



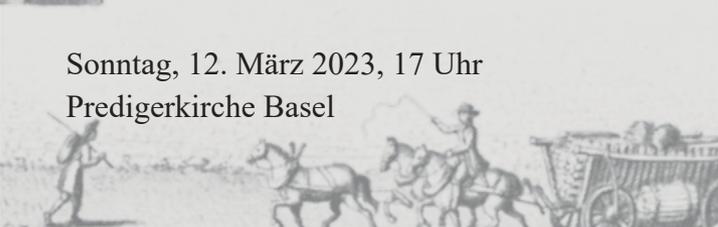
Abendmusiken  
in der Predigerkirche

# Marc-Antoine Charpentier



Soprano: Annie Dufresne, Jenny Högström  
Viola da Gamba: Brian Franklin  
Théorbe: Orí Harmelin  
Schwalbennestorgel: Jörg-Andreas Bötticher

Sonntag, 12. März 2023, 17 Uhr  
Predigerkirche Basel



# Marc-Antoine Charpentier

\* 1643 in Paris

† 24. Februar 1704 in Paris

**1643** wird Marc-Antoine in einer *dio-cèse de Paris* dem Louis Charpentier und seiner Frau Anne Toutré geboren. Der Vater ist *maître écrivain* (Schreiber/Kalligraph), viele Mitglieder der Familie sind als hohe Beamte tätig. Über Kindheit und Jugend ist wenig bekannt, möglicherweise Ausbildung im Umfeld der Jesuiten, eventuell auch musikalische Unterweisung bei seinem Schwager Jean Edouard.

Reise nach Rom in den **1660er** Jahren. Unterricht bei Giacomo Carissimi (1605–1674). Der Stil des Oratorienmeisters hinterlässt einen bleibenden Eindruck und beeinflusst Charpentiers eigene Kompositionen stark.

Bei seiner Rückkehr nach Paris wird ihm von Mademoiselle de Guise eine Wohnung in ihrem *Hôtel de Guise* zur Verfügung gestellt. Charpentier ist hier neben dem Leiter der Kapelle Philippe Goibaud du Bois (1626–1694, Violinist), Henri de Baussen (1656/85–1720?, Sänger) und Anne Jacquet (Mlle Manon, ca. 1664–1723/26, Cembalistin und Gambistin, Schwester E. Jacquet de La Guerres) u. a. als Haute-contre und Komponist tätig. Die Kapelle der Mlle de Guise genießt einen exzellenten Ruf.

**1672** beginnt Charpentier die Zusammenarbeit mit Molière (Jean-Baptiste Poquelin, 1622–1673), nachdem sich dieser mit Jean-Baptiste Lully (1632–1687) verworfen hatte. Nach Molières Tod arbeitet Charpentier weiterhin für die Schauspieltruppe *Troupe du roi* und schreibt bis 1686 Stücke für sie, obwohl dies durch Lullys Monopol auf sämtliche Bühnenmusik erheblich erschwert wird.

Von **1679** bis **1682/83** komponiert Charpentier regelmässig geistliche Musik für den Dauphin, den Sohn Ludwigs XIV. Aus der Bewerbung um die Stelle eines *sous-maître de musique* bei Hofe muss Charpentier **1683** krankheitsbedingt ausscheiden. Charpentiers Ruf als Komponist geistlicher Werke ist schon zu Lebzeiten gross. Sowohl der königliche Hof als auch verschiedene Pariser Klöster geben bei ihm Kompositionen in Auftrag.

**1687** wird er zum *maître de musique* am Collège Louis-le Grand ernannt, dann an der Jesuitenkirche Saint-Louis. Die erhaltenen Kompositionen Charpentiers für die Kirche spiegeln den musikalischen Reichtum während der Zeremonien der Jesuiten wider.

**1692 bis 1693** erteilt Charpentier dem Neffen des Königs, Philippe de Chartres (1674–1723), Kompositionsunterricht. Es entsteht der Traktat *Règles de composition*, in dem Charpentier u.a. jeder Tonart einen bestimmten Charakter zuweist.

Am **4. Dezember 1693** wird seine einzige *Tragédie en musique* **Médée** in der *Académie royale* uraufgeführt.

**1698** wird Charpentier zum *maître de musique* der Chorknaben der Sainte-Chapelle ernannt. Diese Stelle hat er bis zu seinem Tod am **24. Februar 1704** inne.

---

Zu Charpentiers Lebzeiten wurde nur ein kleiner Teil seiner Werke gedruckt. Der Hauptteil seines Oeuvres findet sich in handschriftlicher Überlieferung in den 28 Bänden der *Mélanges autographes*, welche heute in der *Bibliothèque nationale de France* in Paris aufbewahrt werden.

Obwohl Charpentier Kompositionen in allen damals bekannten und gebräuchlichen Gattungen schrieb, entstanden seine bedeutendsten Werke im Bereich der geistlichen Musik. Auf diesem Gebiet wurde er auch von seinen Zeitgenossen am meisten geschätzt. Davon zeugt das folgende Zitat eines unbekanntem Autors aus dem *Journal de Trévoux* oder *Mémoires pour l'histoire des sciences & des beaux-arts* vom August 1709:

*Edouard à imprimé des Motets de Feu Mr. Charpentier, un des plus excellens Musiciens que la France ait eûs. Il étoit l'Eleve du Cavissimi [sic]. C'est sous ce grand Maître, qu'il avoit acquis le talent si rare d'exprimet par les tons de la Musique le sens des paroles, & de toucher. Mille Gens se souviennent encore à Paris du grand effet que produisoit sa Musique, bien différente de celle qui ne se fait admirer que par la beauté d'une Harmonie qui n'a aucun rapport aux paroles, plus différente de celle dont la bizarrerie fait tout le prix. Il est vrai que Mr. Charpentier qui n'a cédé à personne dans la Musique Latine, n'a pas réüssi également dans la Musique Française. [S. 1488]*

„Edouard hat die *Motets de Feu* von Mr. Charpentier gedruckt, einer der vortrefflichsten Musiker, die Frankreich je hatte. Er war Schüler des grossen Meisters Carissimi, unter dem er die so seltene Gabe erworben hatte, mithilfe der Musik den Sinn der Worte auszudrücken und die Herzen zu rühren. In Paris erinnern sich noch Tausende an die grosse Wirkung, die seine Musik erzielte, die sich stark von der Musik, die nur durch Schönheit einer Harmonie ohne Bezug zu den Worten besticht, und noch stärker von der Musik, die sich nur durch Bizarrheit auszeichnet, unterschied. Allerdings hat Mr. Charpentier, der in lateinischer Musik niemandem nachstand, mit französischer Musik keinen vergleichbaren Erfolg gehabt.“

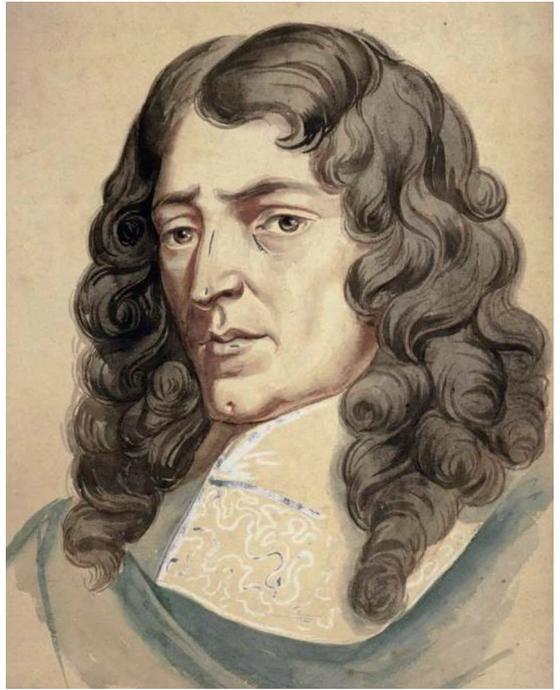
► **Unbekannter Künstler:**

Marc-Antoine Charpentier (1643–1704)

Aquarell auf Papier.

Sammlung Manskopf, Frankfurt am Main

Ob das Portrait tatsächlich Charpentier zeigt, ist nach wie vor umstritten.



▼ **Frédéric Anatole Houbron (1851–1908):**

Le cloître de l'Abbaye-aux-Bois, rue de Sèvres. 1906

Gemälde. 30.5 x 40 cm.

Musée Carnavalet. Inv-Nr. P601

Das Zisterziensensinnen-Konvent Abbaye-aux-Bois wurde 1202 als Notre-Dame-aux-Bois in Ognolles gegründet. Nach mehreren Umzügen konnten sie sich dank der Protektion Anna von Österreichs, der Mutter Ludwigs XIV. in Paris niederlassen. Der Konvent wurde 1792 aufgelöst und die Gebäude 1907 im Zuge der Erweiterung der Rue de Sèvres abgerissen.





▲ **Rembrandt Harmenszoon van Rijn** (1606–1669):  
Jeremias Klage über die Zerstörung Jerusalems. 1630  
Öl auf Eichenholz. 58 x 46 cm  
Rijksmuseum Amsterdam. Inv-Nr. SK-A-3276

## Biografie

1643 wurde Marc-Antoine Charpentier als Sohn des Schreibers Louis Charpentier und dessen Frau Anne Toutré in der Nähe von Paris geboren. Für diese aus der Stadt Meaux stammende Familie, die bis Marc-Antoine offensichtlich nichts mit Musik zu tun hatte, waren Berufe wie Notar, Gerichtsvollzieher, Schreiber oder auch Handwerker (Gerber, Wäschebeschleüßerin...) typischer. 1662 aber heiratete Marc-Antoines ältere Schwester Élisabeth den Instrumentalisten und Tanzmeister Jean Édouard, der vielleicht eine Rolle in seiner musikalischen Erziehung spielte. Genau ist nicht bekannt, wo Charpentier seine soliden Kenntnisse im Kontrapunkt, Gesang und Latein erwarb, wahrscheinlich aber besuchte er eine Pariser *maîtrise*, vielleicht sogar das unweit liegende *collège Louis-le-Grand*.<sup>1</sup> Auch er zog eine Karriere im Justizwesen in Erwägung (1662 ist er als Jurastudent an der Pariser Universität immatrikuliert), aber spätestens nach seinem Aufenthalt in Rom muss er sich für die Musik entschieden haben.

Drei Jahre verbrachte Marc-Antoine Charpentier in Rom, und diese Zeit prägte ihn und seine Musikalität dauerhaft. Er nahm dort bei Giacomo Carissimi Unterricht, dem Kapellmeister des Collegium Germanicum, der als der hervorragendste italienische Komponist seiner Zeit angesehen war. Abschriften Charpentiers von Werken von Carissimi, und F. Berretta sind überliefert, aber mit Sicherheit hatte er auch mit weiteren Kompetenzen der italienischen Schule Kontakt, wie Francesco Foggia, Domenico Mazzocchi,

Bernardo Pasquini, Alessandro Stradella, und Bonifazio Gratiani.

Ende der 1660er Jahre kehrte Charpentier zurück nach Frankreich und etablierte sich in Paris, wo ihm Marie de Lorraine, genannt *Mademoiselle de Guise*, fast bis zu deren Ableben eine Wohnung in ihrem *Hôtel particulier* zur Verfügung stellte. Außerdem wirkte er sowohl als hoher Tenor als auch als Komponist in einer berühmten und angesehenen Musikergruppe, die Mlle de Guise unterhielt. Dabei handelte es sich um eine der umfangreichsten privaten Musikformationen der Zeit, von der die Zeitschrift *Mercure galant* behauptete, dass „celle de plusieurs grands souverains ne s'en approche pas“.<sup>2</sup> Für seine Gönnerin, die ihre Musiker im Laufe der Zeit mit immer zunehmenden finanziellen Mitteln unterstützte, schrieb Charpentier verschiedene Oratorien, Motetten, Psalmen, aber auch die Musik für sechs Theaterstücke. In dieser Zeit entstanden die *Leçons de Ténèbres* und *Répons*, mit denen ihn das Kloster der Abbaye-aux-Bois beauftragte.

In der Tat wurde Charpentier im Laufe der 1670er Jahre ein zunehmend gefragter Komponist. Über Abbaye-aux-Bois hinaus bestellte auch das Pariser Kloster des Port-Royals viele geistliche Kompositionen bei ihm, sowie auch Hofkünstler Charles le Brun, der 1679 eine feierliche Messe für den Namenstag Ludwigs XIV. veranstaltete. Gegen Ende der 1670er und Anfang der 1680er Jahre bekam Charpentier Kompositionsaufträge für die

---

2 „die [Musikerguppen] vieler großer Herrscher kommen ihr nicht nahe“, zitiert in Cessac, Catherine. „Charpentier, Marc-Antoine“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. Ludwig Finscher, 2. Auflage, Personenteil 4. Kassel: Bärenreiter, 2000

---

1 Cessac, Catherine. *Marc-Antoine Charpentier*. Erw. Ausg. Paris: Fayard, 2004.

Kapelle des jungen Dauphins (die sich damals von der Kapelle seines Vaters Ludwigs XIV. unterschied), die laut dem *Mercure Galant* auf großen Zuspruch stießen.

Nach einem Zwist mit Lully suchte sich Molière Charpentier als neuen Komponisten für seine *Comédies-ballets* aus, der 1672 *La Comtesse d'Escarbagnas* und *Le Mariage Forcé* vertonte. Diese Zusammenarbeit währte bis zu Molières plötzlichem Tod, ausgerechnet während einer Vorstellung seines *Malade imaginaire*, für das Charpentier auch Musik geschrieben hatte. Jedoch hielt das die *Troupe du Roy*, die später zur *Comédie-française* wurde, nicht davon ab, sich für die musikalische Begleitung von Theaterstücken weiterhin auf Charpentier zu verlassen, und zwar bis 1686. Diese fast fünfzehnjährige Zusammenarbeit wurde durch Oberintendant Lully und seine königlichen Ordonnanzen deutlich erschwert, welche eine sich immer mehr verringernde Anzahl von Musikern an anderen Bühnen als der Académie Royale vorschrieb. 1683 nahm Charpentier an einem Wettbewerb um die Stelle des *sous-maîtres de musique* der königlichen Kapelle teil, musste aber nach einer erfolgreichen ersten Runde krankheitsbedingt ausscheiden. Kaum zwei Monate später erhielt er vom König eine Pension und schrieb in den Folgejahren regelmäßig Werke für die Chapelle Royale.

1687 gewann Charpentier die Stelle des *maître de musique* am Collège Louis-Le-Grand und kurz darauf die Kapellmeisterstelle an der Jesuitenkirche St Louis. Während er für das Collège große Bühnenwerke komponierte (z.B. *David et Jonathan*), versorgte er die Kirche mit

zahlreichen und vielfältigen Psalmen, Magnificats, Hymnen, Motetten und Messen. Ende der 1690er Jahre unterrichtete Charpentier außerdem den Neffen Ludwigs XIV., Philippe de Chartre, was ihn dazu veranlasste, sein Traktat *Règles de Compositions* in diesem Rahmen zu verfassen. Am 4. Dezember 1693 fand die Uraufführung seiner einzigen Oper, *Médée*, in der Académie Royale statt. Trotz hervorragender Besetzung wurde sie vom Publikum kühl aufgenommen, was vor allem auf die heftige Kritik der *Lullysten*, die wenige Jahre zuvor ihren Meister verloren hatten, zurückzuführen ist. Brossard aber lobte das Werk vorbehaltlos, das heutzutage regelmäßig aufgeführt wird.

1698 wurde er zum Kapellmeister der Sainte-Chapelle ernannt und bekleidete dieses Amt bis zu seinem Tod. Zu den Aufgaben dieser äußerst prestigeträchtigen Stellung gehörte die Unterweisung der Chorknaben in Solfège und Gesang, das regelmäßige Komponieren neuer Werke für die Kapelle und die musikalische Leitung des Ensembles. In diesen Jahren entstanden Charpentiers letzte Meisterwerke, wie die Messe *Assumpta est Maria* und *Judicium Salomonis*. In der Sainte-Chapelle soll Charpentier auch begraben worden sein, allerdings wurde sein Grab nie gefunden. Hinterlassen hat uns Charpentier auch eine Art musikalisches Testament in Form einer ergreifenden 15-minütigen geistlichen Kantate auf Latein, sein *Epitaphium Carpentarij*, in der sich der „Schatten“ Charpentiers mit zwei Wanderern in der Unterwelt unterhält und über sein eigenes Leben und seinen Glauben reflektiert.

## Zum Programm

„*Charpentiers Werke waren nach seinem Tod bis Anfang des 20. Jahrhunderts fast vollständig vergessen. Die Gründe sind sowohl in der Persönlichkeit des Komponisten zu suchen, dessen bescheidene Existenz sich nur am Rande des prunkvollen Hoflebens entfaltete, als auch in seinem Schaffen.*“<sup>3</sup>

Catherine Cessac beschreibt hier einen Sachverhalt, den man sich heute in der Musikwelt kaum noch vorstellen kann. Sollen zwei Namen französischer Komponisten des 17. Jh. genannt werden, würde man heutzutage zweifelsohne an Lully und Charpentier denken. Dass damals Charpentier in den Augen vieler seiner Zeitgenossen einem Vergleich mit Lully nicht standhalten konnte, lässt sich aber durch verschiedene Faktoren erklären. Obwohl er in Paris wirkte und in den 1680er Jahren eine Pension vom König erhielt, gelang es ihm trotz seiner Bemühungen nie, in die inneren Kreise der Hofgesellschaft einzudringen. In einer Zeit, in der Lully die Musik ähnlich wie Ludwig XIV. ganz Frankreich als absoluter Herrscher regierte, sind das keine guten Voraussetzungen, um als großer Komponist in die Geschichte einzugehen.

Auch sein Werk, wozu zwar auch Tänze, Trinklieder und viele Theaterstücke gehören, das aber in erster Linie aus Kirchenmusik bestand, erregte weniger Aufsehen bei Hofe als die großen Opern und Ballette, die Lully in Auftrag bekam. Dazu muss man auch bemerken, dass sein Stil, der tief von seinem Aufenthalt in Italien geprägt war, bei weitem nicht so einvernehmlich geschätzt wurde wie der „rein französische“ Stil seiner be-

kanteren Kollegen. Sein ganzes Leben lang wird Charpentier damit zu kämpfen gehabt haben, dass sein Geschmack für ausgefalleneren Kontrapunkt, stärkere Chromatik und stellenweise lyrische Melodik immer wieder kritisiert wurde – selbst wenn er diese fremden Anregungen mit der französischen Vorliebe für Klarheit und sorgfältige Deklamation stets zu vereinbaren versuchte.

Cessac weist aber auch auf einen dritten, womöglich interessanteren Grund dafür hin, und zwar Charpentiers Persönlichkeit. Laut allen seinen Biografen soll ein wichtiger Charakterzug unseres Komponisten die Bescheidenheit gewesen sein. Im Gegensatz zu Lully, der tausend Skandale erlebt hat, dessen Leben mehrmals verfilmt wurde (zum Beispiel: *Le roi danse* 2000 oder *Lully, l'incommode* 2008), ist in den Zeitschriften aus jener Zeit wenig über Charpentier zu lesen, er führte kein Tagebuch, hatte auch weder Lullys Bedürfnis nach Ruhm und Ehre noch dessen Ehrgeiz. Umso wertvoller ist der Einblick in seine Psyche, den uns sein *Epitaphium Carpentarij* ermöglicht. In seinem Gespräch mit den Wanderern beschreibt der „Schatten Charpentiers“ – der übrigens von einem Haute-Contre, der Stimmlage Charpentiers gesungen wird – sein Leben auf Erden wie folgt:

„*Ich war derjenige, der einst geboren und im Jahrhundert bekannt war; seht, nun liege ich hier tot, nackt und nichts im Grab, endgültig Staub und Futter für die Würmer. Lang genug habe ich gelebt, aber zu kurz in Anbetracht der Ewigkeit. [...] Musiker war ich, gut laut den Guten, und ahnungslos laut den Ahnungslosen.*“

---

3 Ibid.

*Und da die Zahl derjenigen, die mich verachteten, viel höher war als die Zahl derer, die mich lobten, war mir die Musik eine kleine Ehre, aber eine große Last. Und gleichwie ich bei meiner Geburt nichts in diese Welt gebracht habe, genauso habe ich bei meinem Tod nichts weggenommen.*<sup>44</sup>

In diesem kurz gefassten Selbstporträt erweist sich Charpentier als ein demütiger, realistischer Mensch, mit vielleicht auch einer Spur Bitterkeit und Ironie, der sich aber auch darüber im Klaren ist, was er selbst bewirken konnte und was außerhalb seiner Kontrolle lag. Sowohl der Text als auch seine Vertonung verraten außerdem, dass Charpentier als Künstler völlig der aufkommenden hochbarocken Ästhetik verpflichtet war.

Schließlich soll auch seine Zeit bei Mlle de Guise (1615-1688), wenn nicht als Grund, dann zumindest als Zeichen dafür betrachtet werden, dass sein Werdegang für einen hochtalentierten Pariser Musiker seiner Zeit untypisch war. Allein die Tatsache, dass er von dieser Marie de Lorraine de Guise, der letzten direkten Nachfahrin ihres Adelsgeschlechts, als Schützling aufgenommen wurde, ist außergewöhnlich: obwohl ihre Musiker berühmt waren, suchte sie sich diese nicht wie jede andere Kapelle aus, sondern sie setzte auf persönliche Beziehungen. In diesem Fall hatte Charpentier seine Anstellung wohl älteren Beziehungen zu verdanken, die seine Familie schon länger mit den Adelsgeschlechtern *de Lorraine* und *d'Orléans* pflegte. Zu ihrem Gefolge zu gehören bedeutete aber

auch, die eigenen beruflichen Chancen bei Hofe zu verringern. Diese mächtige Herzogin hatte nämlich ein schwieriges Verhältnis zum königlichen Hof und zwar nicht nur wegen persönlicher Streitigkeiten mit der Cousine des Königs, sondern auch, weil ihr Großvater, Henri de Guise (1550–1588), auf Befehl des damaligen Königs Heinrich III. ermordet wurde.

Mlle de Guise hatte immer noch eine große Macht inne und verfügte über ein imposantes Vermögen, aber nun verkehrte sie vor allem in den Salons, Kirchen und Klöstern Paris'. Gewissermaßen passte aber diese Situation Charpentier gut, denn sie erlaubte es ihm, seine künstlerischen Fähigkeiten an einem Ort zu entwickeln, wo seine italienische Sensibilität geschätzt wurde. In der Tat hatte Mlle de Guise eine gewissen Affinität zur italienischen Musik aus ihrem fast fünfzehnjährigen Exil in der Toskana mitgebracht, was noch einen weiteren Unterschied zur höfischen Musik darstellte und sich im Repertoire ihrer Musiker widerspiegelte. Zu dieser Zeit bestand die Musikergruppe des Hôtel de Guises aus einem Dutzend vollzeitbeschäftigter beruflicher Musiker, die gelegentlich von zusätzlichen Musikern ausgeholfen wurden.

Den Auftrag der *Leçons de Ténèbres* und *Répons* bekam Charpentier vom Kloster der Abbaye-aux-Bois, nur kurze Zeit nach dem Ableben seiner Beschützerin, allerdings hatte er auch dies indirekt ihr zu verdanken, denn sie war es sehr wahrscheinlich, die ihn im Kloster, das sie regelmäßig besuchte, empfahl. Dass er von diesem und anderen Klöstern viele Aufträge erhielt, sollte aber keine Überraschung sein, entwickelten sich doch die Klöster in Frankreich ab dem frühen

---

4 Aus: *Epitaphium Carpentarij*, H. 474.  
Übersetzung: Clément Gester

17. Jh. sehr rasch und damit auch ihre Musik. Dies rührt einerseits von der aufkommenden Gegenreformation und andererseits von der allmählichen Stärkung älterer Orden her: allein in Paris sind über sechzig Neugründungen von Klöstern zwischen 1600 und 1640 nachzuweisen<sup>5</sup> und diese Tendenz ließ im ganzen Jahrhundert nicht nach. Diese Entwicklung geht aber nicht nur mit einer reinen Zunahme, sondern auch mit einer Veränderung der Klostermusik in Frankreich einher: In den Klöstern, die dem weltlichen Leben etwas offener gegenüberstanden, wurden dem kargen einstimmigen Choral immer mehr polyphone bzw. begleitete Stücke vorgezogen. Auch leisteten sie sich zunehmend die Musik berühmter Komponisten wie Couperin oder Clérambault.

In diesem Rahmen wurden die *Leçons de Ténèbres* zu einer eigenständigen, typisch französischen und in Frankreich sehr gepriesenen Gattung. Dabei handelt es sich um die Vertonung der Lesungen der jeremianischen Lamentationen, die zur Liturgie der Matutin der drei letzten Tage vor Ostern (Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag), der sogenannten Karmette oder Tenebræ, gehören. Diese langen, gleichsam strengen und feierlichen Offizien fanden traditionell sehr früh morgens, in der Dunkelheit statt, dauerten oft bis zu zwei Stunden und bestanden hauptsächlich aus drei Nokturnen, die wiederum je drei Psalmen und Lektionen mit ihrem Responsorium enthalten. Durch *Leçons de Ténèbres* werden die drei aus den Lamentationen Jeremias' stammenden Lesungen der ersten Nokturn bezeichnet. Jedes Jahr werden

also neun *Leçons de Ténèbres* gebraucht: drei am Gründonnerstag, drei am Karfreitag, und drei am Karsamstag. Da aber die traditionelle Uhrzeit dieser Trauermatutinen (4 Uhr morgens) für das allgemeine Publikum unbequem war, wurden sie in den „öffentlicheren“ Klöstern schon im 16. Jh. bereits am Vortag, nachmittags abgehalten, weswegen sie „première/deuxième/troisième leçon du mercredi/jeudi/vendredi saint“ betitelt sind. Die Bezeichnung „de Ténèbres“ ist auf eine besondere Tradition zurückzuführen, die trotz der Verschiebung auf den Nachmittag des Vortags beibehalten wurde: im Laufe der Liturgie wurden vierzehn von fünfzehn entzündeten Kerzen auf einem fünfzehnmarmigen Kerzenleuchter nach und nach gelöscht, sodass am Ende nur noch eine brannte, wobei die Kirche ganz dunkel wurde. Dabei waren, wie auch oft in den damaligen Gottesdiensten, die Musiker für die Gemeinde nicht sichtbar: entweder spielten sie von der Empore aus oder sie standen in einer Art Loge, hinter einem Vorhang.

Als Gattung zeichnen sich die *Leçons de Ténèbres* durch mehrere Merkmale aus, die eng mit ihrer Bewandnis verbunden sind. In der Fastenzeit war sämtliche Musik in der Kirche bis auf wenige Ausnahmen (unbegleiteter Gesang...) in der Regel untersagt und auch außerhalb der Kirche unterblieben die meisten Theater- und Musikaufführungen. Das führte zu zahllosen frommen Stimmen, die sich darüber beklagten, dass diese Stundengebete zu regelrechten mondänen Konzerten wurden:

„Es werden Schauspielerinnen engagiert, die hinter einem Vorhang, den sie hin und wieder aufziehen, um

<sup>5</sup> Cessac: Marc-Antoine Charpentier, S. 187.



# Prélude

Besetzung: Organo solo

## Antiphon. In pace in idipsum

Gregorianische Tradition

Text: Psalm 4

Die liturgische Vorlage für das heutige Programm bildet die erste Nokturn der Matutin für Gründonnerstag, die also am Vorabend stattfand. Im Mittelpunkt dieser Nokturn stehen drei Psalmen, auf die drei Lesungen oder Lektionen (die *leçons*) mit ihrem Responsorium folgen. Die drei Psalmen waren jeweils von einer wiederholten Antiphon umrahmt und bildeten den ersten Teil der Nokturn; selbstverständlich wurden sie in einer Karmette in ihrer gregorianischen Form vorgetragen. Aus Zeitgründen beschränkt sich dieses Programm auf einen Psalm, der alle drei darstellen soll.

In pace in idipsum,  
dormiam et requiescam.

Im Frieden, in ihm selbst,  
werde ich schlafen und ruhen.

Cum invocarem exaudivit me Deus  
justitiae meae, in tribulatione dilatasti  
mihi.

Wenn ich rufe, erhöre mich,/ Gott, du  
mein Retter! Du hast mir Raum ge-  
schaffen, als mir angst war./

Miserere mei, et exaudi orationem  
meam.

Sei mir gnädig und hör auf mein  
Flehen!

Filii hominum, usquequo gravi corde?  
ut quid diligitis vanitatem, et quaeritis  
mendacium?

Ihr Mächtigen, wie lange noch  
schmäht ihr meine Ehre,/ warum liebt  
ihr den Schein und sinnt auf Lügen?

Et scitote quoniam mirificavit  
Dominus sanctum suum; Dominus  
exaudiet me cum clamavero ad eum.

Erkennt doch: Wunderbar handelt der  
Herr an den Frommen;/ der Herr er-  
hört mich, wenn ich zu ihm rufe.

Irascimini, et nolite peccare; quae  
dicitis in cordibus vestris, in cubilibus  
vestris compungimini.

Ereifert ihr euch, so sündigt nicht!/  
Bedenkt es auf eurem Lager und  
werdet still!

Sacrificate sacrificium justitiae, et  
sperate in Domino. Multi dicunt: Quis  
ostendit nobis bona?

Bringt rechte Opfer dar/ und vertraut  
auf den Herrn!/  
Viele sagen: «Wer lässt uns Gutes erleben?»/

Signatum est super nos lumen vultus  
tui, Domine: dedisti laetitiam in corde  
meo.

Herr, lass dein Angesicht über uns  
leuchten! Du legst mir größere Freude  
ins Herz,/

A fructu frumenti, vini, et olei sui,  
multiplicati sunt.

als andere haben bei Korn und Wein  
in Fülle.

In pace in idipsum dormiam, et  
requiescam;

In Frieden leg ich mich nieder und  
schlafe ein;/

quoniam tu, Domine, singulariter in  
spe constituisti me.

denn du allein, Herr, lässt mich sorg-  
los ruhen.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui  
Sancto. Sicut erat in principio, et nunc  
et semper, et in saecula saeculorum.

Ehre sei dem Vater, dem Sohn und  
dem Heiligen Geist. Wie es war im  
Anfang, jetzt und immerdar, und von  
Ewigkeit zu Ewigkeit.

Amen.

Amen.

In pace in idipsum,  
dormiam et requiescam.

Im Frieden, in ihm selbst,  
werde ich schlafen und ruhen.

*Pater noster secreto*

*Stilles Vater unser*

## Prélude. H 101

Quelle: *Mélanges autographes: volume 4*.  
Manuskript. Bibliothèque nationale de France,  
département Musique, RES VM1-259 (4)

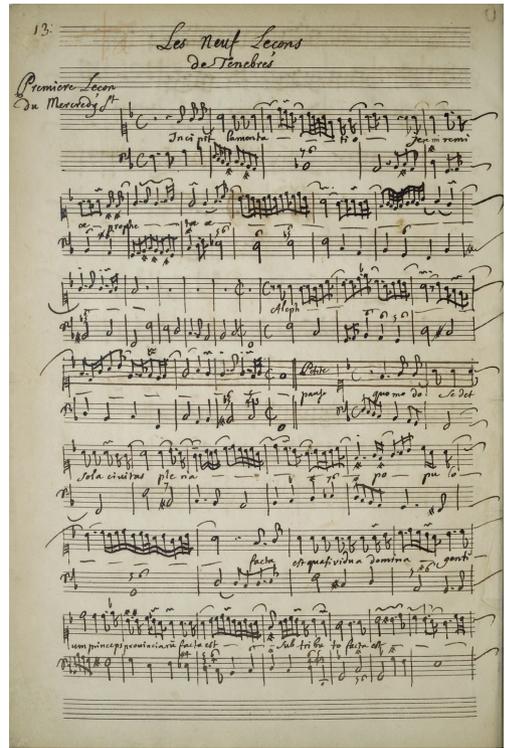
Besetzung: Orgel, Viola da Gamba, Continuo

## Première leçon de Mercredi saint. H 96

Quelle: *Mélanges autographes: volume 4*.

Text: Klagelieder Jeremias 1, 1-3

Besetzung: Canto, Continuo



Nach dem Psalm ertönt ein Präludium zur ersten *Leçon de Ténèbres*. Diese ist ein Paradebeispiel für diese Gattung in der zweiten Hälfte des 17. Jh. und erinnert stark an die *leçons* von Michel Lambert (1610–1696), dem wichtigsten Vertreter dieses Genres vor Charpentier. Der Komponist treibt die subtile französische Verzierungskunst bis an ihre Grenzen und zwar auch außerhalb der langen Melismen, die die einleitenden hebräischen Buchstaben kennzeichnen. Außerdem ist der Umriss der Melodik stark von dem alten gregorianischen Rezitationston inspiriert, der parallel in anderen Klöstern durchaus noch Anwendung fand. Spürbar wird Charpentiers besondere Sensibilität in diesem Stück aber unterschwellig: die etwas ausgefalleneren, gewagteren Harmonik unterscheidet ihn von zeitgenössischen Vorbildern und verrät unauffällig seine italienischen Inspirationsquellen, wie z.B. bei „Plorans ploravit“. Charakteristisch für Charpentier ist überdies die Genauigkeit, mit der er die Pausen auch zwischen den Teilen einsetzt: oft verlangt er hier „une petite pause“ und da „un grand silence“.

Incipit lamentatio Hieremiae prophete.

Es hebt an die Klage des Propheten Jeremia.

*Aleph.*

Quomodo sedet sola civitas plena populo!  
Facta est quasi vidua domina gentium;  
Princeps provinciarum facta est sub tributo.

*Beth.*

Plorans ploravit in nocte, et lacrimæ ejus in maxillis ejus: non est qui consoletur eam, et omnibus caris ejus; omnes amici ejus spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.

*Ghimel.*

Migravit Judas propter afflictionem, et multitudinem servitutis;  
habitavit inter gentes, nec invenit requiem; omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.

*Daleth.*

Viae Sion lugent, eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem: omnes portae ejus destructae, sacerdos ejus gementes; virgines ejus squallidae, et ipsa oppressa amaritudine.

*He.*

Facti sunt hostes ejus in capite; inimici ejus locupletati sunt: quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum ejus. Parvuli ejus ducti sunt in captiviatem, ante faciem tribulantis.

Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

*Aleph.*

Wie liegt die Stadt so wüst, die voll Volks war!  
Sie ist wie eine Witwe, die Fürstin unter den Heiden; und die eine Königin in den Ländern war, muss nun dienen.

*Beth.*

Sie weint des Nachts, dass ihr die Tränen über die Wangen laufen; es ist niemand unter allen ihren Freunden, der sie tröstet; alle ihre Nächsten sind ihr untreu und ihre Feinde geworden.

*Ghimel.*

Juda ist gefangen in Elend und schwerem Dienst; sie wohnt unter den Heiden und findet keine Ruhe; alle ihre Verfolger halten sie übel.

*Daleth.*

Die Straßen nach Zion liegen wüst, weil niemand auf ein Fest kommt.  
All ihre Tore stehen öde, ihre Priester seufzen, ihre Jungfrauen sehen jammervoll drein, und sie ist betrübt.

*He.*

Ihre Widersacher sind obenauf, ihren Feinden geht's gut; denn der Herr hat über sie Jammer gebracht um ihrer großen Sünden willen, und ihre Kinder sind gefangen vor dem Feind dahingezogen.

Jerusalem, Jerusalem, bekenne dich zum Herrn deinen Gott.

# Premier Repons apres la premiere Leçon du premier nocturne. H 111

Quelle: *Mélanges autographes: volume 4.*

Text: Mt. 26, 39

Besetzung: Canto I/II, Alto, Continuo

Die Responsorien, die auf die *leçons* folgen, weisen eine Satzweise auf, die für eine Motette viel typischer ist. Im Gegensatz zur ersten *leçon* sind sie mehrstimmig und setzen auch sehr auf gegenseitige Imitationen, ja sie erinnern sogar stellenweise an die venezianische Mehrchörigkeit, die Charpentier aus Italien kannte („Vigilate“).

In monte Oliveti  
oravit ad Patrem:  
pater, si fieri potest,  
transeat a me calix iste.

Spiritus quidem promptus est,  
caro autem infirma:  
fiat voluntas tua.

## Prélude.

Besetzung: Théorbe solo

## Deuxième leçon de Mercredi saint. H 97

Quelle: *Mélanges autographes: volume 4.*

Text: Klagelieder Jeremias 1, 6-8

Besetzung: Canto, Continuo

Schon in der zweiten *leçon* dieses Zyklus‘ gibt es Anzeichen dafür, dass sich Charpentier von der für diese Gattung traditionellen Art der Komposition allmählich löst. Nach und nach erlaubt er sich längere Ketten von schnellen Noten, die über einen größeren Tonumfang auf- und ablaufen. Auch variiert er in diesem Stück die



Auf dem Ölberg  
betete Jesus zum Vater:  
Vater, wenn es möglich ist,  
lass diesen Kelch an mir  
vorübergehen.  
Der Geist ist zwar willig,  
doch das Fleisch ist schwach.  
Dein Wille geschehe!

Dichte an Verzierungen deutlich mehr und scheut sich nicht, an einigen Stellen die Melodie ganz unverziert zu führen, um seine harmonischen Effekte noch spürbarer zu machen. Auch die Pausen setzt er hier noch differenzierter ein und zwar auch auf kleinerer Ebene, indem er sich vermehrt kurzer, seufzerartiger Pausen bedient („quae habuerat...“).

*Vau.*

Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus; facti sunt principes ejus velut arietes non inventientes pascua, et abierunt absque fortitudine ante faciem subsequentiis.

*Zain.*

Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suæ, et prævaricationis, omnium desiderabilium suorum, quæ habuerat a diebus antiquis, cum caderet populus ejus in manu hostili, et non esset auxiliator; Viderunt eam hostes, et deriserunt sabbata ejus.

*Heth.*

Peccatum peccavit Jerusalem, propterea instabilis facta est; omnes qui glorificabant eam spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus; Ipsa autem gemens conversa est retrorsum.

*Teth.*

Sordes eius in pedibus eius nex recordata est finis sui; deposita est vehementer non habens consolatorem.

Vide Domine, afflictionem meam, quoniam erectus est inimicus.

Jerusalem, Jerusalem...

*Vau.*

Es ist von der Tochter Zion aller Schmuck dahin. Ihre Fürsten sind wie die Widder, die keine Weide finden und matt vor dem Treiber her gehen.

*Zain.*

Jerusalem denkt in dieser Zeit, wie elend und verlassen sie ist und wie viel Gutes sie von alters her gehabt hat, weil all ihr Volk darniederliegt unter dem Feinde und ihr niemand hilft; ihre Feinde sehen ihre Lust an ihr und spotten ihrer Sabbate.

*Heth.*

Jerusalem hat sich versündigt; darum muss sie sein wie ein unrein Weib. Alle, die sie ehrten, verschmähen sie jetzt, weil sie ihre Blöße sehen; sie aber seufzt und hat sich abgewendet.

*Teth.*

Ihr Unflat klebt an ihrem Saum. Sie hätte nicht gemeint, dass es ihr zuletzt so gehen würde. Sie ist ja gräulich heruntergestoßen und hat dazu niemand, der sie tröstet.

„Ach, Herr, sieh an mein Elend, denn der Feind triumphiert!“

Jerusalem, Jerusalem...



# Prélude

Besetzung: Organo solo

## Troisième leçon du Mercredi saint. H 98

Quelle: *Mélanges autographes: volume 4.*

Text: Klagelieder Jeremias 1, 10-12

Besetzung: Canto I/II, Continuo

Die *troisième leçon du Mercredi saint* ist die erste *leçon*, die Charpentier für mehr als eine Stimme schreibt. Die zwei Stimmen nutzt er erstens dazu aus, deutlichere musikalische Sinnbilder zu gestalten: *aus der Höhe* unterstreicht er mit aufsteigenden Tonleitern und *all ihr Volk seufzt* mit einem Tutti-Einsatz und harten Dissonanzen. Dabei bleibt die gregorianische Vorlage immer präsent, obwohl sie im Vergleich zur ersten *leçon* eher diskret im Hintergrund steht. Zwar wagt Charpentier auch hier harmonische Wendungen, die man bei einem Komponisten wie Lambert vergeblich suchen würde, doch geht er nicht so weit wie in der zweiten. Das hängt auch damit zusammen, dass er die dramatische Wirkung des Stücks durch andere Mittel erzeugt, welche aber zwei Stimmen voraussetzen, und somit in den vorigen Versionen nicht anzutreffen waren: Dialoge wie im Eröffnungsduett, kleine Kanons, oder auch Frage-Antwort-Effekte, in denen die Stimmen sich gegenseitig ergänzen („Jerusalem convertere“). Zu bemerken ist außerdem, dass Charpentier zum ersten Mal in einer *leçon* einen Dreiertakt einsetzt.

*Jod.*

Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia ejus, quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum, de quibus præceperas ne intrarent in ecclesiam tuam.

*Caph.*

Omnis populus ejus gemens, et quærens panem; dederunt pretiosa quæque pro cibo ad refocilandam animam. Vide, Domine, et considera quoniam facta sum vilis!

*Jod.*

Der Feind hat seine Hand an alle ihre Kleinode gelegt; denn sie musste zusehen, dass die Heiden in ihr Heiligtum gingen, von denen du geboten hast, sie sollen nicht in die Gemeinde kommen.

*Caph.*

All ihr Volk seufzt und geht nach Brot; sie geben ihre Kleinode um Speise, dass sie die Seele laben. Ach Herr, sieh doch und schaue, wie schnöde ich geworden bin!





O mors, ero mors tua:  
morsus tuus ero, inferne.

Miserere mei, Deus  
Secundum magnam misericordiam  
tuam

Et secundum multitudinem  
miserationum tuarum  
Dele iniquitatem meam  
Amplius lava me ab iniquitate mea  
Et a peccato meo munda me  
Quoniam iniquitatem meam ego  
cognosco

Et peccatum meum contra me est  
semper

Tibi soli peccavi  
Et malum coram te feci  
Ut iustificeris in sermonibus tuis  
Et vincas cum iudicaris

Ecce enim in iniquitatibus conceptus  
sum  
Et in peccatis concepit me mater mea  
Ecce enim veritatem dilexisti incerta  
Et occulta sapientiae tuae manifestasti  
mihi

Asperges me hysopo et mundabor

Lavabis me et super nivem dealbabor

Auditui meo dabis gaudium  
Et laetitia exultabunt ossa humiliata

Averte faciem tuam a peccatis meis  
Et omnes iniquitates meas dele

O Tod, ich werde dein Tod sein,  
deine Kränkung [Biss] werde ich sein,  
Unterwelt.

Erbarme dich meiner, Gott  
Gemäß deiner großen Barmherzigkeit

Und gemäß deiner großen Menge an  
Mitgefühl  
Zerstöre meine Ungerechtigkeit.  
Reinige mich reichlich von meiner  
Ungerechtigkeit/ Und von meiner  
Sünde säubere mich. Da ich ja meine  
Ungerechtigkeit erkenne/  
Und meine Sünde mir immer gegen-  
übersteht/  
Habe ich nur gegen dich gesündigt  
Und getan, was in deinen Augen  
schlecht ist/ Damit du es in deiner  
Rede vergibst/ Und besiegst, wenn du  
verurteilst.

Sieh, ich wurde nämlich in Ungerech-  
tigkeit empfangen  
Und in Sünde hat mich meine Mutter  
empfangen. Sieh, du hast Wahrheit  
nämlich ungewiss gewertschätzt  
Und mir die Geheimnisse deiner  
Weisheit gezeigt.

Du wirst mich mit Ysop besprenkeln  
und ich werde gesäubert werden.

Du wirst mich reinigen und ich werde  
auf Schnee geweißt werden.

Meinem Gehör wirst du Freude geben  
Und die Fröhlichkeit werden meine  
gedemütigten Knochen feiern.

Wende dein Gesicht ab von meinen  
Sünden/ Und all meine Ungerechtig-  
keit zerstöre.

Cor mundum crea in me Deus  
Et spiritum rectum innova in  
visceribus meis  
Ne proicias me a facie tua  
Et spiritum sanctum tuum ne auferas  
a me  
Redde mihi laetitiam salutaris tui

Et spiritu principali confirma me

Docebo iniquos vias tuas  
Et impii ad te convertentur

Libera me de sanguinibus  
Deus, Deus salutis meae  
Exultabit lingua mea iustitiam tuam  
Domine labia mea aperies  
Et os meum adnuntiabit laudem tuam  
Quoniam si voluisses sacrificium  
dedissem utique

Holocaustis non delectaberis  
Sacrificium Deo spiritus contribulatus  
Cor contritum et humiliatum

Deus non spernet  
Benigne fac Domine in bona  
voluntate tua Sion  
Et aedificentur muri Hierusalem  
Tunc acceptabis sacrificium iustitiae  
oblationes et holocausta  
Tunc imponent super altare tuum  
vitulos.

O mors, ero mors tua:  
morsus tuus ero, inferne.

Ein reines Herz erschaffe in mir Gott  
Und einen aufrechten Geist erneuere  
in meinen Eingeweiden.

Verbanne mich nicht von deinem An-  
blick/ Und deinen heiligen Geist ent-  
reiß mir nicht.

Gib mir die Freude deines Heilbrin-  
gens zurück/

Und durch den wichtigsten Geist be-  
stärke mich.

Ich werde die Unebenen deine Wege  
lehren/ Und die Gottlosen werden zu  
dir umgewendet werden.

Befreie mich vom Blut/  
Gott, Gott meiner Rettung.

Es feiert meine Zunge deine Gerech-  
tigkeit. Herr du wirst meine Lippen  
öffnen/ Und mein Mund wird von  
deinem Ruhm berichten/ Da ich ja  
jedenfalls, falls du es gewollt hättest,  
dir ein Opfer gegeben hätte.

Du wirst keinen Gefallen an Brand-  
opfern finden. Ein Opfer für Gott (ist)  
ein geplagter Geist/ Ein zermalmtes  
und gedemütigtes Herz/

Das Gott nicht verschmähen wird.  
Mache Zion, Herr, freigiebig mit dei-  
ner guten Absicht/

Und die Mauern von Jerusalem wer-  
den erbaut. Dann wirst du das Opfer  
der Gerechtigkeit empfangen: Ge-  
schenke und Brandopfer. Dann bieten  
sie dir Kälber auf deinem Opfertisch.

O Tod, ich werde dein Tod sein,  
deine Kränkung [Biss] werde ich sein,  
Unterwelt.

## **Der Eintritt zu den Konzerten ist frei – wir bitten um eine angemessene Kollekte**

Wir danken der *Christkatholischen Kirchgemeinde Basel*, *Bernhard Fleig Orgelbau*, der *Sulger-Stiftung*, der *Sophie und Karl Binding Stiftung*, der *GGG Basel*, der *Schweizerischen Interpretenstiftung* und unseren treuen privaten Gönnern für ihre wertvolle Unterstützung.

Um das Projekt erfolgreich fortsetzen zu können, werden nach wie vor Gönner gesucht. Sie sind herzlich eingeladen, sich zu beteiligen!



### **Impressum:**

Programm **Marc Antoine Charpentier**: Jörg-Andreas Bötticher  
Einführungstext: Clément Gester  
Dokumentation, Gestaltung: Eva-Maria Hamberger  
Musikalische Leitung: Jörg-Andreas Bötticher

## **Nächstes Konzert: Schulze**

Konzert: So, 9. April 2023, 17 Uhr  
Predigerkirche Basel

### **Organisation**

Albert Jan Becking, Jörg-Andreas Bötticher,  
Katharina Bopp, Annemarie Fränkl Knab,  
Brian Franklin, Gabrielle Grether, Eva-Maria  
Hamberger, Regula Keller, Frithjof Smith

### **Weitere Informationen**

[www.abendmusiken-basel.ch](http://www.abendmusiken-basel.ch)

### **Bankverbindung**

Abendmusiken in der Predigerkirche  
Bündnerstrasse 51, 4055 Basel  
IBAN: CH28 0077 0253 3098 9200 1  
BIC: BKBBCHBBXXX  
Basler Kantonalbank  
Spenden an die *Abendmusiken in der  
Predigerkirche* sind von der Steuer absetzbar.

SULGER-STIFTUNG



Sophie und Karl

**BINDING STIFTUNG**

**GG** Basel