ciaffoni, Pietro (Mitte/Ende 18. Jahrhundert)

Musica per l'agonia di N.S.G.C.

Nach dem *Invito* eingefügt: *Quanto costa il tuo delitto*
(Text aus Metastasios *Passione*)
ATB, 2 Ob. 2 Klar. 2 Hr. Va. Fg.
D-brd-MÜd

+ Cohenel, Dain
Le sette parole di Gesù Cristo agonizzante in croce per cori di una o due voci uguali o miste con accompagnamento di organo e di armonium. Musica intrecciata con melodie gregoriane, Napoli, Tip. „La Floridiana“ 1934
I-Nf

+ De Martino, Alessandro
Agonia di Nostro Signore a varie voci e varie strumenti
I-Nf

+ Di Lorenzi, Bonaventura
Strofe per le tre ore di agonia di N.S.G.C. a due voci
I-Nf

+ Faldutti, Lorenzo
Le sette parole . . .
Milano, Stab. Mus. del M.o Gris. Martinenghi (o.J.), Verlagsnr. 9023–31
S, Org.
I-Bsf

Furlanetto, Bonaventura (1738–1817)
Strofe d'applicarsi all'ultime sette parole . . . „Jesus autem“ fehlt.
TTB, Vc.
I-Vsmc; Vc (mit Violette und Basso per l'organo)

+ Gallignani, Giuseppe (1851–1923)
Le sette parole . . .
SA, Org.
I-Mcap(d)

Gargiulo, Angelo
Musica per le tre ore d'agonia . . .
Textfassung 2
SATB, Bc.
D-brd-MÜd

+ Gherardeschi, Giuseppe (geb. 1795)
Tre ore d'agonia
I-PS

Giordani, Giacomo (2. Hälfte 18. Jahrhundert)
Musica per l'agonia . . .
ATB (oder SAB oder SSB oder SS), Bc.
D-brd-MÜd; I-LT; Mc (4 voneinander abweichende Kopien, davon 2 mit einem „Jesus autem“ von G. B. Casali); PAc (mit „Jesus autem“ von G. B. Casali); Nc (2 Kopien); Nf

+ Giordani, Giacomo
 Alternativstrophe zum *Invito*
In duro tronco infame
 ATB, Bc.
 D-brd-MÜd

Giordaniello, Giuseppe (1753–1798)

Le tre ore d'agonia . . .

3., 5. und 7. parola Textfassung 2

SAB, 2 Klar. 2 Hr. 2 Va. Vc. Kb.

D-brd-B (eingebunden ein gedrucktes Textbuch); D-ddr-Dl[b]

+ I-Bsf: 3 Partituren aus dem 18. Jahrhundert, eine mit dem Datum 1793, 2 Partituren aus dem 19. Jahrhundert, davon eine aus dem Besitz von A. Capanna.

+ Grazioli, Filippo

Le tre ore d'agonia . . .

I-Bibliothek des Fürstenhauses Massimo, Rom; vgl. F. Lippmann, *Musikhandschriften und -drucke in der Bibliothek des Fürstenhauses Massimo, Rom, Katalog, 1. Teil: Handschriften*, in: *Analecta musicologica* 17, Köln 1976, S. 283.

+ Guidi, Giovanni (um 1800)

Composizione per le tre ore di agonia . . .

STB, 2 V. Va. Bc.

D-brd-MÜd

Guglielmi, Pietro Carlo (oder Pietro Alessandro?)

L'agonia di N.S.G.C. . . .

SSB, Bc. („*Jesus autem*“ TTB, Bc.), Hs. 1837

SSB, 2 V. Va. Kb. („*Jesus autem*“ anders als in Hs. 1837), Hs. 1851

D-brd-MÜd; + I-PAc

Jannaconi, Giuseppe (1741–1816)

Musica per le tre ore di agonia . . .

TTB, Bc.

D-brd-MÜd (Hs. trägt Datum 1822)

Landi, Giuseppe

2 Einzelsätze

Madre! Tu dunque Tu sei

Qual pallidetto giglio (beide Textfassung 2)

TB, 2 V. Va. Bc.

I-Bc (Autograph)

+ Laurentini, Aloisius OFMConv.

Le sette parole dell'agonia . . . *Canto d'introduzione.*

Parole del Can. Lorenzo M. Faldutti

TTBB Org.

I-Bsf

Liverati, Giovanni (1772–1846)

Giaculatorie [Stoßgebete] *da servire per le tre ore* . . .

„Jesus autem“ fehlt.
ATB, Klar. Hr. Fg. Pos.
I-Fc

Magnani, Pietro Paolo
Originale delle tre ore d'agonia di Pietro Paolo Magnani dilettante 1802
SATB, Bc.
D-brd-MÜd (Autograph)

+ Magnelli, Giuseppe (geb. 1744)
Sette parole per l'agonia . . .
D-ddr-Dl(b): Kriegsverlust

+ Magri, Pietro
Le tre ore dell'agonia . . . Firenze, edizione Magnani (o.J.)
I-Nf

+ Matozzi, Antonio
Le sette parole di Cristo, per voce sola e coro con acc. di organo
I-Nf

Mercadante, Saverio (1795–1870)
Le sette ultime parole . . .
„Jesus autem“ fehlt.
Soli (SSTB), Chor (SSTB) und Orch.
I-Bc Kl.A. Ricordi, Verlagsnr. 12618–12625
Mc + hs. Partitur und Kl.A. Ricordi
Nf + *Le sette ultime parole . . . parola quinta*, Napoli, Stabilimento musicale Partenope (o.J.)
Verlagsnr. 11851
Rsc + hs. Partitur und Kl.A. Ricordi

Ottaviani
2 Einzelsätze, Bologna 1824
Già trafitto – In duro tronco infame
Di mille colpe reo – Armato di Saette
SAB, Kl.
D-brd-MÜd

+ Palma, Pietro
Introduzione alle tre ore di agonia . . .
I-Nf

+ Parisi, Filippo
Le tre ore di agonia, A-dur
SSATTB, Orch.
I-Nf

Parisi, Gennaro (* 1790)
Aspirazioni devote dell'anima cristiana sulle sette parole . . .
Ein Orchesterstück: *Preludio. Largo – Animato*
Fl. Ob. Klar. Fg. Hr. Pos. V. Va. 2 Vc.
I-Mc

+ Perosi, Lorenzo (1872–1956)

Le sette parole . . .

I-Rvat (Autograph)

+ Prado, R.

Las siete palabras

SAB, Org.

Nach R. Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, D.C., 1970, S. 341, befindet sich das Werk in der Biblioteca Nacional in Santiago de Chile.

Prota, Giovanni (ca. 1786–1843)

Le tre ore d'agonia

SSB, 2 V. 2 Vc. Bc.

I-Mc; Nc: 2 Kopien, davon eine nur mit Orgelbegleitung

+ Raimondi, Pietro (1786–1853)

Tre ore di agonia. 1834

STB, Orch.

I-Pc

Ray, Pietro (1775–1857)

Le tre ore d'agonia . . . Milano presso L. Bertuzzi, (o.J.) Verlagsnr. 1128

Angehängt sind: *Credo in unum Deum* bis „*passus et mortuus [sic!] est*“ – *O crux ave spes unica* – *Adoramus te Christe*.

STB als Soli und Chor, 2 Ob. 2 Klar. Fg. Trp. 4 Hr. Pos. Pk. 2 Va. Vc. Kb.

I-Mc; Rsc: Druck von Bertuzzi sowie ein weiterer + Druck

Ricci, Luigi (1805–1859)

Le sette parole di N.S.G.C.

Besondere, nur hier begegnende Textfassung

SSTBB, Fl. Klar. Fg. Hr. Va. 2 Vc. Kb.

I-Mc: kalligraphische Abschrift, die im 4. Satz abbricht, die fehlenden Blätter sind verloren.

+ Rossi, Giovanni (1828–1886)

Le sette parole . . .

Nachweis: Nestore Pelicelli, *Musicisti in Parma dal 1800 al 1860*, in: *Note d'Archivio* XII, 1935, S. 341f.

+ Rossi, Luigi Felice (1805–1863)

Le sette parole di N.S.G.C. . . ., Turin, Giudice e Strada

Nach R. Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, D.C., 1970, S. 342, befindet sich das Werk in der Biblioteca Nacional in Santiago de Chile.

Ruggi, Francesco (1767–1845)

Le tre ore dell'agonia . . .

TTB, 2 Va. Vc. Bc.

I-Nc (Autograph)

Sarmiento, Giulio (Ende 18. Jahrhundert)

Le tre ore di agonia . . .

STB, 2 Klar. Fg. 2 Va. Vc. Voce umana

I-Mc (hs. Partitur); Rsc (+ Druck Napoli o.J.)

Sorrentino, Antonio
[*Le tre ore di agonia*]

SS, Bc.

I-Mc (nur Stimmen ohne Titelblatt)

+ Tedesco, G.

Einzelstz

Quando morte coll'orrido artiglio

Chor

I-Nf

Trento, Vittorio (1761–1833)

Le tre ore di agonia

„Jesus autem“ fehlt.

SSTB, 2 V. 2 Va. Kl.

I-Fc.

Tritto, Domenico (1776–1851)

Per le tre ore dell'agonia

TTB, 3 Va. Vc. Bc.

I-Nc (Autograph)

Zingarelli, Niccolò (1752–1837)

Nachfolgendes Verzeichnis der Agonie-Vertonungen Zingarellis stellt den Versuch dar, einige Klarheit in einen kleinen Ausschnitt von Zingarellis riesigem kompositorischen Nachlaß zu bringen. Während die großen Nachschlagewerke nur summarische und oft nicht zutreffende Angaben über die Werke Zingarellis machen, hat Kantner erstmals eine detaillierte Zusammenstellung der in der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom erhaltenen geistlichen Kompositionen vorgelegt⁴³. Auf diese Zusammenstellung, die wegen der Fülle des Materials auf Notenincipits verzichten mußte, wird hier Bezug genommen. Die Forschungsergebnisse Anna Mondolfis konnten wegen der Unzugänglichkeit eines Aufsatzes⁴⁴ nur teilweise berücksichtigt werden. Mondolfi zählte insgesamt 16 Agonie-Vertonungen, davon neun mit Instrumenten und sieben mit Orgelbegleitung⁴⁵. Nach den hier vorgelegten Ergebnissen sind es wohl 21 Vertonungen, davon 8 mit Orgelbegleitung, 6 mit Violen zum Basso continuo und 7 mit mehreren Instrumenten, dazu zwei Fragmente. Die in der Biblioteca Apostolica Vaticana erhaltenen Kompositionen Zingarellis sind größtenteils autograph. Die Agonie-Vertonungen Zingarellis wurden hier durchlaufend nummeriert, die entsprechenden Notenincipits folgen am Schluß des Katalogs.

⁴³ *Op. cit.*, S. 270–306; die Agonie-Vertonungen sind auf S. 305 aufgeführt und durchlaufend nummeriert.

⁴⁴ *Niccolò Zingarelli attraverso la catalogisazione dei suoi autografi nella Biblioteca di S. Pietro a Majella*, in: *Il Rievocatore* VI, 1955, Nr. 7–9.

⁴⁵ Anna Mondolfi, Artikel *Zingarelli*, in: *Enciclopedia della Musica (Ricordi)* IV, 1964, Sp. 621f. Diesen Angaben folgt auch Francesco Degrada in seinem Artikel *Zingarelli*, in: *MGG* 14, 1968, Sp. 1304.

1. *Le tre ore dell'agonia* . . . Es-dur
STB, Bc.
I-Bc SS 99
2. *Le tre ore di agonia* . . . Es-dur 1825
TTB, 2 Va. [Fg.] Bc.
I-Mc Nosedà 10015: 2 Kopien, davon eine mit autographischer Fg.-Stimme hinzugefügt
3. *Le tre ore d'agonia* . . . Es-dur
SSB, 2 Va. Bc.
I-Mc Nosedà 10018
4. [Le tre ore d'agonia] Es-dur
TTB, 2 V. Va. Fl. 2 Ob. 2 Klar. Fg. 2 Hr. Vc. Kb.
I-Rvat C.G. VIII-35-5
Kantner Nr. 22
5. *Le tre ore di agonia* . . . , 1819, F-dur
SS, Org.
Besondere, nur hier begegnende Textfassung; „*Jesus autem*“ fehlt: angehängt ist eine Preghiera „*Alzo a te Signor la voce*“.
F-Pc Autograph; I-Mc Nosedà 10019
6. *Le tre ore di agonia* . . . G-dur
SSTB, 2 V. Va. Fl. 2 Ob. 2 Klar. Fg. 2 Hr. Vc. Kb.
I-Rvat C.G. VIII-35-4
Kantner Nr. 21
7. *Le tre ore di agonia* . . . g-moll
STB, 2 Va. Klar. Fg. 2 Hr. Bc.
I-Rvat C.G. VIII-35-9
Kantner Nr. 23
8. *Le tre ore dell'agonia* . . . g-moll
SATB, Org.
I-Rvat C.G. VIII-35-8
Kantner Nr. 12
9. *Le tre ore d'agonia* . . . g-moll
SATB, Fg. 2 Vc. Kb. Org.
I-As + Ms 556/15; Mc Nosedà 10020, angehängt „*Vexilla regis*“
+ Nf SM 514.2.3.4.5.6; 513.1; 515.5; 479.7
+ PAc Sez. mus. bibl. pal. 27447-Q-VI-33
Rvat C.G. VIII-35-3 (SATB, 2 Va. Fg.), Kantner Nr. 20
Venezia, Archivio I.R.E., fondo „Ospedaletto“, Busta VII, n. 125-126, dort fälschlich N. Jommelli zugeschrieben (vgl. G. Concina, *Catalogo delle opere musicali. Città di Venezia, Parma 1914–1942*, S. 127).
Wahrscheinlich befindet sich diese bekannteste Agonie-Vertonung Zingarellis auch in der Privatbibliothek des Fürstenhauses Massimo in Rom; vgl. F. Lippmann, *Musikhandschriften und -drucke in der Bibliothek des Fürstenhauses Massimo, Rom, Katalog, 1. Teil: Handschriften*, in: *Analecta musicologica* 17, Köln 1976, S. 254ff. Auf S. 292 ist eine vierstimmige Agonie-Vertonung mit Orchester verzeichnet, für die praktisch nur dieses Stück in Frage kommt.

10. *Le tre ore di agonia* . . . A-dur
TTB, Org.
I-Mc Nosedà 10017
11. *Le tre ore dell'agonia* . . . B-dur, 1818
SS, Org. (Kl.)
GB-Lbl(bm) Egerton 2450 ff. 53–111; I-Rvat C.G. VIII-35-1
Kantner Nr. 18
12. *Tre ore di agonia* . . . B-dur
SSB, Bc.
I-Ac Ms 556/14
13. *Canzoncine per le tre ore* . . . B-dur, 1814
TTB, Org.
I-Bc SS 98 (TTB, Org.); Mc Nosedà 10022 (TTB, Org.); Rvat C.G. VIII-35-6 (SSB, 2 V.
Va. Fl. 2 Ob. 2 Klar. Fg. 2 Hr. Vc. Kb.)
Kantner Nr. 14
14. *Le tre ore di agonia* . . . B-dur
TTB, 2 Va. Org.
I-Bc SS 97; Mc Nosedà 10016; Rvat C.G. VIII-35-7 (mit Kb.)
Kantner Nr. 11
15. *Le tre ore di agonia* . . . B-dur
SSB, 2 Va. Kb.
I-Rvat C.G. VIII-35-10: „*In parte non è terminata la stromentatura*“
Kantner Nr. 10
16. Skizzen zu einer Agonie-Vertonung B-dur
STB, 2 V. Bc.
I-Mc Nosedà 10021 (Autograph)
17. *Prima strofa di agonia* Es-dur
TTB, Orch.
I-Rvat C.G. VIII-35-11
18. + *Tre ore di agonia* . . . d-moll⁴⁶
TTB, 2 Va. Vc. Kb.
I-Nc Mus.Rel. 16/7/3
Kantner Nr. 7
19. + *Tre ore di agonia* . . . D-dur
TTB, 2 Va. Vc. Kb.
I-Nc Mus. Rel. 16/7/3
Kantner Nr. 8

⁴⁶ Leider war es nicht möglich, rechtzeitig einen Film von den in Neapel erhaltenen Agonie-Kompositionen Zingarellis zu erhalten. Darum konnten diesen Titeln keine Notenincipits beigegeben werden. Es muß auch offen bleiben, ob einzelne in Neapel erhaltene Stücke mit anderen identisch sind. Die Beschreibung der Kompositionen folgt Kantner, *op.cit.*, S.305.

20. + *Tre ore di agonia* . . . *F-dur*
 SS, 2 Va. Kb.
 I-Nc Mus. Rel. 16/7/3
 Kantner Nr. 9; wahrscheinlich identisch mit Nr. 5
21. + *Tre ore di agonia* . . . *Es-dur*
 ATB, 2 Va. Kb.
 I-Nc. Mus.Rel. 16/7/3
 Kantner Nr. 13
22. + *Tre ore di agonia* . . . *Es-dur*
 TTB, Org.
 I-Nc Mus.Rel. 16/7/4
 Kantner Nr. 15
23. + *Tre ore di agonia* . . . *Es-dur*
 STB, Org.
 I-Nc Mus.Rel. 16/7/4
 Kantner Nr. 17
24. + *Le tre ore di agonia* . . . *Es-dur*
 SS, Org.
 I-Nc Mus.Rel.3585

Incipits der Agonie-Vertonungen Niccolò Zingarellis

1. 

2. 

