

Klaus Wolfgang Niemöller Studien zu Carl Luythons *Lamentationes* (Prag 1604)¹

In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts erreichte die Geschichte der mehrstimmigen Vertonung der Lamentationen in doppelter Hinsicht eine neue Phase². Einmal legte das Tridentinische Konzil eine verbindliche Textfassung fest, zum anderen etablierte sich eine Satzweise, die sich der Motettenkomposition dieser Zeit allgemein weitgehend annäherte und weniger an den römischen oder anderweitigen "tonus lamentationum" als eine Art cantus firmus oder als melodische Substanz der Soggetti anlehnte, wie es in der ersten Jahrhunderthälfte noch durchgehend der Fall gewesen war³. Dennoch behalten die Lamentationen durch ihre Bestimmung für die drei Kartage und den intensiven Klagecharakter ebenso ihre Besonderheit wie durch den singulären Textaufbau.

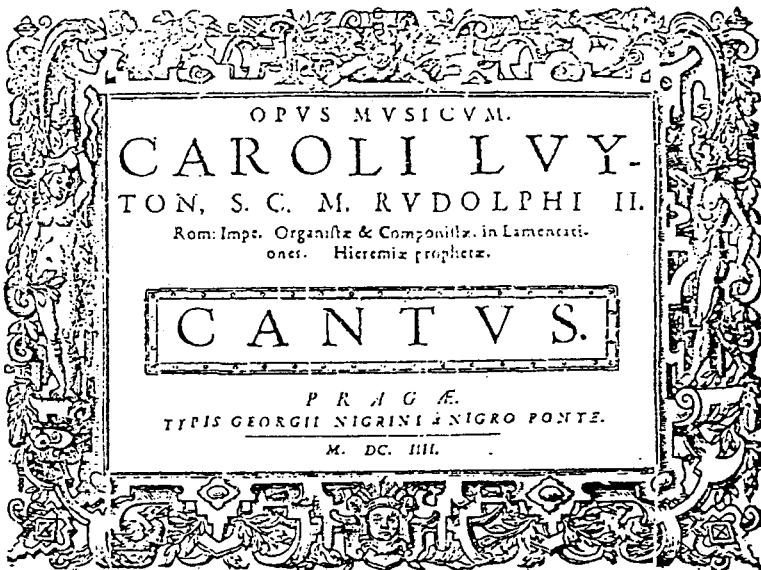
Obwohl Franz Commer bereits 1879 die Lamentationen von Carl Luython im 20. Band seiner "Musica sacra", der "Sammlung der besten Meisterwerke des 16. und 17. Jahrhunderts", ediert hat⁴, fand Luythons Komposition nur im Zusammenhang der Motetten in der Dissertation von A. Smijers aus dem Jahre 1923 einige Aufmerksamkeit⁵. Das Erscheinen einer Tonträgeraufnahme "Musik am Prager Hof Kaiser Rudolfs II." des Dialogo musicale (Utrecht) unter Leo Meilink in der Reihe "Anthologie ostdeutscher Musik" im Jahre 1992⁶ machte wiederum auf das eindrucksvolle Großwerk mit einer

-
- 1 Dieser Beitrag wurde erstmals veröffentlicht in: Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart, Festschrift Hans Schmidt zum 65. Geburtstag, hrsg. von Heribert Klein und Klaus Wolfgang Niemöller unter Mitarbeit von Jürgen Schaarwächter, Köln 1998. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags Dohr.
 - 2 Günther Massenkeil, 'Lamentation', in: Das große Lexikon der Musik, hrsg. v. Marc Honegger und Günther Massenkeil, Bd. 5, Freiburg 1976, S. 48–50.– Magda Max Weber, 'Lamentation', in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher, Sachteil 5, Kassel 1996, Sp. 893–904.
 - 3 Charlotte Reinke, Die mehrstimmigen Lamentationen von ihren Anfängen bis ca. 1550, Kassel 1997 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 198).
 - 4 A[lbert] Smijers, Karl Luython als Motetten-Komponist, Amsterdam 1923, S. 1–43.
 - 5 A[lbert] Smijers, Karl Luython als Motetten-Komponist, besonders S. 55–56.
 - 6 deutsche harmonia mundi/WDR HM/IOM 946–2.

Aufführungszeit von fast 45 Minuten aufmerksam. Mit dem Titel der Schallplatte und dem Titel des Musikdruckes wird der biographische und institutionelle Rahmen des Werkes angesprochen, der in seinen Daten kontextual ineinandergreift. Der Titel lautet: "Opus musicum. Caroli Luyton, S.[acrae] C.[aesarei] M.[aiestatis] Rudophi II. Rom.[ani] Imp.[erii] Organistae Componistae, in Lamentationes. Hieremiae prophetae. CANTUS. Praegae. Typis Georgii Nigrini a' Nigro ponte. M.DC.III."⁷

Auf die *Lamentationes* folgen noch *Benedictus Dominus Deus Israel* (Cantus Simeonis) und der 50. Psalm *Miserere mei Deus*, die auch sechsstimmig vertont sind, jedoch mit ihrem psalmodierenden falso bordone-Satz sich deutlich von der Kompositionsweise der *Lamentationes* absetzen, obwohl in den Stimmbüchern keine besondere Abtrennung vorgenommen wird, da das Ganze offensichtlich als zusammengehörend betrachtet wird.

Abbildung 1



7 RISM A/1/5, Einzeldrucke vor 1800, Bd. 5, Kassel 1975, S. 378b.

Um die historische und kompositionstechnische Situiertheit der *Lamentationes* des Organisten und Komponisten Carl Luython etwas genauer darstellen zu können, sind auch seine Messen und Motetten mit einzubeziehen. Commer hat in drei Bänden der "Musica sacra" zwar auch vier von insgesamt 11 nachweisbaren Messen Luythons neugedruckt⁸, jedoch ist mit der Aufnahme von drei *Missae quodlibeticae* ein einseitiger Akzent gesetzt worden, der dann auch in der Bewertung von Luythons Messen durch Walter Pass als "short and simple parody masses for modest forces" seinen Niederschlag fand⁹. Das Jahr der Drucklegung 1609 der ersten Auflage ist jedoch nicht identisch mit dem Entstehungszeitraum der Werke, der weit ins 16. Jahrhundert zurückreicht, so dass die Einschätzung von Pass generell für die kirchenmusikalischen Werke, sie seien von der jüngeren Entwicklung um und nach 1600 unberührt, nur bedingt akzeptiert werden kann. Aufschlußreich sind deshalb die Studien von Carmelo Peter Comberati von 1987 zu den Kompositionen von Messordinarien am Hof Kaiser Rudolfs II.¹⁰, zeigen sie doch die Diffizilität von Luythons Kompositionsweise namentlich auch in den Parodiemessen zu Vorlagen von Philipp de Monte und Orlando di Lasso. Während bisher die *Missae quodlibeticae* in der Nachfolge seines wohl ersten Lehrers Jacob Vaet im Vordergrund standen, hebt Comberati zu Recht hervor, dass der Einfluß seines anderen Lehrers Philipp de Monte, von dem er zwei Madrigale und zwei Motetten als Modell verwandte, dominierte. Man kann sie so auch als "imitatio" im Sinne

-
- 8 Franz Commer, *Musica sacra*: Bd. 18, Berlin 1877, S. 59–80: *Missa Quodlibetica a 4* und *Missa quodlibetica a 3*; Bd. 17, Berlin 1877, S. 76–85: *Missa quodlibetica 4va ad aequales*; Bd. 19, Berlin 1878, S. 25–42: *Missa super Ne timeas Maria a 5*. Diese Angabe ist leider bei Carmelo Peter Comberati, *Late Renaissance Music at the Habsburg Court. Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576–1612)*, New York/Montreux 1987 (Musicological Series, Bd. 4), S. 70, Anm. 74 nicht korrekt.
- 9 Walter Pass, 'Luython, Carl', in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. S. Sadie, Bd. 11, London etc. 1980, S. 378.
- 10 Comberati, *Late Renaissance Music at the Habsburg Court*, bes. S. 62–77 und 132–142. Wohl als Teildruck in ders., 'Carl Luython at the Court of Emperor Rudolf II. Biography and His Polyphonic Settings of Mass Ordinary', in: *Festschrift Gw. S. McPeck*, hrsg. v. C. P. Comberati und M. C. Steel, New York 1988, S.130–143.

einer Hommage verstehen¹¹. Die "Modernität" des Organisten Luython, die sowohl mit seiner vorbildhaften *Fuga suavissima* als auch mit dem enharmonischen Cembalo, das er 1613 aus Not an Erzherzog Karl, Bischof von Breslau, verkaufen mußte, deutlich erkennbar ist, darf sicherlich nicht gegen einen konservativen Kirchenmusikkomponisten ins Feld geführt werden, da hier im Rahmen der *Musica sacra* andere Anforderungen Vorrang haben, nicht zuletzt die Kontinuität imperialer Repräsentation.

Alle diese Fragen und Aspekte fordern auf, zunächst Luythons Leben und Wirken am Kaiserhof zu skizzieren¹². Carl Luyt(h)on wurde 1557 oder 1558 in Antwerpen als Sohn eines Schulmeisters geboren und hat so eine entsprechende musikalische Ausbildung für den Gesangsdienst der zugehörigen Kirche empfangen. Seine Anwerbung als Sängerknabe für die Wiener Hofkapelle Kaiser Maximilians II. im Jahre 1566 führte den "Niederländer" in die Lehre von berühmten "Niederländern" am Kaiserhof. Nachdem er 1571 infolge des Stimmbruchs ausschied und sich nach Italien wandte, um sich musikalisch weiterzubilden, widmete er bereits 1576 bei seiner Rückkehr aus Italien dem Kaiser eine Messkomposition. Im Mai desselben Jahres wurde er auch wieder angestellt, und zwar als "camer musicus", das heißt, als Organist. Von dieser privaten Position wechselte er ab 1577 in das Amt eines Hoforganisten über, vom dritten Organisten dann nach dem Fortgang des ersten Hoforganisten Paul de Winde 1594 in dessen Position. Seit Luython 1582 in Verbindung mit seinem Aufenthalt auf dem Reichstag in Augsburg als zweiter Organist sein erstes Werk, Madrigale, veröffentlichte, trat er zunehmend auch als Komponist hervor. Sein Lehrer, der berühmte Hofkapellmeister und Hofkomponist Philipp de Monte, der bereits seit 1568 in Wien unter Kaiser Maximilian die Hofkapelle geleitet hatte, fand nicht nur die Verehrung seines Schülers Luython, zum Beispiel mit dem Madrigal *Sacro monte mio dolce – Sio giusto bel giusto*, sondern war auch ganz offensichtlich für die kirchenmusikalischen Werke sein wichtigstes Vorbild, bezeugt allein durch die vier

11 Howard M. Brown, 'Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance', in: *Journal of the American Musicological Society* 35 (1982), S.1– 48.

12 Siehe Comberiati, *Late Renaissance Music at the Habsburg Court*, S. 62ff.

Parodiemessen über Werke de Montes. Als dieser 1603 starb, erhielt Luython dessen Stelle als Hofkomponist. Noch in diesem Jahr veröffentlichte er ein erstes Buch mit Motetten (*Selectissimarum sacrarum cantionum* [...] *Fasciculus primus*), ein Jahr später erschienen die *Lamentationes*.

Damit hatte Luython, der bereits über 30 Jahre in der Hofkapelle mitgewirkt hatte, auch eine deutlichere Aufgabenteilung im Rahmen der kaiserlichen Hofmusik¹³. Diese war repräsentativ für das ganze Reich in Prag an einem Hof angesiedelt, der in der Regierungszeit von Kaiser Rudolf II. zwischen 1576 und 1612 zu höchstem Glanz geführt wurde, vor allem auf den Gebieten von Künsten und Wissenschaften¹⁴. Während seiner Erziehung am spanischen Hof hatte Rudolf nicht nur das spanische Hofzeremoniell kennengelernt, sondern war auch von den Kunstsammlungen beeindruckt. Er zog deshalb namhafte Maler wie die Manieristen Giuseppe Arcimboldo, Bartholomäus Spranger und Hans von Aachen ebenso an seinen Hof wie die Astronomen Tycho Brahe und Johannes Kepler. Die kosmopolitischen Ambitionen manifestierten sich auch in der legendären Kunst- und Wunderkammer. Unter den Kostbarkeiten und Raritäten gab es u. a. das Geigenklavier von Hans Haiden und den berühmten Orgelautomaten (1601) von Hans Leo Haßler¹⁵, der in des Kaisers speziellen Diensten stand, während der Bruder Jacob Haßler 1602 in der Nachfolge Luythons kaiserlicher Kammerorganist wurde¹⁶. In den Kunstsinn, den imperialen Prunk und das Mäzenatentum Kaiser Rudolfs II. ist auch die Musik integriert. Die göttliche und kosmische Macht der Musik, wie sie die Dichterin Elisabeth Westonia in einem Gedicht auf den Hofkapellmeister Philipp de Monte beschrieb, ver-

13 Robert Lindeli, 'Das Musikleben am Hof Rudolfs II.', in: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Ausstellungskatalog; Freren 1988, S.75–83.

14 Erich Trunz, Pansophie und Manierismus im Kreise Kaiser Rudolfs II., in: Die österreichische Literatur, Teil 2, hrsg. v. H. Zeman, Graz 1986, S. 865–1034.

15 Klaus Wolfgang Niemöller, Musikinstrumente in der Prager Kunstkammer Kaiser Rudolfs. II. um 1600, in: Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag, hrsg. v. J. Schläder und R. Quandt, Laaber 1982, S. 332–341.

16 Hartmut Krones, Die Beziehungen der Brüder Haßler zu Kaiser Rudolf dem II. und zu Prag, in: Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkungen mit den Nachbarn. Symposion Köln 1992, hrsg. v. K. W. Niemöller und H. Loos, Bonn 1994 (Deutsche Musik im Osten 6), S. 375–381.

mittelt die geistigen Bezüge einer Musikpflege, die alle Bereiche des Lebens am Hofe durchzog. Auch Luythons Motettensammlung von 1587 *Popularis Anni Jubilus* war eine typische Zusammenarbeit mit dem Hofdichter und Prager Dompropst Georg Pontanus von Breitenstein, dessen Oden auf die beim Volk besonders beliebten Feste "a nobili clarissimoque Carolo Luyton, Organista Caesareo [...] suavissima melodia exornata" herauskamen¹⁷. In der Widmung seiner Motetten von 1603 (*Selectissimarum sacrarurn cantionum [...] Fasciculus primus*) hat Luython sie ihm mit dem Wunsch dediziert, dass das Werk in dessen Bibliothek einen Platz der Erinnerung erhalte¹⁸. Pontanus von Breitenstein lieferte auch für Kompositionen von Philipp de Monte und Jacob Handl Texte. Die Widmung der Lamentationen zeigt das elegante späthumanistische Latein Luythons ("e Museolo meo") ebenso wie die Verknüpfung mit dem Hofstaat über die Widmungsperson als Gönner: Georg von Oppersdorf, Freiherr von Duba und Friedstein, dem "augustißimus Rom: Imp: Rudolphus D. D. noster Clementißimus" u.a. die Regierung der Fürstentümer Oppeln und Ratibor anvertraut hatte.

Die Hofkapelle unterstand der Leitung des obersten Hofkaplans Jacob Chimarraeus, der mit dem Titel "Eleemosinarius" ihr "Capell- und Musikdirektor" war und ebenso aus den Niederlanden stammte wie der Hofkapellmeister Philipp de Monte, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband¹⁹. Die Hofkapelle Kaiser Rudolfs II. umfaßte insgesamt ein Personal von fast 50 Personen. Nach den Hofkaplänen und dem Hofkapellmeister folgten im Rang die Hoforganisten, dann die Sänger, dazu die Singerknaben für den Diskant. Unter den 236 Mitgliedern der Hofkapelle während Rudolfs Regierungszeit waren

17 Smijers, Karl Luython als Motetten-Komponist, S. 22.

18 "Reverentia tua [...] hanc [...] significationem sit acceptura atque ad earundem cantionum memoriam perpetuandem locum in eius bibliotheca, quam summis impensis at laboribus ad commune patriae commodum, multifaria librorum supplectile instruxit!. Otto Kade: Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen, Leipzig 1888 (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte, Bd. IV), S. 6.

19 Klaus Wolfgang Niemöller, Jacob Chimarraeus. Ein Kölner Musiker am Habsburger Hof Rudolfs II. in Prag, in: Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkungen mit den Nachbarn, S. 359–374.

etwa 100 Deutsche und 80 Niederländer, darunter Carl Luython. Dazu kamen einige Italiener wie der Hoforganist Liberale Zanchi.

Welches kompositorische Potential die Hofkapelle umfaßte, zeigt eine musikalische Festschrift zum 60. Geburtstag von Chimarraeus, die unter dem Titel "Odae suavissimae" im Jahre 1601 erschien²⁰. Der Herausgeber Philipp Schoendorff stammt ähnlich wie Luython aus den Niederlanden (Lüttich), war Singerknabe, wurde als Instrumentalist ausgebildet und als "Trompeter und Musicus" am Hof angenommen. Unter den 24 Komponisten, die mit insgesamt 34 Motetten Chimarraeus huldigten, ist auch Carl Luython. Neben dem Hofkapellmeister de Monte ist Luython der einzige Komponist, der gleich mit drei Motetten vertreten ist (Nr. 3, 14 und 25). Im Vorwort ist ausdrücklich gesagt, dass diese zu verschiedenen Zeiten entstanden, also jetzt nur gesammelt herausgegeben wurden. Die Motetten huldigen dem Widmungsträger, dessen Tätigkeiten als Theologe, Sänger, Literat und kaiserlicher Amtsträger gerade Luythons Motette Nr. 14 hervorhebt, vor allem durch dessen Wahlspruch "Domat omnia virtus", aber auch durch die Feier seines Namenspatrons Jacob. Dies geschieht in kunstvollen Distichen oder Hexametern. Auch wenn von den 6 Stimmbüchern der Cantus verloren gegangen ist, zeigen auch Luythons Huldigungsmotetten eine enge Anlehnung an die Deklamation der versifizierten Texte, so dass innerhalb eines polyphonen, aber auch homorhythmischen Satzes die Syllabik konstitutiv ist, wobei einerseits noema-hafte Zusammenfassungen zur Betonung vorkommen, andererseits entsprechende Einzelworte (z. B. "cantare") auch melismatisch herausgehoben sind. Ganz offensichtlich sind hier humanistische Vertonungsideale für den Stil der Huldigungsmotetten – nicht nur der Luythons – maßgeblich. Auf der anderen Seite scheint der sechsstimmige motettische Satz, der auch die Messen prägt, in den Grundzügen einer Orientierung am Stil Philipp

20 Klaus Wolfgang Niemöller; Die musikalische Festschrift für den Direktor der Prager Hofkapelle Kaiser Rudolfs II. 1602, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, hrsg. von C. Dahlhaus, H. J. Marx, M. Marx-Weber und G. Massenkeil, Kassel 1975, S. 520–522.– Ders.: Motettische Huldigungskompositionen des Humanismus und Späthumanismus, in: Humanismus und Motette im 15. und 16. Jahrhundert. Internationale Tagung Münster Februar 1998 (im Druck).

de Montes ebenfalls der Komposition der Lamentationen von Luython zugrunde zu liegen.

Im Gegensatz zu den freien Huldigungskompositionen stellen die Lamentationen jedoch eine Kirchenmusik im engeren Sinne dar, indem sie einer liturgischen Ordnung unterliegen und deshalb kompositorisch diesem Primat Rechnung tragen müssen. Der spezielle Aufbau des Textes bestimmt die formale Gestaltung der Musik, deren sechs Stimmen mit Cantus, Quintus, Altus, Sextus, Tenor und Bassus gruppiert sind.

Abbildung 2

CANTUS. I.

D Neipit lamentatio Hieremi ꝛ Prophetæ, Incipit lamentatio, Hieremiz Prophetæ.

A leph, A. leph.

Quomodo sedet, sola Civitas, plena populo, facta est quasi Vidua Domina gentium, princeps provinciarum, facta est sub triburo.

Beth, Beth. A ij plorans

Die Lamentatio beginnt abweichend von der Bibel mit der Einleitung "Incipit lamentatio Hieremi Prophetæ". Dann folgen in einer gleichbleibenden Gliederung die Verse in der Form, dass die in die lateini-

sche Übersetzung übernommene Zählung durch hebräische Buchstaben: "Aleph", "Beth" usw. vorangestellt wird, teilweise mehrfach ("Nun", "Ain", "Coph") und in einem kurzen Abschnitt vertont wird. Die Stimmdrucke zeigen dies deutlich, indem die Buchstaben jeweils mit einer neuen Notenzeile beginnen und – wenn sie diese nicht ausfüllen – der Rest der Zeile frei bleibt, so dass der Vers wiederum mit einer neuen Zeile beginnt.

Jede Lektion schließt zudem refrainartig mit der Aufforderung, zu Gott dem Herrn zurückzukehren: "Hierusalem, Hierusalem convertere ad Dominum Deum tuum" (nach Hosea 14,1). Vor dem 5. Kapitel steht noch einmal eine Zwischenankündigung "Incipit oratio Jeremiae". Nachfolgend soll die Gliederung des Textes überblickbar gemacht werden.

Incipit lamentatio Hieremi Prophetae

Aleph	Quodmodo sedet...	
Beth	Plorans ploravit...	
	Non est qui consoletur...	Hierusalem
Daleth	Viae Sion lugent...	
He	Facti sunt hostes eius...	
	Parvuli eius...	Hierusalem
Caph	Omnis populus eius geme...	
Lamed	O vos omnes...	Hierusalem
Nun	Scrutemur vias nostras...	
Nun	Levemus corda nostra...	
Nun	Non inique egimus...	Hierusalem
Ain	Oculus meus conflictus est...	
Ain	Donec respiceret...	
Ain	Oculus meus depraedatus...	Hierusalem
Coph	Invocavi nomen tuum Domine...	
Coph	Vocem meam audisti...	
Coph	Appropinquasti in die...	Hierusalem
Coph	Velociores fuerunt persecutores...	
Res	Spiritus oris nostri...	Hierusalem
Sin	Gaude et laetare filia Edom...	
Thau	Completa es iniquitas...	Hierusalem

Incipit Oratio Hieremiae Prophetae

Recordare Domine...
Haereditas nostra...
Pupilli facti sumus...
Aquam nostram pecunia bibimus... Hierusalem

Die textliche Gliederung gibt Luython Gelegenheit, stilistisch im grundsätzlich vollstimmig polyphonen Satz zu differenzieren zwischen der Vertonung der hebräischen Buchstaben, der Verse und dem "Hierusalem"-Refrain. Während die Buchstaben-Abschnitte sich durch fließende Melismatik herausheben, beginnen die Verse mit dichten Motivimitationen und auch in Chorteilung von hohen und tiefen Stimmen, deren textüberlappendes Ineinander bis zum kompakten Satz der Kadenzbildung stetig zunimmt. Der dadurch von der Musik her geradezu rhetorisch wirkende Aufbau wird dem alten Renaissance-Ideal der *varietas* aber auch in anderer Weise gerecht, z. B. im Verlassen der normalen Sechsstimmigkeit. Da dem 2. Buchstaben "Beth" zwei Verse folgen, ist der zweite Vers "Non est qui consoletur" nur "Quatuor Vocum", und zwar nicht auf die Normalstimmigkeit zurückgeführt (CATB), sondern auf die vier oberen Stimmen reduziert, so dass mit dem Tenor als unterster Stimme ein besonderer Klang entsteht. Im Gegenzug wird die Textverteilung innerhalb der vier Stimmen verkompliziert. Während im führenden Cantus das "Non" des Anfangs durch eine sonst kaum vorkommende *Ligatura cum opposita proprietate* (2 Breven) rhetorisch hervorgehoben wird und auch bei der Textwiederholung eintritt, geht der imitatorische Stimmeinsatz von oben nach unten in eine parallele Deklamation der Unterstimmen über ("qui consoletur eam"). Die textlich-musikalische Überlappung erfährt dann eine Umkehrung dadurch, dass die Textwiederholung "ex omnibus caris eius" im Tenor nicht erfolgt, so dass dieser in diese Textstelle hinein als erste Stimme mit seinem deklamatorischen Motiv (in Tonrepetition) "omnes amici" den erneuten Imitationszug beginnt. In dem vierstimmigen "O vos omnes, qui transitis per viam" ("Euch allen, die ihr des Weges zieht") sind die hohen Stimmen deklamatorisch so verwebt, dass auch der Text erst bei "Quoniam vindemiavit" ("weil er mich überkommen hat") deut-

lich geschlossener hervortritt. Behutsam ist der Augenaufschlag ("Videte") durch ein aufsteigendes Melisma angedeutet, während sich bei "dolor" b-rotundum und b-quadratum als b und cis unmittelbar nacheinander treffen. Während die Sätze durchweg im tempus imperfectum diminutum stehen, greift Luython bei der Textstelle des Verses "Gaude, et laetare filia Edom" zur beschwingten proportio tripla zur tänzerischen Verdeutlichung des freudigen Affektes. Wenn der vorletzte Vers in der Oratio "Pupilli facti sunt" ("Wir wurden zu Waisen gemacht") nur die drei obersten Stimmen umfaßt, nimmt dies natürlich auf die Stimmen der Kinder Bezug.

Bereits Smijers²¹ erinnerten bestimmte motivische Zusammenhänge zwischen dem Vers und dem vorhergehenden Buchstaben an das Parodieverfahren. Gleich beim ersten Buchstaben "Aleph" und dem nachfolgenden Vers "Quomodo sedet sola civitas" ("Wie liegt die Stadt so wüst") kann dies aufgezeigt werden.

Die acht Masuren des dreimal ausgerufenen Buchstaben enthalten einen doppelten Kontrast. während der Cantus ihn in langen Notenwerten (Brevis/Semibrevis) feierlich vorträgt, bewegen sich gleichzeitig die darunter liegenden Quintus und Altus in raschen Melismen (Semiminima/Fusa). Dasselbe wiederholt sich mit führendem Tenor in den vier Unterstimmen.

Kontrastmotivik und Chorteilung mit anschließendem Zusammenlaufen der bewegten Stimmen in der Schlußklausel demonstrieren auf engstem Raum die Meisterschaft von Luython. Der Anfang des nachfolgenden Verses "Quomodo" greift deutlich auf diese Kontrastmotivik zurück: im Alt die gestreckte Deklamation, zugleich das melismatische Fließen im Quintus. Ähnlich werden von den charakteristischen Oktavsprüngen auf- und abwärts bei "Beth" in den nachfolgenden Vers "Plorans" größere Melodieintervalle (Quinte, Quarte) übernommen. Hier nun beginnt der Vers in Chorteilung, quasi in einer geschlossen deklamierten Imitation zu je drei hohen und tiefen Stimmen.

21 [Albert] Smijers, Karl Luython als Motetten-Komponist, S. 68.

Notenbeispiel 1

A - - - - - leph. A - - - - - leph.
A - - - - - leph. A - - - - - leph. A - - - - - leph.
A - - - - - leph. A - - - - - leph. A - - - - - leph.
A - - - - - leph. A - - - - - leph. A - - - - - leph.
A - - - - - leph. A - - - - - leph.
A - - - - - leph. A - - - - - leph.

Quo - mo - do se - - - det so - la ci - vi - tas
Quo - mo - do se - - - det so - la ci - vi - tas. quo - mo - do se - det so - -
Quo - - - - - mo - do se - - - det so - la ci - - - vi - tas.
Quo - mo - do se - - - det so - la ci - vi - tas. quo - mo - do se - det so - la ci -
Quo - mo - do se - - - det so - la ci - vi - tas
Quo - mo - do se - - - det so - la ci - vi - tas pie -
Quo - mo - do se - - - - - det

Wie Form und Inhalt in einer "klassischen" Ausgewogenheit präsentiert werden, mag der Vers "Invocavi nomen tuum Domino" erweisen.

Notenbeispiel 2

The image shows a musical score for the Latin phrase "Invocavi nomen tuum Domino". It consists of five staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "In - vo - ca - vi no - men tu - um Do - mi - ne." The second staff is a lute-like accompaniment with lyrics: "In - vo - ca - vi no - men tu - um Do - mi - ne. in - vo -". The third staff is a lute-like accompaniment with lyrics: "In - vo - ca - vi. in - vo - ca - vi no -". The fourth staff is a lute-like accompaniment with lyrics: "In - vo - ca - vi no - men tu - um Do - mi - ne. in - vo -". The fifth staff is a lute-like accompaniment with lyrics: "In - vo - ca - vi no - men tu - um". The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a melismatic passage in the vocal line.

Ebenso wie die verzweigte Anfangsimitation fest in der Tradition steht, erscheint die Motivbildung von der Deklamation her signifikant: Einem mehr deklamatorischen Kopf folgt vor dem ebenso festen Abschluß eine melismatische Zwischenphase. Dennoch ergeben sich zwei inhärente Bezüge, und zwar bei der melismatischen Skalenbildung mehrfach bis zu einer Oktave von unten nach oben. Zum einen endet der vorhergehende Buchstaben-Abschnitt "Coph" im Cantus mit eben einer solchen Skala, und zwar noch in gemessenen Notenwerten. Aber auch das nachfolgende "Coph" beginnt im Sextus wieder mit diesem auffälligen Oktavgang nach oben, gefolgt vom Cantus. Die formalisierte Motivbildung nimmt aber offensichtlich auch auf den Textteil Bezug, der das Von-unten-nach-oben beinhaltet: den Ruf des Namen Gottes "de lacu novissimo", "aus dem tiefsten Gewässer", in der Luther-Übersetzung "unten aus der Grube". Sogar die "abstrakten" Buchstaben-Vertonungen weisen also entsprechend voraus und zurück auf die Grundsituation des Volkes Israel "Aus der Tiefe ruf ich Herr zu Dir".

Notenbeispiel 3

Hie - ru - sa - lem, con - ver - te - re ad Do - mi - num De - um tu -
 Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem, con - ver - te - re ad Do - mi - num De - um tu -
 Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem, con - ver - te - re ad Do - mi - num De - um tu -
 Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem, con - ver - te - re ad Do - mi - num De - um tu -
 Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem,
 Hie - ru - sa - lem, con - ver - te - re ad Do - mi - num De - um tu -

Notensbeispiel 4

- ri - bi - lis es. Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem.
 - bi - lis es. Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem.
 - bi - lis es. Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem.
 - ri - bi - lis es. Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem.
 - bi - lis es. Hie - ru - sa - lem.
 - bi - lis es. Hie - ru - sa - lem.

Notensbeispiel 5

- bus ur - bis me - ae. Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem.
 - bus ur - bis me - ae. Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem.
 ur - bis me - ae. Hie - ru - sa - lem.
 ur - bis me - ae. Hie - ru - sa - lem.
 - bus ur - bis me - ae. Hie - ru - sa - lem.
 - bus ur - bis me - ae. Hie - ru - sa - lem.

Einen letzten Verweis auf die Kunst der *varietas*, die Luython ausübt, bietet der Vergleich der insgesamt neun "Hierusalem"-Vertonungen. Als Grundgestaltung ergibt sich eine deutliche Unterscheidung zwischen dem Ruf (*exclamatio*) "Hierusalem" und der Ermahnung (*exhortatio*) zur Umkehr "*convertere ad Dominum Deum*". Diese Unterscheidung, das Auseinandertreten der beiden Textteile nimmt schrittweise vom ersten "Hierusalem" aus zu. Der Vergleich des 3. bis 5. "Hierusalem« weist übereinstimmend eine mensurfüllende Anfangs-Brevis aus, im 4. jedoch nur in zwei Stimmen, denen kontrastierend eine melismatische Motivbildung gegenübergestellt wird.

Das 5. "Hierusalem" fügt nun in allen Stimmen der Anfangs-Brevis unmittelbar die melismatische Melodiebildung an und imitiert sie nach dem vierstimmigen Beginn. Das Schluß-"Hierusalem" läßt nach dem nur vierstimmigen Beginn den Cantus deutlich hervortreten, der nur einmal den Ruf "Hierusalem" ertönen läßt und nach zwei Mensuren Pause das ebenso knappe "*convertere ad Dominum*" nach einer Pause wiederholt und dann den Satz zuende führt mit einem weit ausgreifenden wiederholten "*Deum tuum*".

In ihrer verhaltenen Ausdruckskraft einer frommen Klage, die dennoch mit der sechsstimmigen Klangfülle den imperialen Rahmen beibehält, gelang Luython ein Werk, das zweifellos entsprechende Anerkennung fand, auch in Musikbibliotheken benachbarter Länder (Freiberg in Sachsen, Liegnitz) aufgenommen wurde. Das Schicksal Carl Luythons nach Auflösung der Kaiserlichen Hofkapelle mit dem Tode Rudolfs II. 1612 ist von großer Not geprägt, die ihn 1620 in Prag verarmt sterben ließ. Das Schicksal des Römischen Reiches deutscher Nation hatte bereits 1618 eine Wende erfahren, die in höchstem Gegensatz zum Glanz des ehemaligen Prager Hoflebens stand. Für Luython persönlich wie auch reichspolitisch waren die *Lamentationes* der aktuellste musikalische Ausdruck des Zeitgeschehens.