

COUPERIN
TROIS LEÇONS DE TÉNÈBRES

MARAIS · SAINTE-COLOMBE

CAROLYN SAMPSON
MARIANNE BEATE KIELLAND
THE KING'S CONSORT
ROBERT KING



Pour Le Mercredi

Premiere Leçon

a une
Voix.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with various note values and rests, including a whole note with an 'x' above it. The bass staff contains a bass line with fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 7, 4, 3) and a final measure with a whole note and a '4' above it. The text 'In...cipit Lamenta.....ti...o Jeremi.æ Prophe..tæ' is written between the staves.

Musical notation for the second system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with various note values and rests, including a whole note with an 'x' above it. The bass staff contains a bass line with fingerings (6, 6, 4, 3, 2, 6, 2, 6, 4, 3) and a final measure with a whole note and a '3' above it. The text 'Aleph' is written between the staves.

TROIS LEÇONS DE TÉNÈBRES

François Couperin 'Le Grand' (1668-1733) Trois Leçons de Ténèbres

[1] - [6] Première Leçon [CS] [18'40]

[7] - [11] Deuxième Leçon [MBK] [12'18]

[12] - [16] Troisième Leçon [CS, MBK] [12'45]

[17] **Marin Marais (1656-1728)** Tombeau pour Sieur de Ste Colombe [7'28]

[18] **Marin Marais** Chaconne in A Major [2'51]

[19] - [21] **François Couperin 'Le Grand'** Motet pour le jour de Pâques [7'29]

[22] **Monsieur de Sainte-Colombe le fils (c.1660-1710)** Prélude in E minor [5'00]

[23] - [26] **François Couperin 'Le Grand'** Magnificat anima mea [12'04]

Carolyn Sampson *soprano*

Marianne Beate Kielland *mezzosoprano*

THE KING'S CONSORT

on authentic instruments · mit Originalinstrumenten
sur instruments originaux · con strumenti originali

Susanne Heinrich *bass viol*

Robert Eyland, Totnes, 2003, after Michel Collichon, c.1691 (7 string bass viol)

Lynda Sayce *theorbo*

Ivo Magherini, Bremen, 2003, after originals (French theorbo in D)

David Van Edwards, Norwich, 2006, after originals (French theorbo in A)

Robert King *chamber organ*

Robin Jennings, 1998, after 18th century originals

recorded at St Andrew's Church, Toddington, UK, on March 5-7, 2011

recording producer & engineer Adrian Hunter

design Carlos Arocha

executive producers Robert King, Viola Scheffel

performing editions Robert King

front photograph Passion flower tendril (photo: Brian Valentine)

© & © Vivat Music Foundation 2013

pitch: A=392 · temperament after Thomas Young

keyboard technician Edmund Pickering

Recording generously supported by The Simon Yates and Kevin Roon Foundation

TROIS LEÇONS DE TÉNÈBRES

The Lamentations of Jeremiah contain some of the most desolate verses in the Old Testament. These vividly atmospheric, plangent texts were originally written as a reaction to Nebuchadnezzar's siege of Jerusalem, which began in 589 BC. After thirty months, during which the city suffered terrible deprivation, the walls were breached, the population was captured, the treasures plundered, Solomon's temple was destroyed and the city was razed to the ground. Jeremiah's lament at this devastation was heartfelt, and it is perhaps little wonder that the verses he wrote were later adopted for use at the service of Tenebrae, where they form an allegory for the three days of mourning between the crucifixion and resurrection of Christ. By the late seventeenth century, a complete set of Leçons de Ténèbres in Holy Week would have included nine lessons, spread across the three most solemn days (the permitted anticipation of Maundy Thursday, Good Friday and Holy Saturday meant that the lessons were usually advanced to the preceding afternoon or evening, so in practice were read on Wednesday, Thursday and Friday). In France, at around the same time, the practice of singing the Lamentations of Jeremiah during Holy Week became established: settings were written by composers including Michel Lambert (1610–96), Michel-Richard Delalande (1657–1726), Marc-Antoine Charpentier (1643–1704), whose full set of nine has survived, and Nicolas Bernier (1664–1734). To signify the descent into darkness, candles set on a special candelabrum were extinguished, one by one, after each lesson, until 'tenebrae' (darkness) was achieved.

At the Court of Louis XIV (1638–1715), as the seventeenth century drew to its close, sacred music began to move away from the extravagant, large-scale settings exemplified by the *Grands Motets* of Delalande

and the larger works of Jean-Baptiste Lully (1632–87), turning instead towards more moderately scored works. In 1693 Louis appointed François Couperin (1668–1733) as one of the organists at the Chapelle Royale, where his tasks included both performance and composition of music. Only a portion of Couperin's sacred output survives, with those works that are extant being predominantly small-scale compositions, written in the Italian style that had been developed by Giacomo Carissimi (1605–74) and his pupil Charpentier.

Couperin's **Trois Leçons de Ténèbres** were probably composed around 1714, possibly for the abbey at Longchamp, and appeared in print between publication of his first and second harpsichord books (1713–1717). Frustratingly, although Couperin himself refers in the preface of the second book to the imminent appearance of the other Leçons (and also refers to his having composed nine), only the three Leçons for Maundy Thursday (i.e. those performed on Holy Wednesday) survive. Longchamp Abbey, west of Paris, had become one of the fashionable, if slightly unlikely, substitute venues during Lent for Parisian opera audiences, whose opera houses were closed before Easter. If such abbeys, along with convents and churches, could attract well-known soloists – as they often did – their drawing power was further enhanced.

Couperin's three surviving Leçons are intensely personal, depicting Jeremiah's bitter anguish in music that is quite unique. The first two Leçons are for solo voice; the third is a duet. The sections of freely declamatory *récitatif* contrast with the more tightly organised, often boldly chromatic, sections of *arioso*, both of which are descendants of the *tragédie lyrique*. Their harmonic language, rich in forward-looking dissonance, creates considerable tension, adding to the emotionally charged atmosphere. Couperin also

adheres to tradition in writing the opening *Incipit* in plainsong formula, albeit heavily ornamented, and in setting the Hebrew letters of the alphabet that punctuate the text (Aleph, Beth, Gimel etc) as melismas. The contrast of these flowing sections with the main text is a deliberate act on Couperin's part: the letters act as a poignant foil to the overt expressiveness of Jeremiah's lament. However, these glorious, free-running sections also achieve a cumulative, almost hypnotic effect which, with the chains of sequences and delicious suspensions (most especially in the third, duet, Leçon), is exquisite. As a final, unifying device, each Leçon ends with Jeremiah's rebuke to the people of the Holy City, the arioso 'Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum' ('Jerusalem, turn to the Lord your God'). These three remarkable, compelling works possess an intensity and power rarely found in sacred baroque chamber music.

The subject of the **Tombeau** by Marin Marais (1656-1728), the French composer and gambist Monsieur de Sainte-Colombe (c.1640-1700) remains a mysterious figure, with little known of him other than that in his lifetime he enjoyed a reputation as an exceptional, but reclusive, virtuoso, who was a prolific composer for his instrument. Sainte-Colombe's extant works include sixty-seven *Concerts à deux violes esgales*, and more than 170 pieces for solo seven-string viol. He had two daughters who played 'one the treble viol, the other the bass viol, and together with their father formed a consort of three viols' (Tillet - see below). Several later gambists claimed to have studied under Sainte-Colombe, among them Marais, who had also studied with Lully. The chronicler Titon du Tillet (1677-1762) recounts that after six months' tuition, Sainte-Colombe stopped teaching Marais, realising that this pupil had surpassed his master. In 1991 that mentor-protegé relationship between Sainte-Colombe and Marais was developed in the novel and film, *Tous les matins du monde*. Marais certainly paid homage to his putative teacher in a moving *Tombeau* which he included in Book 2 of his *Pièces de Viole* of 1701. The date of publication of

this volume has been taken as an indication that Sainte-Colombe had died shortly before. Marais' heartfelt writing is delicious, making plaintive use of the viol's upper reaches and its potential for playing chords, and incorporating rich accompanying harmony, often in dialogue with the soloist, as well as using daring but expressive chromaticism. The remarkable ending sees a brief, but passionate, outburst subside back into melancholy.

The **Chaconne in A Major** comes from Marais' fifth volume of *Pièces de Viole*, published in 1725. Over 23 repetitions of a simple, descending four-bar bass line, (which, as is traditional in a chaconne, is subject to gentle modification) he weaves a series of variations in what Rousseau described as 'le jeu d'harmonie' ('the harmonic style'). In older age Marais became an enthusiastic gardener, and in later publications marked out the title of movements which he apparently particularly liked, or considered to be more technically difficult, with a flowery border. No 31 in the collection, this ravishing Chaconne, is suitably garlanded.

The **Motet pour le jour de Pâques** that Couperin wrote for the Chapelle Royale, probably during the 1690s and certainly before 1703, is contained in a manuscript now held in the Bibliothèque Municipale in Versailles. It celebrates Easter Day with delightful modesty in a chamber setting which is divided into four contrasting sections, each closing with an 'Alleluia'. The first part finds the two sopranos intertwining in quietly ecstatic roulades, whilst the second and third sections are set for solo voices: there is particularly effective word setting to represent the resurrection. The solo for the lower of the two voices is more introspective, telling of Jesus, the good shepherd, overthrowing death by his own death, and links to the intimate centre of the motet, 'O Jesu salus lux et vita' ('O Jesus, salvation, light and life'). The closing duet

initially introduces a more extrovert style, but that joy is tempered when we reach the understated final set of Easter Alleluias.

The **Prélude in E minor** by Monsieur de Sainte-Colombe *le fils* ('the son') is another melancholy work. Alongside a fine variety of invention in its rhapsodic melodic lines, it also makes extensive use of the possibilities the instrument provides to create its own harmony. Sainte-Colombe *le fils* was probably related to the famously reclusive gambist of the same name, but whether, following one sparse evidential trail, as an illegitimate son or, equally unproven, as a more distant relative, is not known. What is certain is that *le fils* lived in Edinburgh and that six suites for solo bass viol by a 'Mr de Sainte Colombe le fils' are contained in Durham Cathedral library, where they are found in a volume (MS A27) of some 300 pages of music for solo bass viol, including works by Marin Marais and Christopher Simpson. The music was copied by Phillip Falle, an amateur viol player who was a canon of Durham Cathedral. Perhaps he may even have studied with Sainte-Colombe – or perhaps he simply recognised music of extremely high quality.

Couperin's **Magnificat** is found in the same Versailles manuscript as the Easter motet. The well-known text, containing a variety of moods, inspires a remarkable setting which alternates contrasting solos with gloriously melodic duets. The five solo sections vary from introspective to demonstrative, and include a ravishing section set over a ground bass at 'Suscepit Israel'. The duets combine delightful, free-flowing melodic chains with imaginatively imitative writing. There is a wonderfully upbeat Gloria, bringing gentle optimism to the close of a recording in which three remarkable French composers have probed the depths of the baroque musical soul.

TROIS LEÇONS DE TÉNÈBRES

Les Lamentations de Jérémie contiennent certains des versets les plus pathétiques de l'Ancien Testament. Ces textes imprégnés d'une poésie si poignante constituaient à l'origine un récit du siège infligé à Jérusalem par Nabuchodonosor à partir de 598 av. J.-C. Au bout de trente mois, « tandis que la famine sévissait dans la ville, et que la population n'avait plus de nourriture », on fit des brèches dans les murs, la population fut capturée, les trésors pillés, le temple de Salomon détruit, et la ville fut entièrement rasée. Devant cette dévastation les lamentations de Jérémie viennent du cœur, et on ne s'étonnera pas que les couplets qu'il écrivit alors aient été utilisés plus tard pour l'Office des Ténèbres comme allégorie du deuil éprouvé entre la crucifixion du Christ et sa résurrection. Vers la fin du dix-septième siècle les Leçons de Ténèbres de la Semaine Sainte comportaient au total neuf leçons réparties sur les trois jours les plus solennels (on autorisait une anticipation de la veille au soir, autrement dit les offices du Jeudi, du Vendredi et du Samedi saints étaient habituellement célébrés les Mercredi, Jeudi et Vendredi de la Semaine sainte). En France, vers la même époque, on prit l'habitude de chanter les Lamentations de Jérémie à cette occasion, sur des musiques écrites par des compositeurs comme Michel Lambert (1610-96), Michel-Richard Delalande (1657-1726), Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) dont l'ensemble complet des neufs leçons a survécu, et Nicolas Bernier (1664-1734). Pour symboliser la descente vers les ténèbres on éteignait progressivement après chaque leçon différents cierges placés sur un candélabre spécial, jusqu'à faire l'obscurité totale.

À la cour de Louis XIV (1638-1715), comme le dix-septième siècle tirait vers sa fin, la musique sacrée commença à s'éloigner des compositions musicales aux proportions extravagantes comme les *Grands*

Motets de Delalande ou certaines des œuvres les plus ambitieuses de Jean-Baptiste Lully (1632-87), leur préférant des pièces de dimensions plus restreintes. En 1693 Louis fit engager François Couperin (1668-1733) parmi les organistes de la Chapelle Royale, avec la double mission de jouer et de composer de la musique. Seule une certaine partie de ses œuvres sacrées nous est parvenue, avec surtout des compositions de dimensions modestes, écrites dans le style italien qui avait été mis à l'honneur par Giacomo Carissimi (1605-74) et par son élève Marc-Antoine Charpentier.

Les **Trois Leçons de Ténèbres** de Couperin furent probablement composées vers 1714, peut-être pour l'abbaye de Longchamp, et elles furent imprimées entre les publications de son premier et de son second *Livre de pièces de clavecin* (1713-1717). Malheureusement, bien que Couperin fasse lui-même allusion dans la préface de son second livre à la publication imminente des autres Leçons, (il précise d'ailleurs qu'il en a composé neuf), seules les trois Leçons pour le Jeudi saint (celles qui sont traditionnellement chantées le Mercredi saint), ont survécu. Si surprenant que celui puisse paraître, les maisons d'opéra restant fermées pendant le carême jusqu'à Pâques, l'abbaye de Longchamp à l'ouest de Paris proposait au public parisien l'un des lieux alternatifs à la mode. Et si des abbayes, mais aussi des couvents et des églises, pouvaient attirer des solistes de renom, ce qui était souvent le cas, le public y affluait d'autant plus.

D'une grande intensité émotionnelle, les trois Leçons qui subsistent transcrivent dans une musique tout à fait unique la détresse poignante de Jérémie. Les deux premières Leçons sont pour une voix seule, la troisième est un duo. Les sections de récitatifs qui laissent une certaine liberté déclamatoire contrastent avec les ariosos plus nettement structurés, souvent audacieusement chromatiques, ces deux formes étant héritées de la tragédie lyrique. Leur langage harmonique, riche en dissonances novatrices, crée

de fortes tensions qui ajoutent à l'atmosphère déjà chargée d'émotions. Couperin se conforme aussi à la tradition en écrivant l'*Incipit* en plain-chant tout en l'ornementant abondamment, et en donnant à chanter sous forme de mélismes les lettres de l'alphabet hébreu qui ponctuent le texte (Aleph, Beth, Gimel etc.). L'opposition entre ces sections fluides et le texte principal est délibérée de la part de Couperin : les lettres chantées contrastent de façon saisissante avec l'expressivité affirmée des lamentations de Jérémie. Par ailleurs dans leur liberté magnifique, et avec l'enchaînement des séquences et les délicieuses suspensions (en particulier dans le duo de la troisième Leçon), ces sections réalisent un effet cumulatif et quasi hypnotique véritablement exquis. Dernier effet unificateur, chaque Leçon se termine par les reproches de Jérémie au peuple de la Ville Sainte, l'arioso « *Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum* » (« Jérusalem, retourne vers le Seigneur ton Dieu »). Ces trois pièces remarquables possèdent une intensité et un pouvoir irrésistibles, rares dans la musique de chambre sacrée de la période baroque.

Le compositeur et gambiste français Monsieur de Sainte-Colombe (vers 1640-1700), sujet de ce **Tombeau** de Marin Marais (1656 -1728), reste un personnage mystérieux. On ne sait de lui guère plus que le fait qu'il jouissait de son vivant d'une réputation de virtuose exceptionnel, même s'il sortait peu de chez lui, et qu'il fut un compositeur prolifique pour son instrument. Parmi les œuvres qui nous sont parvenues il y a soixante-sept *Concerts à deux violes esgales*, et plus de cent soixante-dix pièces pour viole seule à sept cordes. Il avait deux filles qui jouaient l'une du dessus et l'autre de la basse de viole, formant avec leur père un consort de trois violes. Plusieurs gambistes plus jeunes affirmèrent avoir reçu un enseignement de Sainte-Colombe, et parmi eux Marin Marais, qui avait aussi été l'élève de Lully. Le chroniqueur Titon du Tillet (1677-1762) raconte qu'au bout de six mois Sainte-Colombe arrêta de dispenser son enseignement à Marais, réalisant que l'élève avait dépassé le maître. En 1991 cette relation de maître à élève a servi de thème au roman puis au film *Tous les matins du monde*. Marais a certainement rendu hommage à celui

qu'il considère comme son maître dans cet émouvant « Tombeau » qu'il a fait figurer dans le Livre 2 de ses *Pièces de Viole* de 1701. La date de publication de ce volume a permis à certains de supposer que Sainte-Colombe était mort peu de temps auparavant. L'écriture sensible de Marais est délicieuse, avec les accents plaintifs qu'il tire du haut du registre de la viole, par la façon dont il utilise la capacité de l'instrument à jouer des accords et celle dont il l'accompagne de riches harmonies, souvent sous forme de dialogue avec le soliste, et aussi par l'utilisation d'un chromatisme audacieux mais expressif. La conclusion remarquable présente un éclat bref mais passionné qui se dissout finalement dans des accents empreints de mélancolie.

La **Chaconne en la Majeur** est extraite du cinquième volume des *Pièces de Viole* que Marais publia en 1725. Au long des 23 répétitions des quatre mesures d'une ligne de basse descendante assez simple (sujette à de légères modifications comme il est habituel dans une chaconne), il tisse une série de variations dans ce que Rousseau appelait « le jeu d'harmonie ». Plus tard dans sa vie Marais devint un jardinier passionné, et dans les publications tardives de ses œuvres il soulignait d'une bordure fleurie le titre des mouvements qu'il affectionnait apparemment le plus, ou qu'il considérait comme plus difficiles techniquement. Numéro 31 du recueil, cette ravissante chaconne est ornée comme il convient d'une jolie guirlande.

Le **Motet pour le jour de Pâques**, que Couperin écrivit pour la Chapelle Royale, probablement pendant les années 1690 et certainement avant 1703, fait partie d'un manuscrit conservé à la bibliothèque municipale de Versailles. Avec une délicieuse modestie cette composition pour un petit ensemble célèbre le jour de Pâques au moyen de quatre sections contrastées qui se terminent chacune par un

Alléluia. La première partie fait entendre les deux sopranos qui entrelacent des roulades dans une atmosphère de tranquille ferveur, tandis que les sections deux et trois sont écrites pour une voix seule : la greffe des mots sur la musique est particulièrement efficace lorsqu'il s'agit d'évoquer la résurrection. Le solo écrit pour la voix la plus grave est plus introspectif, évoquant Jésus le bon berger qui triomphe de la mort par sa propre mort, avant de nous amener au cœur profond du motet, « O Jesu salus lux et vita » (*O Jésus, santé, lumière et vie*). Le duo de la dernière section commence dans un style plutôt allègre, mais cette joie se tempère lorsqu'on en vient à la dernière version plus retenue des Alléluias de Pâques.

Le **Prélude en mi mineur** de Monsieur de Sainte-Colombe le fils est également une œuvre mélancolique. Outre une belle variété d'inventions dans ses lignes rhapsodiques, ce Prélude fait aussi largement usage des possibilités qu'offre l'instrument pour créer ses propres harmonies. Sainte-Colombe le fils était probablement apparenté au célèbre gambiste solitaire du même nom, mais qu'il ait été un fils illégitime comme le suggère une source médiocrement documentée, ou un parent éloigné, on n'en sait rien, les preuves manquant dans les deux cas. Ce qui est certain c'est que *le fils* vivait à Édimbourg et que six suites pour basse de viole seule d'un « Mr de Sainte Colombe le fils » sont conservées à la bibliothèque de la cathédrale de Durham dans un volume de quelque 300 pages (MS A27) de musique pour cet instrument, avec par ailleurs des œuvres de Marin Marais et de Christopher Simpson. La musique y fut copiée par Phillip Falle, violiste amateur et chanoine de la cathédrale. Peut-être a-t-il même étudié avec Sainte-Colombe, à moins qu'il ait simplement reconnu là une musique d'une qualité exceptionnelle.

Le **Magnificat** de Couperin se trouve dans le même manuscrit de Versailles que le motet de Pâques. Le texte bien connu qui exprime différents états d'âme inspire une musique remarquable qui fait alterner

des solos contrastés avec des duos merveilleusement mélodiques. Les cinq sections consacrées aux solos, dont le ravissant « *Suscepit Israel* » construit sur une basse obstinée, vont de l'introspectif au démonstratif. Les duos combinent la fluidité de délicieux enchaînements mélodiques et une écriture imitative pleine d'imagination. La vitalité entraînante du Gloria conclut avec un bel optimisme cet enregistrement de trois compositeurs français remarquables qui ont exploré les profondeurs de l'âme musicale baroque.

© Robert King 2012 - Traduction: Joël Surleau



Pour Le Mercredi Seconde Leçon.

A une Voix.

Vau.

Viole.

Orgue.

Petite pause.

TROIS LEÇONS DE TÉNÈBRES

Die Klagelieder des Jeremia enthalten einige der trostlosesten Verse des Alten Testaments. Diese plastisch-atmosphärischen, trauervollen Texte waren ursprünglich als Reaktion auf Nebukadnezars Belagerung Jerusalems entstanden, die 589 v. Chr. begann. Nach 30 Monaten wurde die Stadt erobert und geplündert, die Bevölkerung unterjocht, der Tempel Salomos verbrannt und die gesamte Stadt dem Erdboden gleichgemacht. Jeremias Klage angesichts dieser Verwüstung war tief empfunden und es ist vielleicht nicht weiter überraschend, dass seine Verse später in den Tenebrae (Karmette) verwendet wurden, wo sie als Sinnbild für die drei Tage der Trauer, von der Kreuzigung bis zur Auferstehung Christi, eingesetzt werden. Im späten 17. Jahrhundert umfasste ein vollständiger Zyklus von Leçons de Ténèbres in der Karwoche insgesamt neun Lesungen, die auf die drei heiligsten Tage verteilt waren (es war jedoch üblich, diese Andachten auf den Vorabend des entsprechenden Tages zu verlegen, so dass die Andachten des Gründonnerstags, Karfreitags und Karsamstags tatsächlich am Mittwoch, Donnerstag und Freitag stattfanden). In Frankreich setzte sich etwa zur selben Zeit die Praxis durch, die Klagelieder Jeremias in der Karwoche zu singen, und zwar in Vertonungen von Komponisten wie Michel Lambert (1610-96), Michel-Richard Delalande (1657-1726), Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), von dem ein vollständiger Zyklus von neun Leçons überliefert ist, und Nicolas Bernier (1664-1734). Um den Abstieg in die Dunkelheit auszudrücken, wurden Kerzen eines speziellen Kandelabers nacheinander, jeweils nach einer Lesung, ausgelöscht, bis die „Tenebrae“ (Finsternis) erreicht war.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurden am Hofe Ludwigs XIV. (1638-1715) anstelle der großangelegten geistlichen Werke – wie etwa die *Grands Motets* von Delalande und die größeren Werke von

Jean-Baptiste Lully (1632-87) – zunehmend bescheidener besetzte Werke komponiert. 1693 vergab der König eine der Organistenstellen an der Chapelle Royale an François Couperin (1668-1733), dessen Aufgaben sowohl das Ausführen wie auch das Komponieren von Werken umfassten. Es liegt uns heute nur noch ein Teil des geistlichen Oeuvres Couperins vor, wobei diese überlieferten Werke vornehmlich kleinangelegte Kompositionen in dem italienischen Stil sind, wie er von Giacomo Carissimi (1605-74) und seinem Schüler Charpentier entwickelt worden war.

Die **Trois Leçons de Ténèbres** von Couperin entstanden wahrscheinlich um 1714, möglicherweise für die Abtei Longchamp, und erschienen zwischen den Publikationen von Band I und II seiner *Pièces de Clavecin* (1713-1717). Obwohl Couperin selbst in dem Vorwort zu seinem zweiten Band von der unmittelbar bevorstehenden Veröffentlichung weiterer Leçons spricht (und auch davon die Rede ist, dass er insgesamt neun komponiert habe), sind bedauerlicherweise nur drei Leçons für Gründonnerstag (die also am Mittwoch in der Karwoche aufgeführt wurden) überliefert. Die Abtei Longchamp, westlich von Paris gelegen, war ein modischer, wenn auch etwas ausgefallener Ersatzspielort für das Pariser Opernpublikum während der Fastenzeit geworden, da die Opernhäuser vor Ostern geschlossen wurden. Wenn solche Abteien, und auch Klöster und Kirchen, berühmte Solisten für sich gewinnen konnten – was oft geschah – so war ihre Anziehungskraft umso stärker.

Die drei überlieferten Leçons von Couperin sind zutiefst persönliche Werke und stellen Jeremias bittere Qualen in einzigartiger Weise musikalisch dar. Die ersten beiden Leçons sind jeweils für Solostimme gesetzt, während die dritte ein Duett ist. Die Abschnitte mit frei-deklamatorischem Rezitativ sind straffer komponierten, oft kühn-chromatischen Arioso-Abschnitten gegenübergestellt; beide Kompositionsformen entstammen der *Tragédie lyrique*. Durch die dissonanzenreiche, vorausschauende harmonische

Sprache wird ein erheblicher Spannungsbogen hergestellt, der die emotional aufgeladene Atmosphäre noch ergänzt. Außerdem hält sich Couperin an die Tradition, das eröffnende *Incipit* als Cantus-planus-Formel, wenn auch stark ornamentiert, zu komponieren, und die Buchstaben des hebräischen Alphabets (Aleph, Beth, Gimel etc.), mit denen der Text durchsetzt ist, melismatisch zu setzen. Der Kontrast zwischen diesen fließenden Abschnitten und dem Haupttext ist absichtlich so von Couperin angelegt: die Buchstaben werden als ergreifendes Pendant zu der offensichtlichen Expressivität der Klage Jeremias eingesetzt. Diese wunderschönen, frei fließenden Abschnitte erzeugen jedoch auch eine kumulative, fast hypnotische Wirkung – etwa durch die Ketten von Sequenzen und köstlichen Vorhalten (insbesondere in der dritten Leçon, dem Duett) –, die exquisit ist. Alle drei Leçons enden in derselben, Einheitlichkeit stiftenden Weise, nämlich mit Jeremias Arioso-Ruf an die Einwohner der Heiligen Stadt: „Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum“ („Jerusalem, kehr um zum Herrn, deinem Gott“). Diese drei bemerkenswerten, fesselnden Werke besitzen eine Intensität und Kraft, die sich in geistlicher barocker Kammermusik nur sehr selten findet.

Der Widmungsträger des **Tombeau** von Marin Marais (1656-1728), der französische Komponist und Gambenspieler Monsieur de Sainte-Colombe (ca. 1640-1700), ist nach wie vor eine rätselhafte Figur, von dem man praktisch nur weiß, dass er zu seinen Lebzeiten als außergewöhnlicher, wenn auch zurückgezogen lebender Virtuose bekannt war, der ein großes Korpus von Werken für sein Instrument komponierte. Seine uns heute überlieferten Werke umfassen 67 *Concerts à deux violes esgales* sowie über 170 Stücke für 7-saitige Gambe solo. Er hatte zwei Töchter, von denen „die eine Diskantgambe und die andere Bassgambe spielte; zusammen mit ihrem Vater bildeten sie ein Consort mit drei Gamben“ (Tillet, s.u.). Mehrere Gambenspieler späterer Generationen gaben an, bei Sainte-Colombe studiert zu

haben, darunter auch Marais, der ebenfalls ein Schüler Lullys gewesen war. Der Chronist Titon du Tillet (1677-1762) berichtet, dass Sainte-Colombe Marais nur sechs Monate lang unterrichtete und dann feststellte, dass sein Schüler ihn bereits übertrifft hatte. 1991 wurde diese Mentor-Protégé-Beziehung zwischen Sainte-Colombe und Marais in dem Roman und Film *Tous les matins du monde* veranschaulicht. Marais erwies seinem mutmaßlichen Lehrer jedenfalls mit dem ergreifenden *Tombeau* seine Ehrerbietung, welches er im zweiten Band seiner *Pièces de Viole* von 1701 herausgab. Der Erscheinungstermin dieses Bandes ist als Hinweis darauf verstanden worden, dass Sainte-Colombe kurz zuvor verstorben war. Marais' tief empfundene Komposition ist wunderschön; die oberen Lagen der Gambe sowie die Möglichkeit, Akkorde zu spielen, werden wirkungsvoll eingesetzt und das Instrument, das oft mit dem Solisten im Dialog ist, hat reichhaltige begleitende Harmonien, aber auch kühne und ausdrucksvolle chromatische Passagen zu spielen. An dem beachtenswerten Ende des Werks erklingt ein kurzer, aber leidenschaftlicher Ausbruch bevor die Musik in die Melancholie zurücksinkt.

Die **Chaconne in A-Dur** stammt aus dem fünften Band der *Pièces de Viole* von Marais, der 1725 veröffentlicht wurde. Es handelt sich dabei um über 23 Wiederholungen einer schlichten, absteigenden viertaktigen Basslinie (die, wie es bei einer Chaconne üblich ist, im Laufe des Stücks leicht verändert wird), die er in einem „jeu d'harmonie“ (Rousseau) mit einer Folge von Variationen verwebt. Im fortgeschrittenen Alter begeisterte Marais sich fürs Gärtnern und verzierte in seinen späteren Publikationen die Titel der Sätze, die er offenbar besonders mochte oder als technisch anspruchsvoller erachtete, mit Blumenrändern. Diese herrliche Chaconne, Nr. 31 in der Sammlung, ist entsprechend bekränzt.

Couperin komponierte die **Motet pour le jour de Pâques** wahrscheinlich in den 1690er Jahren, sicherlich jedoch vor 1703, für die Chapelle Royale. Das Werk ist in einem Manuskript enthalten, das heute in der Bibliothèque Municipale in Versailles aufbewahrt wird. Es wird hier der Ostersonntag mit reizvoller Bescheidenheit in einer kammermusikalischen Anlage gefeiert, die in vier kontrastierende Abschnitte unterteilt ist und die jeweils mit einem „Alleluia“ enden. Im ersten Teil sind die beiden Sopranstimmen durch ruhig-ekstatische Rouladen miteinander verflochten, während der zweite und dritte Teil jeweils für Solostimme gesetzt sind; die Auferstehung Christi wird mit besonders wirkungsvoller Textvertonung dargestellt. Der Solosatz für die tiefere der beiden Stimmen ist introspektiver gehalten und handelt von Jesus, dem guten Schäfer, der den Tod durch seinen eigenen Tod entmachtet, und knüpft an das intime Herz der Motette, „O Jesu salus lux et vita“ („O Jesus, Retter, Licht und Leben“), an. Das abschließende Duett beginnt zunächst in einem extravertierteren Stil, doch wird diese Freude gemäßigt, wenn die letzten, zurückhaltenden Oster-Alleluias erreicht werden.

Das **Prélude in e-Moll** von Monsieur de Sainte-Colombe *le fils* („der Sohn“) ist ein weiteres melancholisches Werk. Neben äußerst abwechslungsreichen rhapsodischen Melodielinien wird von der Möglichkeit des Instruments, seine eigene Harmonie zu erzeugen, ausgiebig Gebrauch gemacht. Sainte-Colombe *le fils* war aller Wahrscheinlichkeit nach wohl mit dem bekanntlich zurückgezogenen Gambenspieler desselben Namens verwandt, ob er jedoch ein unehelicher Sohn, worauf einige wenige Hinweise deuten könnten, oder ob das verwandtschaftliche Verhältnis noch entfernter war (was ebenso hypothetisch ist), lässt sich nicht überprüfen. Belegt jedoch ist, dass *le fils* in Edinburgh lebte und dass sechs Suiten für Bassgambie solo von einem „Mr de Sainte Colombe le fils“ in der Durham Cathedral Library aufbewahrt werden, wo sie in einem Band von rund 300 Seiten mit Werken für Bassgambie solo

(MS A27) zu finden sind, in dem auch Werke von Marais und Christopher Simpson enthalten sind. Die Noten wurden von einem Phillip Falle kopiert, ein Laien-Gambenspieler, der als Kanoniker der Kathedrale zu Durham tätig war. Vielleicht hatte er sogar bei Sainte-Colombe studiert – oder vielleicht hatte er einfach das äußerst hohe Niveau dieser Musik erkannt.

Das **Magnificat** von Couperin findet sich in demselben Versailler Manuskript wie die Ostermotette. Der wohlbekannte Text enthält verschiedene Stimmungen und ist in diesem Falle die Inspirationsquelle einer beachtlichen Vertonung, in der kontrastierende Solopassagen mit herrlich melodischen Duetten alternieren. Die fünf Soloabschnitte reichen vom Beschaulichen bis zum Darstellerischen und enthalten einen hinreißenden Teil, der über einem ostinaten Bass bei „Suscepit Israel“ erklingt. In den Duetten werden reizende, frei fließende Melodieketten mit einem phantasievollen imitativen Satz kombiniert. Ein wunderbar optimistisches Gloria beschließt diese Einspielung, auf der drei bemerkenswerte französische Komponisten die Tiefe der barocken musikalischen Seele erforschen.

© Robert King 2012 - Übersetzung: Viola Scheffel



Pour le Mercredi

Troisième Leçon

a deux Voix.

Jod.

Jod.

Recitatf.

Petite pause

Marum suam misit hostis ad

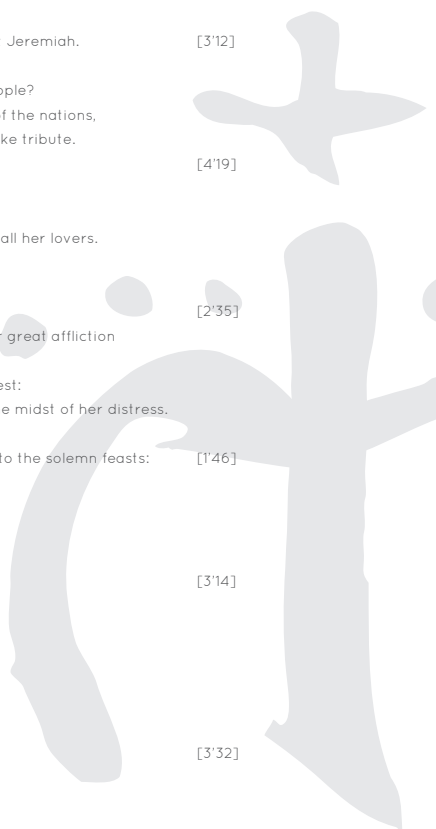
The image displays a musical score for a two-voice piece. It features three systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The second system continues the vocal line and introduces a second vocal line (treble clef). The third system shows the vocal lines and lute line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The text 'Pour le Mercredi' and 'Troisième Leçon' are written in a cursive font. The phrase 'a deux Voix.' is also in cursive. The word 'Jod.' appears twice, followed by a dotted line. The word 'Recitatf.' is written above the third system. The phrase 'Petite pause' is written between the second and third systems. The Latin phrase 'Marum suam misit hostis ad' is written below the third system. The lute line includes figured bass notation.



Première Leçon

- | | | |
|---|---|--------|
| 1 | Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae.
<i>Aleph</i>
Quomodo sedet sola civitas plena populo?
Facta est quasi vidua, Domina gentium:
princeps provinciarum facta est sub tributo. | [3'12] |
| 2 | <i>Beth</i>
Plorans ploravit in nocte,
et lachrimae ejus in maxillis ejus:
non est qui consoletur eam ex omnibus charis ejus,
omnes amici ejus spreverunt eam
et facti sunt et inimici. | [4'19] |
| 3 | <i>Gimel</i>
Migravit Juda propter afflictionem
et multitudinem servitutis;
habitavit inter gentes, nec invenit requiem:
omnes persecutores ejus apprehenderunt eam angustias.
<i>Dalet</i> | [2'35] |
| 4 | Viae Sion lugent, eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem:
omnes portae ejus destructae,
Sacerdotes ejus gementes,
virgines ejus squalidae,
et ipsa oppressa amaritudine. | [1'46] |
| 5 | <i>Heth</i>
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 captivitatem,
ante faciem tribulantis. | [3'14] |
| 6 | Jerusalem, convertare ad Dominum Deum tuum.
<i>Lamentations 1: 1-5</i> | [3'32] |

First Lesson

- 1 Here begin the Lamentations of the Prophet Jeremiah. [3'12]
Aleph
How solitary sits the city that was full of people?
She is as a widow, who once was mistress of the nations,
Princess among the provinces, she must make tribute.
- 2 *Beth* [4'19]
She has wept bitterly in the night
and her tears are on her cheeks;
she has no-one to comfort her from among all her lovers.
All her friends have turned against her
and have become her enemies.
- 3 *Gimel* [2'35]
Judah has left her homeland because of her great affliction
and because of great servitude;
she lives among the heathen and finds no rest:
all her persecutors have overtaken her in the midst of her distress.
- 4 *Daleth* [1'46]
The ways of Sion mourn, for no-one comes to the solemn feasts:
all her gates are broken down,
her priests lament,
her virgins are desolate,
and she is oppressed with bitterness.
- 5 *Heth* [3'14]
Her adversaries have become her masters,
her enemies prosper;
for the Lord has decreed against her
for the multitude of her transgressions.
Her children have been led into captivity,
in front of the oppressor.
- 6 Jerusalem, turn to the Lord your God. [3'32]
- 

Seconde Leçon

- 7 *Vau* [2'08]
Et egressus est a filia Sion, omnis decor ejus:
facti sunt principes ejus velut arietes
non invenientes pascua;
et abierunt absque fortitudine
anti faciem subsequentis.
- 8 *Zain* [2'57]
Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae,
et praevaricationis omnium desiderabilium suorum,
quae habuerat a diebus antiquis,
cum caderet populus ejus in manu hostili,
et non esset auxiliior.
Viderunt eam hostes, et desiderunt sabbata ejus.
- 9 *Heth* [1'51]
Peccatum peccavit Jerusalem,
propterea instabilis facta est.
Omnes qui glorificabant eam spreverunt illam:
quoniam viderunt ignominiam ejus.
Ipsa autem gemens conversa est retrorsum.
- 10 *Teth* [2'49]
Sordes ejus in pedibus ejus,
nec recordata est finis sui:
deposita est vehementer
non habens consolatorem:
vide, Domine afflictionem meam,
quoniam erectus est inimicus.
- 11 Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum. [2'33]
Lamentations 1: 6-9

Second Lesson

- 7 *Vau* [2'08]
And from the daughter of Sion, all beauty has departed:
her princes have become like harts searching
for their pastures;
and flee without strength
before the pursuer.
- 8 *Zain* [2'57]
Jerusalem remembered in the days of her distress,
and all her misery, the pleasant things
she had in earlier days,
when the people fell into the hands of the enemy
and she found no help outside.
The enemies saw her, and mocked her Sabbaths.
- 9 *Heth* [1'51]
Jerusalem has sinned grievously,
therefore she has collapsed.
All who once honoured her now despise her:
because they have seen her dishonour.
She laments and turns away.
- 10 *Teth* [2'49]
Her skirts are dirty,
she cannot remember her own end:
her disgrace is complete,
she has no comforter:
see, O Lord, my affliction,
for the enemy has become self-important.
- 11 Jerusalem, turn to the Lord your God. [2'33]
- 

Troisième Leçon

- 12 *Jod* [2'32]
Manum suam misit hostis
ad omnia desiderabilia ejus;
quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum
de quibus praeceperas,
ne intrarent in Ecclesiam tuam.
Caph
- 13 Omnis populus ejus gemens, et quaerens panem, [1'47]
dederunt pretiosa quaequae procibo,
ad refocillandam animam.
Vide, Domine, et considera quoniam facta sum vilis.
Lamed
- 14 O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, [2'09]
et videte si est dolor sicut dolor meus;
quoniam vindemiavit me,
ut locutus est Dominus in die irae fuoris sui.
- 15 *Mem* [3'55]
De excelso misit ignem in ossibus meis,
et erudit me:
Expandit rete pedibus meis, convertit me retrorsum:
posuit me desolatum,
tota die moerore confectam.
Nun
Vigilavit jugum iniquitatum mearum;
in manu ejus convolutae sunt, et impositae collo meo;
infirmata est virtus mea:
dedit me Dominus in manu,
de qua non potero surgere.
- 16 Jerusalem, convertare ad Dominum Deum tuum. [2'22]
Lamentations 1: 10-14

Third Lesson

- 12 *Jod* [2'32]
The enemy has put out his hand
to everything that Jerusalem considers precious;
she has seen the Gentiles enter her sanctuary;
you commanded
that they should not enter your church.
- Caph*
- 13 All her people sigh, and seek bread; [1'47]
they have given all their precious things for food
to relieve their souls.
See, O Lord, and consider, for I have become vile.
- Lamed*
- 14 O all you who pass by, stop, [2'09]
and see if there is any sorrow like my sorrow;
for the Lord has ruined me, as he said he would
in the day of his raging fury.
- 15 *Mem* [3'55]
From above he has sent fire into my bones,
and has chastised me:
he has made a net under my feet, and turned me back:
he has made me desolate
and overburdened with sorrow all day long.
- Nun*
- The yoke of my iniquities weighs me down;
they are folded together in his hand and made into a collar;
my strength is weakened:
the Lord has delivered me into the hands of those
from whom I cannot rise up.
- 16 Jerusalem, turn to the Lord your God. [2'22]

Motet pour le Jour de Pâques

- | | | |
|----|--|--------|
| 19 | Victoria Christo resurgenti,
Christo triumphanti applaudant sydera.
Alleluia.
Haec est dies quam fecit Dominus,
Dies solemnitatis,
Dies felicitatis,
Dies laetitiae,
Dies victoriae,
In qua surrexit
Victa morte,
Rex immortalis gloriae,
Alleluia. | [3'07] |
| 20 | Sic Jesus pastor bonus
morte mortem voluit domare,
morte hostem voluit fugare,
Alleluia. | [1'53] |
| 21 | O Jesu salus lux et vita,
Praesta ut nos resurgamus
ut tecum semper vivamus
in aeterna saecula.
Alleluia. | [2'29] |

Motet for Easter Sunday

- 19 Victoria, Christ arisen,
Christ triumphant is celebrated by the stars.
Alleluia!
This is the day which the Lord has made;
solemn day,
happy day,
joyful day,
victorious day,
in which
death's conqueror arose,
the King of immortal glory.
Alleluia!
- 20 Thus Jesus, the Good Shepherd,
dead, did tame death;
dead, drove away the enemy.
Alleluia!
- 21 O Jesus, salvation, light and life,
you are ready now to raise us up
to live with you always
in eternity.
Alleluia!

[3'07]

[1'53]

[2'29]

Magnificat

- | | | |
|----|---|--------|
| 23 | Magnificat anima mea Dominum
et exultet spiritus meus in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est
et sanctum nomen ejus. | [3'42] |
| 24 | Et misericordia ejus a progenie
in progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede
et exultavit humiles.
Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes. | [3'45] |
| 25 | Suscepit Israel puerum suum
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostras,
Abraham et semini ejus in saecula. | [2'20] |
| 26 | Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.
<i>Luke 1: 46-55</i> | [2'17] |

Magnificat

- 23 My soul doth magnify the Lord, [3'42]
and my spirit hath rejoiced in God my Saviour.
For he hath regarded the lowliness of his handmaiden:
for, behold, from henceforth
all generations shall call me blessed.
For he that is mighty hath magnified me;
and holy is his name.
- 24 And his mercy is on them that fear him [3'45]
throughout all generations.
He hath showed strength with his arm;
he hath scattered the proud in the imagination of their hearts.
He hath put down the mighty from their seats,
and exalted the humble and meek.
He hath filled the hungry with good things;
and the rich he hath sent empty away.
- 25 He remembering his mercy [2'20]
has helped his servant Israel;
as he promised to our forefathers,
Abraham and his seed for ever.
- 26 Glory be to the Father, and to the Son, [2'17]
and to the Holy Ghost.
As it was in the beginning, is now, and ever shall be,
world without end.
Amen.

Booklet photography: Marco Borggreve (Carolyn Sampson), Stefan Schweiger (Susanne Heinrich), Veronica Melå (M B Kielland),
Philip Van Ootegem (Lynda Sayce, Robert King's hand), Susanne Heinrich (organ technician's hand)

Copyright subsists in all VIVAT recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Vivat Music Foundation, The Old Rectory, Alpheton CO10 9BT, United Kingdom. Any unauthorised copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to PPL Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE.