

# Der Introitus „Laetare“ am vierten Fastensonntag

\*\*\*\*\* Von D. Lucien David O. S. B.-Dongelberg (Brabant)<sup>1)</sup> \*\*\*\*\*

Dom Guéranger nennt den Sonntag *Laetare* einen der bedeutungsvollsten Sonntage des Kirchenjahres. Die Kirche selbst hebt an diesem Tage die Trauer der Fastenzeit auf: die Gesänge der heiligen Messe atmen nur Freude und Trost.

Die Kirche will in der Tat, daß dieser Tag für uns sei wie ein Markstein auf dem mühevollen Kreuzweg, wie eine erfrischende Oase inmitten der Trockenheit der Buße; sie gestattet uns, für einen Augenblick die Prüfungen der irdischen Verbannung, die Leiden und Sünden zu vergessen und richtet unsere Blicke vielmehr hinauf zum himmlischen Jerusalem und zu den ungemischten Freuden, die uns dort erwarten. Es ist wie ein Hoffnungsstrahl, der unser Seelenleben erleuchtet, ein Vorgeschmack der Osterfreude, mit dem die liturgischen Gebete, Lesungen und Gesänge unser Herz bewegen.

Der Introitus will demnach nicht uns irgend ein Symbol oder eine heilsgeschichtliche Tatsache vorführen, sondern einfach ein Gefühl der Freude am bevorstehenden Osterfest sowie an unserer zukünftigen ewigen Seligkeit einfößen. Diese Aufgabe löst er ausgezeichnet. Die Übersetzung des Textes heißt folgendermaßen: Freue dich, Jerusalem, | und machet eine Festversammlung, | die ihr sie liebet; | seid mit ihr fröhlich in Jubel alle, | die ihr über sie in Trauer waret; | denn ihr werdet frohlocken und satt werden, von den Brüsten eures Trostes.

Zur Erklärung des Textes sei folgendes bemerkt: Die ersten beiden Verse geben getreu den Wortlaut der Itala. Die übrigen von *Gaudete* an sind eine ziemlich freie Übersetzung, die weder der Itala noch der Vulgata entspricht. Das Ganze ist dem 66. Kapitel des Propheten Isaias entnommen.

*Laetare Jerusalem*: Jerusalem bedeutet hier die Kirche als mystische Braut Christi, sowie ihre Glieder, die Gläubigen. Dies erklärt uns nach dem Singular *Laetare* den Plural der folgenden Verse: *facite* usw. In der Vulgata steht übrigens der Plural schon im ersten Vers, wo es heißt: *Laetamini cum Jerusalem*: freuet euch mit Jerusalem. Beide Versionen könnte man wohl zusammenziehen in der Übersetzung: Freuet euch, ihr, die ihr Kinder Jerusalems (bzw. der Kirche) seid. *Conventum facite*: Es handelt sich hier um eine Festversammlung. Der dreifache Parallelismus der ursprünglichen Strophe ist unbestreitbar: Zuerst heißt es *laetare*, am Schluß *gaudete* und zwischen beiden gebraucht die Vulgata das Wort *exultate*; wir haben wenigstens dessen Sinn hier beibehalten.

*Gaudete cum laetitia*: Das Griechische und besonders die semitischen Sprachen wiederholen oft das Zeitwort oder fügen ein entsprechendes Hauptwort bei, um den Gedanken stärker zu betonen. In der Vulgata steht genauer: *Gaudete gaudio* (vgl. *gaudens gaudebo* im Introitus am Feste der Unbefleckten Empfängnis). Den Sinn gibt die Variante unseres liturgischen Textes sehr getreu wieder durch die beiden lateinischen Wörter: *Gaudete* (seid innerlich fröhlich) und *laetitia* (zeigt eure Freude auch äußerlich, im Jubel).

*Qui in tristitia fuistis*: Das Perfektum *fuistis* braucht man nicht so streng zu nehmen. Die Vulgata hat an dieser Stelle das Präsens: *qui lugetis*. Tatsächlich ist hier auch die Rede von einer Trauer, welche in der „gegenwärtigen“ Fastenzeit alle empfinden sollen, welche ihre Sünden beweinen und gegen sie ankämpfen. Der Gedanke an eine Vergangenheit kann jedoch auch hier Platz finden, indem man besonders den ersten Teil der Fastenzeit im Auge hat. Wir vereinigen beides im Imperfekt: Ihr, die ihr (gestern noch) in Trauer waret.

*Ut exultetis*: Das Verbindungswort *ut* weicht hier von seiner gewöhnlichen Bedeutung ab und wird wohl am besten wiedergegeben durch: Im Vertrauen, daß . . . oder noch einfacher durch: denn.

*Exultetis* bezeichnet eine recht lebhafte, ja überschwengliche Freude (*ut sugatis* in der Vulgata); der Sinn ist also: denn ihr werdet zittern vor überschwenglicher Freude, nicht allein aus Hoffnung, sondern im freudigen Besitz, im Genuß, in der Sättigung, wie bei der heiligen Eucharistie oder in der ewigen Glückseligkeit.

*Ab uberibus*: Das Beiwort *vestrae* statt *eius* ändert einigermaßen den Sinn: Der Trost, um den es sich handelt, wird eben nicht betrachtet als ein Geschenk, welches die Kirche den Gläubigen macht, sondern als ein Besitz dieser letzteren. Folglich kann das Wort *uberibus* nicht übertragen als: Brust (Jerusalems) betrachtet werden, sondern symbolisch als „großer Überfluß“.

<sup>1)</sup> Vgl. *Revue du Chant Grégorien*, 18. Jahrgang, Nr. 4, und *Musica sacra*, 45. Jahrgang 1912, Nr. 12, S. 361 Anm.

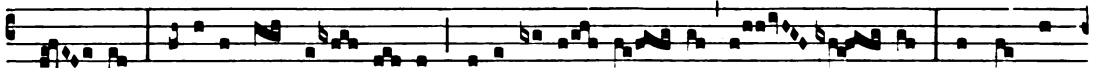
Die Melodie hat demnach die Aufgabe, zur Freude zu stimmen. Die Freude ist jedoch nicht immer ungemischt und rein, wie man es aus verschiedenen Melodien des Kirchenjahres entnehmen kann. Es handelt sich hier nicht um einen Freudenerguß, wie z. B. das Osterfest ihn bringt; ebensowenig um jene stille, kindliche Fröhlichkeit, welche die Betrachtung des Festes der Unbefleckten Empfängnis erzeugt; sie ist auch kein Entzücken, wie wenn am Feste Allerheiligen der Himmel sich öffnet, sondern gleicht eher der Freude des Sonntags *Gaudete* in der Adventszeit. Aber selbst hier besteht noch ein Unterschied. Denn während im Advent die Seele sich schon voll und ganz der Weihnachtsfreude hingibt, so ist in der Fastenzeit ihre Freude nicht ohne einen wehmütigen Blick auf ihre Sünden und auf das Leiden des Heilandes.

Diesem doppelten Gedanken hat nun die Melodie des Introitus Rechnung getragen; freilich überwiegt zu Anfang und zum Schluß als Hauptmotiv das Gefühl der Hoffnung und des Trostes.

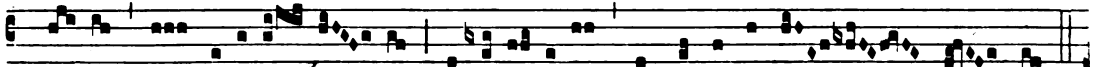
Mod. V.



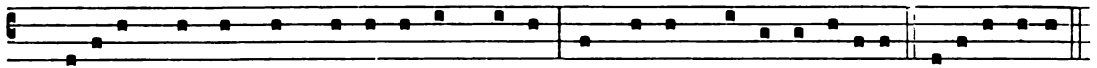
Lae-tá - re \* Je-rú-sa-lem: et con-vén-tum fá - ci - te omnes qui di-li-gi - tis



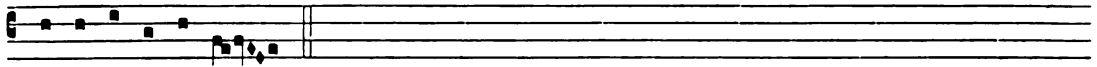
e - am: gaudéte cum lae-ti - ti - a, qui in tristí - ti - a fu - í - stis: ut ex-sul-



té - tis, et sa-ti-é - mi - ni ab u-bé - ri-bus con-so - la - ti - ó - nis ve - strae.



Ps. Lae-tá-tus sum in his quae dic-ta sunt mi-hi: \* in do-mum Dó-mi-ni í-bimus. Glóri-a Patri.



E u o u a e.

*Laetare Jerusalem:* Diese beiden Worte sind, wie gesagt, gewissermaßen der Vorspruch des Ganzen und haben daher auch eine sehr charakteristische Melodie: „Freue dich, Jerusalem!“ Während die betonte Silbe mit lebhaftem Aufschwung wie eine freudige Botschaft klingt, so bedeutet die Ruhe und Sicherheit, mit der die Melodie auf der Endsilbe heruntersteigt, eine ebenso ruhige als energische Aufforderung zur Freude. Es wird übrigens für die Leser nicht ohne Interesse sein zu erfahren, daß die ganze Melodie des *Laetare* wesentlich ein treuer Wiederhall der Finale des Alleluja ist, welches der Priester in der Messe vom Karsamstag anstimmt.

*Laetare:* Freue dich! Diese Aufmunterung gilt der Stadt Jerusalem. Der Sänger vereinigt sich mit dem Propheten und ruft die Einwohner zur Freude, wie ein siegesfroher Herold, welcher von den Zinnen auf die Stadt herabschaut. So bewegt sich auch die Melodie bei der Schlußsilbe auf der Höhe, welche sie mit einem Schwung erreicht hat.

Da die Melodie von *Laetare* etwas in sich abgeschlossenes darstellt und die Finale recht klar und bestimmt ist, so möge der Sänger die End-*Clivis* etwas dehnen und den Übergang auf das Wort Jerusalem nicht zu sehr beschleunigen, freilich auch nicht ins andere Extrem fallen und die Wörter ganz auseinanderreißen. Er wird daher am besten die erste Note der mittleren Gruppe von *Laetare* gut betonen und von einer Betonung der dritten Note absehen.

*Et conventum facite:* Diesen Worten entspricht im folgenden Verse das: *Gaudete cum laetitia*, während dem *omnes qui diligitis eam* die Worte *qui in tristitia fuistis* entsprechen. Dieser Parallelismus in der Melodie erhält jedoch je nach dem Texte eine ziemlich große Schattierung.

Anfangs bleibt die Stimme des Herolds auf der Tonhöhe seines ersten Rufes, womit er alle Einwohner zu einem Freudenfest einladet. Die Note *do*,<sup>1)</sup> auf welcher sein erster Aufruf endigt, dient ihm dann als Ausgangspunkt für einen noch höheren und stärkeren Appell. Die Menge der Gläubigen, welche in allen Stadtteilen Jerusalems zerstreut sind (ein getreues Bild der Kirche), veranlaßt den Sänger, das

<sup>1)</sup> Offenbar liegt im Original ein Versehen vor, wenn hier von der Note *la* die Rede ist.

Motiv, welches auf dem Worte *conventum* elegant ausgeführt ist, auf *facite* nochmals zu verstärken. Die beiden *Clivis* sind einander parallel; sie sind keine bloßen Verbindungsneumen, sondern ergänzen den *Torculus*. Man hüte sich daher, dieselben zu schnell zu singen; dagegen möge man die erste Note einer jeden betonten Silbe gut hervorheben.

Das Motiv findet eine glückliche Lösung in einer melodischen *Coda*. Die Stimme des Herolds, welche sich durch den *Ictus* des *Torculus* und der *Clivis* schon auf einer gewissen Tonhöhe hielt, beharrt und dehnt sich vermittelst der *Tristropa* nochmals ganz energisch auf derselben aus, bis seine letzten Rufe langsam und sachte verhallen und in einem langgezogenen *Torculus* ausklingen. Man möge das auf Jerusalem begonnene *Oscendo* auf diesen beiden Wörtern fortsetzen und den Akzent der beiden *Torculus* gut hervorheben. Der ganze Satzteil muß überhaupt mit etwas Feuer gesungen werden: *risoluto*. Den Schluß-*Torculus* darf man auf keinen Fall zu kurz singen, da er ja die letzten Rufe des Herolds in die Ferne tragen soll.

*Omnēs qui diligitis eam*: Die Melodie, welche sich soeben noch auf der Dominante bewegte, sinkt jetzt allmählich ganz auf den Grundton herab. Man beachte den Reiz und die Anmut auf *omnes*; es gilt eben alle Gläubigen einzuladen. Der Sänger wird ihr wohl am besten gerecht, wenn er den einzigen Ton auf der ersten Silbe stark betont, sodann leicht auf die drei ersten Noten des *Podatus Subbipunctis* aufsteigt und den *Pressus* recht zur Wirkung kommen läßt.

*Qui diligitis eam*: Auf den Aufruf zur Freude, welche in dem *si* des Schluß-*Torculus* von *facite* besonders hervortritt, folgt nun, etwas unerwartet, ein *si b*, ein Anflug von Trauer. Die Kirche Christi durchschreitet eben eine Zeit der Prüfung und schaut im Geiste den Kalvarienberg. Und da ihre treuen Kinder wie immer so besonders auch heute mit ihr fühlen, so ist ihre freudige Hoffnung ebenfalls nicht ohne Furcht und Trauer.

Dadurch ergibt sich so recht die melodische Symmetrie zwischen diesem Vers und dem folgenden, worin die Trauer sich noch mehr ausspricht. Auf dem Worte *diligitis* schwingt sich die Melodie mit Anmut und Liebe an das *b*-moll und verläßt es wie mit Bedauern, um sich langsam auf *eam* herabzusetzen. Dort bewegt sie sich dann innerhalb der großen Terz, die auf der Tonsilbe ruht, sicher und ruhig wie eine treue Seele, die des Gegenstandes ihrer Liebe recht bewußt ist. Bei dieser Stelle möge der Sänger den Tonakzent mit Ausdruck singen, sich leicht, aber ohne Obereilung auf den *Torculus* aufschwingen und dann ruhig auf die beiden *sa*<sup>1)</sup> der Endsilbe herabsteigen. Der *Climacus*, welcher dem *Quilisma* vorangeht, muß nach der allgemeinen Regel etwas gedehnt werden. Der Akzent kann auf der folgenden *Virga* wieder aufgenommen werden. Auf dem Worte *eam* bekommt die oberste *Virga* den Hauptakzent; die beiden Noten der End-*Clivis* werden doppelt lang gesungen, die letzte lasse man besonders sanft ausklingen.

*Gaudete cum laetitia*: Dieser neue Aufruf zur Freude bedeutet natürlich auch einen neuen Aufschwung der Melodie. Eine gewisse Beklommenheit, welche im Worte *Laetare* den Freudengesang etwas verdüsterte, ist unterdessen geschwunden und deshalb schwebt der Gesang jetzt frei auf der Dominante, deren erster Akzent sich als Echo auf der Neume des folgenden Wortes wiederholt. Der Sänger möge bei: *cum laetitia* das erste *la* etwas bestimmt ansetzen und die drei Noten des *Torculus* schön verbinden. Das *si b* singe man leicht schwebend und spare die Dehnung auf für die folgende Neume.

*Qui in tristitia*: Das Leitmotiv von: *qui diligitis eam* wird hier wieder aufgenommen und klarer ausgeprägt. Die Trauer, welche im Halbton *si b la* angedeutet ist, wird in der ganzen Tonlinie festgehalten. Es ist, wie wenn eine Seele sich in ihrem Schmerz gefällt und wie Rachel sich nicht trösten lassen will. Das Wort *tristitia* endigt dazu noch in der Kadenz *si b la*. Der Eindruck ist aber weit verschieden von dem, welchen das *si* von *facite* enthielt und die Finale von *satiemini* enthalten wird. Die Stimme erhebt sich ein wenig auf *fuistis* wie zu einem Seufzer, der sich auflöst ähnlich wie im Worte *tristitia*. Das *si* des *Climacus* klingt wie ein scharfer Mißton, und zwar mit der Absicht, um den Gedanken noch ergreifender zu gestalten. Es fehle in der ersten Ausgabe des Graduale von D. Pothier. Die erste Note der betonten Silbe in *tristitia fuistis* muß hervorgehoben, darf aber nicht von der Gruppe getrennt werden, welche sie einleitet. Sie braucht darum aber nicht etwa stark gedehnt oder gar doppelt lange gesungen werden, um so weniger, als auch der *Torculus*, den sie einleitet, besonders hervorgehoben werden muß. Die beiden *Clivis*, welche den *Quilismen* vorausgehen, werden gedehnt. Der *Climacus* wird in der folgenden *Clivis* genug erweitert, braucht also nicht noch gedehnt zu werden; man hüte sich aber auch, ihn zu verkürzen.

*Ut exultetis et satiemini*: Nun taucht plötzlich die Hoffnung auf im Angesicht der unaussprechlichen Freuden des himmlischen Vaterlandes, wo kein Schatten von Trauer sein wird. Ihr werdet frohlocken! Denn Christus selbst wird euer Osterlamm sein und ihr werdet durch ihn und in ihm die Quelle jedes wahren Trostes und das Unterpfand der ewigen Freuden besitzen. Nun erhebt sich auch die Melodie frisch und fröhlich, um zunächst wie in einen Freudenschrei auszubrechen und dann auf der Dominante weiter zu jubeln; die Freude, welche im ersten Vers zum Ausdruck kommt, wird hier noch übertroffen.

<sup>1)</sup> Im Original steht wohl aus Versehen *sol*.

Selbst die *Tristropa*, welche auf *exsultetis* folgt, vermag die Begeisterung nicht aufzuhalten; die Melodie sinkt nur einen Augenblick, um dann mit erneuter Kraft mit Hilfe der zwei oberen Noten eines gut betonten *Porrectus* bis zum *mi* sich hinaufzuschwingen.

*Satiemini!* Ihr werdet gesättigt werden! Eure Freude wird jedes Maß übersteigen, denn sie wird sich nähren an den Quellen der göttlichen Seligkeit, an den Freudenströmen, welche die Stadt Gottes durchfließen. Nachdem die Melodie in verschiedenen Wendungen diesem Obermaß an Freude Ausdruck gegeben, sinkt sie nach der betonten Silbe mit einer wirklich majestätischen Ruhe stufenweise auf das *fa* herunter, und zwar bewegt sie sich dabei in einer Tonfülle, welche dem Gedanken des Wortes *satiemini* voll und ganz entspricht. Dieselbe Stufenreihe finden wir in den Worten (*in tristitia*) *fuistis* zum Ausdruck des Schmerzes; ein Beweis dafür, wie schön sich ein und dieselbe Neume zwei verschiedenen Seelenzuständen anpassen kann. Der Schlüssel des Geheimnisses liegt im Unterschied der Einleitung zur Neume und in der Wahl der *Clivis*, welche die Kadenz abschließt. Man singe bei *Satiemini* *crescendo* bis zum *mi*, wo die Melodie ihren Höhepunkt erreicht, und steige dann frisch und freudig, aber ohne Übereilung auf den Stufen des *Climacus* auf das *la* herab.

*Ab uberibus consolationis vestrae*: Man erwartet sich hier darauf, daß die Fülle himmlischer Freude ihren Ausdruck finde in einer reichen Entfaltung melismatischer Tonreihen. Statt dessen ist sie hier in das Gewand abgeklärter Ruhe eingehüllt, wie sie die lieblichen, freudelächelnden Engel und Heiligen von Fra Angelico auszeichnet. Die „Überfülle“ der Freude wird ausgedrückt durch das Wort „*uberibus*“, die Brust. Die Melodie steigt hier dreimal. Es ist, wie wenn die Brust sich immer mehr vor Freude dehnt. Dieses Aufsteigen der Melodie ist recht ausdrucksvoll und wiederholt sich auf den ersten Silben des folgenden Wortes *consolationis*, wo sie ihren Höhepunkt erreicht, um schließlich auf *vestrae* ruhig und bestimmt auszuklingen. Diese Neume, welche wir auf dem Worte *eam* getroffen haben und welche dort die leise Wehmut im Worte *diligitis* ausglich, macht hier denselben Eindruck der Ruhe, der friedlichen Freude, welche die Einleitungsworte *Laetare Jerusalem* verheißen. — Bei: *ab uberibus* singe der Sänger die letzte Silbe nicht zu stark, sondern recht leicht, aber ohne Übertreibung, da der Hauptnachdruck des Wortes auf der Neume der betonten Silbe ruht. Bei *consolationis vestrae* empfiehlt es sich ganz besonders, die Töne schön zu verbinden; denn die Süßigkeit dieses Trostes verlangt eine gleichmäßige, ohne jeden Anstoß ruhig fortlaufende Gesangsweise. Die Note *la*, auf welche ein *Podatus Subbipunctis* folgt, gehört tatsächlich mehr zu dieser Gruppe als zum Vorhergehenden: sie bildet so recht ihre Einleitung ungefähr so wie das erste *do* für die Gruppe auf der betonten Silbe von *consolationis*. Das Ganze ist übrigens sehr gebunden. Der Schluß des Satzes wiederholt durch sein musikalisches Motiv, welches im Graduale ziemlich oft zur Anwendung kommt, ganz genau das Tonbild der letzten Neumen auf *diligitis eam*.

Der Psalm *Laetatus sum*: Der Text entspricht genau dem der Antiphon: *Laetare-Laetatus sum*. Die Gleichheit besteht nicht bloß in den Worten, denn der ganze Psalm 121 würde in das 66. Kapitel des Propheten Isaias passen und wäre ein vortrefflicher Gegenstand der Betrachtung für den Sonntag *Laetare*; zwei seiner Stellen finden übrigens in den Gesängen der Tagesmesse Verwendung: im Graduale und in der Communio.

Besonders beachtenswert ist aber die Melodie des V. Psalmtones, der in wunderschöner Weise mit dem Gedanken der Antiphon in Einklang steht: Die drei Eingangsnoten erklingen wie der Schall der Trompete und erinnern ziemlich lebhaft an den Aufschwung der Melodie auf Jerusalem. Außerdem schwebt der Rezitationston auf ziemlich hoher Note, die selbst immer freudiger erzittert. Dieser festliche Ton kann auch durch die Medianten nicht abgeschwächt werden. Die Finale klingt aus wie eine lebenswürdige Handbewegung des Grußes und der Einladung. Dies alles ist kein bloßer Zufall. Denn es ist dies nicht der einzige Fall, wo die Psalmodie mit dem Gedanken so schön harmoniert. Einen ähnlichen Fall haben wir z. B. auch im Eingangspsalme *Reminiscere* vom zweiten Fastensonntag.

Zum Schluß noch eine Bemerkung. Diejenigen Leser, welche in einer Handschrift mit Romanuszeichen oder deren Wiedergabe die oben gegebenen Erklärungen über den Text sowie über Sinn und Eigenart von Text und Melodie verfolgen, werden bemerken, daß die Notenzeichen dieser Dokumente vortrefflich den Grundsätzen eines natürlichen melodischen Vortrages des liturgischen Textes entsprechen, ein neuer Beweis für die Berechtigung der Theorie des oratorischen Rhythmus.

