

<b>Zeitschrift:</b>	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
<b>Band:</b>	12 (1966)
<b>Artikel:</b>	Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier
<b>Autor:</b>	Käser, Theodor
<b>Kapitel:</b>	Einleitung
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-858884">https://doi.org/10.5169/seals-858884</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### 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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### 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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.02.2026

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

## Einleitung

Der Gegenstand der vorliegenden Arbeit, die *Leçon de Ténèbres*, ist innerhalb der klassischen Epoche der französischen Musik eine der eigenartigsten Erscheinungen und wurde bisher von der Musikgeschichte kaum gebührend gewürdigt, obwohl sich bedeutende Forscher gerade der Musik des "Grand Siècle" mit besonderer Liebe zuwandten. Die Blütezeit der *Leçon de Ténèbres* fällt mit der Regierungszeit Ludwigs XIV. zusammen, soweit wir angesichts der lückenhaften Ueberlieferung überhaupt zu einem solchen Urteil befugt sind. Sie erwächst aus der spezifisch französischen Gesangstradition, die im *Air de cour* und in der Oper des 17. Jahrhunderts ihren sichtbarsten Ausdruck gefunden hat; die ersten Beispiele dürften aus der Zeit kurz nach der Jahrhundertmitte datieren, und nach dem Jahre 1730 verlieren sich ihre Spuren wieder. Im Urteil der Geschichte teilt sie das Schicksal der Kirchenmusik jener Epoche, die neben der Musik der Oper, dem *Air de cour*, der Kammer- und Instrumentalmusik verblasst; die immer wieder unternommenen Rehabilitierungsversuche führten wohl mit Ausgaben, Aufführungen und Aufnahmen zu einzelnen denkwürdigen Wiederentdeckungen, nicht aber zu einer prinzipiellen Revision des historischen Urteils. Dieses finden wir treffend formuliert in den Worten Michel Brenets über das "Grand Motet" als repräsentative Form der Kirchenmusik zur Zeit Ludwigs XIV. und Lullys: (1) "Grandes œuvres que le texte latin disait d'église et que le plan général, la préoccupation de l'expression, de la variété et de l'effet, ainsi que la nature des moyens employés et leur agencement rattachaient de près au théâtre". Die Kirchenmusik im allgemeinen lässt sich von zwei verschiedenen Standorten aus betrachten, je nachdem man den Akzent auf das kirchliche oder auf das musikalische Element setzt. Wer sich um den musikalisch-aesthetischen Aspekt der französischen Klassik bemüht, hält sich vorzugsweise an jene Gattungen, in denen diese Gesichtspunkte ihren reinsten Ausdruck finden: die Oper Lullys, die instrumentale Kunst eines Couperin, die unabsehbare Fülle der *Airs de cour*. Wer dagegen mit Bach und Palestrina als Wertmaßstab an all die Messen, Grands Motets, Elevationen u. s. w. jener Zeit herantritt, der wird gewiss manches kostbare Stück entdecken und auch manches für die Praxis verwendbare, er wird aber doch die eigentliche

---

I) Michel Brenet: *La musique sacrée sous Louis XIV.*  
In: *La Tribune de Saint Gervais V*, S. 39.

religiöse Inspiration darin vermissen. Norbert Dufourcq sagt es knapp und zutreffend: "De toute cette musique .. religieuse, la prière paraît exclue" (1). Denn innerhalb der absoluten Monarchie eines Ludwig XIV. ist die Kirchenmusik ein Bestandteil des höfischen Dekors.

Wie oft mag das in jeder Messe zum Abschluss gesungene "Domine salvum fac regem" (Ps. 19. 10) komponiert worden sein? Allein in den Heften von M. A. Charpentier finden wir es sechzehnmal. Niemand scheint an der nahezu blasphemischen Gleichsetzung des herrschenden Monarchen mit dem biblischen König David Anstoss genommen zu haben, sowenig wie an den Te Deum - Aufführungen, mit denen erfolgreiche Raubzüge des Königs gefeiert wurden. Die Verbindung des religiösen und des politischen Bereichs im absoluten Staat war jener Zeit eine Selbstverständlichkeit, sogenannte Vorrang, der dabei dem politischen vor dem religiösen eingeräumt wird. Für die Kirchenmusik ergab sich daraus notwendigerweise die zwielichtige Situation einer Kunst, die "zwei Herren dienen" musste. Sie hatte ihren angestammten Platz in (oder eher "über") der Liturgie auszufüllen - und zugleich dem Hof, der Gesellschaft zuliebe mit der Prachtentfaltung profaner Darbietungen zu wetteifern.

Diese prinzipielle Zwiespältigkeit manifestiert sich greller als sonst irgendwo in der *Leçon de Ténèbres*. Liturgisch sind diese Stücke den drei letzten Tagen der Karwoche zugeordnet, ihr textlicher Gehalt ist die tiefste Zerknirschung und Verzweiflung. Ihr eigentlicher praktischer Zweck aber ist die Unterhaltung einer verwöhnten Gesellschaft während der Tage der Fastenzeit, wo Theater- und Musikaufführungen unterbleiben.

Eine Kantate von Bach wurde für die Aufführung im Gottesdienst geschrieben, so gut wie eine Messe von Palestrina oder auch ein Grand Motet von Dumont oder Lully, mögen die jeweiligen Gemeinden auch ganz verschieden zusammengesetzt, andern Bekennissen und gottesdienstlichen Formen verpflichtet gewesen sein. Aus einer traditionellen liturgischen Praxis heraus ergab sich die Notwendigkeit und Berechtigung, derartige Werke zu komponieren und aufzuführen. Bei der *Leçon de Ténèbres* aber ist diese Sinngebung kaum noch spürbar. Nichts charakterisiert ihre Situation deutlicher, als die folgende Notiz aus dem "Mercure Galant" über die "Ténèbres" des Jahres 1680: "La musique des S. M. a excellé à son ordinaire pendant les jours des Ténèbres, dont l'office a été fait dans la chapelle du vieux château de Saint-Germain ... A Paris, dans les mesmes jours, l'on a couru en foule à la Sainte Chapelle et à l'abbaye aux bois. Ce qu'on entendit à la Sainte Chapelle estoit de M. M. Chaperon, La Lande, et Lallouette, et à l'abbaye aux bois, de M. Charpentier" (2).

1) In "Revue Musicale" 1953/1954, No 222, S. 107 zur Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, aber zutreffend auch für einen grossen Teil der Kirchenmusik der Lullyzeit.

2) Michel Brenet: "Notes sur l'introduction des instruments dans les églises de France", Riemann-Festschrift, Leipzig 1909 S. 286.

Es ist nicht verwunderlich, wenn die Leçon de Ténèbres als charakteristisches Kernstück solcher profanierter Passionsmusiken nicht überall freundlich aufgenommen wurde. Bezeichnend sind in diesem Zusammenhang folgende Zeilen in dem für die Musikpraxis des ausgehenden 17. Jahrhunderts unerschöpflichen "Vergleich der italienischen und französischen Musik" des grossen Lully-Apologeten Lecerf de la Viéville (1): "Nous étions tous choqués, dès notre enfance, de cette passion ("en musique") de la paroisse de Saint Sauveur, quoiqu'elle ne soit pas méchante, et je ne serais point fâché qu'on défendit la musique à ténèbres, comme plusieurs Evêques ont fait par des mandements exprès." (I. 5). Dieses Urteil Lecerfs spiegelt nicht so sehr eine religiöse als eine aesthetisch-moralische Haltung wider, deren charakteristischer Ausdruck die "bienséance" (I. 1) ist. Ein bestimmter Anlass erfordert einen passenden Text, dieser die "richtige" Musik, und der Musik soll die Geisteshaltung der Spieler und Sänger entsprechen. Deshalb sind für Lecerf Parodiemessen, wie diejenige von Gantez über "Allons en Candie, allons", lächerlich (II. 2). Den Italienern wirft er vor, dass sie für ihre Motetten selbstverfasste Texte verwenden. "La Bible est, à leur égard, un vieux magazin, où ils ne tiennent compte de fouiller." Die Franzosen hingegen kennen sie dank der Hugenotten (!) sehr gut und bevorzugen biblische Texte (II. 1). Die Gottesdienste endlich seien in Italien reiner Spektakel, wo man hingehe, um Sänger zu hören und über ihre Qualitäten zu diskutieren. "Notre musique d'église n'est ni assez longue pour fatiguer l'attention, ni assez embrouillée pour l'occuper toute entière, ni assez badine pour la divertir. Les Français y assistent modestement, ils en sortent modestement, cela est visible" (II. 4). Auch bei den Franzosen weist er immer wieder auf verwerfliche

- 1) Lecerf de la Viéville: "Comparaison de la musique italienne et de la musique française", Bruxelles 1705. Eine Studie über Lecerf schrieb - ohne es zu merken - Dora C. Vischer mit ihrer Dissertation "Der musikgeschichtliche Traktat des Pierre Bourdelot (1610 bis 1685)", Bern 1947. Offenbar legte sie ihrer Arbeit die Ausgabe von 1743 zugrunde, die unter Bourdelots Namen erschien und in vier Büchern den Traktat von Bonnet-Bourdelot: "Histoire de la Musique et de ses effets" Paris 1715 (1. Buch) und die "Comparaison . ." von Lecerf (2. - 4. Buch) vereinigte: "Histoire de la musique depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent, et la comparaison de la musique italienne et de la musique française. Par Mr. Bourdelot." Den Haag und Frankfurt a. M. 1743. Lecerfs Name wird nirgends genannt. Den stilistischen Gegensatz zwischen dem ersten und den drei folgenden Büchern führt D. Vischer darauf zurück, dass der Herausgeber Jacques Bonnet den Bourdelot-Traktat um die "Comparaison . ." "bereichert" hätte (S. 1). Trotzdem bemüht sich die ganze Abhandlung, ein geistiges Porträt des einen Pierre Bourdelot als Verfasser des ganzen Werkes herauszuschälen: B. als Musiker, als Dichter, Humanist, Franzose, Weltmann, Kämpfer und Kritiker; der Charakter Bourdelots etc.

Zu den Bourdelot-Editionen vgl. Eitner, Quellenlexikon, und MGG II, 116 und 160. Unsere Zitate sind dem Discours sur la musique d'église im 3. Teil des Werkes entnommen.

italienische Einflüsse hin (gerade bei Charpentier), und sein Urteil über die Unzulässigkeit der üblichen Passionsmusiken wird anhand dieser Skizze der "richtigen" Kirchenmusik verständlich.

Aus dem ersten Zitat aus Lecerf ersieht man, dass es auch einen kirchlichen Widerstand gegen die *Leçon de Ténèbres* gab. Seine schärfste Formulierung findet er im Briefwechsel zweier Kleriker, Deslions und Bragelongne, des ehemaligen und des amtierenden Doyen von Senlis.

Deslions (1) nimmt Anstoss daran, dass man in Senlis einen "*spectacle de musique extraordinaire pour les ténèbres*" vorbereite. "*La musique dans le deuil est impertinente et importune*". Er verweist darauf, dass zur Zeit, als er selbst das Dekanat in Senlis antrat, die Lektionen des Jeremia nicht "*muscicalement*" vorgetragen worden seien (2). Diese Neuerung sei vom Sr. Cosset eingeführt worden. Er zitiert den gelehrten Belethus, der berichte, die Lamentationen seien ursprünglich gesungen worden "*voce elevata et velut horribili*" und fährt vielsagend fort: "*accordez cela si vous pouvez avec votre symphonie de violle, de violons, d'orgues et de clavecin.*" Sogar Glocken und Orgel müssten schweigen in der Karwoche. Dabei seien sie "*instruments bénis et consacrés*", während Gamen, Geigen und andere Instrumente profan seien und gewöhnlich verwendet würden zu Tanz, Schauspiel "*et aux pompes de Satan*". In dieser Art eifert er weiter und zieht schliesslich gegen die gesamte, angeblich erst seit etwa dreihundert Jahren in der Kirche eingeführte Kirchenmusik zu Felde. Er vertritt in extremer Weise den Standpunkt, dass Kunst und Gottesdienst unvereinbar seien.

Gegen diese massiven Angriffe setzt sich Bragelongne zur Wehr (3). Zunächst gesteht er, dass er selber bei Antritt seines Dekanats auch so gedacht habe und die Instrumente in der Kirche nicht zugelassen habe. Einer der grössten Bischöfe der gallikanischen Kirche habe ihm aber dann nachgewiesen, dass er Unrecht habe. Weder die Musik noch ihre Instrumente seien an sich schlecht. "*La musique est sainte, quand elle se porte vers un objet saint, la musique est profane, quand elle se porte vers un objet profane, la musique sainte est lugubre, quand l'église est en tristesse*". Daher gestattet die Kirche die Musik bei den Trauerfeierlichkeiten, am Karfreitag, "*même pendant le Sermon de la Passion qu'elle y fait retentir ses instruments et ses voix lugubres*". "*Au fonds de quoi s'agit-il? d'un clavecin et d'une basse de viole, qui accompagnent une voix; fallait-il tant de fracas pour si peu de chose?*"

1) "Lettre de Monsieur Deslions, à Monsieur de Bragelongne"

2) d. h., sie wurden choraliter gesungen.

3) "Réponse de Monsieur de Bragelongne .. à la lettre de Monsieur Deslions," 29. März 1698.

Das theologische Misstrauen gegenüber der Kirchenmusik, dem Deslions mit derben Worten Ausdruck verleiht, spricht auch aus dem Vorwort, das L. de Sainte Croix Charpy seiner französischen Umdichtung der Offizien der drei letzten Tage vor Ostern voranstellt (1): Die Kirche hat gestattet, dass gewisse Texte der Karwoche in Musik gesetzt würden, damit die Melodie des Gesanges durch das Ohr den Geist anziehe, ihn zur Meditation erhebe und das Herz dem Geist folgend in das Innerste des Mysteriums eindringe. Aber man gab sich zu viel Mühe, den Sinnen zu gefallen und vergass den Geist. Die "beauté des ornements", die "grâce des actions", die "justesse des concerts", die "douceur des chants", also die spezifischen Qualitäten, deren sich die französische Musik jener Zeit mit Recht rühmt, sind das einzige, was die Hörer anzieht. "On change en divertissement ce qui n'est établi que pour produire en l'âme des chrétiens une sainte et salutaire tristesse . . .". Aus diesen Aeusserungen wird ersichtlich, welche Angriffsflächen die *Leçon de Ténèbres* aufwies. Sie war zumindest in der monodischen oder konzertanten Form eine Neuerung, die nicht durch eine lange Tradition gerechtfertigt wurde. Daher forderte sie eher als die Kirchenmusik im allgemeinen die Kritik heraus.

Noch in einem anderen, diesmal rein musikalischen Sinn stellt die *Leçon de Ténèbres* einen Sonderfall innerhalb der zeitgenössischen Kirchenmusik dar. Sie entwickelt nämlich mit zahlreichen formalen und stilistischen Besonderheiten einen so ausgesprochenen Werkstil, dass wir nicht zögern, sie als selbständige musikalische Gattung anzusprechen. Diese charakteristischen Merkmale sind vor allem die weitgeschwungenen Melismen an den Versenden und über den hebräischen Lettern. Analoge Bildungen sind sonst nirgends in der französischen Musik dieser Zeit anzutreffen. Die monodischen Stücke für Sopran und Generalbass verkörpern diesen "hochmelismatischen" Stil am reinsten, während andere Werke eher einer motettisch-konzertanten Schreibweise verpflichtet sind und sich von der übrigen Kirchenmusik weniger abheben.

Die Frage nach der Herkunft der ganzen Gattung werden wir im Rahmen dieser Arbeit nicht beantworten können. Sie würde über Frankreich hinausweisen nach Italien, wo die Ueberlieferung auch an solchen Werken ("Lezioni", "Lamentazioni" etc.) ungleich reicher ist. Lamentationen schrieben schon die Polyphonisten des 16. Jahrhunderts, Palestrina, de la Rue, Carpentras, Arcadelt, Morales und viele andere.

Eine wichtige Rolle spielte die Lamentation dann an der Wiege der *Seconda Prattica*, als in der florentiner Camerata der neue Stil entstand. Im 9. Kapitel seines "Trattato della Musica Scenica" berichtet Giov. Battista Doni,

1) M. L. de Sainte Croix Charpy, prestre, Docteur en Theologie: "Les Saintes Ténèbres en vers françois", Paris 1670.

Das Werk enthält den lateinischen Originaltext und die französische Umdichtung in Versen (mit zahlreichen gelehrt Anmerkungen) nicht nur der Lamentationen, sondern der ganzen Offizien der drei grossen Kartage.

wie Vincenzo Galilei, angeregt durch den Kreis um den Grafen Bardì, als erster "melodie a una voce sola" komponierte, und zwar zunächst die Klage des Conte Ugolino von Dante (1). Galilei selber trug sie vor "molto soavemente sopra un concerto di viole". Dann berichtet Doni weiter: "Onde nel medesimo stile egli compose parte delle Lamentazioni di Geremia profeta, che furono cantate in devota compagnia". Das zweite monodische Werk Galileis waren also Lamentationen (oder Teilstücke daraus), die offenbar nicht für kirchlichen Gebrauch, sondern für eine private religiöse Versammlung bestimmt waren. Da Doni in der Fortsetzung seiner Chronik ausdrücklich festhält, Caccini habe geschrieben und gesungen mit Begleitung bloss eines einzigen Instrumentes, meist der Theorbe, müssen wir annehmen, dass diese generalbass-ähnliche Begleitungsart von ihm eingeführt wurde. "Nel medesimo stile" meint wohl über die monodische Gestaltung der Gesangspartie hinaus auch die Begleitung, so dass wir auch für die Lamentation ein Gambensemble annehmen dürfen (wie in der "Auferstehungshistorie" von Heinrich Schütz, 1623).

Diese Notiz bei Doni berechtigt uns freilich nicht, anzunehmen, dass die Gattung der Leçon de Ténèbres für Solostimme hier bereits geschaffen worden sei - die Tendenz der Florentiner zum syllabischen Stil hebt sich schroff ab vom melismatischen Ueberschwang der hochmelismatischen Lamentation. Aber die Frage nach geheimen, das Florenz von 1590 und das Paris von 1680 verbindenden Fäden stellt sich doch.

---

1) A. Solerti: "Le origini del melodramma", Torino 1903, S. 210 f.  
Aehnlich Pietro Bardì in einem Brief an G. B. Doni (Solerti, l. c. S. 145).