

Untersuchungen zur Kompositionstechnik in den Oratorien Giacomo Carissimis

VON WENDELIN MÜLLER-BLATTAU, SAARBRÜCKEN

Die Bedeutung der Oratorien Giacomo Carissimis für das Weiterbestehen der Gattung und ihren Höhepunkt in den Werken Händels ist immer wieder gewürdigt worden. In den Handbüchern konnten allerdings die Eigenarten seiner Kompositionsweise nur ganz allgemein beschrieben werden. Erst seit jüngster Zeit liegen wenigstens für eine Seite der Satztechnik, für die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren, genaue Untersuchungen vor¹. Die harmonischen Grundlagen des Satzes aber sind vernachlässigt worden, seit Arnold Scherings abfälligem Urteil von der „Dürftigkeit der Harmonie“ in den Chören Carissimis². Befragt man den in der Figurenlehre so ausführlichen Christoph Bernhard nach den harmonischen Prinzipien der Satzkunst, so erhält man bei ihm ebensowenig Antwort wie bei anderen Theoretikern seiner Zeit. Ausgangspunkt für eine Untersuchung der Harmonik in Carissimis Oratorien müssen also die Werke selber sein. So wie Gerhard Kirchner aber in seiner Studie über den Generalbaß bei Heinrich Schütz³ die aus dem Werk gewonnenen Ergebnisse immer wieder an der Lehre des Michael Praetorius nachprüft, müssen auch wir nach einem Kronzeugen suchen, der die Feststellungen an den Oratorien von der theoretischen Seite her bestätigt und absichert. Als der verlässlichste hat sich nach manchen Versuchen Georg Muffat erwiesen, dessen *Regulae Concentuum Partiturae* von 1699 kürzlich in einer Neuausgabe zugänglich gemacht wurden⁴. Es ist wohl nicht ausgeschlossen, daß Muffat während seines Aufenthaltes in Paris 1663–1669⁵ Aufführungen von römischen Oratorien durch Marc Antoine Charpentier gehört hat oder während seiner Studienjahre an jesuitischen hohen Schulen in Schlettstadt, Molsheim und Ingolstadt mit den Kompositionen des Kapellmeisters an dem von Jesuiten geführten Collegium Germanicum-Hungaricum in Rom bekannt wurde. Die wahrscheinlich von französischen Kopisten hergestellten Abschriften der Werke Carissimis, denen wir die Überlieferung der Oratorien zu verdanken haben, erbringen den Nachweis, daß seine Werke auch außerhalb Roms erklingen sind.

Bei Georg Muffats Traktat handelt es sich um eine praktische Anleitung zum Generalbaßspiel; dies ist aber kein Hindernis, sie zur Klärung harmonischer Vorgänge heranzuziehen. Muffat selbst spricht immer von „Grieffen oder Concentibus“ und gibt nicht nur Spielanweisungen, sondern eine komplette Akkord- und Harmonielehre. Generalbaßregeln und Generalbaßbezeichnungen werden also hier herangezogen, soweit sie uns über Harmonik Aufschluß geben können. Wir bedienen uns damit der Bezifferung in ihrer doppelten Funktion als Darstellungs-

¹ Günther Massenkeil, *Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien Giacomo Carissimis*, Diss. Mainz 1952. Ders., *Die Wiederholungsfiguren in den Oratorien Giacomo Carissimis*, AfMw XIII, 1956, S. 42 ff.

² Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 75.

³ Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz*, Kassel 1960.

⁴ Georg Muffat, *An Essay on Thorough-bass*, hrsg. von Hellmut Federhofer, *Musicological Studies and Documents* 4, Tübingen 1961.

⁵ Adolf Layer, *Georg Muffats Ausbildungsjahre bei den Jesuiten*, Mf XV, 1962, S. 48.

mittel von Vorgängen der Stimmführung, wenn es sich um die Einführung und Auflösung von Dissonanzen handelt, und als Mittel zur Fixierung klanglicher Verhältnisse, wenn es sich um die Übereinanderschichtung von Intervallen handelt.

Von den etwa 14 Historien und Oratorien Carissimis sind bekanntlich keine Autographen oder zeitgenössischen Drucke überliefert. Die kritische Neuausgabe von sieben Stücken durch das Istituto Italiano per la storia della musica stützt sich auf Abschriften, die heute in Paris und Hamburg aufbewahrt werden. Bisher sind erschienen: *Historia di Job* und *Historia di Ezechia*⁶, *Historia di Abraham et Isaac* und *Vir frugi et pater familias*⁷, *Historia di Baltazar*⁸, *Judicium Extremum*⁹, *Historia Divitis*¹⁰. Von diesen sind *Baltazar* in drei, *Ezechia* und *Dives* in zwei, alle übrigen in einer Kopie vorhanden. Von den elf Partituren haben fünf eine mit Ziffern versehene Baßstimme. Die Bezifferung ist aber unregelmäßig gesetzt, sie differiert bei mehreren Fassungen des gleichen Stückes in verschiedenen Kopien und stammt wahrscheinlich nicht vom Komponisten selbst. Im Gegensatz zu Muffat können wir uns also bei den Oratorien Carissimis nicht auf eine genau ausgeführte Bezifferung stützen. Die harmonische Füllung ist dem Satz aber ohne weiteres zu entnehmen, sie ist hier noch kein selbständiges Element der Kompositionstechnik. Die Solopartien ergeben zusammen mit der Baßstimme fast immer eine vollständige Harmonie und erfüllen damit Christoph Bernhards Forderung, daß die Bicinien „auch ohne einig ander Fundament (als Generalbaß) gesungen werden können“¹¹. Zur Untersuchung der harmonischen Verhältnisse werden zunächst aber die mehr als zweistimmig ausgesetzten Teile (Solo und Chor) dienen. Dazu als erstes eine Aufzählung der Akkorde, welche in den vorliegenden Werken enthalten sind. Es sind Dreiklänge und Sextakkorde in Dur und Moll über den Baßtönen F-B-C-G-D-A-E. Zu H-Es-As gibt es Dreiklänge und Sextakkorde nur in Durfassung. Verminderte Dreiklänge kommen vor über E, H und Fis, Akkorde mit kleiner Terz und großer Sext (erste Umkehrung des verminderten Dreiklangs) über D, G und A. Sextakkorde mit großer Sext werden bei tenorisierender Kadenz an vorletzter Stelle bevorzugt, wenn der Baß also um einen Ganz- oder Halbton fällt („*Cadentia minima*“, Muffat, S. 121), verminderte Dreiklänge stehen meist an vorletzter Stelle, wenn der Baß um einen Halbton steigt („*Cadentia minima tenorizans*“ oder „*ascendens*“, Muffat, S. 124)¹². Eine gewisse Rangfolge ergibt sich daraus, daß der Schlußakkord (als „Tonika“) eine zentrale, bevorzugte Stellung hat. Ihm zur Seite treten die Dreiklänge auf der IV. und V. Stufe, wobei dominantische und subdominantische Klänge verhältnismäßig gleich häufig vorkommen. Die Auszählung an einem Chorsatz (Schlußchor III) ergab: 68 mal Tonika (einschließlich Sextakkord), 57 mal Akkorde des Subdominant- und 61 mal Akkorde des Dominantbereichs, davon ein Fünftel jeweils als Sextakkord. Solange alle diese Akkorde unverbunden nebeneinander

⁶ Band I, Rom 1951, zitiert als IA und IB.

⁷ Band II, Rom 1953, zitiert als IIA und IIB.

⁸ Band III, Rom 1955.

⁹ Band IV, Rom 1956.

¹⁰ Band V, Rom 1958. Da eine Unterscheidung der Gattungen Historie und Oratorium bisher nicht möglich ist, werden im folgenden alle Werke als Oratorien bezeichnet.

¹¹ Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926, S. 42.

¹² Muffat gibt als Beispiel nur eine „*Secunda subsyncopata*“ im Baß, bei der es sich in Wirklichkeit um die alte Diskantklausele handelt. Carissimi setzt verminderte Dreiklänge auch, wenn keine Synkope vorliegt.

stehen, unterscheiden sie sich also nur durch die Häufigkeit des Vorkommens. Erst wenn Dissonanzen hinzutreten, entsteht zwischen den Klängen ein Spannungsverhältnis, sie werden enger miteinander verbunden, sie treten zueinander in Beziehung, die Abfolge ist an die gegebene Bewegungsrichtung gebunden. Bei diesen Dissonanzen handelt es sich nicht um ein Intervallverhältnis zwischen Einzelstimmen, sondern um ein Hinführen eines Akkordes zum nächsten. Dabei spielt es keine Rolle, in welcher Stimme die Dissonanz auftritt, bei Wiederholungen wird beliebig ausgetauscht, nur wird angestrebt, Dissonanzen möglichst nach den alten Regeln der Stimmführung einzuführen und aufzulösen.

In den Kadenzen sind diese Beziehungen zwischen den Klängen auf kleinstem Raum zusammengefaßt, hier werden die Möglichkeiten einer „funktionalen“ Verbindung von Akkorden am deutlichsten gezeigt. Bei der Aufzählung folgen wir der von Muffat eingehaltenen Reihenfolge in seinem Kapitel *Von denen Cadenzen* (S. 103 ff.). Wichtig ist uns die Feststellung, daß sie „aus dem Baß erkent werden“ (S. 103). Die Folge der Baßtöne ist für Muffat Grundlage der Harmonisierung und damit der Komposition überhaupt.

„*Cadentia major ist, in welcher der Baß quintweise herunter oder quartweise hinauf springt*“ (Muffat S. 103). Sie entspricht also der Folge Dominante—Tonika und heißt „*simplex*“ ohne Bindungen in den Oberstimmen, „*ligata*“, wenn Dissonanzen den Ablauf zwangsläufiger machen. Die Bewegungsrichtung einer cadentia major simplex läßt sich noch umkehren, die einer ligata nicht mehr. Die einfachste „Ligatur“ ist der Quartvorhalt auf der Paenultima (bei Muffat „*Quarta dissonans*“); bei Carissimi ist er zur Formel erstarrt und wird bei entsprechender Baßführung grundsätzlich angebracht. Die gleiche Kadenz mit Quart-Sext Vorhalt (bei Muffat S. 105 „*konsonante oder süße Quart*“) ist in den Oratorien häufig (z. B.

IB, 252, $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$)¹³. Gern wird diese Kadenz durch den „*halben Sextil*“ ($\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$) in

g | d — | g

Verbindung mit konsonanter oder dissonanter Quarte erweitert (Muffat S. 105);

bei Carissimi z. B. in IA, 20, $\begin{matrix} 6 \\ 5 & 4 & 3 \end{matrix}$ oder in V, 253, $\begin{matrix} 6 & 5 & 5 \\ 5 & 4 & 3 \end{matrix}$. Die allein mit dem

d—e — | a | f—g — | c

halben Sextil gebundene Kadenz bei Muffat (S. 104) kennt Carissimi nicht, dafür

eine andere mit chromatischem Baßgang, die bei Muffat fehlt: $\begin{matrix} 6 & 6 & 5 & 5 \\ 5 & 5 & 4 & 3 \end{matrix}$ (V, 640

f—fis—g—c

und öfter). Als „*Cadentia major perfecta*“ bezeichnet Muffat u. a. eine Folge

$\begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 4 & 3 \end{matrix}$ (S. 105), bei Carissimi steht sie in IA, 265: $\begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 4 & 3 \end{matrix}$. „*Cadentia*

a — | a — d

minor“ heißt bei Muffat die Folge Subdominante — Tonika (S. 116); als Bindungen

¹³ Ziffern hinter der Bandzahl bedeuten Taktzahlen der Neuausgabe. Baßtöne werden in Buchstaben, die darüber befindlichen Intervalle in Ziffern angegeben. 5 ♭ bedeutet verminderte Quint, 6 ♯ durch Akzidentien erhöhte Sext, 4 ♯ übermäßige Quart.

kommen in Frage Septimen oder Nonen bzw. Sekunden. Bei Carissimi ist diese Kadenz selten, eine Folge $\begin{matrix} 6 - 9 & 8 & 4 & 3 \\ h & c - & g & \end{matrix}$ steht in V, 783. Sie entspricht bis auf verschärfenden Quartvorhalt auf der letzten Note Muffats Beispiel S. 120:

$$\begin{array}{c|c} 6 & 9 \ 8 \\ h & c - \ g \end{array}$$

Von der „*Cadentia minima*“ gibt es bei Muffat drei Arten: die sekundweis absteigende (gemeint ist der Baß), welche die gewöhnliche ist, die aufsteigende, „*so auch tenorizans oder tenorweis gehende Cadenz*“ (S. 120) und die „*cadentia minima stabilis*“ über liegenbleibendem Baßton. Christoph Bernhard nennt nur zwei Arten, nämlich die gebräuchliche, welche eine Sekunde fällt und die ungebräuchliche bei steigender Sekund. Beide sind für ihn tenorisierende Kadenzen, für die zweite Art gibt Bernhard aber keine Beispiele. Dagegen zeigen Muffats Beispiele (S. 124), daß es sich bei der „*Cadentia minima tenorizans*“ in Wirklichkeit um eine synkopierte Baßformel handelt, die beim Concert der „*Secunda subsynopata*“ (S. 54) schon behandelt wurde¹⁴. Weder bei Muffat noch bei Christoph Bernhard gibt es also eine Kadenz, die wirklich über sekundweis ansteigendem Baß steht. Die einfache, ungebundene „*cadentia minima*“ steht bei Carissimi z. B. in V, 275:

$$\begin{array}{c|c} 6 & \\ d & c \end{array}$$

die gleiche bei Muffat S. 121. Mit dem fallenden Sekundschritt des Basses korrespondiert die steigende Sekunde der Oberstimme. Christoph Bernhard sagt darüber (S. 83, 7): „*Die Fragen werden gemeinem Brauche nach am Ende eine Secunde höher als die vorhergehende Sylbe gesetzt . . .*“. Dementsprechend setzt Carissimi mit Vorliebe tenorisierende Kadenzen, wenn im Text eine Frage den Satz beschließt, oft auch bei Ausrufen der Klage. Als Beispiele aus der großen Zahl ähnlicher Fälle dienen zunächst zwei Fragesätze, die in verschiedenen Oratorien stehen und auf verschiedene Worte komponiert sind, aber musikalisch völlig übereinstimmen (Bsp. 1, III, 308 und V, 480).

Als Bindungen in den Oberstimmen kommen Septimen und Quarten in Frage,

$$\begin{array}{c|c} 7 \ 6 \ \sharp & 6 \\ z. \ B. \ f - & | \ e \end{array} \quad (IV, 353) \quad \text{oder} \quad \begin{array}{c|c} 4 \ \sharp \ 3 & \\ b - & a \end{array} \quad (IV, 377).$$

Bei letzterem entsteht über der vorletzten Baßnote eine übermäßige Quart. Die gleiche übermäßige Quart muß auftreten, wenn — wie im dreistimmigen Satz üblich — zur Sexte die Terz tritt. Aus dem Gebrauch bei Carissimi lassen sich Regeln ziehen, die ergänzen, was Christoph Bernhard darüber sagt (S. 59). Fällt der Baß eine große Sekunde, so steht über der vorletzten Note eine kleine Terz; zwischen ihr und der in jedem Fall geforderten großen Sext entsteht eine übermäßige Quart. Fällt der Baß eine kleine Sekunde, so steht über der vorletzten Note eine große Terz. Ein übermäßiges Intervall entsteht hier nur bei Quartvorhalt (zwischen Baßton und Quart). Mit der Figur der Interrogation ist also nicht nur ein me-

¹⁴ Die Stelle bei Bernhard heißt (S. 59): „*Die gebräuchlichen fallen eine Secunde und wollen über die erste Note die Sextam majorem haben. Was aber die Tertie anlangt, so lassen sie dieselbe über der ersten Note wie sie solche finden, doch wenn im Systemata duro die untere Stimme aus g in f oder in molli aus c in b fällt, so wird die erste Tertia minor, wegen der falschen Relation so sonst daraus entstände.*“

lodischer, sondern auch ein harmonischer Vorgang verbunden. Auch für die beiden anderen Arten der „*Cadentia minima*“ Muffats gibt es bei Carissimi Beispiele. Eine Baßformel mit „*secunda subsyncopata*“ („*cadentia minima tenorizans*“) in II A,

122: $\begin{matrix} 5 & 4 \\ 3 & 2 \end{matrix}$, eine „*cadentia minima stabilis*“ über liegendem Baßton in IV,

$\begin{matrix} a | a & gis - a | \\ 189: \begin{matrix} 5 & 6 & 6 & 5 & 5 \\ 3 & 5 & 4 & 4 & 3 \\ G & G & - & G & - \end{matrix} \end{matrix}$

Bei der Anwendung von Figuren und bei harmonischen Wendungen innerhalb der Kadenzen bleibt Carissimi in den Grenzen des zu seiner Zeit Üblichen. In den Chorsätzen stehen die einfachen Akkorde nebeneinander, verbunden werden sie erst durch Einsatz von Dissonanzen, meist im Rahmen der oben beschriebenen Kadenzen. Ihre dramatische Spannung erhalten die großen Tuttisätze durch den schnellen Wechsel von Solo und Gesamtklang, durch Spaltung der Chöre in einzelne Gruppen und durch die scharf skandierende Deklamation des Textes. An entscheidender Stelle innerhalb der Oratorien bedient sich Carissimi oft eines ungewöhnlichen Akkordes oder einer auffallenden Akkordfolge, die um so mehr hervortreten, je einfacher die harmonischen Verhältnisse in ihrer Umgebung sind¹⁵. Wir meinen hier aber nicht mehr die verschiedenen Arten von Dissonanzfiguren, wie sie als intervallische Verhältnisse der Stimmen untereinander oder als ihre dissonante Beziehung zum Baß von Günther Massenkeil beschrieben wurden¹⁶, sondern den ganzen Komplex eines Klanges, der als solcher gesetzt und gehört wird. Dazu die folgenden Beispiele:

Im fünfstimmigen Chorsatz am Schluß der *Historia di Abraham et Isaac* (IIA, 180–227) auf die dem Bibeltext hinzugefügten Worte: „*Omnes populi, laudate Deum, omnes gentes, omnes generationes, et adorete Dominum*“ ist die darin zunächst enthaltene Aufzählung in üblicher Weise komponiert. Mit den Worten „*et adorete*“ aber sind Klänge verbunden, die sich deutlich von allem Vorangegangenen abheben. Sie setzen ein mit einem Sept-Nonen-Akkord, der zum Verband einer

$\begin{matrix} 9 & 8 & 7 \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$
Klausel $\begin{matrix} 5 & 5 & 3 \end{matrix}$ gehört. Die gleiche Stelle kommt zweimal vor, zuerst auf $| f - | g - c |$

$\begin{matrix} 9 & 8 & 7 & & 7 \\ 5 & 5 & & 6 & 5 & 6 \\ f-g-c, \text{ dann auf } c-d-g. \text{ Mit einer Kadenz } \begin{matrix} 4 & 3 & & 3 & 3 \end{matrix} \text{ schließt der erste} \\ | d - | g - c - e | d - | c \end{matrix}$

Teil. Der Mittelteil folgt als Ensemblesatz für drei Solostimmen (ATB), dann wird der erste Teil wiederholt, und zwar in der Dominantlage. Die auffallende Akkordfolge steht an derselben Stelle und zu den gleichen Worten, hier auf c-d-g und

¹⁵ Vgl. Massenkeil, *Die oratorische Kunst* . . ., S. 73.

¹⁶ Ebda., Kap. IV, 3.

9

g-a-d. Die schließende Kadenz setzt ein wie im ersten Teil mit 5 (hier auf a),

4

sie wendet sich dann aber zum „harmonischen Motto“ $\begin{matrix} 9 \\ 7 \\ 5 \end{matrix}$ und schließt wie üblich.

Die besondere Bedeutung des Sept-Nonen-Akkordes an dieser Stelle wird damit noch einmal unterstrichen. Er ist hier das harmonische Abbild einer Geste anbetender Unterwerfung, die dem bedingungslosen Gehorsam Abrahams dem Worte Gottes gegenüber entspricht. Die Worte „*et adorete*“ aber gewinnen durch die mit ihnen verbundene außergewöhnliche Harmoniefolge über ihren Einzelfekt hinaus zentrale Bedeutung als die beherrschende Grundhaltung des ganzen Oratoriums.

Eine ähnliche Wirkung hat die „*cadentia minima stabilis*“ im Chorsatz von IV.

Die Folge $\begin{matrix} 6 & 6 & 5 & 5 \\ 5 & 4 & 4 & 3 \end{matrix}$ wird viermal hintereinander wiederholt, zweimal auf G, dann auf A und auf d zu den Worten „*Quam magna, quam amara, quam terribilis*“. Auch diese bei Carissimi seltene Folge von Harmonien über liegendem Baß hebt sich deutlich von ihrer Umgebung ab. Der Schlußchor von V enthält einen ungewöhnlichen Akkord an entscheidender Stelle. Takt 789 ff. steht auf die Worte „*dolentes, gementes*“ viermal die Folge: $\begin{matrix} 8 & 6 \\ 5 & 4 & 6 \\ 3 & 2 \end{matrix}$ über den Baßtönen f-e, c-h, g-fis und d-cis.

Es handelt sich um vierstimmig ausgesetzte Sekundakkorde, nicht um die „*Secunda subsyncopata*“. In keinem anderen Oratorium kommt dieser Akkord vor. Ein so außergewöhnlicher Klang an so exponierter Stelle wird zum Zielpunkt und Höhepunkt des ganzen Werkes. Auch hier ist wohl nicht der Affektgehalt der beiden Worte im einzelnen gemeint. Das Motto des ganzen Oratoriums wird noch einmal herausgestellt: Schreckliche Strafen erwarten die Sünder im Jenseits, wenn der Tod sie ihrem irdischen Wohlsein entrissen hat. Im Verhältnis dazu weniger auffällig, aber doch bemerkenswert ist die Anhäufung von Quart-Sext-Vorhalten im Schlußchor von IB. Die Takte 249–273 enthalten siebenmal die Folge $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$. Nicht der Akkord selbst ist hier ungewöhnlich, die häufige Wiederholung auf kleinstem Raum macht den Quart-Sext-Vorhalt zum „harmonischen Motto“ des Stückes; mit Textwiederholungen ist sie nur lose verbunden, zählt also nicht zu den echten Wiederholungsfiguren¹⁷. Anstelle der Anwendung von Regeln oratorischer Kunst zur Vertonung des Textes tritt hier die Anwendung harmonischer Prinzipien. Mit ihrer Hilfe wird durch außergewöhnliche klangliche Ereignisse die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt innerhalb der Komposition gelenkt. Die meisten musikalisch-rhetorischen Figuren, unter ihnen besonders die Wiederholungsfiguren, korrespondieren in ihrer Eigenschaft als Elemente der Gliederung mit der vom Text-

¹⁷ An dieser Stelle sei auch auf die Dissonanzhäufungen im Schlußchor des Oratoriums *Jephtha* hingewiesen, obwohl es in Ermangelung einer zuverlässigen Ausgabe nicht zum Kreis der hier besprochenen Werke gehört.

bearbeiter — wahrscheinlich ein Lehrer für Rhetorik am Collegium Germanicum — mit Hilfe von rhetorischen Figuren vorgegebenen Ordnung. Wo vom Text her eine solche aber nicht gegeben ist, muß der Komponist nach anderen Möglichkeiten einer Gliederung Ausschau halten. Wir wenden uns deshalb wieder dem Baß zu, um festzustellen, wieweit die für den Satz Carissimis entscheidende Stimme zur Herstellung von musikalisch geschlossenen Einheiten herangezogen wird.

Dem Schlußchor von IB sind in den Takten 274—295 nur die Worte „in aeternum“ unterlegt, unregelmäßig verteilt auf alle Stimmen. Die Grundlage des Satzes und seine vorgegebene Ordnung enthält eine stufenweise auf- und absteigende Baßreihe. Sie geht aufwärts von d nach g, fällt dann eine Oktave bis zum G und erreicht wieder ansteigend ihren Ausgangspunkt d. Bei der späteren Wiederholung sind lediglich die beiden Oberstimmen vertauscht (Cantus 1 und 2 mit Violine 1 und 2). Zu den einzelnen Tönen der Reihe gehören folgende Akkorde:

			4 6		5 5 6 4			5 5 6 6	6		7 6 5 5																					
	7 6 5 ♭		3 2 3		7 6 4 3 3		2 6		7 6 4 3 3		5		3 4 4 3																			
d	e	—		fis	—	g	—	fis		e	—	d		d	c	—		A	—	G		G	A	—	H	—	c		d	—	—	—
↘		↘				↘				↘																						

Unverbundene Dreiklänge stehen nur an zwei Stellen, über dem letzten Ton entfaltet sich eine „*cadentia stabilis*“. Die Reihe ist in vier gleichgroße Teile gegliedert; die beiden ansteigenden Tetrachorde am Anfang und am Schluß haben ihre eigene Harmonisierung, die der beiden fallenden Tetrachorde g-d und c-G innerhalb des Oktavganges stimmen überein. Mit der Verknüpfung der Klänge durch Dissonanzen hängt zusammen, daß die Oberstimmen sich hier meistens stufenweise weiterbewegen. Stehen unverbundene Klänge nebeneinander, so sind die Oberstimmen zu Sprüngen gezwungen. Trotzdem entsteht keine echte Polyphonie, weil keine der Oberstimmen wirklich selbständig geführt ist. Einen Anschein von Imitation ergeben höchstens die aufeinanderfolgenden Einsätze mit dem gleichen punktierten Rhythmus. Der Satz ist vom Baß her bestimmt, die Baßreihe gibt den Rahmen, welcher der Freiheit der anderen Stimmen Grenzen setzt. Die große Zahl der „Ligaturen“¹⁸ kettet die einzelnen Klänge aneinander, kein Glied steht für sich allein. Die Bewegungsrichtung ist eindeutig festgelegt und läßt sich nicht umkehren.

Eine stufenweise absteigende Baßreihe steht auch in IV, 204—210. Sie reicht von f nach G und ist in zwei symmetrische Hälften geteilt, entsprechend der Wiederholung der Worte „*erit dies novissima*“ durch zwei verschiedene Chöre. Beide Hälften sind übereinstimmend harmonisiert, in größerem Zusammenhang wird uns diese Reihe weiter unten noch einmal beschäftigen:

	6			6																	
	(4)			4																	
	(2)	6	7	6		2		6	7	6											
f		f	—	e		d	—		c		c	—		H		A	—		G	.	
⏟		⏟				⏟				⏟											

¹⁸ So nennt Muffat die dissonanten Bindungen.

Eine chromatisch ansteigende Baßreihe steht im gleichen Oratorium Takt 347 bis 351 als Basis eines dreistimmigen Chorsatzes (TTB). Die Aufzählung der Worte „*exorientem, sitientem, nudum, infirmum, aut in carcere*“ geschieht immer auf den gleichen chromatischen Baßschritt. Da die Oberstimmen ebenfalls stufenweise steigen, wird der ganze Satzkomplex gleichmäßig nach oben weitergeschoben. Parallelen sind umgangen durch unregelmäßigen Einsatz der Stimmen. Die Harmonisierung ist denkbar einfach, es wechseln Dreiklang und Sextakkord:

$$\begin{array}{cccccc} 6 & 6 & 6 & 6 & 6 & 5 \ 6 \ \sharp \\ c|cis-d|dis-e|e-f|fis-g|gis-a-e \end{array}^{19}$$

Damit sind die Voraussetzungen für die „akkordische“ Figur der Congeries²⁰ gegeben. Die chromatische Führung des Basses entspricht der Pathopoeia²¹, gleichzeitig findet aber auch noch eine Climax statt. Hier scheint mir die Analyse des Satzes mit Hilfe der Kombination von mehreren musikalisch-rhetorischen Figuren nicht ausreichend²². So wie der Baß als diatonisch auf- oder absteigende Linie zur Klammer um einen musikalisch zusammenhängenden Abschnitt wird, ist auch hier die chromatische Fortschreitung mehr harmonisches Mittel zur Gliederung als

musikalisches Pendant einer rhetorischen Figur. Der Wechsel zwischen $\frac{5}{3}$ - und

$\frac{6}{3}$ - Akkord ergibt sich bei chromatisch aufsteigendem Baß fast von selbst und ist altbekannt. Der Komplex als ganzes scheint mir in diesem Beispiel am meisten dem Wesen der Climax zu entsprechen, der Steigerung des Affektes von Wort zu Wort. Anzumerken bleibt für unser Beispiel, daß es sich um eine künstliche Affektsteigerung handelt, um die scheinheilige Beteuerung der Verdammten, sie hätten den Herrn nicht als „*exorientem, sitientem, nudum, infirmum aut in carcere*“ gesehen. Die ausschließlich harmonische Anwendung einer chromatischen Baßlinie

zeigt das dreistimmige Instrumentalritornell in IB, 114–118: $\begin{array}{cccc} 6 & 6 & 7 & 6 \\ g-|fis-f|e-es| \end{array}$

$\begin{array}{cc} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{array}$. Hier ist eine „*cadentia major*“ g-d-G gestreckt, indem der erste Quartfall d – | G

von einem chromatischen Baßgang ausgefüllt wird. Einfache Dreiklänge würden an dieser Stelle dem Prinzip der Verbindung zweier entfernter Punkte durch stufenweises Weitergehen entgegenstehen. Deshalb sind in den Oberstimmen Ligaturen (6 oder 7) enthalten.

Das folgende Beispiel dagegen zeigt wieder die gleichzeitige Anwendung einer Figur und einer gliedernden Baßformel.

Bei Wiederholung von Tongruppen in verschiedenen Stimmen haben wir es mit der Figur der Fuga zu tun²³. Im Schlußchor von III gibt es dafür ein bemerkenswertes Beispiel²⁴. Die Aufzählung der weltlichen Vergänglichkeit übernehmen mit

¹⁹ Der Wechsel müßte unterbrochen werden, sobald der natürliche Halbton e–f im Baß erscheint. Carissimi hilft sich, indem er die Note e wiederholt.

²⁰ Massenekil, *Die oratorische Kunst* . . . , S. 111.

²¹ Ebda., S. 75.

²² Ebda., S. 127.

²³ Vgl. Massenekil, *Wiederholungsfiguren* . . . , S. 43.

²⁴ Ebda., S. 58.

derselben Melodie auf verschiedenen Stufen abwechselnd Sopran, Alt und Tenor. Die Melodie beschränkt sich bis auf eine Ausnahme auf die Dreiklangstöne über dem Baß. Die Baßformel wird auf verschiedenen Stufen ständig wiederholt. Während also in den textierten Oberstimmen die Figur einer Fuga erscheint, enthält der nichttextierte Baß die Figur einer Epizeuxis (Wiederholung einer Tongruppe in derselben Stimme auf verschiedenen Tonstufen). Beim klanglichen Ergebnis werden die von der Baßfigur gegebene Ordnung und die Wiederholungsfigur der mit dem Text verbundenen Solostimme einander die Waage halten. Harmonisches und oratorisches Prinzip durchdringen einander, beide sind wesentliche Bestandteile des Satzes. In unserem Beispiel (III, 428–433 und 469–474) ist außerdem die innige Verknüpfung der Einzelteile bemerkenswert, wie die Zusammenstellung von Textgliedern und Baßformeln zeigt²⁵:

A: „et mundi fallacis favor mutabilis“

T: „Fortunae mendacis tenor instabilis“ T: „et vitae“

f	e	f	d		c	H	c	A		g

fugacis spes variabilis“ ← A: „et vitae fugacis spes variabilis, nunc“ ...
„nunc“ ...

fis	g	e	d		cis	d	H		A	...

Das harmonische Prinzip tritt in den Vordergrund, wenn ein einziger Baßton auf größere Strecken allein das Fundament des Satzes bildet, ohne Akkordwechsel durch die Oberstimmen. Hier müssen sich alle Stimmen auf die zum Baßton gehörenden Dreiklangstöne beschränken, sogar unbedeutende Durchgangsdissenanzen sind selten. Beispiele für diese Satztechnik sind in Carissimis Oratorien zahlreich und in allen Kombinationsgattungen zu finden. Das Rezitativ des Propheten in IV, 26 bis 31 besteht nur aus den Dreiklangstönen des Baßtones d; im zweistimmigen Satz der Solostimmen benutzen die beiden Soprane über liegendem F im Baß die Töne f-a-c (IB, 33–35); die ersten acht Takte des elfstimmigen Chores in IV, 53–60 enthalten nur die Dreiklangstöne von c. Ein einziger Akkord ist in allen diesen Beispielen Grundlage der Komposition, andere satztechnische Elemente sind nicht vorhanden.

Bei stufenweisem Fortschreiten oder liegenbleibendem Baßton wurde deutlich, daß die tiefste Stimme Fundament und Ausgangspunkt der Komposition sein kann. Ob ihr auch in größerem Zusammenhang für die Planung, Anlage und Durchführung des Satzes wesentliche Bedeutung zukommen kann, wird Gegenstand der weiteren Untersuchung sein. Am Beispiel der Figuren sahen wir, daß die Planung mit der Ordnung des Textes zu beginnen hat. Soweit seine rhetorischen Figuren direkt in musikalische umgegossen werden, ist die Anlage der Komposition schon gegeben. Wo dies aber nicht der Fall ist, tritt eine Korrespondenz zwischen Textgliederung und Baßformeln ein, welche nun für die Durchführung des Satzes den Rahmen

²⁵ Bei Massenkeil, *Wiederholungsfiguren* ... , S. 58 nur Text und Oberstimmen.

geben. Text und Baß eines fünfstimmigen Chorsatzes aus III, 113–131, unterbrochen von solistischen Partien, enthalten folgende Bauelemente²⁰:

Text:

- a = „*Regi nostro /: complaudamus :!*“
 b = „*praecinamus, collaetemur, gratulemur*“
 c¹ = „*et convivale carmen /: modulemur :!*“
 c² = „*!: modulemur :!*“

Baß:

- A 1 = $\overset{6}{g} \overset{43}{fis} g G / c - \overset{43}{d} G / G d G - / c G d G /$ 4 Takte
 A 2 = $\overset{6}{c} H c - / f - \overset{43}{g} c / c G c - / f c g c /$ 4 Takte
 B = $\overset{56}{c} G - / \overset{5}{d} B \overset{43}{GA} / d$ 2 Takte
 C = $\overset{56}{d} - a e / g$ 1 1/2 Takte
 R 1 = $\overset{43}{d} g d / a - /$
 R 2 = $\overset{43}{g} c G / d - /$

Das Stück ist nach folgendem Schema gebaut:

- A 1 a + a
 A 2 b + b
 B c¹
 R 1 c²
 C c¹ (zweimal)
 R 2 c² (zweimal)

Textglieder und Baßfolgen sind auf folgende Weise miteinander verbunden:

Zu den symmetrisch gebauten Textteilen a und b gehört der Baß A 1 auf G und der gleiche A 2 auf c. Die Worte von c² werden genauso zuerst mit R 1 auf d und dann mit R 2 auf g verbunden. Die beiden Teile B und C, vom Satz her gesehen Überleitungen vom Subdominant- zum Dominantbereich (B) und vom Dominant- zum Tonikabereich (C), sind durch das gemeinsame Textglied c¹ verbunden. Der Folge a-b-c des Textes entspricht die Folge A-B-C der harmonischen Anlage, unterbrochen und geschlossen von R. Die Abfolge der Baßgruppen und die Gruppierung der Textworte entsprechen sich hier aufs genaueste.

Ein noch größerer Raum wird abgesteckt in einem Abschnitt der *Historia Divitis*, dem Umfang nach das größte unter den Oratorien Carissimis. Solisten wechseln hier (V, 655–696) in rascher Folge mit kleinen Ensembles und dem ganzen acht-

²⁰ Textgruppen werden mit kleinen, Baßformeln mit großen Buchstaben bezeichnet. R ist ein refrainartiger Ruf des Chores.

stimmigen Chor (mit zwei Violinen und Instrumentalbaß). Dem Reichen werden Fragen gestellt nach seinen irdischen Reichtümern und Vergnügungen, Kernstück sind die Frageworte „ubi sunt“ in verschiedener melodischer Fassung. Bsp. 2 zeigt, daß die Aufzählung immer auf die gleiche Baßformel erfolgt (g-e-d), je nach Länge des Textes ist sie kürzer gefaßt oder gedehnt. Eine erste Unterbrechung tritt ein mit der Antwort „versae sunt omnes . . .“ über einer neuen Baßformel d-c-cis-d (Takt 671). Kurze Frage („ubi, ubi . . .“) und Antwort („transierunt . . .“) wechseln nun in schneller Folge, die Baßformeln für Frage und Antwort aber bleiben immer die gleichen wie oben; sie werden jetzt auch auf anderen Stufen wiederholt, dabei wird kein Unterschied zwischen voll- oder geringstimmiger Besetzung gemacht. In unserem Beispiel sind nur die Kernworte des Textes und die Baßstimme wiedergegeben²⁷. Die Oberstimmen entnehmen den vom Baß gegebenen Akkorden ihren Tonvorrat. Bei gleicher Baßformel sind sie sich ähnlich, stimmen aber nur selten genau überein. Grundlagen des Satzes sind die Textabschnitte und die vom Baß bestimmte Abfolge der Harmonien.

Auf die häufige Anwendung der Climax im großen Chorsatz „*Quam magna, quam terribilis . . .*“ im *Judicium Extremum* hat schon Massenkeil aufmerksam gemacht²⁸. Es bleibt die Rolle des Basses bei der Anlage des Satzes und seiner Harmoniefolgen zu untersuchen (IV, 189–220). Die elf Singstimmen sind in drei Chöre gespalten (CCATB, ATB, ATB), drei Instrumente verdoppeln im Tutti die beiden Cantus-Stimmen und den Chorbaß. Die beiden tiefen Chöre stellen die Gruppen der „*justi*“ und der „*peccatores*“ dar. Von der Ankündigung des jüngsten Tages und seinen Ereignissen handelt der Text. Sein erster Teil ist gegliedert:

a) „|: *Quam magna* :|“ b) „*quam amara*“ c) „*quam terribilis*“ d) „*quam, quam, quam*“ e) „|: *quam terribilis*“ (fünfmal) :| f) „|: *erit dies novissima* :|“ g) „|: *cum advenerit Dominus ad iudicandum nos* :|“ h) „|: *ad iudicandum* :|“ i) „|: *ad iudicandum nos* :|.“

Zu den ersten drei Textgliedern gehört eine „*cadentia minima stabilis*“ ($\begin{smallmatrix} 5 & 6 & 6 & 5 & 5 \\ 3 & 5 & 4 & 4 & 3 \end{smallmatrix}$), für die drei Chöre nacheinander über liegendem Baß gesetzt. Teil a) und seine Wiederholung sind ineinander verschränkt und bleiben auf G, Teil b) und c) stehen auf A und d. Innerhalb der Stimmen sind genaue Wiederholungen von Melodieteilen soweit als möglich vermieden. Der „*Semi Sextilis*“ ist nur im ersten Akkord vollständig ($\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$), in allen übrigen Fällen fehlt die Quint, ohne daß es wegen der Stimmführung oder mangelnder Stimmzahl notwendig wäre. Muffat sagt zu diesem Problem (S. 103): „*Mit drei Stimmen allein aber bleibt immer eine Consonanz aus, bald die Terz.*“ In seinem Beispiel dazu fehlt aber in drei Fällen von sieben die Quint, später sogar Terz und Quint. Der Quint-Sext-Akkord ist hier also eine Ableitung der kleinen Sext als Zweiklang, dem ein im Verhältnis zum Baß konsonantes Intervall hinzugefügt werden kann. In Abschnitt d) hat jedes der drei Worte seinen eigenen Akkord (d, g, c); e) und seine Wiederholungen bleiben

²⁷ Bei der synoptischen Darstellung der Baßlinie sind die korrespondierenden Teile untereinandergesetzt. Das Beispiel enthält die vollständige Baßstimme ohne Kürzung oder Auslassung.

²⁸ Massenkeil, *Wiederholungsfiguren . . .*, S. 56 und Tabelle S. 52/53.

ganz auf dem Dreiklang von c, die Zahl der beteiligten Stimmen vermehrt sich bis zum vollen Tutti. Der dann folgende Textabschnitt f) ist zuerst dreistimmig, bei der Wiederholung fünfstimmig gesetzt. Die klangliche Grundlage bleibt die gleiche: vier Töne stufenweise absteigender Baß von f nach c und von c nach G²⁹, über dem mittleren Ton c sind die beiden Teile miteinander verhakt. Trotz der Textwiederholung und gleichem Baß auf verschiedenen Stufen wird auch hier eine Wiederholung innerhalb der Oberstimmen streng vermieden. Nach dem gleichen Prinzip ist g) gebaut: zweimal die gleiche Baßreihe auf verschiedenen Stufen zum selben Text; innerhalb des Oberstimmengefüges (dreistimmig) sind durch unregelmäßigen Stimmtausch Wiederholungen vermieden. Hierbei gerät der Baß in Takt 211 über den Tenor, ein Zeichen dafür, daß für die Ausführung mit einer 16' – Verdoppelung des Instrumentalbasses gerechnet wurde. Mit Textabschnitt i) schließt der erste Teil über einfachen Baßfolgen A-d, d-G und der „*cadentia major*“ g-d 43-g. Für den zweiten Teil (IV, 221–244) genügt hier die Feststellung, daß der Baß und damit die harmonische Anlage des Satzes Hand in Hand gehen mit der weit im Vordergrund stehenden Climax in Text und Einzelstimmen³⁰. Der Baß unterstützt durch sequenzhaften Anstieg in Abschnitt a) und b) und noch stärker in e¹ bis e⁶ die mit der Climax verbundene Steigerung des Affektes. Der Komplex als Ganzes bekommt ein besonderes Gewicht dadurch, daß er als Schluß des Oratoriums noch einmal wiederholt wird. Blicken wir deshalb noch einmal zurück auf die Gesamtanlage, wie sie in Beispiel 3 skizziert ist. Den ersten Teil eröffnen breite Klangflächen bis zu einem ersten Gipfelpunkt auf c. Auch durch die straffe Rhythmisierung des Textes wird hier ein erster Höhepunkt gewonnen. Dem Anwachsen folgt eine Entspannung, abwärts führende, durch Ligaturen in den Oberstimmen verbundene Baßschritte (f). Dann beginnt wieder eine fester gefügte Folge von Baßtönen mit Wiederholung auf neuer Stufe (g) und ein kräftiges Auskadenzieren mit Quintsprüngen des Basses (h, i). Der zweite Teil enthält die Aufzählung der zu erwartenden Ereignisse. Das Bild der vom Himmel herabstürzenden Sterne (Teil d) wird von einem Solo eröffnet, das durch seine weiten Melodiesprünge auffällt. Die Chöre übernehmen den Text, sind aber nicht mehr abschnittsweise aneinandergereiht, sondern nehmen sich gegenseitig den Einsatz weg und überstürzen sich bei der Wiederholung des Textes zu einer dreichörigen „Engführung“. Damit ist die Schlußsteigerung eingeleitet, sie wird weitergetrieben vom schnelleren Wechsel zwischen Solo und Chor und der fünfmal aufeinander folgenden Climax (e 1–6).

Ein letztes Beispiel soll zeigen, wie aus den vom Baß vorgegebenen Akkordfolgen Melodien herauswachsen können. Wenn die als Heterolepsis bezeichnete Figur das Wechseln von einem Stimmbereich in einen andern meint, so müßte ein ganzer Stimmkomplex ja über dem Baß latent vorhanden sein. Damit wären aber der Baß und die von ihm implizierten Akkordfolgen Ausgangspunkt und Fundament des ganzen Satzes.

In der *Historia Divitis* stehen von Takt 356 an zwischen den dramatisch gespannten Chorsätzen ariose Abschnitte. Betrachtende Texte werden erst von Cantus I, dann von Cantus II und wieder von Cantus I über einem Baß in ungeradem Takt

²⁹ Vgl. oben, S. 215.

³⁰ Massenkeil, *Wiederholungsfiguren* . . . , S. 56.

vom Typ der Sarabande gesungen. Ein kurzes dreistimmiges Ritornell der Instrumente trennt und beschließt die einzelnen Abschnitte. Der Baß ist dreimal der gleiche, die Melodien der Solisten wechseln. In allen drei Melodien kommen Sprünge vor, die wegen ihrer Größe oder ihres ungewöhnlichen Intervalls zu den saltus duriusculi gezählt werden können. Mit diesen ungewöhnlichen Sprüngen verlassen die Stimmen ihren Singbereich, nicht aber die beim ersten Male festgelegten Akkordfolgen. Wenn man alle drei Stimmen gleichzeitig zum Baß setzt, entsteht ein realer dreistimmiger Satz. Zuerst muß also der Baß und seine dazu gehörende feststehende Abfolge von Harmonien vorgelegen haben. Ihnen wurden die Bauelemente für drei verschiedene Melodien entnommen. Alle drei Melodien entstammen einer einzigen harmonischen Deutung des Basses, obwohl die Möglichkeit bestanden hätte, über den gleichen Baßtönen auch andere Akkordfolgen zu errichten. Daß kein Ostinato gemeint ist — der Sarabandentypus legt dies nahe — entnehmen wir einer zweiten Stelle im selben Oratorium, die nach dem gleichen Prinzip gebaut ist³¹.

Es hat sich ergeben, daß im Werke Giacomo Carissimis dem Baß eine entscheidende Bedeutung zukommt, daß die tiefste Stimme am Zustandekommen des Satzes ebenso beteiligt ist wie die Oberstimme mit ihrem Reichtum an musikalisch-rhetorischen Figuren. Wir haben gesehen, daß beide Elemente gemeinsam oder einzeln in der Komposition enthalten sind. Beide sind aber nicht zu denken ohne eine enge Verbindung, ja eine Abhängigkeit vom Text. Die künstlerische Gestaltung des Textes und seine nach oratorischen Regeln hergestellte Fassung sind die Keimzelle des musikalischen Satzes. Seinen Abschnitten werden die verschiedenen Gattungen der Komposition zugeordnet, zu seinen einzelnen Teilen treten die Elemente der Satztechnik. Mit der Figurenlehre und der Harmonielehre, letztere gezogen aus der Generalbaßlehre Muffats, sind uns zwei dieser Elemente faßbar geworden. Im Hinblick auf die harmonischen Grundlagen seines Satzes ist Carissimi auf dem Wege von Praetorius zu Bach einen wichtigen Schritt vorwärts gegangen. Der *„Unterschied liegt weniger in der Art der verwendeten Akkorde als in der Methode der Verbindung. Bach geht den Grunddreiklängen nahezu völlig aus dem Wege und nutzt die in Umkehrungen oder sonst dissonierenden Akkorden per se vorhandene Spannung jeweils in charakteristischer, auf den folgenden Akkord hinzielender Weise aus. Die im 4-3-Vorhalt des Dominantdreiklänges sich ankündigende Tendenz ist bei Bach voll wirksam und beherrscht den Satz“*³².

Carissimi hat die harmonischen Möglichkeiten seiner Zeit durchaus ausgeschöpft. Wenn sie sparsamer angewendet wurden als in der gleichzeitigen italienischen Oper oder im Madrigal, so hing das wohl mit dem Zweck und dem Ort der Aufführungen zusammen. Die für San Marcello bestimmten Werke hatten nicht den Geschmack der Menge zu befriedigen oder modischen Ohrenschmaus zu bieten. Sie hatten in der Karwoche einen ausgesuchten Kreis von tief religiösen und kunstverständigen Menschen zu bewegen. Daß Carissimis Werke diese Aufgabe erfüllten, zeigt die hohe Wertschätzung, die man dem Meister und seinen Kompositionen noch über den Tod hinaus entgegenbrachte.

³¹ V, 294—318.

³² Lars Ulrich Abraham, *Der Generalbaß im Schaffen des Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen*, Berlin 1961, S. 152.

Beispiel 1

III, 308

quae di - ra cer - no pro - - di - gl - a

V, 480

quae ha - bi - ta - bo pa - - la - ti - a

Beispiel 2

V, 655 ff.

solo tutti

ubi sunt...

solo 661 tutti

ubi sunt...

667 solo dreistg., Wdhlg. tutti

ubi sunt... versae sunt...

675 solo tutti

ubi, ubi... transierunt...

solo fünfstg.

ubi, ubi... transierunt...

solo vierstg.

ubi, ubi... transierunt...

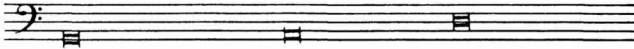
solo vierstg. tutti

ubi, ubi... transierunt...

Beispiel 3

IV, 189 - 220

a) |: Quam magna:| b) quam amara c) quam terribilis

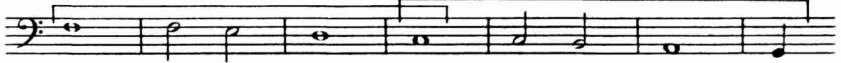


(fünfmal)

d) quam quam quam e) |:quam terribilis:|



f) |:erit dies novissima:|



g) cum advenerit Dominus...



h) |:ad iudicandum:| i) |:ad iudicandum nos:|



IV, 221 - 144 Sol obscurabitur, luna obtenebrabitur, totus stellifer inflammabitur

a) solo tutti b) solo tutti c) solo tutti



d) de caelo cadent sidera...



e) e1 e2 e3 e4 e5 e6



solo tutti solo tutti s. t. s. t. s. t. solo tutti