

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 12 (1966)

**Artikel:** Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier

**Autor:** Käser, Theodor

**Kapitel:** 3: Die übrigen Leçons de Ténèbres von Marc-Antoine Charpentier

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858884>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 01.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

### 3. Kapitel

#### Die übrigen Leçons de Ténèbres von Marc-Antoine Charpentier

---

##### A Uebersicht

Die bisherigen Untersuchungen hatten nur eine einzelne Gruppe aus den Leçons d. T. von M. - A. Charpentier zum Gegenstand: die Stücke für Sopran und B. c. , die in Charpentiers Gesamtwerk einen spezifischen Leç. d. T. -Stil vertreten, wie er schon bei älteren Meistern anzutreffen ist und auch von jüngeren weiter gepflegt wird (vgl. Kap. 4).

Die übrigen Lamentationen von Charpentier, denen wir uns nun zuwenden, zerfallen zwanglos in zwei Gruppen. Die eine umfasst diejenigen Stücke, die mit den Sopran-Lamentationen stilistisch und motivisch gemeinsame Züge aufweisen, aber einem andern Aufführungs-Apparat zugeordnet sind. Es sind die Lamentationen für Alt und B. c. , für zwei Soprane und B. c. sowie für zwei Soprane, Alt und B. c. ; der zweiten Gruppe gehören die Werke für tiefe Stimmen und Instrumente an.

Die Fundstellen aller dieser Werke sind die Bände I, IV, V, XXIII und XXV der "Mélanges" (Paris B. N. Rés. Vm 1 259), die uns den überwiegenden Teil des erhaltenen Schaffens von M. - A. Charpentier überliefern (1). In der nachfolgenden Uebersichtstabelle sind die Werke der ersten Gruppe in den Kolonnen A,

---

1) Dank diesen "Mélanges" kennen wir das Lebenswerk Charpentiers besser als dasjenige irgend eines seiner Zeitgenossen aus dem französischen Kulturkreis. Die berühmten Namen: Lully, Dumont, Couperin, Lalande etc. sind uns vor allem durch die zeitgenössischen, oft prunkvollen, wahrhaft bibliophilen Ausgaben überliefert. Von Charpentier besitzen wir nicht einmal ein Porträt, und sein Geburtsdatum erschliessen wir auf Grund wenig Vertrauen erweckender Konjekturen. Wohl aber liegen die 28 Bände in seiner eigenen Handschrift vor, enthaltend nicht nur bestimmte und besonders ausgewählte Einzelwerke, sondern, trotz mancher Lücke, ein gesamtes Lebenswerk, Fertiges und Unfertiges, manches in vielerlei Varianten, oft versehen mit aufführungspraktischen Notizen, Sängernamen, ungewöhnlichen Verzierungszeichen u. ä. Bedenkt man weiter, dass auch die musikalische Qua-

a - d zusammengestellt, diejenigen der zweiten in den Kolonnen B, C, D und E. Unter F figurieren die wenigen Stücke und Fragmente, die weder der ersten noch der zweiten Gruppe zugezählt werden können. Die Kolonne Aa enthält die Leçons für S. und B. c., denen die Stilstudie des Kap. 2 galt. Zu den Abkürzungen vgl. die Zusammenstellung S. 12; römische Ziffern bezeichnen den Band, arabische die Seite oder das Blatt der Mélanges; Fragmente sind eckig eingeklammert.







	Aa	Ab	Ac	Ad	B	C	D	E	F
	bD + B. c.	Hc + B. c.	D, bD + B. c.	2 D, Hc + B. c.	B + Instr.	bT + Instr.	Hc, T, B + Instr.	B + Instr.	isolierte Stücke, Fragmente
1. m.	IV 13				XXIII 1				IV 23v (Prélude)
2. m.	IV 16v	V 11							
3. m.			I 5 IV 19v	IV 48v		XXIII 14	XXIII 41	XXV 39	
1. j.	IV 23v				XXIII 4v				
2. j.	IV 46v	V 12v	IV 28						I 16 Jerusalem D, bD + B. c.
3. j.	IV 34		I 6v	IV 51v		XXIII 19v	XXIII 45v	XXV 41	
1. v.	IV 41 (mit Gambe)				XXIII 6v				I 1 D, bD, Hc, 2 Fl. + B. c. IV 22 (Fragm.)
2. v.	IV 44	V 13v							
3. v.				IV 55v		XXIII 22	XXIII 49	XXV 42v	I 59v D, bD, 2 Fl. + B. c.

lität dieser Werke derjenigen der offiziellen Hofkomponisten keineswegs nachsteht, so ist es verwunderlich, dass die Musikwissenschaft bisher diesen Schatz so sehr vernachlässigte. Der frühere Basler Ordinarius Prof. Karl Nef war einer der wenigen, die sich damit eingehender befasst haben. ("Das Petrus-Oratorium von M.-A. Charpentier und die Passion" in JbP 1931).

Aus dieser Aufstellung geht hervor, dass es von Charpentier keinen vollständigen Zyklus aller neun Lektionen gibt. Normalerweise gehören immer drei Stücke zusammen, und zwar nicht die drei aufeinanderfolgenden Texte eines einzelnen Tages, sondern die jeweils ersten, zweiten oder dritten Lektionen aller drei Tage. Einiges muss als verloren gelten: Die dritte Freitagslektion ist in Kol. A nur einmal vertreten (Ad). Eine Notiz in Bd. IV fol 46 verweist jedoch auf drei verschiedene Kompositionen dieses Textes:

- 1) für drei Soprane mit Ritornellen (d. h. mit Instrumenten) "dans un des grands livres". Diese grossen Bücher scheinen verloren zu sein.
- 2) für 2 Soprane mit Ritornelle "dans le livre 2 des Demoiselles Pieches" (Prèches?). Hierbei könnte es sich um 3. v. F handeln, ein Stück für 2 D, 2 Fl. und B. c.; Gewisses lässt sich darüber nicht sagen.
- 3) für zwei Soprane und Alt "dans le cahyer". Dies ist unser 3. v. Ad.

Der Umfang der verschiedenen Stimmlagen ist folgender:

Sopran	(Dessus	D		)	fis'	-	g''	(a'')
Mezzosopran	(Bas Dessus	bD		)	d'	-	e''	(fis'')
Alt	(Haute-contre	Hc		)	g	-	b'	(c'')
Tenor	(Taille	T		)	es	-	g'	
Bariton	(Basse-Taille	bT		) (A)	c	-	f'	
Bass	(Basse	B		) (F)	A	-	e'	

Violine, Flöte und Oboe werden nach französischer Tradition im Violinschlüssel auf der 1. Linie notiert. Die Lamentationen für einen Sopran und B. c. (Aa) sind notiert für bD (2. v. für D), setzen aber einen Stimmumfang voraus, der die beiden Sopranstimmen einschliesst (d' - g''). Bloss in den Stücken mit zwei Soprane kommt daher der Unterschied der beiden Sopran-Stimmlagen tatsächlich zur Geltung. Der Bariton wird nur in 3. m. C im Baritonschlüssel notiert; in 3. j. C und 3. v. C steht er im Bass-Schlüssel. Die Altstimme kann ebensogut für eine tiefe Frauen- wie für eine hohe Männerstimme bestimmt sein. Charpentier selber war Altist in der Kapelle der Princesse de Guise, und in den Partituren jener Zeit steht sein Name ausdrücklich vor der Altpartie. In 3. j. Ad und 3. v. Ad hingegen ist für den Alt eine Frauenstimme vorgesehen. Der Stimmumfang bleibt in beiden Fällen gleich.



Die gesamthaft 13 Takte schliessen auf der Dominante, der Aufstieg auf "lapidibus quadris" erfolgt unvermittelt und ohne die behutsame Vorbereitung, die man im hochmelismatischen Stil erwarten würde. Das Schlussmelisma ist eine Sequenz mit kleinen Varianten; bereits ahnt man die spätere Formulierung der "subvertit"-Figur (vgl. S. 79), aber der ganze Vers spiegelt unverkennbar eine ältere und primitivere Kompositions-Technik wider.

Beispiele aus 3. m. Ac 1 gibt Crussard S. 68 und 67 (1). In fast allen Abweichungen erweist sich Ac 2 als komplexer und reicher als Ac 1. Statt regelmässiger Sequenzen stehen in Ac 2 variierte, einfache rhythmische Verhältnisse werden in Ac 2 durch Verzierungen u. ä. kompliziert. So halten wir Ac 2 für eine jüngere Kopie von Ac 1 - umsomehr, als 3. m. Ad (das wir für noch jünger ansehen) an Ac 2, nicht an Ac 1 anschliesst. Verglichen mit 3. j. Ac ist 3. m. Ac stilistisch einheitlicher, die einzelnen Teilstücke holen weiter aus, und die archaisch-unbeholfenen Züge, die 3. j. Ac stellenweise bestimmen, treten in 3. m. Ac ganz zurück. Deshalb halten wir 3. m. Ac für jünger als 3. j. Ac, obwohl sie in der Handschrift unmittelbar aufeinander folgen und dasselbe "Jerusalem" benützen.

2. j. Ac weist als einzige Lektion dieser Gruppe als Versabschluss jeweils ein Ritornell auf, die Gestaltung steht der Version für einen Sopran und B. c. (2. j. Aa) nicht nach. Als Beispiel für die Art, wie ein und dasselbe musikalische Material verschieden verwendet wird, folgt der Anfang des Verses "Matribus suis":

## 2. j. Ac

ma - tribus su - is di - xe -

ma - tribus su - is di - xe -

- - runt u - bi est u - bi

- - runt u - bi est u - bi

1) Dieses letztere Beispiel ist dort nicht ganz korrekt wiedergegeben: im B. c. muss g gelesen werden mit der Bezifferung  $\sharp$

est tri - ti - cum et vi - num cum defi - ce -

est tri - ti - cum et vi - - num cum defi - ce -

4 3

rent qua - si vul - ne - ra - ti

rent qua - si vul - ne - ra - ti

# 7 #

2. j. Aa

ma - tribus su - is di - xe

10 9 8

runt u - bi est u - bi

5 6 4 #

est tri - ti - cum et vi - num cum defi-ce-

6 6 6 4 5 43 #6 15

rent qua-si vul-ne - ra - ti

9 7 8 6

Die Vokalstimme aus Aa ist als Oberstimme in Ac weitgehend enthalten, und auch der B. c. ist zunächst in beiden Stücken gleich. Jedoch wird der Text in Ac ohne grosse Einschnitte bis "vinum" durchgeführt, während Aa ihn in drei Teile zerlegt: "Matribus - dixerunt" / "Ubi est triticum" / "et vinum". Das "dixerunt"-Melisma ist in Ac bestimmt durch ein kurzes imitiertes Motiv. Dieses formale Element fällt in Aa weg; das Melisma entfaltet sich ganz "melodisch", nicht mehr "konstruktiv". Endlich trägt der Bass in Aa eher etwas Eigenes bei als in Ac: vgl. den Abschluss "triticum", und "deficerent", die in Ac einfache Grundakkorde, in Aa auflösungsbedürftige, d. h. weiterzielende Klänge sind.

Berücksichtigt man dies alles, so wird man doch wohl die Fassung Aa als jünger ansehen: die ursprünglich klaren Konturen, wie sie in Ac vorliegen, werden in Aa bereichert durch neue Elemente. Gegenüber 3. j. und 3. m. Ac repräsentiert 2. j. Ac einen wesentlich reiferen, bewussteren und anspruchsvolleren Kompositionsstil.

## 2. Die Lektionen für zwei Soprane, Alt und B. c.

Von den drei Lektionen der Kolonne Ad sind die beiden ersten verwandt mit den übrigen Bearbeitungen dieser Texte (Aa, Ac). Für 3. v. Ad bleibt die Frage offen; zu 3. v. F führen keine verbindenden Fäden hinüber, und ein anderes Vergleichsstück ist nicht erhalten. Alle drei Stücke verzichten auf Ritornelle, und das "Jerusalem" ist für alle dasselbe. Die Besetzungsmöglichkeiten sind dank der dritten Solostimme sehr mannigfaltig. Die Behandlung der beiden Sopranstimmen entspricht derjenigen in den Stücken für zwei Soprane: der Stil ist bald mit Floskeln und Melismen durchsetzt, bald "motettisch", d. h. rein



syllabisch und imitatorisch durchgearbeitet. Die Altstimme übernimmt in den Ensemblesätzen die Rolle des Basses und geht meistens mit der Basslinie des B. c. in Oktaven oder im Einklang. In den Soli löst sie sich zwar vom B. c. bleibt aber vorwiegend syllabisch; dem Solo-Alt werden auch keine Buchstaben-Melismen anvertraut. Form und harmonische Begleitung werden dabei so gekonnt gehandhabt, dass wir diesen Stil nicht einfach als archaisch bezeichnen möchten, trotzdem er immer wieder an die Behandlung der Solostimme etwa bei Dumont erinnert. Es handelt sich viel eher um einen spezifischen "Alt-Stil", der sich vom melismenfreudigen Sopran-Stil deutlich unterscheidet. 3. m. Ad folgt auf weite Strecken der Version Ac 2; wo sie aber eigene Wege geht, glaubt man, eine überlegenere Hand und eine grössere handwerkliche Fertigkeit zu verspüren. Die altertümliche Notationsweise im letzten Vers von Ac 2 (wo der Bass in geschwärtzten Ganzen - Hemiolen im 3/2-Takt notiert war) wird in Ad aufgegeben, und der 3/2-Takt, der in Ac öfters verwendet wird, findet sich in den drei Lektionen Ad nur noch ein einziges Mal. 3. j. Ad steht ausdehnungsmässig und wohl auch chronologisch in der Mitte zwischen 3. j. Ac und 3. j. Aa. So spürt man etwa in der Letter "Beth" von Aa, dass ihr ursprünglich nicht eine rein monodische Konzeption zugrunde lag. In 3. j. Ad erscheint das "Beth" tatsächlich in drei Formen: für D + B. c., 2 D + B. c. und für 2 D, Hc + B. c., wobei Oberstimme und B. c. praktisch gleich bleiben. Die Fassung für D + B. c. wird in Aa übernommen, die Imitationen von Gesangs- und B. c.-stimme sind ein Relikt aus der früheren Version. Gelegentlich allerdings geht 3. j. Aa dennoch auf Ac, nicht auf Ad zurück: so etwa in "aleph", obwohl uns das zweite "aleph" in Ad dem Stil von Aa durchaus angemessen erscheint. Der Vers "Aedificavit" folgt im Aufbau ziemlich getreu der Fassung Ad, entlehnt aber den "neapolitanischen Sextakkord" (vgl. S. 95) in Ac; er fehlt in Ad.

Manche Einzelheiten sind in allen drei Entwicklungsstufen ähnlich: "Aedificavit" steht überall in Moll, "felle et labore" und "subvertit" erhalten ähnliche Figuren.

## 3. j. Ad

The musical score for 3. j. Ad consists of three staves. The top staff is the Soprano part, the middle staff is the Alto part, and the bottom staff is the Bass part. The Soprano part has lyrics: "semitas me - - - as semitas me - -". The Alto part has lyrics: "semitas me - - as se-mitas me - - as sub-". The Bass part has a single line of music. The score is in G major (one sharp) and 3/2 time. The Soprano part starts with a rest, then enters with a series of eighth notes and quarter notes. The Alto part enters with a similar rhythmic pattern. The Bass part has a single line of music with a few notes.

- as sub-ver - - tit subver - - - tit  
 ver - - - tit subver - - - tit

vgl. hierzu oben S. 79. Uebereinstimmend wird auch der Vers 5 ("In tenebros is") gestaltet: betont kurz (auch in Aa), ohne Tonikaschluss oder Ritornell und mit Orgelpunkten im Generalbass.

Der letzten der neun Lektionen liegt nach der liturgischen Benennung nicht mehr eine "Lamentation" zugrunde, sondern der Anfang der "Oratio Jeremiae" (S. 21). Der Text wird in 3. v. Ad in vier Blöcken gruppiert, die alle solistisch ansetzen und zu einem ausgedehnteren tutti-artigen Komplex hinführen. Die solistischen Teile treten an Zahl und Ausdehnung auffallend zurück (der längste umfasst 11 Takte), und auch die Melismen fehlen weitgehend. Immerhin begegnet das gregorianische Initium noch recht häufig als Kopfmotiv.

### 3. Die Lamentationen für Alt und B. c.

Auch die drei Bearbeitungen für Alt sind verwandt mit den entsprechenden Werken für Sopran. Mit Rücksicht auf die Stimmlage stehen sie in C-dur (eine spätere Hand empfiehlt vor jeder Leçon die Transposition nach B-dur, was in Aa dem Schwanken zwischen G- und F-dur entspricht). Jeder Lamentation geht ein Prélude voraus in Form von 10 bis 12 B. c. -Takten. Die Ritornelle sind relativ lang, und die Letter wird meistens ohne Einschnitt an das Ritornell angefügt. Die Solostimme folgt jenem vorwiegend syllabischen Alt-Stil, der schon in den Altsoli der Lektionen Ad vorgebildet ist. Während Lettern und Ritornelle fast ausnahmslos verschieden sind von den entsprechenden Stücken in Aa, sind sämtliche Verse sehr nah verwandt mit jenen. Die einzige Ausnahme stellt der allerletzte Vers dar; in 2. v. Ab werden nämlich die beiden letzten Verse und das dazwischenstehende "Vau" ohne gliederndes Ritornell aneinander gehängt. Im letzten, auf der Subdominante ohne gregorianisches Initium einsetzenden Vers finden sich Anklänge an Aa erst wieder gegen den Schluss ein. Diese Einzelheit steht so isoliert da in diesen drei stilistisch ungemein einheitlichen Stücken, dass wir darin eine bewusste Raffung der Form zur Erreichung der Schlusssteigerung erblicken müssen. Als Beispiel sei der Anfang von 2. j. Ab mitgeteilt:

## 2. j. Ab (Prélude)

la - med

ma - tribus su - is di - xe - - runt u - bi

est u - bi est tri - ti - cum et vi - num cum defi - ce -

rent qua - si vul - ne - ra - ti cum defi - cerent qua - si vul - ne -

ra - ti in pla - te - is ci - vi - ta - - tis

Prélude, erste Letter, Ritornell und Versanfang folgen sich ohne Unterbrechung, aber jeder Teil schliesst eindeutig auf der Tonika ab. Der Vergleich mit den oben S. 106 angeführten Takten aus 2. j. Ac und Aa zeigt, dass Ab der Version Aa nähersteht als derjenigen von Ac (z. B. Pause nach "dixerunt", harmonische Stützung der Silben "triticum", "cum deficerent". Einzig in der Verbindung von "triticum et vinum" wird die Version Ac befolgt.) Im Melisma über "Lamed" wird der Gegensatz zum melismatischen Sopranstil sichtbar. Die sorgfältig eingesetzten Verzierungen sprechen gegen die Vermutung, dass in der aufgeschriebenen Tonfolge bloss eine Skizze improvisierter Melismatik vorliegt.

Als weiteres Beispiel sei noch das "adhaesit" aus 2. v. Ab angeführt. Der Vergleich mit der Fassung in 2. v. Aa (S. 79) ist aufschlussreich für den Gestaltwandel dieser Figur.

## 2. v. Ab

adhae-sit lingua lactentis ad pa-latum e -

jus in si - ti

Die weniger melismatische, nüchterne Gestaltung der Vokalstimme verweist die Alt-Lektionen in eine ganz andere Sphäre als die hochmelismatischen Stücke für Sopran. Der Wechsel verschiedener Stimmkombinationen und das für Ac und Ad so bezeichnende Schwanken zwischen syllabisch-motettischem und melismatisch-monodischem Stil fallen dahin. In Ab fehlen aber auch jene Entwicklung von der Deklamation zur Melismatik und die "Kantilenen-Episoden", die ähnlich wie die gelegentlichen Imitationen in Aa immer als Fremdkörper wirken, sei es auch positiv, als gegensätzliches, spannungschaffendes Element. Im Stil herrscht also ein ausgesprochener Gegensatz zwischen den Stücken aus Aa und aus Ab. Vergleicht man indessen ihre Struktur, so erweist es sich, dass die entsprechenden Verse weitgehend übereinstimmen: Fast sämtliche Motive sind gleich, sozusagen jede Phrase endet in beiden Fassungen auf demselben Ton, oft stimmt auch die Harmonisierung überein, wie in unserem Beispiel "Matribus suis", und wenn der Stil der Altlectionen eine melismatische Schlussgestaltung nicht zulässt, so wird sie ersetzt durch eine deklamatorische, mit Textwiederholungen u. ä. In der ganzen Kolonne A unserer Aufstellung sind kei-

ne Stücke so eng verwandt wie gerade die stilistisch so gegensätzlichen der Zyklen Aa und Ab. Während der Komposition des einen muss der andere aufgeschlagen auf dem Tisch gelegen haben. Aber welcher war Vorlage, welcher ist die Neubearbeitung? Beide sind in ihrer Art vollendet; in unserem ersten Beispiel aus 2. j. Ab entdecken wir am Anfang eine offensichtliche Imitation (Aufstieg c-g in beiden Stimmen zum Wort "matribus") - diese klare Formidee wird sowohl in Aa als auch in Ac verwischt, was wir oben als Indiz für das höhere Alter der einfacheren Fassung gelten liessen (S. 106). Andererseits ist Ab geschlossener als Aa, als formale Gestaltung schlechterdings überzeugend: die instrumentale Einleitung ist gerade in diesen Stücken, die kein textliches "Incipit" haben, eine formale Notwendigkeit, die wir in den entsprechenden Lektionen von Aa vermissen. Jeder Vers ist zwar selbständig ausgeformt, aber nirgends kommt es zu einem Uebermass an Melismatik, und die erwähnte Schlussgestaltung in der letzten Lamentation ist einfach und meisterlich. Aa wirkt genialer, Ab reifer.

### C Die Leçons für tiefe Stimmen und Instrumente

---

In den Bänden XXIII und XXV der *Mélanges* stehen vier Zyklen zu drei Lektionen (Kolonnen B, C, D, E unserer Tabelle), die zwar nicht verwandt, aber immerhin stilistisch so ähnlich sind, dass sie hier zusammen besprochen werden dürfen. Die drei zusammengehörigen Stücke verwenden dasselbe "Jerusalem", und es steht ausser Zweifel, dass jeder Zyklus als Ganzes konzipiert wurde. Die gemeinsamen Züge sind die Verwendung von gebrochenen Stimmen und von Instrumenten, der Vokalstil und die formale Anlage.

Die formale Anlage erinnert an diejenige der Leçons für Alt. Die Letter wird oft in das Ritornell mit einbezogen und büsst damit ihre Selbständigkeit ein (1). Gelegentlich erhält sie bloss einen einzigen Ton oder einen einfachen Kadenzschritt; längere Melismen verlaufen gern mit der instrumentalen Basslinie unison (vgl. Beisp. H). Die Ausformung der einzelnen Teilstücke wird nicht mehr, wie noch in Ab, mit rein vokalen Mitteln unternommen; Melismen und Textrepetitionen dienen mehr deklamatorischen Prinzipien als formalen (Wiederholung eines Wortes zur Hervorhebung, Floskeln als Figuren bestimmter Bilder oder Begriffe). Eine wichtige mitgestaltende Aufgabe übernimmt dafür das Orchester. Es wird selbständig eingesetzt in Prélude und Ritornell mit oder ohne motivischer Beziehung zu den benachbarten Gesangsteilen. Das Zusammenwirken von Instrumenten und Singstimmen führt zu folgenden Kombinationen:

1. Die Singstimme wird nur vom B. c. gestützt. Das Orchester führt den Satz im Ritornell zu Ende (Beisp. H).
2. Vokaler und instrumentaler Klangkörper verschmelzen in einem einheitlichen Satz, oft mit imitierenden Motiven, die die Einheit des Ganzen noch betonen (Beisp. G).
3. Doppelchorartige Anlage; die Singstimme trägt ein paar Takte vor, die dann im Orchester aufgegriffen werden. Hierbei ist die rhythmische Entsprechung wichtiger als die melodische; solche Stücke bevorzugen den 3/2-Takt.

Die gregorianische Formel wird in diesen Stücken nicht so konsequent angewendet wie etwa in Aa oder Ab. Immerhin lässt sie sich auch nachweisen; vor allem in den "Incipit"-Teilen, in einzelnen solistischen Versanfängen und in den seltenen selbständigen Lettern. Die Tuba freilich ist nirgends mehr als

---

1) Der Zyklus D macht in dieser Hinsicht eine Ausnahme, indem hier jede Letter und jeder Vers als selbständiges Teilstück abschliesst, und auch insofern, als in 3. j. D vor jedem Kurzvers eine Letter gesungen wird, während in 1. v. B., 3. j. C und E jeweils drei Kurzverse unter einer einzigen Letter zusammengefasst werden. Da die Letter auch nicht repetiert wird, zieht also der Komponist die Drittverse der Vulgata wieder zusammen zu einem einzigen "Normalvers".

solche erkennbar, und auch die Finalis spielt keine grosse Rolle mehr, da oft die Singstimme nicht auf der Tonika abschliesst. Die Behandlung der Singstimme ist nicht in allen vier Zyklen ganz einheitlich, erinnert jedoch im ganzen stark an den Alt-Stil von Ab. Die ausgeprägt syllabische Textunterlegung lässt Floskeln und Melismen fast nur in Lettern und als Figur auftreten. Der Vokalstil hält sich zwischen dem freien Rezitativ und dem linear gebundenen Arioso als extremen Möglichkeiten. Der Rezitativstil liebt kleine Notenwerte, Tonrepetitionen, kurze Motive, Dreiklangsbrechungen u. s. w. Der Ariostil dagegen sucht festgefügte Themen, bevorzugt den linear zwingenden Sekundschrift und den rhythmisch schärfer akzentuierenden ungeraden Takt.

Der Vokalstil ist auch für die formale Ausprägung eines Teilstückes wichtig: Den Rezitativstil kennzeichnet die scheinbar willkürliche Aneinanderreihung von innerlich unabhängigen Teilstückchen, Text- und Motivrepetitionen runden vielleicht das Ganze notdürftig ab, wenn diese Aufgabe nicht einfach dem Ritornell überlassen wird. Der bereits von vornherein von formalen Gesichtspunkten geprägte Ariostil führt dank der Imitation seiner festgefügt Themen rasch zu einem motettisch-dichten Satz, der dann wiederum durch mehr rezitativische Zwischenteile unterbrochen wird, so dass sich auch hier ein freieres Element Geltung verschafft. Unser Beispielsvers G aus 1. m. B mag dies veranschaulichen. Bezeichnend ist die instrumentale Bindung der Singstimme, ebenso, wenn sie mit dem B. c. im Einklang verläuft (Anfang), wie wenn sie ihr Thema selbständig vorträgt ("eo quod"). Bei "omnes portae" bricht der Rezitativstil durch, die Instrumente führen praktisch bloss die B. c. - Begleitung aus. Gleichzeitig wird der strenge 3/2-Takt abgelöst durch den ausgeglicheneren geraden Takt.

Beispielsvers H repräsentiert den rezitativischen Stil. Er schliesst auf der Dominante ab, "Beth" führt zurück nach der Tonika. Eine feste Form entsteht erst mit dem Ritornell, das an das allerletzte Rezitativ-Motiv anknüpft.

Erinnert das Arioso G an die Kantilenen-Episoden der Sopran-Leçons und an die Mollverse (vgl. Beispielsvers C, dem der gleiche Text, ebenfalls in f-moll und mit ähnlicher Melodik, zugrunde liegt), so das Rezitativ an die deklamierten Versanfänge. Aber während sich dort die Form ganz aus den Gegebenheiten der Singstimme heraus entfaltet (allmähliches Hineinwachsen in den Tonraum, Krönung und Abschluss in den Melismen), ist der Gesang in unseren Stücken eingebettet in einen instrumentalen Klangapparat; die Form ist das Ergebnis weniger eines Wachstumsprozesses als eines architektonischen Planes.

Am knappsten abgefasst sind die drei Leçons E (in F-dur). Die Préludes fehlen, und auch die Ritornelle sind kurz. Der rezitativische Stil wird bevorzugt, und die einzig vom B. c. gestützte Solostimme beherrscht grössere Teilstücke. Es fehlen die eigentlichen ausladenden Höhepunkt- und Abschlussbildungen. Diese Lektionen repräsentieren die sauber gearbeitete, aber etwas trockene Solomotte der französischen Schule (Dumont, Brossard etc.). B (ebenfalls F-dur) ist dagegen breiter angelegt. Sie verlangt das grösste Orchester, und die Notation verrät eine doppelchörige Anlage: Den "Grand choeur" bildet das vierstimmige, mehrfach besetzte Orchester, dem die Solostimme mit Orgel und

Generalbass-Instrumenten als Solochor gegenübersteht. Jede Lektion hat ein längeres Prélude. Die bloss vom B. c. begleiteten Rezitative treten ganz zurück.

C (in G-dur) ist die umfangreichste Lamentation und enthält besonders reiche und ausgedehnte Orchesterteile. Der Vokalstil ist ähnlich wie in B, ausnahmsweise kommt es zu wirklichen melismatischen Entfaltungen (das einzige selbständige Schlussmelisma dieser vier Zyklen findet sich im "Incipit" zu 3. v. C). Hängt dies damit zusammen, dass einzig in diesem Zyklus der Sänger mit Namen genannt ist? Dann wären diese Leçons vielleicht als Paradestücke für jenen "Mr. Beaupuy" entstanden, der auch sonst in den Partituren Charpentiers häufig genannt wird (1). 3. m. C ist die einzige Komposition dieses Textes, wo der dritte Vers nicht fehlerhaft "in die furoris sui" heisst, sondern nachträglich korrigiert wurde in das korrekte "in die irae furoris sui".

D ist der am wenigsten einheitliche Zyklus, und er steht auch sonst etwas abseits (vgl. S. 114). Er allein ist nicht für eine einzige Solostimme bestimmt, und ausser D gibt es keine Lamentation von Charpentier, die als Ganzes in einer Molltonart steht. Das "Jerusalem" verlangt Doppelchor-Besetzung (beide Chöre mit zwei Instrumental- und drei Vokalstimmen), die beiden Chorchälften werden nach ihrem getrennten Standort unterschieden: "Costé de l'orgue" und "Costé des violons". Die Frage stellt sich, ob hier nicht die Stimmen (auch der Instrumente) mehrfach besetzt waren und ob dies nicht auch in andern vollstimmigen Teilstücken der Fall war.

---

1) Für Raguenet ("Parallèle .." S. 11 ff) bildet die Schönheit der französischen Basses-Tailles-Stimmen den gewichtigsten Vorzug der französischen Oper gegenüber der italienischen.









## Exkurs über das Orchester M. -A. Charpentiers

---

Die Lamentationen B, C, D und E geben uns wertvolle Hinweise auf die Zusammensetzung und Verwendung des Orchesters bei Charpentier.

Den grössten instrumentalen Apparat setzt B voraus. Vor den sechs Notensystemen stehen folgende Angaben:


1. System  vions, fl, hautb
2. "  1
3. "  2
4. "  Basson et Basse de vion du gd choeur
5. "  voix
6. "  orgue et Basse Cont. (1)

Dass im 2. und 3. System Violinen (im 3. wohl Bratschen), aber keine Bläser vorgesehen sind, ergibt sich daraus, dass später auch für diese Systeme Dämpfer vorgeschrieben werden, aber nie ein Hinweis steht wie im 1. 4. und 6. System, dass die Bläser pausieren sollten. Der Umstand, dass der Sologesang gelegentlich unter den B. c. hinabsteigt, lässt vermuten, dass ein "16-füssiger" Kontrabass den B. c. mitspielt (vgl. Beisp. H, "plena").

Das 6. System setzt ebenfalls Streichbässe und Fagott voraus. Aus der Bemerkung im 4. System geht hervor, dass Charpentier einen "grossen Chor" - d. h. doch wohl: die ersten vier Systeme - dem "kleinen Chor" (= Solobass und B. c.) gegenüberstellt. Dass die Stimmen wenigstens im "grossen Chor" mehrfach zu besetzen waren, ergibt sich daraus, dass in den Mittelstimmen (2. und 3. System) Stimmteilungen vorkommen, was Charpentier so präzisiert, dass er zum oberen Ton "Pr.", zum unteren "Sd." hinsetzt, abgesehen davon, dass die Anweisung "tous" im 2. und 3. System keinen Sinn hätte, wenn nicht mehrere Spieler für dieselbe Stimme vorhanden gewesen wären.

---

1) Die Ziffer nach dem Schlüssel bezeichnet die Notenlinie:

 = Violinschlüssel auf der untersten Notenlinie.

Dank der Bläserbesetzung dominiert die Oberstimme im vollen Orchesterklang von vorneherein gegenüber den 2. und 3. Violinen. Das 4. System wird im Verlauf oft mit dem 6. zusammengenommen, wie in Beisp. G.

Stellen wir also das "grosse Tutti" zusammen; so erhalten wir folgende Besetzung:

Grand choeur	{	1. Violinen, mindestens 2 Flöten, Oboe. 2. Violinen Bratschen Violoncelli, Kontrabässe, Fagott
Petit choeur	{	Solo-Bass Orgel, Violoncello, Kontrabass, Fagott

Dieses "grosse Orchestertutti" wird nur selbständig, nie als Begleitung des Sängers eingesetzt. Soll der Solo-Bass vom Orchester begleitet werden, so muss der Orchesterklang reduziert werden, etwa indem die Bläser wegfallen und die Streicher Dämpfer aufsetzen (aber in voller Besetzung, "tous", spielen, vgl. Beisp. G).

Dies nennen wir das "kleine Tutti":

1. Violinen con sord.
2. Violinen con sord.
- Bratschen con sord.
- Streichbässe con sord., Orgel.

Eine andere Möglichkeit, den Sänger zu begleiten, besteht darin, dass gewisse Instrumente solistisch verwendet werden. In unserem Zyklus B finden wir nur eine einzige derartige Besetzung (Beisp. H):

1. Flöte
2. Flöte
- Solo-Bass
- "accompagnement seul"

Diese Besetzung alterniert auch etwa mit dem kleinen Tutti, so dass richtige Trio-Einlagen entstehen.


Dem "grossen Tutti" antwortet eine andere Trio-Formation (Prélude zu 1. j. B):


1. Violine (einfach besetzt), Flöte, Oboe
2. Violine " " , Flöte
- "acc. seul" mit Fagott.


Nicht ganz durchsichtig ist die Frage, wie das "accompagnement seul" zu besetzen ist: ob ein einzelner Streichbass dazugehört, oder ob die Orgel allein spielt. Jedenfalls wird der Unterschied ausdrücklich gemacht zwischen mehreren sordinierten Streichbässen und Orgel einerseits (kleines Tutti) und dem "acc. seul".


Die Gegenüberstellung von vollem B. c. -Klang und reduziertem "acc. seul" findet eine Parallele in der Motette "Quam pulchra es" (III fol. 33v), wo in der B. c. -Stimme die Stichworte "main" (Begleitung der Vokalstimmen) und "pedale" (zu kurzen Flöten-Ritornellen) eine ähnliche Differenzierung des Klanges andeuten. Aufschlussreich sind in dieser Hinsicht die Aufstellungspläne der Chapelle Royale, die Constant Pierre veröffentlicht hat ("Notes inédites sur la musique de la Chapelle Royale", in: Tribune de St. Gervais, V (1899), S. 47 ff). Im Plan von 1773 ist neben der Orgel ein spezieller "accompagnateur" unmittelbar neben dem "récitant" und im Rücken des "maitre" vorgesehen.

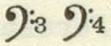
Der Zyklus C setzt eine andere Besetzung voraus:


1. System  Oboe oder Flöte (1)

2. "  Flöte allemande

3. "  1. Violine

4. "  2. Violine

5. "  Bariton (vokal)

6. "  Orgel und B. c.

Zur Begleitung des Sängers wird dieses Ensemble reduziert auf Triobesetzung:

entweder: Oboe (oder Fl.)  
Flöte  
B. c.




oder: 1. Violine  
2. Violine  
B. c.

---

1) Die Unterscheidung von "Flûte" und "Flûte allemande" legt die Vermutung nahe, dass mit "Flûte" die "Flûte douce", die Blockflöte, gemeint ist. "Flûte allemande" bezeichnet die Querflöte. "Flûte allemande" steht jedoch jeweils nur zu Beginn jeder Lektion; im Verlauf des Stückes steht bloss "Flûte", ja gelegentlich "seconde Flûte", was doch besagt, dass zwei gleiche Flöteninstrumente den beiden Violinen gegenüberstehen. Vgl. H. P. Schmitz in MGG IV 343 "... zwischen Block- und Querflöte wird nicht scharf unterschieden", und 344: "Flöte allein scheint bis etwa 1750 immer noch vorwiegend die Blockflöte zu bedeuten". Aehnlich Sachs: Reallex.

Streicher und Bläser werden nie zusammengefasst wie in B, sondern das Tutti bleibt konsequent doppelchörig. Freilich in einer andern Art doppelchörig als in B: in C stehen sich Bläser und Streicher gegenüber, Gesang und B. c. bilden ein drittes Element. In B dagegen besteht der Doppelchor aus Tutti- und Solohälfte. Da in C nirgends ein "tous" steht, ist zu vermuten, dass die Violinen nur einfach besetzt waren.

Das Orchester in D ist nochmals anders zusammengestellt:


1. System	Flöte und Violine	
2. "	Flöte und Violine	
3. "	Orgel, B. c.	

Die Triobesetzungen sind:

entweder:      1. Fl. allein  
                   2. Fl. allein  
                   Orgel

oder:            1. Violine allein  
                   2. Violine allein  
                   Orgel

Ein einziges Mal wird den Violinen Dämpfer vorgeschrieben, wobei trotzdem die Flöten mitspielen (in B setzen dann die Bläser aus). Das "Jerusalem" ist ein Doppelchor, und jeder Chor verlangt Flöten und Violinen, nur der B. c. ist für beide Chöre derselbe.

Zur Begleitung einzelner Sänger werden die beiden Trio-Besetzungen beigezogen (gelegentlich alternierend, womit eine gewisse Doppelchor-Wirkung entsteht wie in C). Tritt das Orchester zu den vereinigten drei Gesangsstimmen hinzu, so spielen Fl. und V. unisono. Die Instrumentalstimmen in E werden nicht näher bezeichnet. Vorgesehen sind zwei Instrumente im -Schlüssel.

Möglich sind:

entweder	1. Fl.		oder	1. V.		oder	1. V. + Fl.
	2. Fl.			2. V.		wie in D	2. V. + Fl.
	B. c.			B. c.			B. c.

Ueber die Ausführung des B. c. fehlen meistens jegliche Angaben. In 3. m. Ac 2 finden sich zwei Hinweise: einmal steht "Clavecim", etwas später "Basse de viole". Cembalo und Gambe dürfen wohl auch für andere Stücke der Kolonne A vorausgesetzt werden. In den Lektionen B, C und D wird die Orgel genannt. Der Ausdruck "Orgue et Basse continue" in B und C besagt ausdrücklich, dass ein weiteres Bassinstrument mitgeht. "Basse de Violon" bezeichnet sowohl das Violoncello als auch den Kontrabass. Ragueuet ("Parallèle .." S. 103) bemerkt, dass die italienischen Basses de violon doppelt so gross seien wie

die französischen, und Lecerf de la Viéville erwähnt im 2. Dialog "Théobalde qui joue à l'orchestre de Paris de la basse de violon à cinq cordes" (Teobaldo Gatti, ca. 1650-1727) (1).

Charpentiers Orchester-Zusammenstellung findet eine Parallele in den Registrier-Anweisungen der französischen Organisten jener Zeit. Auch dort treffen wir die verschiedenen Tutti-Zusammenstellungen:

Grand Jeu  
Plein Jeu  
Petit Jeu

Den zahlreichen Soloregistern der französischen Orgel (Zungenstimmen und Kornette auf bis zu fünf Manualen) entspricht in unseren Stücken der jeweilige Sänger, den Begleitregistern, die meist nicht näher bezeichnet werden ("Positif", "Jeu doux", "Flûte"), entsprechen die verschiedenen Trio-Zusammenstellungen. Die doppelhörige Anlage etwa der Préludes von C (Bläser/Violinen/B. c.) erinnern an die ebenfalls fünfstimmigen Fugen und Dialoge Grignys (zwei Oberstimmen auf dem Cornet, zwei Mittelstimmen auf dem Cromorne, der Bass im Pedal).

---

1) Im Vorwort zu den "Cantica sacra" 1662 erklärt H. Dumont, dass in Frankreich vorher noch keine derartigen Stücke mit B. c. gedruckt worden seien, und er gibt auch einen Hinweis auf die instrumentale Besetzung: " .. Les Dames Religieuses .. qui aiment les motets à peu de voix, aisés à chanter avec la partie pour l'orgue ou pour une basse de viole". Also: Orgel oder Gambe.

## D Die vereinzelt Stücke und Fragmente

In den Bänden I und IV der *Mélanges* befinden sich noch isolierte Lektionen und Fragmente, die weder verwandt sind mit andern Bearbeitungen derselben Texte, noch einem Zyklus anzugehören scheinen. (Kolonne F in der Zusammenstellung S. 103).

1. v. F, in C-dur, für D, bD, Hc, 2 Fl. und B. c., ist ein sehr eigenartiges Stück mit überraschenden Einzelzügen. Die dreimal drei Lettern sind alle immer wieder neu komponiert, und die Stücke für eine einzige Solostimme treten an Zahl zurück hinter denjenigen für Ensemble.

Stilistisch herrscht eine erstaunliche Mannigfaltigkeit: Teilstücke in ungelenkarchaischer Kontrapunktik wechseln ab mit ungemein expressiv, aber gleichfalls altertümlich anmutenden Faux-Bourdon-Sätzen wie dem folgenden:

1. v. F

Daneben finden sich aber auch lange solistische Schlussmelismen und Buchstaben, und zwar gerade in den Stücken für Alt solo, die sich sonst durch besondere Knappheit auszeichnen (vgl. S. 110).

Die meisten Ensemblesätze sind imitierend motettisch, die Flöten übernehmen kurze Ritornelle oder alternieren mit den Vokalstimmen in konzertanter Doppelchor-Manier. Die Lamentationsformel ist hin und wieder spürbar, sogar die Tuba ("bonus est", "bonum est viro"). Als Beispiel für die manchmal verblüffend unbekümmerte Satzweise folgt ein Ausschnitt aus dem Vers "sedebit solitarius"(1):

1. v. F

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 3/2 time signature, containing rests. The second staff is a treble clef with a 13/8 time signature, containing vocal lines with lyrics: "qui - a le - va - - - -". The third staff is a treble clef with a 13/8 time signature, containing a piano accompaniment with lyrics: "qui - a le - va - - - -". The fourth staff is a bass clef with a 3/2 time signature, containing a bass line with fingerings 5 and 6. The key signature has one sharp (F#).

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 3/2 time signature, containing rests. The second staff is a treble clef with a 13/8 time signature, containing vocal lines with lyrics: "vit su - per se". The third staff is a treble clef with a 13/8 time signature, containing a piano accompaniment. The fourth staff is a bass clef with a 3/2 time signature, containing a bass line with fingerings # 6, 5, 7, 5, 4, 3. The key signature has one sharp (F#).

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 13/8 time signature, containing a vocal line. The second staff is a treble clef with a 13/8 time signature, containing a piano accompaniment. The third staff is a treble clef with a 13/8 time signature, containing a piano accompaniment. The fourth staff is a bass clef with a 3/2 time signature, containing a bass line. The key signature has one sharp (F#).

1) Beispiele gibt auch Crussard (S. 63, 64), die Besetzungsangaben im Werkverzeichnis S. 105 sind aber unkorrekt ("solo, choeur à cinq voix de femmes et instr."). Der Aufführungsapparat umfasst D, bD, Hc. 2 Fl. und B. c.

The musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is a vocal line with lyrics '(bD) qui-a le - va -'. The bottom staff is a bass clef with figured bass notation: 5, 7 5, 4, 3, (Hc) qui - a. The piece ends with a repeat sign.

Unvermittelte Zusammenklänge und harte Querstände wechseln ab mit verdeckten und offenen Quint- und Oktavparallelen, zusammengehalten einzig durch die Motorik der unbeirrt weiterdrängenden Punktierungen. Man glaubt sich in die 20er Jahre unseres Jahrhunderts versetzt!

Das "Jerusalem" 2. j. F für D, bD und B. c. in G-dur hat als Schlusseffekt ein "Echo": die letzten Takte werden wiederholt und sind, als Echo bezeichnet, piano vorzutragen. Ähnliche Effekte finden sich gelegentlich auch sonst (3. j. Ad "tantum", 1. "Aleph"). Ganze Echo-stücke gibt es bei Dumont (1). Ueber diesem "Jerusalem" stehen zwei nicht koordinierbare Zuweisungen: die eine ("Autre Jerusalem pour les leçons de T. à deux voix") verweist doch wohl auf die im selben I. Band vorliegenden 3. m. Ac 1 und 3. j. Ac; die andere ("pour la seconde leçon du Jeudi saint") kann sich unter den erhaltenen Leçons nur auf 2. j. Ac im IV. Band beziehen.

Auf fol. 59v des I. Bandes steht ein "Recordare" (d. h. eine dritte Freitagslektion), das von Crussard (Werkverzeichnis) nicht als selbständiges Stück erkannt wurde, da es keine Ueberschrift trägt und scheinbar zum vorhergehenden "Miserere" gehört. (3. v. F) Es verlangt den gleichen Klangkörper, auch die

1) "Cantica sacra" 1662, Nr. 11 ("In lectulo") und Nr. 39 (Litaniae); "Motets à deux voix" 1668, Nr. 13 ("Paratum cor meum"); "Motets à deux, trois et quatre parties" 1681, Nr. 7 ("In lectulo").



Namen der Sängerinnen kommen in beiden Stücken vor, und eine Bemerkung ("suivez au recordare") scheint die beiden Stücke als zusammengehörig darzustellen. Dass es aber selbständige Stücke sind, ergibt sich aus dem Wechsel der Tonart: das "Miserere" steht in a-moll, 3. v. F in G-dur (1). Stilistisch steht das Stück dem erwähnten 1. v. F nahe: Viele Ansätze, die in andern Werken dann ausgewertet werden, sind hier bloss angedeutet. Die Bevorzugung der Ensembleteile vor den solistischen und die überraschenden Einzelzüge weisen auf 1. v. F hin. Die Besetzung verlangt D, bD, B, c. und zwei obligate Instrumente, die wir in Analogie zum vorhergehenden "Miserere" als Flöten annehmen dürfen. Zwei harmonisch kühne Stellen seien als Beispiel erwähnt: Der Anfang des Préludes mit der mediantischen Rückung von D nach H in T. 7 und der übermässigen Oktave in T. 8 (3. v. F):

6/4 4 3

4 3 # #5 8 7 6 7 #

(#8!)

Dann der Vers "mulieres" mit seinen kühnen Modulationen:

3. v. F mu - li - e - res in Si - on hu - mi - li - a -

mu - li - e - res in

ve - runt hu - mi - li - a - ve - runt et vir - gi -

Si - on hu - mi - li - a - ve - runt hu - mi - li - a - ve - runt

#6 6 #6 7 7

1) Ueber die Beziehung des "Miserere" zur Liturgie der drei letzten Tage vor Ostern vgl. unten S. 143.

Die Fragmente in IV fol 22 ff. lassen sich mit keiner der erhaltenen Lamentationen sinnvoll in Zusammenhang bringen und sind wohl an dieser Stelle notiert worden, um einige leere Seiten auszunützen - ein Verfahren, dem man in den *Mélanges* immer wieder begegnet. Zunächst kommen die drei Lettern zu 1. v. für D, bD, Hc und B. c. in ebenso archaischer Technik wie gewisse Stücke in 1. v. F. Im Gegensatz zu dieser Lektion sollen jedoch die Lettern nur einmal, vor den drei zusammengehörigen Kurzversen, erklingen, wie in 1. v. B (1).

Darauf folgen einige Instrumentalstücke: ein *Prélude* zu 1. v. in F-dur für zwei Violinen und B. c., dann sechs kurze *Ritornelle* zu neun Kurzversen der nämlichen Lektion. Die ersten und letzten Worte jedes Verses werden vor dem zugehörigen *Ritornell* als Stichworte angegeben, und die *Ritornelle* werden mit eigenartigen *Kensilben* versehen:

1. *Ritornell*: "tac"
2. " " "tic"
3. " " hier stehen nur die Stichworte des dritten Verses, und "tac", das erste *Ritornell* soll also wiederholt werden.

Die beiden nächsten Dreier-Gruppen werden mit *nic*, *nac*, *nic* sowie *frac*, *fric*, *frac* bezeichnet, das jeweils dritte *Ritornell* fehlt und wird ersetzt durch die *Repetition* des jeweils ersten. Die Bedeutung dieser *Silben* ist ganz dunkel; *tac*, *nac*, *frac* sind für zwei Violinen, *tic*, *nic*, *fric* für 2 Gamben ( $\left| \begin{smallmatrix} \text{C} \\ \text{B} \end{smallmatrix} \right|_3$   $\left| \begin{smallmatrix} \text{C} \\ \text{B} \end{smallmatrix} \right|_4$ ) notiert. Ein *Prélude* zu 1. m. in G-dur bildet den Abschluss dieser Fragmentengruppe, der vielleicht zu verlorenen *Leç. d. T.* gehörte, vielleicht aber auch vor und zu den gregorianisch rezitierten Lektionen erklangen.

1) "On ne la (sc. la Lettre hébraïque) dit qu'une fois pour trois couplets" steht vor jeder Letter, vgl. oben S. 114.

## E Zur Chronologie

Dass die Stücke Ab, Ad, B, C, D, E nicht zufällig in der Handschrift zusammengestellt, sondern als Zyklen zu je drei Leçons geplant und geschrieben wurden, ist offensichtlich. Problematisch aber sind die Verhältnisse im Band IV, wo die neun Lektionen in teils mehrfacher Bearbeitung in folgender Anordnung vorliegen (1):

13	1. m. Aa
16 v	2. m. Aa
19 v	3. m. Ac
22 - 23	Fragmente (F)
23 v	1. j. Aa
28	2. j. Ac
34	3. j. Aa
(40	"Salve regina des Jésuites")
41	1. v. Aa
44	2. v. Aa
46	3. v. fehlt, statt dessen wird auf drei andere Stücke verwiesen (vgl. S. 104).
46 v	2. j. Aa
48 v	3. m. Ad
51 v	3. j. Ad
55 v	3. v. Ad

Nach dieser letzten Lektion steht (fol. 58 v) die Bemerkung "fin des Leçons de Ténèbres, suivent les neuf respons de chaque jour", und für das jede Leçon beschliessende "Jerusalem convertere" wird gern auf andere Stücke verwiesen; vorhanden ist es nur in 1. m. Aa, 2. m. Aa, 3. m. Ac und 3. m. Ad.

Der Zusammenstellung in Band IV liegt somit zweifellos eine Absicht zugrunde, doch wird diese dadurch verschleiert, dass die drei Leçons Ad für sich einen Dreierzyklus wie etwa die drei Altektionen Ab bilden, und auch dadurch, dass 2. j. doppelt vorliegt (Aa und Ac). In 3. m. Ad werden die beiden Sopranistinnen unterschieden als "celle qui aura chanté la première (resp. la seconde) leçon". Sopran X singt also 1. m. Aa, Sopran Y 2. m. Aa (2), beide zusammen mit der Altistin Z 3. m. Ad. Analog lassen sich die andern beiden Tage verteilen. Obwohl also die Stücke Ad unter sich einen selbständigen Zyklus bilden,

---

1) Die Paginierung ist ganz wirr: Blätter bezeichnen die Ziffern 1-9, 14-24, 41-51, 54-58; Seiten die Ziffern 10, 11-13, 25-40, 52, 53. Die Ziffern 28-38 sind von späterer Hand geschrieben worden.

2) Aa sind die einzigen Lektionen für Sopran allein, es muss sich also um diese Stücke handeln, wenn man nicht den Verlust weiterer Lamentationen voraussetzen will.

gehören sie doch mit in die gesamte Zusammenstellung hinein. Die in Band IV enthaltenen Stücke sind somit gewiss absichtlich zusammengefasst, nicht aber bereits im Hinblick auf den ganzen Neunerzyklus konzipiert worden. Auch die stilistischen Unterschiede sprechen dafür, dass Charpentier zu einem bestimmten Zeitpunkt in diesem IV. Band früher komponierte Stücke zusammenstellte und evtl. ergänzte. Dabei kann er ebenso gut auf Dreierzyklen wie auf isolierte Einzelstücke zurückgegriffen haben. Für die Annahme von bereits vorher existierenden Zyklen ist auch geltend zu machen, dass die stilistisch immerhin recht ähnlichen 3. m. Ac und 3. j. Ac in I, 5 ff. aufeinanderfolgen und vielleicht mit einer nun verlorenen 3. v. zusammen gehörten. Auch die drei Lektionen Aa 1. m., 1. j., 1. v. sind durchaus einheitlich (1. v. Aa enthält freilich zusätzlich eine obligate Gambenstimme; sie wurde aber vielleicht später hinzugefügt, da sie nur in den Ritornellen und im "De lamentatione" verwendet wird. Buchstaben und Verse sind stilistisch gleich wie 1. m. und 1. j. Aa.) Da einzig von diesen drei Leçons keine andern Versionen für hohe Stimmen vorliegen, sind sie wohl erst geschrieben worden, als der ganze Neunerzyklus zusammengestellt wurde. Für die jeweils zweite Lektion möchte man an den Altzyklus (Ab) denken. Doch damit stellt sich die dornenvolle Frage nach der Chronologie und zwar in dreifacher Hinsicht:

1. die chronologische Ordnung der verschiedenen Neubearbeitungen desselben musikalischen "Materials" - also in Bezug auf die Stücke der Kolonnen A.
2. die chronologische Reihenfolge der verschiedenen Zyklen und Einzelstücke (A - F).
3. ebenfalls in Bezug auf die ganzen Zyklen und Einzelstücke: Zeitpunkt und äussere Umstände ihrer Entstehung; d. h. die absolute Datierung.

Vorweggenommen seien zunächst gewisse Anhaltspunkte zum Problem der Datierung:

1. dem Zyklus der Lamentationen folgt in IV, fol. 58 v - fol. 70, ein Zyklus der neun Responsorien für den Karfreitag (liturgisch also zu den drei Nokturnen des Gründonnerstags). Darunter steht die für uns interessante Bemerkung: "Je n'ay pas achevé les autres 18 respons (sc. für Donnerstag und Freitag) à cause du changement du bréviaire". Daraus liesse sich ein Datum für die Komposition der Responsorien gewinnen. Ob freilich Responsorien und Lamentationen im gleichen Jahr entstanden, resp. zusammengestellt wurden? Jedenfalls können alle neun Responsorien von einem Ensemble von zwei Sopranen und einem Alt ausgeführt werden (1).
2. Der "Mercure galant" vermerkt zweimal die Aufführung von Lamentationen von M. -A. Charpentier: 1680 in der Abbaye aux bois (vgl. S. 14), 1691 in der Kirche des Collège Louis-le-Grand, dem Jesuiten-Kollegium, wo Charpentier seit 1684 als Maître de musique wirkte (Crussard S. 21). Die Abbaye aux bois

---

1) vgl. auch die S. 127 erwähnte Bemerkung, die ebenfalls die Verbindung der Leçon d. T. und der Responsorien nahelegt. Die beiden Sopranistinnen werden in den Responsorien mit dem Hinweis unterschieden: "celle qui a chanté la première (resp. la seconde) leçon", wie in 3. m. Ad.

war ein Frauenkloster, das Collège ein Institut für adlige Söhne - wir werden also 1680 Stücke für Frauenstimmen erwarten, 1691 mit einiger Wahrscheinlichkeit solche für Männerstimmen. Wir sehen keine Möglichkeit, das zweite Datum mit einer bestimmten Leçon in Verbindung zu bringen. Das erste aber dürfte sich auf die Stücke in Bd. IV beziehen.

In 3. j. Ad und 3. v. Ad werden den drei Stimmen Namen zugeteilt: Sopran: Me (=Mère) Ste Cécile, Me Camille; Alt: Me Desnots (? der Name ist kaum lesbar). Die beiden Sopranistinnen, wohl auch die Altistin werden in einzelnen Stücken des III. Bandes erwähnt ("Domine salvum" fol. 33 und "Quam pulchra es" fol. 33v), und diese beiden Stücke tragen im Titel den Vermerk "pour trois Religieuses". Es handelt sich also um drei Ordensschwwestern. Nun hat, nach Crussard (S. 34), Charpentier für zwei Frauenklöster gearbeitet: für die Abbaye aux bois und für Port-Royal. Da alle Stücke, die ausdrücklich für Port-Royal bestimmt waren, andere Namen aufweisen (1), liegt die Vermutung nahe, dass die drei in Ad genannten Nonnen zur Abbaye aux bois gehören. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, von zwei unserer Lamentationen als Entstehungsjahr 1680 - oder früher - anzugeben, nämlich von 3. j. Ad und 3. v. Ad.

Es ist nicht zu erwarten, dass 3. m. Ad in diesem Zusammenhang gefehlt hätte - und dank der schon zitierten Angabe bei den beiden Sopranstimmen in 3. m. Ad (vgl. S. 127) können wir mit gleichem Recht 1. m. Aa und 2. m. Aa mit 2. m. Ad und mit dem Datum 1680 in Verbindung bringen. Endlich kommt noch dazu, dass vor 1. v. Aa der Name Me Camille ebenfalls erwähnt wird, so dass sich sechs der neun Lektionen, die 1680 erklangen, mit einiger Wahrscheinlichkeit bestimmen lassen.

3. Die Notiz im "Mercure galant" nimmt weiter Bezug auf eine Aufführung in der Ste. Chapelle, wo die Werke von drei verschiedenen Komponisten aufgeführt wurden. Dies lässt sich wohl so verstehen, dass Chaperon (dessen Nachfolger an der Ste. Chapelle Charpentier wurde) je die erste, La Lande je die zweite, Lalouette je die dritte Lektion jedes Tages verfasst hätte. Dies wirft ein Licht auf die eigenartige Zusammensetzung der Dreier-Zyklen bei Charpentier, wo ja auch nicht die zunächst sinnvollste Auswahl, die drei zusammengehörigen Lektionen eines Tages, sondern die jeweils erste, zweite oder dritte aller drei Tage zusammengenommen werden. Der Umstand, dass für die Aufführung in der Abbaye aux bois einzig Charpentier genannt wird, ist ein indirekter Hinweis darauf, dass er sämtliche neun Lektionen geliefert hat. Wir haben keinen Grund, zu bezweifeln, dass dies die Stücke des IV. Bandes gewesen wären.

Zur Frage der Reihenfolge der verschiedenen Bearbeitungen des gleichen musikalischen Materials haben wir uns bereits bei der Besprechung der betreffenden Stücke geäußert, soweit wir uns zu Vermutungen berechtigt fühlten.

---

1) Es handelt sich um die Stücke "O clementissime" (Bd. XXI, 29 v), "Dixit Dominus", "Laudate Dominum" und "Magnificat" (Bd. XXVIII, 10 ff.). Andere Stücke waren wohl für Port-Royal bestimmt, weisen aber keine Namen auf.

Aelteste Schicht, stilistisch uneinheitlich,  
z. T. altertümlich

3. j. Ac  
3. m. Ac1  
3. m. Ac2

zweite Schicht, stilistisch mannigfaltig,  
aber nichts "Archaisches" mehr:

3. m. 3. j. 3. v. Ad

jüngste Schicht, mit Ritornellen, hoch-  
melismatischer Stil, vermutlich 1680

2. j. Ac  
1. m. 2. m. 1. 2. 3. j. 1. 2. v. Aa

In dieser Aufstellung findet unsere Ueberzeugung Ausdruck, dass die hochmelismatische Lamentation Aa ein nach verschiedenen Stufen erreichtes Ziel darstellt.

Offengelassen haben wir die Frage, wie die Lamentationen Aa und Ab chronologisch einzustufen sind. Da die Altlamentationen motivisch mit Aa verwandt sind, stilistisch aber mit B, C, D und E, kommen wir damit zur Frage, wie die verschiedenen unabhängigen Zyklen zueinander zu stellen sind. Die wenigen Namen helfen uns nicht weiter: Mr. Beaupuy (in C) war Mitglied der Kapelle der Princesse de Guise (gest. 1688), wie ihrem Testament zu entnehmen ist (1); wir finden ihn in den Manuskripten Charpentiers aber auch z. B. mit Sängern der Sainte-Chapelle, d. h. aus der letzten Wirkungszeit Charpentiers erwähnt.

Auch in 3. v. F finden wir zwei Namen: Melle Magdelon (D.) und Melle Margot (bD). Ueber sie können wir nur sagen, dass sie vermutlich nicht geistlichen Standes waren, da sie gelegentlich mit Männerstimmen zusammen genannt werden. Die Biographie Charpentiers berichtet neben seiner Tätigkeit bei der Fürstin von Guise vor allem von zwei wichtigen Aemtern: Als Maître de Musique am Jesuitenkollegium (1684 - 1698), und an der Sainte-Chapelle (1698 - 1704) - abgesehen von der zeitlich begrenzteren Tätigkeit im Umkreis des Dauphins. Was er für die Jesuiten schrieb, ist aus den Mss. nicht immer klar ersichtlich. Offenbar Lamentationen (vgl. S. 128), aber welche? Vereinzelte Motetten tragen den Hinweis "pour les Jésuites" - aber im bedeutendsten dieser Stücke, dem "Miserere" in Band VII, stehen die Namen der Sänger aus der Kapelle der Princesse de Guise, so dass das Stück wohl erst später bei den Jesuiten neu aufgeführt wurde.

Eine Beobachtung ist immerhin erwähnenswert: Die wenigen Werke, die wir mit Sicherheit mit der Tätigkeit Charpentiers an der Sainte Chapelle in Verbindung bringen können, verlangen alle ein relativ grosses Orchester ("Jugement de Salomon" XXIII, 3 Psalmen XII, Messe XXVII, Dialog XXIII; die Verbindung mit der Sainte Chapelle ergibt sich wieder aus den Sängernamen, - Aus Brenet "Les musiciens de la Sainte-Chapelle" kennen wir die Mitglieder, die sich musikalisch hervorgeten haben). Vielleicht stammen also die Zyklen B und C aus

1) La Laurencie in Revue de musicologie 1929, S. 184 ff.

dieser Zeit. Sie würden den "Altersstil" Charpentiers repräsentieren - ohne die eigenartigen satztechnischen Härten und Reibungen, ohne den melismatischen Ueberschwang. Da D und E stilistisch ähnlich sind, werden wir sie nicht allzu weit von jenen Stücken ansetzen, vielleicht etwas früher; die Lektionen Ab zwischen 1680 und den Stücken B, C, aber damit nach Aa.

Die Stücke 1. v. F und 3. v. F endlich: unausgeglichen im Stil, uneinheitlich im formalen Aufbau, aber zeitweise unglaublich kühn, ja genial, müssten wir in die Frühzeit Charpentiers verlegen; ohne zu behaupten, dass es Schülerarbeiten gewesen wären (wo hätte sich ein Lehrer finden lassen, der Stellen wie die S. 123 zitierten hätte durchgehen lassen), müssen wir festhalten, dass ihnen eine gewisse Reife fehlt.

Die Schaffenszeit Charpentiers erstreckt sich über ein halbes Jahrhundert: um 1650 ist er Schüler Carissimis in Rom, drei Jahre später kehrt er nach Paris zurück, 1704 ist sein Todesjahr. Nach unseren Ausführungen lassen sich seine Leç. d. T. vielleicht folgenderweise in diese Zeit einordnen:

Jugendwerke	Fragmente, isolierte Stücke (1. v. 3. v. F)
1680	3. j. Ac 3. m. Ac 3. m. 3. j. 3. v. Ad 2. j. Ac 1. 2. m. 1. 2. 3. j. 1. 2. v. Aa  2. m. 2. j. 2. v. Ab
1684 - 1698 ? (Jesuiten-Kollegium)	3. m. 3. j. 3. v. D und E
1698 - 1704 ? (Sainte Chapelle)	1. m. 1. j. 1. v. B 3. m. 3. j. 3. v. C