

A classical painting depicting a woman's face, possibly a personification of a planet or a celestial body, emerging from a large, light-colored, shell-like form. The woman has dark, curly hair and is looking upwards with a serene expression. The background is a warm, golden-brown color with soft, painterly textures. The overall style is reminiscent of 17th-century Baroque or Rococo art.

Pierre Robert

GRANDS  
MOTETS



# Pierre Robert Grands Motets

*DE PROFUNDIS  
QUARE FREMUERUNT GENTES  
TE DECET HYMNUS  
NISI DOMINUS*

Dagmar Sasková, *dessus*

Damien Guillon, Robert Getchell, *hautes-contre*

Jean-François Novelli, *taille*

Alain Buet, *basse-taille*

Arnaud Richard, *basse*

**Les Pages & les Chantres  
du Centre de Musique Baroque de Versailles**

**Musica Florea** (dir. Marek Štryncl)

**Direction : Olivier Schneebeli**

### ***Les circonstances de l'enregistrement***

Cet enregistrement public a été réalisé par Radio France à la Chapelle Royale du Château de Versailles les 17 et 18 octobre 2008 dans le cadre des Grandes Journées « Lully » réalisées par le *Centre de Musique Baroque de Versailles* et *Château de Versailles – Spectacles*.

### ***The circumstances of the recording***

This recording was made in public by Radio France at the Chapelle Royale in Versailles Palace on 17 and 18 October 2008, in the course of the 'Grandes Journées Lully' organised by the Centre de Musique Baroque de Versailles and Château de Versailles-Spectacles.

## *DE PROFUNDIS*

- |          |                      |       |
|----------|----------------------|-------|
| <b>1</b> | De profúndis clamávi | 16'02 |
| <b>2</b> | Réquiem ætérrnam     | 5'47  |

## *QUARE FREMUERUNT GENTES*

- |          |                           |      |
|----------|---------------------------|------|
| <b>3</b> | Quare fremuérunt gentes   | 8'29 |
| <b>4</b> | Reges eos in virga férrea | 6'07 |

## *TE DECET HYMNUS*

- |          |                      |       |
|----------|----------------------|-------|
| <b>5</b> | Tè decet hymnus Deus | 10'40 |
| <b>6</b> | Præparans montes     | 5'51  |
| <b>7</b> | Rivos ejus inébria   | 6'49  |

- |          |                     |      |
|----------|---------------------|------|
| <b>8</b> | <i>NISI DOMINUS</i> | 9'12 |
|----------|---------------------|------|

> minutage total : 68'59

# L a d i s t r i b u t i o n

## PETIT CHŒUR

**Dagmar Sasková**, *dessus*

**Olivier Césarini** (Page), *dessus (De profundis, Te decet hymnus et Nisi Dominus)*

**Damien Guillon**, *haute-contre*

**Robert Getchell**, *haute-contre*

**Erwin Aros** (Chantre), *haute-contre (Quare fremuerunt gentes)*

**Jean-François Novelli**, *taille*

**Olivier Fichet** (Chantre), *taille (Quare fremuerunt gentes, De profundis)*

**Pierre Perny** (Chantre), *taille (Te decet hymnus)*

**Benoît Descamps** (Chantre), *basse-taille (Nisi Dominus)*

**Alain Buet**, *haut-concordant*

**Arnaud Richard**, *bas-concordant*

## GRAND CHŒUR

### LES PAGES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

**Antoine Bertrand, Léo Beyer-Pouzargue, Olivier Césarini, Pauline Dumonteil, Lazare Elbaz,**

**Élise Huber, Augustin Mathieu, Paul Meunier, Louis Morel de Boncourt, Pauline Nachman**

### LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

*Dessus* : **Antonine Bacquet, Anne-Marie Beaudette, Eugénie Lefebvre, Isabelle Schmitt**

*Hautes-contre* : **Erwin Aros, François Pagot, Raphaël Pongy, Benoît Porcherot, Antoine Strub**

*Tailles* : **Anicet Castel, Olivier Fichet, Etienne Garreau, Pierre Perny, Stéphane Robert**

*Basses-tailles et basses* : **Lucas Bacro, Thomas Belaman, Benoît Descamps,**

**Sylvain Lamirand, Aurélien Simonot**

**MUSICA FLOREA**  
(Direction, Marek Štryncl)

*Violons* : **Eleonora Machová, Adéla Štajnochrová, Jiřina Štrynclová, Simona Tydlitátová**

*Haute-contre, taille et quinte de violon* : **Lýdie Cillerová, Michal Dušek, Vojtěch Semerád**

*Violoncelle* : **Marek Štryncl**

*Viole de gambe* : **Hana Fleková**

*Basse de violon* : **Ondřej Štajnochr**

*Flûtes allemandes* : **Julie Braná, Marek Špelina**

*Basson* : **Krzysztof Lewandowski**

*Théorbe* : **Přemysl Vacek**

*Serpent* : **Volny Hostiou**

*Clavecin et orgue* : **Fabien Armengaud**

Direction  
**Olivier Schneebeli**

# PIERRE ROBERT

## MOTETS POUR LA CHAPELLE DU ROY (1684)

Cet enregistrement vient combler une injuste lacune.

Au moment où la musique religieuse des grands compositeurs du Grand Siècle a été et continue d'être exhumée avec bonheur, Pierre Robert (ca 1625-1699) n'évoquait jusque-là, au mieux, qu'un nom un peu obscur. Pourtant, entre 1663 et 1683, durant les années les plus prospères du règne de Louis XIV, il fut avec Jean-Baptiste Lully, Henry Du Mont ou encore Marc-Antoine Charpentier, l'un des musiciens les plus brillants et les plus impliqués dans l'élaboration et l'affirmation d'un idiome musical fort, d'un 'style français' vite admiré dans toute l'Europe, accompagnant ainsi les vœux d'hégémonie politique, spirituelle et culturelle d'un roi alors au faite de sa gloire.

En 1663, après la mort de Jean Veillot (1662)<sup>1</sup>, le jeune Louis XIV réorganisa la Musique de sa Chapelle et répartit la charge de sous-maître en quatre quartiers au lieu de deux semestres. Pour l'un des quartiers, le roi maintint Thomas Gobert, qui depuis 1638 détenait l'un des deux anciens semestres (qu'il devait rapidement partager avec Gabriel Expilly) et choisit deux nouveaux musiciens, Henry Du Mont et Pierre Robert :

---

1. Veillot avait été nommé sous-maître de la Chapelle royale en 1643.

This recording fills in a most unjust gap in our knowledge.

At a time when the religious music of the great composers of the Grand Siècle has been and continues to be successfully revived, Pierre Robert (c. 1625-99) has remained until now, at best, no more than a somewhat obscure name. Yet between 1663 and 1683, during the most prosperous years of the reign of Louis XIV, he was with Jean-Baptiste Lully, Henry Du Mont and Marc-Antoine Charpentier one of the most brilliant of France's musicians and among the most deeply involved in the elaboration and affirmation of a powerful musical idiom, a 'French style' that was soon admired throughout Europe, thus accompanying the desire for political, spiritual and cultural hegemony of a king then at the height of his glory.

En 1663, after the death of Jean Veillot (1662)<sup>1</sup> the young Louis XIV reorganised the musical establishment of his Chapelle Royale and split the charge of *sous-maître* into four posts held on a quarterly basis rather than two held for six months each. For one of the *quartiers*, the king maintained Thomas Gobert, who since 1638 had held one of the two *semestres* (which he was soon to share with Gabriel Expilly), and selected two new musicians, Henry Du Mont and Pierre Robert:

---

1. Veillot had been appointed *sous-maître* of the Chapelle Royale in 1643.

Après les essais qu'on a faits  
De quantité de Gens parfaits  
En profession Muzicale,  
Pour de la Chapelle Royale,  
Par mérite et non par bon-heur,  
Avoir la Maîtrize et l'honneur,  
Le Roy, dont l'oreille est sçavante  
En cette science charmante,  
Par un vray jugement d'Expert,  
A choizi Dumont et Robert,  
Tous-deux rares, tous-deux subliment,  
Et tous deux excellentissimes...<sup>2</sup>

After the trials imposed  
On many persons perfect  
In the musical profession  
To acquire the direction and the honour  
Of the Chapel Royal  
By merit and not by chance,  
The King, whose ear is skilled  
In that graceful science,  
With the true judgment of an expert,  
Chose Dumont and Robert,  
Both rare, both sublime,  
And both of them most excellent . . .<sup>2</sup>

Le roi s'attachait là deux des plus savants musiciens du royaume. Formé à la cathédrale de Maastricht, nourri d'influences françaises, germaniques et italiennes, Du Mont avait gagné Paris vers 1638 où il s'était fait une réputation comme organiste mais aussi comme compositeur de petits motets, genre dont il avait été l'un des principaux artisans en France. Né vers 1625, Robert, quant à lui, avait fait ses études musicales à la maîtrise de Notre-Dame de Paris sous la direction d'Henry Frémart et de Jean Veillot. Élève doué et appliqué malgré une constitution fragile, il avait intégré le collège de Fortet, situé près de l'abbaye Sainte-Geneviève, avant de prendre l'habit ecclésiastique. Il remporta le 1<sup>er</sup> prix du Puy de musique du Mans en 1648 et fut maître de musique aux cathédrales de Senlis (1646-1650) puis de Chartres (1650-1652) avant de succéder à Valentin de Bournonville à la tête de la maîtrise de Notre-Dame de Paris. Il y resta une dizaine d'années, avant de connaître en 1663

In so doing, the king took into his service two of the most learned musicians in the kingdom. Trained at Maastricht Cathedral, nurtured on French, German, and Italian influences, Du Mont had reached Paris around 1638 and made his name both as an organist and as a composer of *petits motets*, a genre of which he was one of the principal creators in France. Robert, born c.1625, had studied music in the choir school of Notre Dame de Paris under the direction of Henry Frémart and Jean Veillot. A gifted and assiduous pupil despite a fragile constitution, he entered the Collège de Fortet, situated near the abbey of Sainte-Geneviève, and went on to take holy orders. He won first prize at the *Puy de musique* of Le Mans in 1648 and was *maître de musique* at the cathedrals of Senlis (1646-50) and Chartres (1650-2), then succeeded Valentin de Bournonville at the head of the Notre Dame choir school. He remained there for ten years before achieving the apotheosis represented by the

---

2. Jean Loret, *La Muze historique*, lettre XXVI, 7 juillet 1663.

---

2. Jean Loret, *La Muze historique*, letter XXVI, 7 July 1663.

cette consécration que représentait la charge de sous-maître de la Chapelle royale. Il obtint le quartier d'avril. Comme ses collègues, il devait diriger la Musique du roi et fournir les œuvres destinées à être jouées durant la messe quotidienne du souverain qui, dès cette époque, se limitait généralement à une messe basse durant laquelle la Musique de la Chapelle exécutait ordinairement trois motets : « un grand, un petit pour l'élévation et un Domine salvum fac Regem »<sup>3</sup> ; le premier ne devait pas excéder un quart d'heure et l'ensemble une demi-heure. De par sa qualité d'ecclésiastique, Robert devait également superviser l'éducation morale des enfants de cœur, leur dispenser un enseignement général et assurer leur apprentissage musical et liturgique durant la moitié de l'année (le second semestre étant assuré par Henry Du Mont). En 1668, les démissions de Gobert et d'Expilly lui permirent d'accroître ses fonctions du quartier d'octobre, celui de juillet échéant à Du Mont. Le 30 novembre 1672, les deux sous-maîtres, qui se partageaient de fait le service annuel de la Chapelle, furent chacun pourvus de la moitié de la charge de Compositeur de la Musique, que la mort de Gobert laissait vacante. Démissionnaire, comme Du Mont, à la fin de l'année 1682, Robert quitta ses fonctions à l'issue de son quartier d'avril 1683 : un an auparavant, la Cour s'était définitivement installée à Versailles et Louis XIV avait décidé de réorganiser une nouvelle fois sa Chapelle pour rehausser l'apparat de la dévotion royale, notamment en renforçant les effectifs.

---

3. Pierre Perrin, *Cantica pro Capella regis*, 1665.

charge of *sous-maître* of the Chapelle Royale. He obtained the quarter beginning in April. Like his colleagues, he had to direct the Musique du Roi and provide the works performed during the sovereign's daily Mass, which at this time was generally restricted to a *messe basse* in the course of which the Musique de la Chapelle usually executed three motets: 'a *grand motet*, a *petit motet* for the Elevation and a *Domine salvum fac Regem*'<sup>3</sup>; the first of these was not to exceed a quarter of an hour and the whole ceremony half an hour. In his capacity as a cleric, Robert was also charged with supervising the moral education of the choirboys, giving them general tuition, and conducting their musical and liturgical apprenticeship for half the year (the other semester being covered by Henry Du Mont). In 1668, the resignations of Gobert and Expilly allowed him to add to his functions the October quarter, while the July one went to Du Mont. On 30 November 1672, the two *sous-maîtres*, who already shared between them *de facto* the annual service of the Chapelle, were each assigned half of the charge of Compositeur de la Musique, which the death of Gobert had left vacant. Robert resigned, like Du Mont, at the end of 1682, and abandoned his functions after performing his quarter of April 1683: a year before, the court had moved permanently to Versailles and Louis XIV had decided to reorganise his Chapelle again in order to increase the pomp of the royal devotions, notably by strengthening the complement of musicians. On account of their excessive reticence over the innovations desired by the king, Du Mont and Robert gave way to four new *sous-maîtres*

---

3. Pierre Perrin, *Cantica pro Capella regis* (1665).

Trop réticents face aux innovations voulues par le roi, Du Mont et Robert laissèrent la place à quatre nouveaux sous-maîtres – Michel-Richard de Lalande, Pascal Colasse, Guillaume Minoret et Nicolas Goupillet –, recrutés à l’issue d’un concours organisé au printemps 1683. Les deux anciens sous-maîtres furent largement gratifiés, pensionnés et pourvus des bénéfices d’abbayes qui leur assuraient de confortables revenus. Si Du Mont, qui mourut l’année suivante, n’en profita guère, Robert put encore jouir de sa notoriété durant une quinzaine d’années. À sa mort, le 29 décembre 1699, il laissait à sa parentèle un capital confortable. De son œuvre, nous sont parvenus vingt-quatre motets (soit moins de la moitié de sa production effective), imprimés en 1684 sur ordre du roi, trois hymnes en plainchant composées sur des textes de Jean Santeul pour le *Bréviaire de Paris* (1680), ainsi que des motets manuscrits, parmi lesquels onze *élévations* (ou petits motets) pour la Chapelle royale<sup>4</sup>.

Durant vingt ans, Robert et Du Mont s’attachèrent ainsi à modeler et perfectionner le genre du motet tel que le voulut Louis XIV pour sa messe ordinaire dès le début de son règne personnel. Avec Lully, qui ne s’immisça que ponctuellement dans le domaine de la musique religieuse en composant pour l’Extraordinaire, ils furent les véritables promoteurs de ce genre musical emblématique du règne de Louis XIV, qui perdura jusqu’à la Révolution. Peu après l’installation de la Cour à Versailles, le roi sut

---

4. L’édition critique de l’intégralité de l’œuvre de Pierre Robert est en cours de préparation aux Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles.

– Michel-Richard de Lalande, Pascal Colasse, Guillaume Minoret, and Nicolas Goupillet – who were recruited after a competition organised in the spring of 1683. The two former *sous-maîtres* were generously rewarded, pensioned off and provided with the benefices of abbeys which assured them of comfortable revenues. If Du Mont, who died the following year, scarcely profited from these, Robert was able to enjoy his fame for another fifteen years. On his death on 29 December 1699, he left his kinsfolk a substantial capital. His surviving œuvre consists of twenty-four motets (less than half his actual output), printed in 1684 by order of the king, three plainchant hymns to texts by Jean Santeul for the *Bréviaire de Paris* (1680), and a number of motets in manuscript, including eleven *élévations* (or *petits motets*) for the Chapelle Royale.<sup>4</sup>

Over a period of twenty years, Robert and Du Mont endeavoured to mould and perfect the motet genre according to the wishes expressed by Louis XIV for his *messe ordinaire* from the start of his personal reign. With Lully, who interfered in the domain of religious music only on specific occasions, when he composed for the *Extraordinaire*, they were the true promoters of this emblematic musical genre of the reign of Louis XIV which was to live on until the Revolution. Shortly after the court moved to Versailles, the

---

4. The critical edition of the complete works of Pierre Robert is currently being prepared for publication by the Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles.

rendre hommage à ses deux anciens sous-maîtres en ordonnant à Christophe Ballard, « seul imprimeur du roy pour la musique », l'impression d'une part significative de leur production pour la Chapelle dans la collection musicale la plus luxueuse jamais réalisée en France. Le recueil des *Motets pour la Chapelle du Roy* de Pierre Robert parut le premier, en 1684. Il comporte vingt-quatre motets à deux chœurs et instruments, soit environ un tiers de la production totale estimée du sous-maître, dont il constitue par ailleurs l'unique source musicale. La parution des *Motets de Du Mont* fut différé de deux ans, sans doute en raison de la mort du compositeur survenue en 1684. Un troisième recueil enfin, constitué de six *Motets à deux chœurs* que Jean-Baptiste Lully avait composés pour des circonstances particulières, parut en 1684 et complète cette prestigieuse collection imprimée « par exprès Commandement de Sa Majesté » sous forme de parties séparées, qui donnent une idée des vastes effectifs nécessaires à leur exécution.

La lecture des recueils de *Motets et élévations* – livrets imprimés qui comportent, pour chaque quartier et de manière cumulative, les textes des motets du répertoire de la Chapelle – révèle sans doute l'objectif principal de cette précieuse collection. En effet, tous les livrets imprimés pour les quartiers des sous-maîtres recrutés en 1683 donnent, avant les propres œuvres du musicien en service, les textes des motets de Lully et de Robert, dans l'ordre de l'édition musicale ; ceux-ci constituaient donc un véritable répertoire de référence dans lequel la Musique de la Chapelle pouvait puiser pour la messe ordinaire du souverain. Les motets de Du Mont, dont aucun texte ne figure dans ces livrets, ne connurent pas une telle fortune et semblent avoir été écartés

king paid tribute to his two former *sous-maîtres* by ordering Christophe Ballard, 'sole printer of music to the king', to issue a significant proportion of their output for the Chapelle Royale in the most luxurious collection of music ever produced in France. The collection of Pierre Robert's *Motets pour la Chapelle du Roy* was the first to appear, in 1684. It comprises twenty-four motets for double choir and instruments, that is to say around a third of the *sous-maître's* total estimated oeuvre, for which it in fact constitutes the single extant musical source. The publication of Du Mont's *Motets* was delayed for two years, doubtless because of their composer's death in 1684. Finally, a third collection consisting of six motets for double choir that Lully had composed for special occasions appeared in 1684 to complete this prestigious collection printed 'by express command of His Majesty' in the form of performing parts, which give an insight into the large forces necessary for their performance.

Perusal of the collections of *Motets et élévations* – printed wordbooks which contain for each quarter, in cumulative fashion, the texts of the motets in the Chapelle repertory – reveals what was doubtless the principal aim of this precious collection. All the wordbooks printed for the quarters of the *sous-maîtres* recruited in 1683 give, before the works by the composer in current service, the texts of the motets of Lully and Robert, in the order of the musical edition; the latter pieces therefore represented a veritable reference repertory on which the Musique de la Chapelle could draw for the sovereign's *messe ordinaire*. The motets of Du Mont, none of whose texts appears in these wordbooks, did not enjoy such good fortune and seem to have been dropped from the repertory

du répertoire de la nouvelle Chapelle dès la mort du compositeur. Gage de l'estime que Louis XIV portait aux motets de Robert qui, avec ceux du Surintendant, restèrent jusqu'à la fin du règne des références sur lesquelles pouvaient s'appuyer les nouveaux sous-maîtres.

S'il nous reste assez d'exemplaires des *Motets et élévations* de l'activité de Du Mont pour établir une chronologie assez précise de ses œuvres, il en va bien différemment pour Pierre Robert dont n'a été retrouvé qu'un exemplaire du seul quartier d'avril 1678. La chronologie, qui ne peut que rester incertaine, peut néanmoins être déduite des ajouts successifs des textes qui permettent de définir les périodes d'entrée des motets au répertoire de la Chapelle. Composés à deux époques extrêmes de la carrière de Robert, les quatre motets réunis dans cet enregistrement sont parfaitement représentatifs de son art, qui doit moins aux influences profanes de Lully qu'à une formation maïtrisienne nourrie de la grande tradition contrapuntique française à laquelle le jeune compositeur fut sensibilisé à Notre-Dame par ses maîtres Frémart et Veillot; eux-mêmes avaient suivi les pas des meilleurs musiciens du royaume, comme Eustache Du Caurroy, Claude Le Jeune ou Nicolas Formé. Des quatre motets, le tumultueux *Quare fremuerunt* est sans doute le plus ancien et peut être daté de la période 1664-1666; il illustre le psaume II, dont les accents guerriers et menaçants résonnent comme un manifeste des orientations néo-gallicanes par lesquelles Louis XIV souhaite réaffirmer l'autorité temporelle et spirituelle du monarque de droit divin. Ce motet est suivi de près dans la chronologie par l'élégant *Nisi Dominus*, construit sur le bref psaume CXXVI

of the reformed Chapelle once their composer was dead. This is a token of the esteem in which Louis XIV held Robert's motets, which along with those of the Surintendant remained until the end of the reign benchmarks on which the new *sous-maîtres* could base their works.

While enough copies of the *Motets et élévations* from Du Mont's periods of activity in the Chapelle Royale have survived to allow us to establish a fairly precise chronology of his works, the same is not true of Pierre Robert, for whom only a single copy has been found, dating from the quarter of April 1678. Nevertheless, though it cannot but remain uncertain, a chronology may be inferred from the successive additions of texts, which enable us to determine the period at which the corresponding motets entered the repertory. Composed at the two extremities of Robert's career in royal service, the four motets assembled on this recording are perfectly representative of his art, which owes less to the secular influences of Lully than to a choir-school training founded on the great French contrapuntal tradition into which the young composer was inducted at Notre Dame by his teachers Frémart and Veillot, who were themselves following in the footsteps of the finest musicians in the kingdom, such as Eustache Du Caurroy, Claude Le Jeune, and Nicolas Formé. Of the four motets, the tumultuous *Quare fremuerunt* is probably the earliest, and may be dated to the period 1664-6; it is a setting of Psalm 2, whose warlike, threatening words sound like a manifesto for the neo-Gallican orientations whereby Louis XIV wished to reassert the temporal and spiritual authority of a monarch ruling by divine right. This motet was closely followed in time by the elegant *Nisi Dominus*, based on the brief Psalm 126 (127), which probably entered the

et sans doute entré au répertoire de la Chapelle vers 1667. Le texte du majestueux *Te decet hymnus* (psaume LXIV) fait partie de l'avant-dernier ajout visible dans le livret de 1678 et peut donc dater de 1677. Quant au *De profundis*, il a été ajouté au plus tard pour le quartier d'avril 1678. Conclu par le verset pour les défunts « *requiem æternam* », le psaume CXXIX était traditionnellement chanté à l'occasion d'un service funèbre. Aucun deuil ne semble avoir directement frappé la famille royale en 1677 et 1678, et l'on peut supposer que l'œuvre a pu être exécuté lors de la messe ordinaire, à l'occasion d'un service commémoratif donné durant le quartier d'avril 1678 ou le précédent. Quoi qu'il en soit, ce motet – le plus 'moderne' de ce programme – compte parmi les pages les plus poignantes de la littérature musicale du règne de Louis XIV.

Les motets de Pierre Robert – du moins tels que nous les transmet l'édition de 1684 – adoptent les principes de la musique à deux chœurs pratiquée et goûtée en France depuis la fin de la Renaissance, et font appel à des effectifs particulièrement imposants. La distribution vocale se divise en deux ensembles d'inégale importance qui permettent des plans sonores variés et très mouvants, conférant à l'édifice un relief saisissant. Le corps même de l'œuvre est assuré par un petit chœur de sept ou huit voix dites « de récits » (deux dessus, deux hautes-contre, haute-taille, basse-taille, haut-concordant, bas-concordant) qui tissent l'essentiel du contrepoint et assurent la continuité du discours, et dont le sous-maître extrait les voix chargées de chanter les passages solistes ou les ensembles ; s'y adjoignent les cinq voix d'un grand chœur « à la

repertory of the Chapelle around 1667. The text of the majestic *Te decet hymnus*, Psalm 64 (65), is among the penultimate additions visible in the wordbook of 1678 and may thus date from 1677. Finally, the *De profundis* was added for the quarter of April 1678 at the latest. Concluded by the verse for the dead '*Requiem æternam*', Psalm 129 (130) was traditionally sung at funeral services. There seems to have been no bereavement within the royal family in 1677 and 1678, and so one may surmise that the work was performed at the *messe ordinaire* in the course of a service of commemoration held during the quarter of April 1678 or the previous quarter. Whatever the case may be, the motet – the most 'modern' on this programme – is among the most poignant pieces in the musical literature of Louis XIV's reign.

The motets of Pierre Robert – at least as transmitted to us by the 1684 edition – adopt the principles of the music for double choir that had been practised and admired in France since the late Renaissance, and they call for particularly imposing forces. The singers are divided into two ensembles of differing size which allow for a great variety and flexibility of sonic perspectives, giving striking relief to the edifice. The bulk of the work is sung by a *petit chœur* of seven or eight voices described as '*de récits*' (two *dessus*, two *hautes-contre*, *haute-taille*, *basse-taille*, *haut-concordant*, *bas-concordant*) which weave most of the contrapuntal texture and assure the continuity of the discourse, and from which the *sous-maître* takes the voices to which the solo passages or ensembles are assigned. To this are added the five voices of a *grand chœur* 'à

française » (dessus, hautes-contre, tailles, basses-tailles, basses) dont le rôle principal est d'amplifier ponctuellement les voix de récits par un système très ouvragé de doublures. Pour autant, le savant contrepoint de Robert n'excède que passagèrement six parties réelles, mais le compositeur modèle constamment son riche effectif pour en varier les couleurs, les timbres, l'énergie, souligner l'intérêt rhétorique par des combinaisons subtiles de doublures internes. Le texte est chez lui primordial et l'on sent la formation liturgique du maître dans son soin à respecter au mieux l'accentuation psalmodique, dont le potentiel dynamique est sublimé dans des combinaisons rythmiques parfois inouïes. Le grand chœur établit ponctuellement avec les voix de récits une manière de dialogue, qui ajoute une nouvelle dimension à l'édifice et souligne les contrastes polychoraux. Cinq parties instrumentales parachèvent l'architecture par des accompagnements indépendants ou en s'intégrant dans le système d'amplification par des doublures plus ou moins strictes des voix. Le tout se déploie en une fresque imposante et kaléidoscopique où alternent récits et ensembles vocaux de diverses combinaisons entre petit et grand chœurs, ponctués de « symphonies » qui structurent l'édifice.

Des travaux récents<sup>5</sup> ont montré que les motets imprimés de Du Mont et de Robert furent très probablement révisés afin de les rendre conformes à de nouveaux canons et mieux adaptés aux effectifs élargis de la Chapelle de 1683, notamment en ajoutant ou complétant à cinq parties la nomenclature instrumentale, jusqu'alors réduite

5. Voir notamment l'introduction de Jean Duron à Henry Du Mont, *Grands motets*, vol. 5, Versailles, Éditions du CMBV, 2003.

la française' (*dessus, hautes-contre, tailles, basses-tailles, basses*) whose principal role is to amplify the *récit* voices from time to time by means of a highly elaborate system of doublings. Despite this, Robert's learned counterpoint rarely exceeds six real parts, but the composer constantly moulds his sumptuous forces to vary colour, timbres, and energy, and to emphasise points of rhetorical interest through subtle combinations of internal doublings. The text is of primary importance for him, and one senses his liturgical training in his concern to accord the greatest respect to psalmodic accentuation, whose dynamic potential is sublimated in sometimes unprecedented rhythmic combinations. The *grand chœur* establishes from time to time a type of dialogue with the *récit* voices which adds a new dimension to the edifice and underlines the polychoral contrasts. Five instrumental parts complete the architecture with accompaniments that may be either independent or integrated into the system of amplification by more or less strict doublings of the voices. All these elements are deployed on an imposing, kaleidoscopic canvas alternating *récits* and vocal ensembles with diverse combinations of *petit chœur* and *grand chœur*, punctuated by 'symphonies' which structure the edifice.

Recent research<sup>5</sup> has demonstrated that the printed motets of Du Mont and Robert were very likely revised in order to bring them into conformity with the new canons and make them better suited to the expanded forces of the 1683 Chapelle, notably by adding instruments or padding the instrumental scoring, previously limited to two violins and bass,

5. See especially Jean Duron's introduction to Henry Du Mont, *Grands motets*, vol. 5 (Versailles: Éditions du CMBV, 2003).

à deux violons et une basse<sup>6</sup>. Robert participa sans doute à cet élan en procédant lui-même à la révision de ses motets ; ce qui ne semble pas être le cas de Du Mont dont la mort, survenue en 1684, remit en cause le travail du compositeur lui-même sur ses œuvres et reporta de deux ans la publication du recueil. Cependant, l'état original de ces œuvres est difficile à préciser et c'est bien dans leur état voulu par Louis XIV, pour Versailles, qu'ils sont interprétés ici.

La première liste détaillée des effectifs de la Chapelle de 1683 est connue par l'*État de la France* de 1692. Elle permet d'estimer les forces vocales à environ une trentaine de musiciens que l'on peut ainsi répartir : six à huit Pages et trois dessus mués (faussets, castrats) pour les dessus, quatre à cinq hautes-contre, *idem* pour les tailles et basses-tailles, cinq à six basses parmi lesquelles figuraient un ou deux joueurs de serpent. Parmi ces voix étaient choisies celles qui composaient le petit chœur ; chacune d'elles pouvait être amenée à chanter dans les récits. Les autres voix composaient le grand chœur. L'ensemble était soutenu par une quinzaine de « symphonistes » : deux flûtes *allemandes*, quatre dessus de violon, trois instrumentistes pour les « parties » (haute-contre, taille et quinte de violon), trois basses de violon (dont une « grosse basse » capable de jouer également le théorbe), un basson, une basse de cromorne, et l'orgue qui soutenait l'ensemble.

Comme chez Du Mont, la majorité des motets imprimés de Robert fait appel à un orchestre surprenant : pour trois des œuvres enregistrées ici (*Quare fremuerunt, De*

6. Voir notamment les mémoires que l'abbé Chuperelle, chapelain de la Chapelle royale à partir des années 1690, rédigea sur l'histoire de l'institution ; ils sont aujourd'hui conservés à Rouen (Archives départementales).

out to five parts.<sup>6</sup> Robert probably contributed to this trend by revising his own motets, but this seems not to have been the case with Du Mont, whose death in 1684 prevented the composer from reworking his compositions and delayed the publication of the collection by two years. However, the original state of these works is difficult to determine, and they are performed here in the guise desired by Louis XIV for Versailles.

The first detailed list of the personnel of the Chapelle in its 1683 form is known to us from the *État de la France* of 1692. This enables us to estimate the vocal forces at around thirty musicians, divided up as follows: six to eight *pages* (choirboys) and three adult sopranos (falsettists or castratos) for the *dessus*, four or five each of *hautes-contre*, *tailles* and *basses-tailles*, and five or six *basses* including one or two serpent players. From these voices were drawn the singers who constituted the *petit chœur*, any of whom could be called on to sing in the *récits*. The other voices made up the *grand chœur*. The singers were accompanied by some fifteen 'symphonistes': two *flûtes allemandes*, four *dessus de violon*, three instrumentalists for the inner parts ('les parties', that is *haute-contre*, *taille* and *quinte de violon*), three *basses de violon* (including a 'grosse basse', the performer on which was also capable of playing the theorbo), a bassoon, a *basse de cromorne*, and the organ which supported the entire ensemble.

As in the case of Du Mont, the majority of Robert's printed motets require a surprising orchestra: for

6. See in particular the memoirs on the history of the institution written by the Abbé Chuperelle, chaplain at the Chapelle Royale from the 1690s onwards. These are today held in the Archives Départementales in Rouen.

\* This was a sporadically published handbook providing information on the various departments of the French royal household. (Translator's note)

*profundis, Nisi Dominus*), il se compose de deux dessus de violon généralement indépendants (mais réunis dans les chœurs), d'une haute-contre, d'une quinte et de la basse continue. Cette disposition, différente de celle, emblématique, des Vingt-quatre Violons de la Chambre<sup>7</sup>, est inédite dans la musique française de cette époque et constitue sans doute une des traces les plus manifestes des révisions opérées pour l'édition commandée par le roi. Ici, seul le *Te decet hymnus* se distingue par un effectif instrumental sensiblement différent, qui conditionne une organisation vocale encore plus développée. Comme trois autres des motets du sous-maître, le *Te decet hymnus* fait appel au quintette français habituel : dessus – divisés dans les symphonies et les accompagnements –, haute-contre, taille, quinte et basse. Par cette particularité, ce motet présente une grande parenté avec les motets de circonstances de Lully, ce qui ne doit pas surprendre : en tant que sous-maître, Robert participa à des cérémonies particulières, comme le baptême du Grand Dauphin (24 mars 1668). Le *Te decet hymnus* a donc pu être directement conçu pour les effectifs fastueux de l'Extraordinaire, les chantes, pages et symphonistes de la Chapelle s'adjoignant pour l'occasion des renforts vocaux et instrumentaux, notamment les Vingt-quatre Violons. Les nobles proportions de cette fresque, colorée de récits et d'ensembles particulièrement amples, ponctuée de chœurs puissants et précédée d'une majestueuse symphonie – la plus développée parmi les motets du compositeur –, confèrent à l'ensemble une solennité particulière. Dans le choix du psaume LXIV, chant de louange à Dieu pour la prospérité qu'il apporte en temps de paix, il est également possible de voir

7. La principale phalange instrumentale de la Cour comptait 5 parties de violons : dessus, haute-contre, taille, quinte et basse.

three of the works recorded here (*Quare fremuerunt, De profundis, Nisi Dominus*), this comprises two *dessus de violon*, generally independent but playing together in the choruses, a *haute-contre*, a *quinte*, and the continuo. This layout, different from the emblematic disposition of the Vingt-quatre Violons de la Chambre,<sup>7</sup> is not found elsewhere in French music of this period and is doubtless one of the most obvious traces of the revisions carried out for the edition commissioned by the king. Here only the *Te decet hymnus* stands apart for its markedly different instrumental scoring, which conditions an even more highly developed vocal organisation. Like three other motets by the *sous-maître*, the *Te decet hymnus* calls for the standard French quintet: *dessus* (divided in the *symphonies* and the accompaniments), *haute-contre*, *taille*, *quinte*, and *basse*. This characteristic gives the motet a striking kinship with Lully's occasional motets, a fact that should not be found surprising: in his capacity as *sous-maître*, Robert took part in special ceremonies such as the baptism of the Grand Dauphin (24 March 1668). Thus the *Te decet hymnus* may well have been directly conceived for the lavish forces of the *Extraordinaire*, with the *chantres*, *pages* and *symphonistes* of the Chapelle taking on vocal and instrumental reinforcements for the occasion, notably the Vingt-quatre Violons. The noble proportions of this epic piece, coloured by unusually ample *récits* and ensembles, punctuated by powerful choruses and preceded by a majestic *symphonie* – the most substantial of any in the composer's motets – give it a very special solemnity. In the choice of Psalm 64 (65), a hymn of praise to

7. The 'Twenty-four Violins of the Chamber', the court's principal instrumental formation, was divided into five string parts: *dessus*, *haute-contre*, *taille*, *quinte* and *basse de violon*.

une allusion aux nombreuses victoires que Louis XIV remportait alors en Hollande, et aux bienfaits que ses peuples devaient en attendre.

Que Louis XIV ait choisi de mettre en avant les œuvres d'un de ses anciens sous-maîtres pourrait sembler paradoxal. Les vingt-quatre *Motets pour la Chapelle du Roy* de Pierre Robert furent chantés devant la Cour au moins jusqu'en 1714 : en résonnant dans l'actuelle chapelle du château – achevée en 1710 et que le compositeur ne connut jamais<sup>8</sup> –, ils montrèrent l'exemple à une génération dont la postérité retint principalement le nom de Michel-Richard de Lalande. Au-delà de leur intérêt historique indéniable – qui permet de mieux comprendre la démarche du roi qui, en réformant à nouveau sa Chapelle en 1683, se situait plus dans une continuité que dans une réelle rupture –, les motets de Pierre Robert révèlent un génie de tout premier ordre, qui retrouve ici le rang qui lui est dû.

**Thomas Leconte,**  
Centre de Musique Baroque de Versailles

---

8. Rappelons que Louis XIV lui-même n'a que très peu connu le majestueux sanctuaire actuel : la chapelle qui servit à Versailles durant la majorité du règne, de 1682 à 1710, se situait à l'emplacement de l'actuel salon d'Hercule, sur deux niveaux (rez-de-chaussée et étage) ; on consultera à ce propos l'ouvrage essentiel d'Alexandre Maral, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV : cérémonial, liturgie et musique*, Liège, Mardaga, 2002 (Études du Centre de Musique Baroque de Versailles).

God for the prosperity He brings in time of peace, it is also possible to see an allusion to Louis XIV's many victories in Holland at this period and the benefits his people were to expect from them.

It may seem paradoxical that Louis XIV should have chosen to give such prominence to the works of one of his former *sous-maîtres*. The twenty-four *Motets pour la Chapelle du Roy* of Pierre Robert were sung before the court until at least 1714: heard in the current chapel of Versailles Palace (finished in 1710, so that the composer never knew it),<sup>8</sup> they served as an example to a generation from which posterity has chiefly retained the name of Michel-Richard de Lalande. In addition to their undeniable historical interest in showing us that the king's new reform of his Chapelle in 1683 took place in a context of continuity rather than representing a true break with the past, the motets of Pierre Robert reveal a genius of the very first order, which is restored here to its rightful place.

**Thomas Leconte,**  
Centre de Musique Baroque de Versailles  
*Translation: Charles Johnston*

---

8. It is worth recalling that Louis XIV himself had only a very short experience of the majestic sanctuary we know today: the chapel serving Versailles during most of the reign, from 1682 to 1710, was located on the site of what is now the Salon d'Hercule, on two levels (ground floor and first floor). On this subject, readers should consult Alexandre Maral's indispensable study *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV: cérémonial, liturgie et musique* (Liège: Mardaga, 2002 - Études du Centre de Musique Baroque de Versailles).

## « L'ÉTONNANT MONSIEUR ROBERT »

Pierre Robert. Le nom d'un fromage crémeux de Seine-et-Marne. Et puis ces vers de mirliton, ces imbéciles vers glanés dans la *Muze historique* de l'ineffable Loret, commentant la nomination des deux Sous-Maitres de la Chapelle en 1663 :

*Le Roy, dont l'oreille est sçavante  
En cette science charmante,  
Par un vray jugement d'Expert,  
A choizi Dumont et Robert.*

Enfin, la découverte d'un grand motet, en l'occurrence le *Quare fremuerunt gentes*, alors édité par Hélène Charnassé.

Le papier noir de notes. Trop de notes (on le reprochera, au siècle suivant, à Rameau, à la création d'*Hippolyte & Aricie*). Pensez donc ! Pas moins de huit voix solistes, auxquelles s'ajoutent les cinq voix du chœur, les cinq parties de l'orchestre. On devine le tintamarre, à ces furieux élans faussement homophoniques (toujours une voix pour déroger, se dérober, s'émanciper de la masse verticale), aux tessitures (stridences suraiguës des voix de dessus, grondements gravissimes des parties de basse), à ces rythmes contrariés et étranges, mêlant dans une même mesure des structures binaires et ternaires. Et ce, dès la première intervention du chœur « *Astiterunt reges terræ* » (« Les Rois de la terre se sont levés »), on comprend que l'on va être emporté dans une tempête jusqu'alors inconnue dans la musique française.

## 'THE ASTONISHING MONSIEUR ROBERT'

Pierre Robert. The name of a creamy cheese made in the Seine-et-Marne *département*. And then these lines of doggerel, these absurd lines gleaned from the *Muze historique* of the ineffable Loret, commenting on the appointment of the two *sous-maîtres* of the Chapel in 1663:

The King, whose ear is skilled  
In that graceful science,  
With the true judgment of an expert,  
Chose Dumont and Robert . . .

And, finally, the discovery of a *grand motet*, the *Quare fremuerunt gentes* as it happened, in an older edition by Hélène Charnassé.

The paper black with notes. Too many notes (the reproach was levelled at Rameau in the following century, at the premiere of *Hippolyte et Aricie*). Just think! No fewer than eight solo voices, to which are added the five voices of the chorus and the five parts of the orchestra. One can imagine the racket it will make from these furious surges that only pretend to be homophonic (there is always a voice that breaks away, slips off, frees itself from the vertical mass), this vocal tessitura (stridencies in the top register of the upper voices, low growls at the bottom of the bass lines), these strange frustrated rhythms, mixing duple and triple cells in the space of a single bar. And right from the first intervention of the chorus, '*Astiterunt reges terræ*' (The kings of the earth stood up), we realise that we are to be swept away by a tempest hitherto unknown in French music.

Mais dès la symphonie initiale, les quartes rageuses de l'orchestre soudain interrompues par l'impérieux « *Quare* » (« Pourquoi ? ») de la seconde taille soliste, nous ont fait pressentir que l'Abbé Robert n'était ni un charcutier de campagne, ni le voisin ridicule de Sganarelle dans le *Médecin malgré lui* de Molière, mais assurément l'un des plus originaux, des plus fascinants compositeurs du règne du Grand Roi.

Le Psaume II a connu la faveur de presque tous les compositeurs du siècle de Louis XIV. Certains, comme Charpentier, nous en ont donné plusieurs versions musicales. L'occasion était trop belle de célébrer la gloire militaire du Roi à travers celle de David face à ses ennemis. J'ai moi-même enregistré deux *Quare fremuerunt* avant celui-ci. L'un de ceux composés par Charpentier et celui de Lully. Tous deux, fort spectaculaires, avec « *Rumor bellicus* » obligée et science savante du maniemment théâtral des masses sonores en présence.

Oserais-je dire que, si je raffole de ces chefs-d'œuvre, je cultive une secrète passion pour le motet de Robert ?

Pourquoi donc, en vérité ? Depuis près de vingt ans que je le pratique, il m'a donné bien du fil à retordre, n'a cessé de soulever en moi interrogations et doutes. Des trois, il est le plus difficile à « faire sonner », en raison même de ses harmonies atypiques, de ses tournures mélodiques alambiquées, tellement « baroques », de sa complexité rythmique aussi.

Le *Quare fremuerunt*, comme la plupart des autres motets de Robert (comme d'ailleurs beaucoup d'œuvres de Schönberg ou de Webern) ne livre pas ses

But already, in the opening *symphonie*, the raging fourths of the orchestra suddenly interrupted by the imperious 'Quare' (Why?) of the second solo *taille* have given us an inkling that the Abbé Robert was neither a rustic butcher, nor Sganarelle's ridiculous neighbour in Molière's *Le Médecin malgré lui*, but assuredly one of the most original and fascinating composers of the Sun King's reign.

Psalm 2 enjoyed the favour of almost all the composers of the age of Louis XIV. Some of them, like Charpentier, set it several times. The opportunity to celebrate the king's military glory through that of David confronting his enemies was too good to miss. I myself have recorded two *Quare fremuerunt* before this: one of Charpentier's settings, and the Lully version. Both of them highly spectacular, with their inevitable *rumor bellicus* and the learned mastery of their theatrical deployment of massed sonorities.

But dare I say that, although I dearly love those masterpieces, I harbour a secret passion for Robert's motet?

Why should I do so, though? In the nearly twenty years that I've been performing it, it has given me plenty of headaches; it has constantly raised interrogations and doubts in my mind. It is the hardest of the three to get to 'sound', precisely because of its atypical harmonies, its convoluted melodic lines, so typically 'Baroque', and its rhythmic complexity too.

The *Quare fremuerunt*, like most of Robert's other motets (and indeed like many works by Schoenberg or Webern), does not yield up its treasures when

trésors de prime abord, ni pour l'interprète, ni, sans doute, pour l'auditeur. Quoi de plus angoissant, de plus vertigineux que ces arpegges brisés donnant à entrevoir des gouffres (« *Dirumpamus vincula eorum* » – « Brisons leurs liens », ces syncopes haletantes – en vérité l'introduction de cellules ternaires dans une mesure binaire – sur les mots « *conturbabit eos* » (« il les épouvantera »).

Et le fameux air du potier (« *Reges eos in virga ferrea...* »), immortalisé par Haendel dans son *Messie* (« *Thou shalt break them with a rod of iron...* »), confié par Robert à la haute-contre. Ingrat, difficile à mémoriser, redoutable à chanter, il donne l'impression désagréable, jusqu'à la nausée, de tourner sur lui-même. Mais le « tour » du potier fait-il autre chose, dans la triviale réalité ? Avant Honegger, avant Chostakovitch, l'abbé Robert inventeur de la musique machiniste ?

De la réalité matérielle, du geste familier de tous les jours, à la réflexion métaphysique, il n'y a qu'un pas, et notre compositeur le prouve.

Son théâtre, à lui, colle à la réalité. À sa réalité, c'est-à-dire aux textes sacrés dont il est, comme prêtre, totalement imprégné, sustenté, oxygéné. Là où Lully, et même Charpentier, mettaient en scène, imaginant des tableaux les plus saisissants, les plus émouvants, les plus harmonieux possibles, à la manière des toiles d'un Simon Vouet ou d'un Eustache Le Sueur, Robert, nourri de textes, de prosodie sacrée – en l'occurrence latine – n'a de véritable ambition que de coller au plus près de ceux-ci, au risque de faire sans cesse alterner les carrures rythmiques (comme le fera par ailleurs Lully, confronté au Français, sa langue sacrée à lui, dans ses tragédies lyriques).

you first come across it, either to the performer or, probably, to the listener. What could be more harrowing, more vertiginous than those broken arpeggios that let us glimpse abysses beneath us ('*Dirumpamus vincula eorum*' – Let us break their bonds asunder), those breathless syncopations – in fact the introduction of triple-time cells into a duple measure – on the words '*conturbabit eos*' (He will trouble them)?

And the famous 'potter's aria' ('*Reges eos in virga ferrea*'), immortalised by Handel in *Messiah* ('*Thou shalt break them with a rod of iron*'), which Robert assigns to the *haute-contre*. Ungrateful, difficult to memorise, fearsomely hard to sing, it gives the unpleasant, even sickening impression of spinning round on itself. But does the potter's wheel do otherwise, in trivial reality? Before Honegger, before Shostakovich, was the Abbé Robert the inventor of motoric music?

It is only one short step from material reality, from the familiar everyday gesture, to metaphysical thought, and our composer proves it.

His theatre clings closely to reality. To *his* reality, that is to say to the sacred texts with which, as a priest, he was totally impregnated, nourished, oxygenated. Where Lully, and even Charpentier, *staged* the music, thinking up tableaux that would be as striking, as moving, as harmonious as they could possibly make them, in the manner of the paintings of men like Simon Vouet and Eustache Le Sueur, Robert, brought up on texts, on sacred prosody – in Latin – has no other real ambition than to *cling* as closely as he can to those texts, at the risk of constantly alternating between different rhythmic structures (as Lully too would do when faced with French, which was *his* sacred language, in his *tragédies lyriques*).

Et c'est cette absolue fidélité au texte, cette représentation métaphysique plus encore que théâtrale, qui donnent à *Quare fremuerunt*, comme à tous les autres grands motets du Sous-maître, leur profonde originalité.

D'un verset à l'autre, les climats changent avec les couleurs (l'impressionnante palette vocale qu'utilise le compositeur le permet à satiété) et les carrures rythmiques, sans jamais sacrifier à l'effet proprement dit, au procédé qui, à coup sûr, flattera les oreilles, serait-ce au détriment du texte que cherche à expliciter la musique, le plus clairement, le plus fidèlement possible.

Ainsi dans le Psaume II, alterneront de nouveaux cris, de nouveaux tremblements, avec de brefs moments apaisés, jusqu'à la tranquille extase finale « *Beati omnes qui confidunt* » (« Heureux ceux qui ont placé leur confiance ») où une nouvelle – et cette fois calme – intrusion de cellules ternaires dans une carrure binaire, vient symboliser la Trinité divine présidant à la béatitude éternelle des « confiants ».

Béatitude éternelle, mort transfigurée dans l'autre vie : c'est bien de cela qu'il est question dans le Psaume CXXIX, *De profundis*. Celui-là même qui commence dans le gouffre et les affres de la terreur. Ce même *De profundis* qui, à l'orée du XVIII<sup>e</sup> siècle, confèrera jusqu'à nos jours la notoriété au nouveau Surintendant Lalande, au même titre que les *Symphonies pour les soupers du Roy*.

La mort, si matériellement, si familièrement présente en ce XVII<sup>e</sup> siècle. Si crainte, si suppliée, si invoquée, si souvent conjurée en de somptueuses pompes funèbres qui n'avaient parfois rien à envier aux pompes les plus joyeuses (voir les funérailles fameuses de Madame Henriette d'Angleterre ou

And it is this absolute fidelity to the text, this representation even more metaphysical than it is theatrical, which give *Quare fremuerunt*, like all the other *grands motets* of the *sous-maître*, their profound originality.

From one verse to the next, the moods change with the colours (the composer's impressive vocal palette allows him to achieve this almost to excess) and the rhythmic structures, without ever stooping to sheer effect, to the sort of device guaranteed to flatter the ears even if it is to the detriment of the text which the music seeks to explain as clearly and faithfully as possible.

Thus, in Psalm 2, fresh cries, fresh tremblings alternate with brief moments of serenity until the tranquil final ecstasy of 'Beati omnes qui confidunt' (Blessed are all they that place their trust in him) where a new – and this time calm – intrusion of triple-time cells into a duple structure symbolises the Holy Trinity presiding over the eternal bliss of those who trust in the Lord.

Eternal bliss, death transfigured in the afterlife: that is also the subject of Psalm 129 (130), *De profundis*. Yes, that psalm which begins in the abyss and the pangs of terror. The same *De profundis* which, at the start of the eighteenth century, was to confer fame that has lasted right down to our own day on the new Surintendant Lalande, along with his *Symphonies pour les soupers du Roy*.

Death, such a material, a familiar presence in the seventeenth century. So feared, so beseeched, so invoked, so frequently entreated in sumptuous funeral ceremonies which were sometimes as lavish as the most joyful events (as at the celebrated funerals of Henrietta Anne of England or of

celles du Chancelier Séguier où Lully sait transposer tout son art théâtral au service du temple de Dieu).

Là encore, Pierre Robert se démarque de tous, dans sa façon de traiter le psaume chanté à la fin de l'office des morts.

Dès les premières mesures de la symphonie initiale, l'angoisse se fait palpable, le gouffre est ouvert, celui, sans lumière aucune, duquel sourd, avec peine, la fragile voix de la seconde haute-contre. On est loin de la pathétique plainte de basse-taille de l'œuvre de Lalande, si théâtrale, si charnelle, si pleine de vie. Ici, c'est la mort même qui chante ou, plutôt, qui soupire. Le caveau est froid, humide, on frissonne. Les pompes funèbres du Chancelier sont bien absentes de ces murmures plaintifs soudain mués en cris d'épouvante.

Peu de lumière dans ce *De profundis*, si ce n'est cette vague lueur matinale au centre du psaume, « *A custodia matutina usque ad noctem* » – « Du matin jusqu'au soir », qui n'est pas sans évoquer l'ambiance somnambulique du *Cantique des Cantiques* sur le verset « *In lectulo meo* ». Duo ineffable et frissonnant de dessus qui espèrent la venue du Fiancé, avec soudain ces appels lointains des trompettes des veilleurs de la cité annonçant la venue du jour.

Jusqu'à celle, comme diffuse au milieu des brumes de la paix éternelle, du verset final « *Et lux perpetua* ». Avant cela, avant cette résurrection annoncée, timidement espérée, la plus angoissante, la plus désespérée des symphonies précède les mots « *Requiem aeternam* », « le repos éternel ». Sonate en trio, aare, cette fois, de notes, dans laquelle les deux violons semblent se chercher l'un l'autre, sans

Chancellor Séguier, where Lully showed his ability to transpose all his theatrical art into the service of the temple of God).

Here too Pierre Robert stands apart from all the others in the way he handles the psalm sung at the end of the Office of the Dead.

Right from the first bars of the opening *symphonie*, the anguish is palpable, the abyss gapes open, completely devoid of light, and from it emerges with difficulty the fragile voice of the second *haute-contre*. We are far from the pathetic *basse-taille* lament of Lalande's setting, so theatrical, so carnal, so full of life. Here it is death itself that sings, or rather sighs. The vault is cold and damp; we shiver. The funeral pomp of the Chancellor is conspicuous for its absence in these plaintive murmurs suddenly transformed into cries of horror.

There is precious little light in this *De profundis*, unless it be the vague glimmer of dawn at the centre of the psalm, 'A custodia matutina usque ad noctem' (From the morning watch even until night), which seems to carry echoes of the somnambulist atmosphere of the verse 'In lectulo meo' from the Song of Songs. An ineffable, shivering duet for *dessus* who await the Bridegroom's coming, with all of a sudden these distant trumpet calls from the city's watchmen proclaiming daybreak.

Until the arrival, as if diffused amid the mists of eternal peace, of the final verse 'et lux perpetua'. Before that, before this announced, timidly hoped-for resurrection, the most agonising, the most desperate of *symphonies* precedes the words 'Requiem aeternam', 'rest eternal'. A trio sonata, sparing, this time, in its notes, in which the two violins seem to seek one another without ever meeting, in a plaintive, vain

jamais se rencontrer, dans un cheminement plaintif et vain, comme deux âmes errantes auxquelles une basse continue aux harmonies irrésolues semble ne vouloir apporter aucun réconfort. C'est encore à la fragile haute-contre qu'est confiée la terrifiante tâche, dans ce vide absolu, figé, privé d'oxygène, de quémander, d'espérer la vie éternelle.

Pierre Robert, successivement Maître des Enfants à Notre-Dame de Paris et Sous-maître de la Chapelle royale, a-t-il connu les affres du doute ? Tant pis pour lui, alors. Mais tant mieux pour ceux qui ont découvert avec ravissement son inclassable musique, et la comptent parmi les plus extraordinaires conçues en un siècle pourtant fertile en grands génies. Et cela, sans aucun doute.

**Olivier Schneebeli,**  
Centre de Musique Baroque de Versailles

course, like two wandering souls to whom a basso continuo with irresolute harmonies seems to wish to give no comfort. It is once again the fragile *haute-contre* who is assigned the terrifying task, in this total vacuum, rigid, oxygen-starved, of begging, hoping for eternal life.

Was Pierre Robert, successively Maître des Enfants at Notre Dame de Paris and *sous-maître* of the Chapelle Royale, a prey to pangs of doubt? Well, so much the worse for him. But so much the better for those of us who have discovered his unclassifiable music with delight, and regard it as among the most extraordinary to have been conceived in an age so fertile in great geniuses. And of that there can be no doubt.

**Olivier Schneebeli**  
Centre de Musique Baroque de Versailles  
*Translation: Charles Johnston*

# DE PROFUNDIS

## PSALMUS CXXIX

Le Prophete demande à Dieu avec ardeur le pardon de ses pechez, & s'en promet mesme la redemption par Jesus-Christ, qu'il prédit devoir venir.

Cantique des degrez.

- |   |  |
|---|--|
| <p><b>1</b> De profúndis clamávi ad te Dómine :<br/>Dómine exáudi vocem meam.<br/>Fiant aures tuæ intendétes :<br/>in vocem deprecatiónis meæ.<br/>Si iniquitátes observáveris Dómine :<br/>Dómine quis sustinébit ?<br/>Quia apud te propitiátio est :<br/>et propter legem tuam sustinui te Dómine.<br/>Sustínuit ánima mea in verbo ejus :<br/>sperávit ánima mea in Dómino.<br/>A custódia matutína usque ad noctem :<br/>speret Israël in Dómino.<br/>Quia apud Dóminum misericórdia :<br/>et copiósia apud eum redemptio.<br/>Et ipse rédimet Israël :<br/>ex ómnibus iniquitátibus ejus.</p> | <p><b>1</b> Seigneur, je m'écris vers vous du profond abíme où je suis :<br/>Seigneur, écoutez ma voix.<br/>Rendez, s'il vous plaist, vos oreilles attentives :<br/>à ma priere.<br/>Seigneur, si vous examinez nos pechez :<br/>Seigneur qui pourra subsister ?<br/>Mais vous usez de misericorde &amp; de clemence :<br/>&amp; à cause de vostre loy, je vous ay attendu, Seigneur.<br/>Mon ame a attendu le Seigneur [se confiant] en sa parole :<br/>mon ame a esperé au Seigneur.<br/>Que depuis le poinct du jour jusqu'à la nuit :<br/>Israël espere au Seigneur.<br/>Car le Seigneur est plein de misericorde :<br/>&amp; il a des graces abondantes pour nous racheter.<br/>Il racheta luy-mesme Israël :<br/>de tous ses pechez.</p> |
| <p><b>2</b> [Réquiem ætérnam dona eis, Dómine :<br/>et lux perpétua líceat eis.]</p>  | <p><b>2</b> [Accorde-leur, Seigneur, le repos éternel :<br/>et que la lumière infinie brille à jamais sur eux.]</p>  |

Textes latins (avec prosodie accentuelle) : *Motets et élévations pour la Chapelle du Roy. Imprimez par l'ordre de Sa Majesté. Quartier d'Avril, May, & Juin 1686*, Paris, François Muguet, 1686, « Motets de M. Robert » ; arguments et traductions : Jacques Dumont (alias Antoine Lemaître), *Pseaumes de David. Traduction nouvelle selon la Vulgate. Seconde édition*, Paris, Pierre Le Petit, 1666

# QUARE FREMUERUNT GENTES

## PSALMUS II

Que c'est en vain que les hommes, & principalement les Rois & les Princes de la terre, s'opposent au Royaume de Jesus-Christ ; puisque c'est luy qui a esté étably par Dieu son Pere pour estre le Roy de tout le monde. Excellente exhortation aux Rois.

- 3** Quare fremuerunt Gentes :  
et pópuli meditati sunt inania ?  
Astitérunt reges terræ,  
et príncipes convenérunt in unum :  
advérsus Dóminum, et advérsus Christum ejus.  
Dirumpámus vincula eórum :  
et projiciámus à nobis jugum ipsórum.  
Qui hábitat in cælis irridébit eos :  
et Dóminus subsannábit eos.  
Tunc loquétur ad eos in ira sua :  
et in furóre suo conturbabit eos.  
Ego autem constitútus sum Rex ab eo,  
super Sion montem sanctum ejus :  
prædicans præcéptum ejus.  
Dóminus dixit ad me, Filius meus es tu :  
ego hódie génuí te.  
Póstula à me, et dabo tibi gentes  
hæreditátem tuam :  
et possessiónem tuam términos terræ.
- 4** Reges eos in virga férrea :  
et tamquam vas figuli confrínges eos.  
Et nunc reges intelligite :  
erudímíni qui judicátis terram.  
Servíte Dómino in timóre :  
et exultáte ei cum tremóre.  
Apprehéndite disciplinam,  
nequándo irascátur Dóminus :  
et pereátis de via justa.  
Cùm exárserit in brevi ira ejus :  
beátí omnes qui confidunt in eo.
- 3** Pourquoi les nations se sont-elles assemblées en tumulte :  
& pourquoi les peuples ont-ils formé de vains projets ?  
Les Rois de la terre ont conspiré,  
& les Princes se sont joints ensemble :  
contre le Seigneur & contre son Christ.  
Rompons, disent-ils, leurs chaines :  
& rejettons leur joug loin de nous.  
Celuy qui habite dans le ciel se rira d'eux :  
le Seigneur se moquera d'eux.  
Alors il leur parlera dans sa colere :  
& il les troublera dans sa fureur.  
Mais pour moy il m'a étably Roy  
sur sa montagne sainte :  
où j'annonce & presche sa loy.  
Le Seigneur m'a dit, Vous estes mon fils :  
je vous ay engendré aujourd'huy.  
Demandez-moy, & je vous donneray toutes les nations  
pour vostre heritage :  
& toute l'étenduë de la terre pour la posseder.  
**4** Vous les conduirez avec une verge de fer :  
& vous les briserez ainsi qu'un vase d'argile.  
Vous donc, ô Rois, devenez maintenant sages :  
instruisez-vous, vous qui jugez la terre.  
Servez le Seigneur avec crainte :  
& réjouissez-vous en luy avec tremblement.  
Embrassez la pureté de sa doctrine,  
de peur qu'il ne s'irrite contre vous :  
& que vous ne perissiez de la droite voye.  
Lors que tout d'un coup sa colere s'allumera :  
heureux tous ceux qui esperent en luy.

# TE DECET HYMNUS

## PSALMUS LXIV

Que Dieu merite d'estre loué à cause de sa protection sur son Eglise.

Combien sont heureux ceux qu'il choisit pour estre à luy. Ce Pseume marque obscurément la conversion des Gentils.

Pour la fin, Pseume de David. Cantique de Jeremie & d'Ezechiel pour le peuple de la transmigration, lors qu'ils commençoient à partir.

- 5 Te decet hymnus Deus in Sion :  
et tibi reddétur votum in Jérusalem.  
Exáudi oratiónem meam :  
ad te omnis caro véniet.  
Verba iniquórum prævaluérunt super nos :  
et impietátibus nostris tu propitiáberis.  
Beátus quem elegisti et assumpsisti :  
inhabitábit in átriis tuis.  
Replébimur in bonis domus tuæ :  
sanctum est templum tuum,  
mirábile in æquitáte.  
Exáudi nos Deus salutáris noster :  
spes ómnium finium terræ, et in mari longè.
- 6 Præparans montes in virtúte tua,  
accinctus poténtia :  
qui contúrbas profúndum maris,  
sonum flúctuum ejus.  
Turbabúntur gentes, et timébunt  
qui hábitant términos à signis tuis :  
éxitus matutíni et vespere delectabis.  
Visitásti terram  
et inebriásti eam :  
multiplicásti locupletáre eam.  
Flumen Dei replétum est aquis,  
parásti cibum illórum :  
quóniam ita est præparatio ejus.
- 7 Rivos ejus inébria, multiplica genimina ejus :  
in stillíciis ejus lætábitur germinans.
- 5 Mon Dieu, c'est dans Sion qu'on vous doit louer :  
& c'est dans Jerusalem qu'on vous doit rendre des vœux.  
Ecoutez ma priere : toute chair viendra à vous.  
Les discours des injustes ont prevalu sur nous :  
& vous nous pardonnerez toutes nos impietez.  
Heureux l'homme que vous avez choisi,  
& que vous avez pris à vous :  
il habitera dans vos palais.  
Nous serons rassasiez des biens de vostre maison :  
vôtre temple est saint ; il est admirable par sa justice.  
Exaucez-nous, ô Dieu qui estes nostre Sauveur :  
vous qui estes l'esperance de toutes les extremitez  
de la terre, & des isles les plus esloignées de la mer.
- 6 Vous qui preparez & affermissez les montagnes par vostre  
force, qui estes revestu de puissance :  
qui troublez le fond de la mer,  
[& appeaisez] le bruit de ses flots.  
Les nations seront saisies de trouble, & ceux qui demeurent  
aux extremitez de la terre seront effrayez de vos prodiges :  
vous remplirez de joye l'orient & l'occident.  
Vous avez visité la terre,  
& vous l'avez enyvrée [de vos pluyes :]  
vous l'avez comblée de richesses abondantes.  
Le fleuve de Dieu est remply d'eaux,  
vous avez préparé leur nourriture :  
parce que vous la préparez de la sorte.
- 7 Remplissez ses ruisseaux, multipliez ses sillons :  
elle se réjouira de vos pluyes, & portera ses fruits.

Benedíces coronæ anni benignitátis tuæ :  
et campi tui replebúntur ubertáte.  
Pinguéscent speciósa desérti :  
et exultatióne colles accingéntur.  
Indúti sunt aríetes óvium,  
et valles abundábunt frumento :  
clamábunt, étenim hymnum dicent.

Vous benirez & couronnerez l'année de vos biens :  
& vos campagnes seront remplies d'abondance.  
Les beautés du desert deviendront grasses & fertiles :  
& les costaux seront tout rians par les fruits  
dont ils seront revestus. Les beliers seront couverts  
[de laine ;] les vallées auront du froment en abondance :  
on entendra des cris de joye & des chants de réjouissance.

## *NISI DOMINUS*

### PSALMUS CXXVI

Qu'il n'y a que Dieu qui puisse nous bastir une maison, nous garder une ville, & nous conserver une famille.  
Cantique des degrez de Salomon.

**8** Nisi Dóminus ædificáverit domum :  
in vanum laboravérunt qui ædificant eam.  
Nisi Dóminus custodierit civitátem :  
frustra vigilat qui custódit eam.  
Vanum est vobis ante lucem súrgere :  
súrgite postquam sedéritis  
qui manducátis panem dolóris.  
Cúm déderit diléctis suis somnum :  
ecce hæréditas Dómini,  
filii ; merces,  
fructus ventris.  
Sicut sagittæ in manu poténtis :  
ita filii excussórum.  
Beátus vir qui implévit desidérium  
suum ex ipsis : non confundétur  
cúm loquétur inimicis suis in porta.

**8** Si le Seigneur ne bastit luy-mesme une maison :  
en vain travaillent ceux qui la bastissent.  
Si le Seigneur ne garde luy-mesme une ville :  
c'est en vain que veille celuy qui la garde.  
En vain vous vous levez avant le jour :  
levez-vous après estre demeurez assis,  
vous qui mangez le pain de douleur.  
Lors que Dieu aura fait reposer ceux qu'il aime :  
[on reconnoistra] que les enfans d'une maison  
sont un don de sa bonté, & que les fruits des entrailles  
est une recompense qui vient de luy seul.  
Les enfans de ceux qui ont esté rejettez :  
seront comme des fléches dans la main d'un homme puissant.  
Heureux celuy qui en a remply son desir :  
il ne sera point confus, lors qu'il parlera  
à ses ennemis devant les tribunaux des Juges.

# *Les Pages & les Chantres* *du Centre de Musique Baroque de Versailles*

Direction : Olivier Schneebeli

Dès sa création en 1987, le Centre de Musique Baroque de Versailles s'est doté d'un chœur, *Les Pages & les Chantres*, dont l'effectif évoque ceux de la Chapelle Royale sous le règne de Louis XIV.

Cette Maîtrise rassemble *Les Pages* (20 enfants) et *Les Chantres* (17 adultes) – voix de femmes (dessus) et voix d'hommes (bas-dessus, hautes-contre, tailles, basses-tailles et basses) – accompagnés d'un continuo, *Les Symphonistes*, animé par le claveciniste Fabien Armengaud. Cette formation ressuscite la structure originelle « à la française » qui lui confère une couleur sonore unique en Europe. Elle est ainsi devenue l'un des instruments privilégiés de la résurrection du patrimoine musical français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, celui de la Cour de France, mais aussi celui des grandes cathédrales et des collèges.

*Les Pages & les Chantres*, sous la direction de leur chef permanent Olivier Schneebeli, se produisent en concert dans les formations les plus variées : seuls avec la basse continue ou bien en partenariat avec les meilleurs orchestres baroques français ou étrangers (*La Grande Écurie et la Chambre du Roy*, *Musica Florea*, *The English Concert*, *Les Folies Françaises...*) *Les Pages & les Chantres* sont également invités à se produire sous la direction de nombreux chefs musicaux : Gustav Leonhardt, Jean-Claude Malgoire, William Christie, Ton Koopman, Hervé Niquet, Vincent Dumestre, Giovanni Antonini...

As soon as it was founded in 1987, the Centre de Musique Baroque de Versailles equipped itself with a choir, 'Les Pages & Les Chantres', whose forces correspond to those of the choir of the royal chapel during the reign of Louis XIV.

The choir consists of two vocal ensembles – Les Pages (twenty children) and Les Chantres (seventeen adults), the latter comprising both female voices (*dessus*) and male voices (*bas-dessus*, *hautes-contre*, *tailles*, *basses-tailles* and *basses*) – accompanied by a continuo group, *Les Symphonistes*, directed by the harpsichordist Fabien Armengaud. This formation revives the original structure 'à la française', giving it a sound-colour unique in Europe. Thus it has become one of the key instruments in the resurrection by the Centre de Musique Baroque de Versailles of the French musical heritage of the seventeenth and eighteenth centuries, as represented by the court of France, but also by the great cathedrals and colleges.

Les Pages & Les Chantres, under the direction of their permanent conductor Olivier Schneebeli, frequently appear in concert in a wide diversity of guises, alone with continuo, or else in partnership with the finest Baroque orchestras from France or abroad, including *La Grande Écurie et La Chambre du Roy*, *Musica Florea*, *The English Concert*, and *Les Folies Françaises*. Les Pages & Les Chantres are also invited to appear under the direction of many other conductors, among them Gustav Leonhardt, Jean-Claude Malgoire, William Christie, Ton Koopman, Hervé Niquet, Vincent Dumestre, and Giovanni Antonini.

Ils sont régulièrement invités par les principaux festivals français (Arques-la-Bataille, Caen, Lanvellec, Noirlac, Printemps des Arts de Nantes, Pontoise, Sablé, Saint-Denis, Saint-Michel-en-Thiérache, Septembre Musical de l'Orne, Sarrebourg, Vézelay...) ou étrangers (Bratislava, Budapest, Landshut, Lucerne, Luxembourg, Saint-Petersbourg, Séville, Leipzig, Miami, Zamora, Montreux...)

*Les Pages & les Chantres* participent également à des productions lyriques, dirigées par Olivier Schneebeli (*Le Voyage Imaginaire*, sur des musiques de Lully), par Jean-Claude Malgoire (*La Flûte Enchantée* et *Don Giovanni* de Mozart, *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, *Falstaff* de Salieri), par Christophe Rousset (*Persée* de Lully), par Hervé Niquet (*Médée* de Charpentier) ou encore William Christie (*David et Jonathas* de Charpentier, dans le cadre d'une tournée en Amérique Latine). En 2010, Olivier Schneebeli dirigera une nouvelle production lyrique consacrée à *Amadis* de Lully, à Avignon et à Massy, dans une mise en scène d'Olivier Benezech.

*Les Pages & les Chantres* ont réalisé une vingtaine d'enregistrements discographiques pour les firmes Alpha, Harmonia Mundi, Erato, K617, Astrée-Auvidis, EMI Virgin Classics. La collaboration avec le label Alpha se poursuit avec la sortie en 2006 de l'enregistrement consacré au « Vœu de Louis XIII », autour de la messe à double chœur de Nicolas Formé (Grand Prix du disque de l'Académie Charles Cros 2006). En 2007, Gustav Leonhardt fait appel à Olivier Schneebeli pour constituer le chœur de douze Chantres avec lequel il enregistre deux cantates profanes de J.-S. Bach (Alpha). Le label K617, quant à lui, s'associe à la Maîtrise et à Radio France pour les enregistrements « live » et publie en 2007 trois *Histoires sacrées* de Henri-Joseph Rigel, avec *Les Folies Françaises* (Patrick Cohën-Akenine).

They are regular guests at the principal festivals in France (Arques-la-Bataille, Caen, Lanvellec, Noirlac, Printemps des Arts de Nantes, Pontoise, Sablé, Saint-Denis, Saint-Michel-en-Thiérache, Septembre Musical de l'Orne, Sarrebourg, Vézelay) and elsewhere (Bratislava, Budapest, Landshut, Lucerne, Luxembourg, St Petersburg, Seville, Leipzig, Miami, Zamora, Montreux).

*Les Pages & Les Chantres* also participate in operatic productions, where they have sung under Olivier Schneebeli (*Le Voyage imaginaire*, to music by Lully), Jean-Claude Malgoire (Mozart's *Die Zauberflöte* and *Don Giovanni*, Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea*, Salieri's *Falstaff*), Christophe Rousset (Lully's *Persée*), Hervé Niquet (Charpentier's *Médée*) and William Christie (Charpentier's *David et Jonathas*, as part of a Latin American tour). In 2010, Olivier Schneebeli will conduct a new production by Olivier Benezech of Lully's *Amadis* in Avignon and Massy.

*Les Pages & Les Chantres* have made some twenty recordings, for Alpha, Harmonia Mundi, Erato, K617, Astrée-Auvidis, and EMI-Virgin Classics. Their collaboration with the Alpha label continued in 2006 with the release of the recording *Le Vœu de Louis XIII*, centred on the Mass for double choir by Nicolas Formé, which received the Grand Prix du Disque of the Académie Charles Cros. In 2007, Gustav Leonhardt asked Olivier Schneebeli to provide the choir of twelve Chantres with which he recorded two secular cantatas by J. S. Bach (Alpha). The K617 label collaborates with the ensemble and Radio France for 'live' recordings, most recently three *histoires sacrées* by Henri-Joseph Rigel with *Les Folies Françaises* (Patrick Cohën-Akenine), released in 2007.

*Les Pages & les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles* sont subventionnés par le Ministère de la Culture, le Conseil Régional d'Île-de-France, le Conseil Général des Yvelines et la Ville de Versailles.

Les Pages & Les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles receive financial support from the French Ministry of Culture, the Conseil Régional d'Île-de-France, the Conseil Général des Yvelines, and the City of Versailles.



## Olivier Schneebeli

Très tôt passionné par la musique de l'époque baroque et plus particulièrement par le patrimoine français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Olivier Schneebeli remporte, avec l'Ensemble *Contrepoint* qu'il dirige alors, un Diapason d'or, avec la sortie d'un disque consacré aux *Motets et Scènes sacrées* de Guillaume Bouzignac. Il participe ensuite en 1987 à la création, avec William Christie, du chœur des *Arts Florissants*, à l'occasion de la redécouverte de l'*Atys* de Lully.

Cette même année, il devient l'assistant de Philippe Herreweghe à la *Chapelle Royale* et au *Collegium Vocale de Gand*. Ce chef fait à nouveau appel à lui quand il enregistre le *Requiem* de Fauré (Diapason d'or) avec le chœur de la *Chapelle Royale* auquel s'adjoignent les *Petits Chanteurs de Saint-Louis*, chœur d'enfants qu'il dirigeait alors depuis 1975.

Very early in his career, Olivier Schneebeli became passionately interested in the music of the Baroque period, and especially the French patrimony of the seventeenth and eighteenth centuries. With the Ensemble *Contrepoint*, of which he was then director, he won several awards, including the Diapason d'Or, for a recording devoted to the motets and *scènes sacrées* of Guillaume Bouzignac. Subsequently, in 1987, on the occasion of the rediscovery of Lully's *Atys*, he participated with William Christie in founding the choir of *Les Arts Florissants*.



*Chanteurs de Saint Louis*, a children's choir that Olivier Schneebeli had conducted since 1975.

C'est à la fois pour ses compétences dans le domaine de la musique ancienne et dans celui de la formation des voix d'enfants et d'adultes que Vincent Berthier de Lioncourt le fait venir en 1991 à Versailles pour diriger *Les Pages & les Chantres du Centre de Musique Baroque*. À la tête de cette Maîtrise dans ses nombreuses productions (une quarantaine de concerts par an et une riche discographie de plus de vingt enregistrements), il assure également la direction pédagogique de l'école de chant qui rassemble un cursus de formation professionnelle de haut niveau pour les chanteurs adultes, et des classes à horaires aménagés « Éducation Nationale » pour les enfants.

La spécificité de cette structure unique, au confluent de la production et de l'enseignement, s'enrichit aussi des partenariats étroits établis depuis plusieurs années avec le département de musique ancienne des Conservatoires de Versailles (CRR) et de la Vallée de Chevreuse (CRD). Olivier Schneebeli assure également des masterclasses auprès de différentes institutions musicales, comme en 2009 avec le CNSMD de Lyon ou encore l'Ariam Île-de-France.

It was his expertise in both early music and vocal training of children and adults that prompted Vincent Berthier de Lioncourt to invite Olivier Schneebeli to Versailles in 1991 as director of *Les Pages & Les Chantres*, the choir of the Centre de Musique Baroque. In addition to conducting this ensemble in its many productions (some forty concerts each year and a rich discography of more than twenty recordings), he is also director of studies of the Centre's choir school, where the adult singers follow an advanced professional training course while the children are given part-time musical training with flexible timetabling for their general education within the French state system.

The specificity of this unique structure combining production and tuition is further enriched by the close partnerships established over the past few years with the early music departments of the Conservatoires de Versailles (CRR) and La Vallée de Chevreuse (CRD). Olivier Schneebeli also gives masterclasses with other musical institutions, including the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (CNSMD) in Lyon in 2009 and the Ariam Île-de-France.

# Musica Florea

Direction : Marek Štryncl

L'ensemble *Musica Florea*, dont le directeur artistique et musical est le violoncelliste Marek Štryncl, a été fondé à Prague en 1992 par de jeunes professionnels animés par un même intérêt : l'étude et l'exécution « authentique » de la musique baroque. Un de ses premiers succès a été son interprétation de la *Messe de la Sainte Trinité* de Jan Dismas Zelenka à l'occasion du Festival du Printemps de Prague en 1995, suivi d'une distinction de leur premier CD consacré à cette œuvre, dans le magazine Diapason. Très vite l'ensemble est invité à se produire dans divers festivals renommés tant en République tchèque qu'à l'étranger (Europalia en Belgique, Early Music Days à Sopron en Hongrie, Tage Alter Music en Allemagne, Resonanzen Wiener Konzerthaus en Autriche, le Festival van Vlaanderen en Belgique, Festival Île-de-France à Paris etc.). Le répertoire de *Musica Florea* comporte, bien entendu, des œuvres majeures de compositeurs célèbres (Bach, Telemann, Zelenka, Vivaldi) mais l'ensemble se consacre aussi à des œuvres d'auteurs inconnus ou oubliés (Dukát, Fischer, Vejvanovský).

Entre 1999 et 2002, les musiciens ont participé, avec une équipe internationale, à une production scénique exceptionnelle de l'opéra *Castor et Pollux* de Rameau réalisée au Théâtre national de Prague et au Théâtre des États de Prague. En 2000, *Musica Florea* donne au Château de Prague, sous la direction de Marek Štryncl, une première de l'œuvre de Jan Dismas Zelenka *Sub olea pacis et palma virtutis* écrite en 1723, pour le couronnement de l'empereur Charles VI, roi de Bohême. La gravure

The ensemble *Musica Florea*, whose artistic and musical director is the cellist Marek Štryncl, was founded in Prague in 1992 by young professional musicians who shared a common interest in the study and 'authentic' performance of the Baroque repertory. One of its first successes came with the *Missa Sanctissimae Trinitatis* of Jan Dismas Zelenka at the Prague Spring Festival in 1995; the recording of this work (the group's first CD) went on to win a major award in *Diapason* magazine. The ensemble was soon invited to appear at a number of celebrated festivals both in the Czech Republic and abroad, among them *Europalia* in Belgium, the *Early Music Days* at Sopron in Hungary, *Tage Alter Musik* in Germany, *Resonanzen-Wiener Konzerthaus* in Austria, the *Flanders Festival* in Belgium, and the *Festival d'Île-de-France*. *Musica Florea's* repertoire naturally includes the major works of famous composers (Bach, Telemann, Zelenka, Vivaldi, and so on), but the group also devotes its attention to pieces by composers who are now very little known (Dukát, Fischer, Vejvanovský).

Between 1999 and 2002 the musicians took part alongside an international cast and production team in staged performances of Rameau's opera *Castor et Pollux* at the National Theatre and the Estates Theatre in Prague. At Prague Castle in the year 2000, *Musica Florea* under Marek Štryncl performed Jan Dismas Zelenka's work *Sub olea pacis et palma virtutis* (written in 1723 for the coronation of the Emperor Charles VI as king of Bohemia) in cooperation with specialist ensembles from all over Europe and

du même titre, réalisée par la firme Supraphon, a obtenu le prix Classical Award 2003 au MIDEM de Cannes. Depuis 2002, *Musica Florea* travaille en étroite collaboration avec le Centre de Musique baroque de Versailles et sa Maîtrise, *Les Pages & les Chantres*. En 2004, avec *Le Poème Harmonique*, il participe à la production scénique de la comédie-ballet de Molière et de Lully *Le Bourgeois Gentilhomme*, dans la mise en scène de Benjamin Lazar, sous la direction de Vincent Dumestre.

Cette production de Grands Motets inédits de Pierre Robert est la sixième collaboration mise en œuvre entre l'orchestre baroque tchèque et *Les Pages & les Chantres*, depuis 2002, fruit d'un travail enthousiaste et de grande qualité entre les musiciens de *Musica Florea* et Olivier Schneebeli, sur le répertoire baroque français.

*Musica Florea* a réalisé de nombreux enregistrements discographiques pour diverses firmes tchèques et étrangères (œuvres de Vejvanovský, Biber, Schmelzer, Bach – arias avec la mezzo-soprano Magdalena Kožená – Dukát, Zelenka...)

international soloists. The recording of this piece for Supraphon won a Cannes Classical Award at the Midem in 2003. Since 2002, *Musica Florea* has enjoyed a close collaboration with the Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles and its choir, *Les Pages & Les Chantres*. In 2004, with *Le Poème Harmonique*, it took part in Benjamin Lazar's production of the *comédie-ballet* by Molière and Lully *Le Bourgeois Gentilhomme*, under the direction of Vincent Dumestre.



*Pages & Les Chantres*, the fruit of an enthusiastic collaboration of exceptional quality between the musicians of *Musica Florea* and Olivier Schneebeli on the French Baroque repertory.

*Musica Florea* has made numerous recordings for various Czech and foreign labels, including works by Vejvanovský, Biber, Schmelzer, Bach (arias with the mezzo-soprano Magdalena Kožená), Dukát, and Zelenka.

## Dagmar Sasková

*Soprano*



Dagmar Sasková a suivi ses études musicales et de chanteuse soliste avec Ludmila Kotnauerová au sein de la Faculté de Pédagogie de l'Université de Bohême Occidentale, dans la ville de Pilsen (République Tchèque). En 2002 elle a obtenu le Deuxième Prix du Concours International Leoš Janáček de Brno (République Tchèque) ainsi qu'un Prix Spécial pour l'interprétation de la musique vocale de Bohuslav Martinů. Elle a travaillé le répertoire soliste et la technique vocale avec Marta Beňáčková au sein de l'Académie de Musique Janáček de Brno.

De 2006 à 2008, elle suit le cursus d'études professionnelles de chant baroque de la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, sous la direction d'Olivier Schneebeli.

Son intérêt pour la musique baroque et en particulier pour les chansons accompagnées au luth des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (*lute songs* anglais, *villancicos* espagnols, monodie italienne et airs de cour français) l'amène à suivre le Stage Estival de Musique Ancienne de Prachatice (classe de chant : Rebecca Stewart, classe de chant accompagné au luth : David Miller et Evangelina Mascardi). Elle a suivi également des stages donnés par Barbara Maria Willi, Jana Semerádová, Marek Štrync, Richard Wistreich, Jérôme

Dagmar Sasková studied music and solo singing with Ludmila Kotnauerová at the Faculty of Education of the University of Western Bohemia in Pilsen (Czech Republic). In 2002 she won second prize and the special prize for the interpretation of the works of Bohuslav Martinů at the Leoš Janáček International Competition in Brno. She went on to study solo repertoire and vocal technique with Marta Beňáčková at the Janáček Academy of Musical Arts in Brno.

From 2006 to 2008 she followed the professional study programme in Baroque singing at the Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles under the direction of Olivier Schneebeli.

Her interest in Baroque music, and especially in sixteenth- and seventeenth-century songs with lute accompaniment (English lute songs, Spanish villancicos, Italian monody, and French *airs de cour*), prompted her to attend the Early Music Summer Course at Prachatice (singing class: Rebecca Stewart; lute song class: David Miller and Evangelina Mascardi). She has also attended courses given by Barbara Maria Willi, Jana Semerádová, Marek Štrync, Václav Luks, Richard Wistreich, Jérôme

Václav Luks, Richard Wistreich, Jérôme Correas et Jesper Christensen.

A Prague, elle a participé à une mise en scène baroque de Benjamin Lazar, en assurant le rôle d'Irea dans l'opéra *L'avidità di Mida* d'Antonio Draghi.

Actuellement, elle se produit en concert avec les ensembles *Doulce Memoire*, *Le Concert Lorrain*, *Il Seminario musicale*, *Musica Florea* et *Collegium Marianum*.

Dagmar Sasková a été également retenue par le Centre de Musique Baroque de Versailles pour interpréter le rôle de Corisande dans l'opéra *Amadis* de Jean-Baptiste Lully, qui sera donné en janvier et février 2010 à l'Opéra d'Avignon et à l'Opéra de Massy.

Correas, and Jesper Christensen.

In Prague, she sang the role of Irea in a Baroque-style production by Benjamin Lazar of Antonio Draghi's opera *L'avidità di Mida*.

She currently appears in concert with the ensembles *Doulce Mémoire*, *Le Concert Lorrain*, *Il Seminario Musicale*, *Musica Florea*, and *Collegium Marianum*. Dagmar Sasková has been cast by the Centre de Musique Baroque de Versailles in the role of Corisande in Lully's opera *Amadis*, which will be staged at the Opéra d'Avignon and the Opéra de Massy in January and February 2010.

## Damien Guillon

*Contre-ténor*



Damien Guillon intègre en 1989 la Maîtrise de Bretagne en classes à horaires aménagés. Il participe alors à de nombreux concerts et tient des rôles de soliste dans des œuvres comme la *Passion selon Saint Jean* de J.-S. Bach, les *Vêpres à la Vierge* de C. Monteverdi ou bien à l'Opéra dans *La Flûte enchantée* de Mozart.

En 1998, il poursuit ses études musicales à la Maîtrise du

Damien Guillon (countertenor) joined the Maîtrise de Bretagne in 1989, receiving a complete musical training with a flexible timetable for his general education. During his time there he took part in many concerts, and sang solo soprano roles in such works as Bach's *St John Passion* and the Monteverdi *Vespers*, as well as Mozart's *Die Zauberflöte* at the

Centre de Musique Baroque de Versailles et aborde alors de façon détaillée le répertoire soliste. Il y travaille régulièrement avec de nombreux artistes invités, Howard Crook, Jérôme Correas, Maarten Konigsberger, Noëlle Barker... et parallèlement à cette formation vocale, poursuit l'orgue avec Frédéric Desenclos et Véronique le Guen, ainsi que la basse continue avec Frédéric Michel.

Damien Guillon est aujourd'hui régulièrement sollicité par de nombreux ensembles de musique ancienne comme *Le Poème Harmonique*, *A Sei Voci*, *Akâdemia*, *Le Parlement de Musique* ou encore *La Grande Ecurie et la Chambre du Roy* avec laquelle il chante en soliste dans *la Passion selon Saint Matthieu* en avril 2009 au Théâtre des Champs-Élysées. Il aborde également le récital avec les *Cantates pour alto solo* de Bach avec *Café Zimmermann*. On a pu également l'entendre dans le spectacle consacré au *Sant'Alessio* de Landi, avec *Les Arts Florissants*, dans la mise en scène de Benjamin Lazar. Il participe en soliste à de nombreux enregistrements salués par la critique tels les *Lamentations* de Cavalieri avec *Le Poème Harmonique* (Alpha), les *Motets* de T. Merula avec l'Ensemble *Suonare e Cantare* (Arion-Verany), les *Grands Motets* de Lalande (EMI-Virgin) ou encore « le Vœu de Louis XIII » de Nicolas Formé (Alpha), avec *Les Pages & les Chantres*, sous la direction d'Olivier Schneebeli.

Opéra de Rennes.

En 1998, he pursued his musical studies at the Maitrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, where he began tackling the solo repertory. He regularly worked there with many guest artists, including Howard Crook, Jérôme Correas, Maarten Konigsberger, and Noëlle Barker. Alongside his vocal training, he studied the organ with Frédéric Desenclos and Véronique Le Guen, and continuo with Frédéric Michel.

Damien Guillon currently appears as a soloist with many early music ensembles, including *Le Poème Harmonique*, *Akadêmia*, *Le Parlement de Musique*, and *La Grande Écurie et La Chambre du Roy*, with which he sang as a soloist in Bach's *St Matthew Passion* at the Théâtre des Champs-Élysées in April 2009. He has sung the same composer's cantatas for solo alto with *Café Zimmermann*. He was also heard in Benjamin Lazar's production of Landi's *Il Sant'Alessio* with *Les Arts Florissants*. He has appeared as a soloist on numerous critically acclaimed recordings, including Cavalieri's *Lamentations* with *Le Poème Harmonique* (Alpha), motets by Tarquinio Merula with the Ensemble *Suonare e Cantare* (Arion-Verany), and *grands motets* by Lalande (EMI-Virgin) and Nicolas Formé's *Le Vœu de Louis XIII* (Alpha), both with *Les Pages & Les Chantres* under the direction of Olivier Schneebeli.

## Robert Getchell

*Haute-contre*



Né aux États-Unis où il commence ses études musicales, Robert Getchell suit ensuite le cursus de formation professionnelle de la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, puis part aux Pays-Bas pour recevoir l'enseignement de Margreet Honig au Conservatoire d'Amsterdam. Il poursuit sa formation en musique ancienne auprès du ténor Howard Crook.

Robert Getchell se produit régulièrement en soliste au sein de nombreux ensembles comme *Les Talens Lyriques*, *Le Concert des Nations*, *Les Folies Françaises*, *Concerto Köln*, *L'Ensemble Pierre Robert*, *Accentus*...

Sur la scène baroque il a chanté le rôle de Mercure dans l'opéra *Persée* de Lully, Astolphe dans *Roland* de Lully, Glaucus dans *Scylla et Glaucus* de Leclair, Eurimaco dans *Il Ritorno d'Ulisse* de Monteverdi, La Furie dans *Isis* de Lully, Polinice dans *Oedipe à Colone* de Sacchini, Renaud dans *Armide* de Lully, le rôle titre dans l'opéra *Hippolyte & Aricie* de Rameau... Il a interprété le rôle de Gomatz et Podestat dans l'opéra de Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff, "Mozart Short Cuts" sous

Robert Getchell (haute-contre) was born in the United States, where he began his musical studies. He subsequently followed the professional study programme of the Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, then went to the Netherlands to take lessons from Margreet Honig at the Amsterdam Conservatory. He continued his training in early music with the tenor Howard Crook.

Robert Getchell appears regularly as a soloist with a large number of ensembles, including *Les Talens Lyriques*, *Le Concert des Nations*, *Les Folies Françaises*, *Concerto Köln*, the *Ensemble Pierre Robert*, and *Accentus*.

His roles in Baroque opera include Mercure in *Persée*, Astolphe in *Roland*, La Furie in *Isis*, and Renaud in *Armide* (all by Lully); Glaucus in Leclair's *Scylla et Glaucus*; Eurimaco in Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse*; Polinice in Sacchini's *Oedipe à Colone*; and the title role in Rameau's *Hippolyte et Aricie*. He sang the role of Gomatz and Podestat in the show by Jérôme Deschamps and Macha Makeïeff, *Mozart Short Cuts*, conducted by

la direction de Laurence Equilbey, repris en 2009-2010.

Robert Getchell se produit en soliste dans de nombreux festivals : Utrecht, Versailles, Ambronay, Beaune, Fribourg... Il a enregistré en soliste des œuvres baroques aussi bien que des créations plus récentes : *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* de Haydn avec l'*Akademie für Alte Musik Berlin* et *Accentus*. Au printemps 2009 Robert Getchell chante dans *Lélio* de Berlioz avec Philippe Herreweghe et l'*Orchestre des Champs-Élysées* dans une tournée en Amérique du Sud. En 2010 il interprètera le rôle de Ferrando dans *Così fan tutte* à Tourcoing et au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction de Jean-Claude Malgoire.

## Jean-François Novelli

*Ténor*

Premier prix de flûte à bec et titulaire d'une Maîtrise de Musicologie, Jean-François Novelli se tourne vers le chant. Prix de troisième cycle du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, premier prix du concours Sinfonia présidé par

Laurence Equilbey, revivra en la saison 2009-10.

Robert Getchell makes solo appearances at many festivals, among them Utrecht, Versailles, Ambronay, Beaune, and Fribourg. He has made solo recordings of both Baroque music and works of a later period, such as Haydn's *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* with the *Akademie für Alte Musik Berlin* and *Accentus*. In the spring of 2009 Robert Getchell sang Berlioz's *Lélio* with Philippe Herreweghe and the *Orchestre des Champs-Élysées* on tour in South America. In 2010 he will play the role of Ferrando in *Così fan tutte* under the direction of Jean-Claude Malgoire in Tourcoing and at the Théâtre des Champs-Élysées.



Jean-François Novelli (tenor) obtained a *premier prix* for recorder and a master's degree in musicology, then turned to singing. He went on to win prizes in the undergraduate and postgraduate cycles of the CNSMD in Paris, first prize at the Sinfonia

Gustav Léonhardt, jeune talent ADAMI du Midem de Cannes, sa carrière prend alors très vite son envol et l'amène à se produire avec les meilleurs ensembles de musique baroque : *Il Seminario musicale*, *Les Arts Florissants*, *Les Talens Lyriques*, *Le Concert Spirituel*, *Le Poème Harmonique*...

Par ailleurs, il chante aussi sur de nombreuses scènes d'opéras tant en France qu'à l'étranger dans des répertoires allant du baroque français à la comédie musicale, en passant par la musique classique : on a pu l'entendre ainsi dans de nombreuses productions lyriques allant de Lully (*Psyché*), Rameau (*Hippolyte et Aricie*) à Nino Rota ou Manuel de Falla, en passant par Bizet ou encore Verdi.

Une trentaine d'enregistrements audio ainsi que des enregistrements vidéo viennent jalonner ce parcours : *Armida abbandonata* de Jommelli (Rousset), *Les Vêpres de la Vierge* de Charpentier (Niquet), *Les Grands Motets à double chœur* de Charpentier (Schneebeli), les *Histoires sacrées* de Charpentier (Lesne)...

Il crée en 2004 avec le baryton Arnaud Marzorati l'ensemble *Les Lunaisiens* avec lequel ils enregistrent leur premier disque chez Alpha en 2007, consacré aux cantates de J.-B. Stuck. En 2008-2009, ils sont invités avec leur ensemble à la Fondation Royaumont pour mener une académie consacrée à l'opéra de Grétry *Zémir et Azor* qui fera l'objet de plusieurs représentations à partir de l'été 2009.

Competition (with Gustav Leonhardt as chairman of the jury), and the 'Young Talent' award from the Midem in Cannes. His career very quickly took off, enabling him to appear with the finest European Baroque ensembles, including Il Seminario Musicale, Les Arts Florissants, Les Talens Lyriques, Le Concert Spirituel, and Le Poème Harmonique.

He has also sung in many opera houses in France and abroad, in repertoire embracing the French Baroque and the Classical era right up to musical comedy. Productions in which he has appeared have ranged from Lully (*Psyché*) and Rameau (*Hippolyte et Aricie*) to Nino Rota and Manuel de Falla, by way of Bizet and Verdi.

He has already made around thirty audio and video recordings, notably Jommelli's *Armida abbandonata* (Rousset) and Charpentier's *Vêpres de la Vierge* (Niquet), *Grands Motets à double chœur* (Schneebeli), and *Histoires Sacrées* (Lesne).

In 2004, along with the baritone Arnaud Marzorati, he founded the ensemble *Les Lunaisiens*, which made its first recording for Alpha, a CD of cantatas by J.-B. Stuck, in 2007. In 2008-2009, they were invited to the Fondation Royaumont with their ensemble to direct a training academy devoted to Grétry's opera *Zémir et Azor*, which led to several public performances beginning in the summer of 2009.

## Alain Buet

*Baryton*



Après des études au CNR de Caen et au CNSMD de Paris, Alain Buet travaille avec le professeur américain Richard Miller. Il entame une carrière de soliste et de pédagogue enrichie par des rencontres stimulantes avec des chefs : Robert Weddle, Jean-Claude Malgoire, Hervé Niquet, William Christie, Laurence Equilbey, David Stern, Arie van Beek, Jacques Mercier, Martin Gester... des chanteurs : Gérard Lesne, Dominique Visse, Howard Crook... des instrumentistes : Patrick Cohen-Akenine, Laurent Stewart, Zhu Xiao Mei, Emmanuel Strosser, Alexandre Tharaud...

Une voix claire et chaude, un goût de la découverte le portent à chanter un vaste répertoire allant du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, profane ou religieux. Il est régulièrement invité par les meilleurs festivals internationaux (Beaune, L'Épau, La Chaise Dieu, Les Folles Journées de Nantes, Septembre Musical de l'Orne, Versailles, Fez, Crémone, Parme, Amsterdam...)

Après Jean-Claude Malgoire, sous la direction duquel il chante dans *Agrippina* de Haendel, *Les Noces* de *Figaro* de Mozart, de nombreux autres chefs

Alain Buet (baritone) studied at the Conservatoire National Régional in Caen and the Paris Conservatoire, then worked with the American teacher Richard Miller. He embarked on a solo and teaching career enriched by stimulating encounters with conductors such as Robert Weddle, Jean-Claude Malgoire, Hervé Niquet, William Christie, Laurence Equilbey, David Stern, Arie van Beek, Jacques Mercier, and Martin Gester, singers such as Gérard Lesne, Dominique Visse, and Howard Crook, and instrumentalists including Patrick Cohën-Akenine, Laurent Stewart, Zhu Xiao Mei, Emmanuel Strosser, and Alexandre Tharaud.

His transparent, warm timbre and his taste for discovery have led him to perform an extensive repertory of sacred and secular music ranging from the sixteenth to the twentieth centuries. He is regularly invited to appear at the foremost international festivals, including Beaune, L'Épau, La Chaise-Dieu, La Folle Journée de Nantes, Septembre Musical de l'Orne, Versailles, Fez, Cremona, Parma, and Amsterdam.

After Jean-Claude Malgoire, under whose direction he sang in Handel's *Agrippina* and Mozart's *Le nozze di Figaro*, many other conductors have

font régulièrement appel à lui, comme William Christie, pour *David et Jonathas* de Marc-Antoine Charpentier, pour *Il Sant'Alessio* de Landi, en tournée internationale en 2007 et 2008. En 2010, il chantera le rôle d'Arcalaüs dans *Amadis* de Lully, sous la direction d'Olivier Schneebeli, à l'Opéra d'Avignon et à l'Opéra de Massy.

Sa discographie est déjà abondante ; on peut citer : Stefano Landi avec l'ensemble *L'Arpeggiata* (Alpha), *Grands motets* de Lalande sous la direction d'Olivier Schneebeli (Virgin), *Grands motets* de Desmarest avec Hervé Niquet (Glossa), *Requiem* de Gossec, *Requiem* de Mozart (K617) sous la direction de Jean-Claude Malgoire, *Histoires sacrées* de Rigel avec Olivier Schneebeli (K617)... Alain Buet est fondateur et animateur de l'ensemble *Les Musiciens du Paradis*. Titulaire du Certificat d'Aptitude, Alain Buet enseigne le chant au CNSMD de Paris.

## Arnaud Richard

*Basse*

Arnaud Richard obtient en 2000 le prix d'excellence du CNR de Caen dans la classe de chant de Luc Coadou. Il complète ensuite sa formation auprès d'Alain Buet et obtient le deuxième prix de mélodie française au concours international de Marmande. De 2003 à 2007, il est membre

engaged him regularly, including William Christie for Marc-Antoine Charpentier's *David et Jonathas* and Landi's *Il Sant'Alessio* on an international tour in 2007 and 2008. In 2010 he will sing the role of Arcalaüs in Lully's *Amadis* under the direction of Olivier Schneebeli at the Opéra d'Avignon and the Opéra de Massy.

His already abundant discography includes Stefano Landi with L'Arpeggiata (Alpha), *grands motets* by Lalande under the direction of Olivier Schneebeli (Virgin) and by Desmarest with Hervé Niquet (Glossa), the Requiems of Gossec and Mozart under the direction of Jean-Claude Malgoire (K617), and *histoires sacrées* by Rigel with Olivier Schneebeli (K617). Alain Buet is founder-director of the ensemble Les Musiciens du Paradis. A qualified teacher of singing, he currently holds a post at the CNSMD in Paris.



Arnaud Richard (bass) was awarded the *prix d'excellence* in Luc Coadou's singing class at the CNR de Caen in 2000. He then completed his studies with Alain Buet and won second prize for the interpretation of French *mélodies* at the Marmande International Competition. From 2003

du *Concert d'Astrée* (Emmanuelle Haïm). À la scène, il fait ses débuts au Festival Lyrique de Nice (Sarastro dans *La Flûte enchantée* de Mozart) puis à l'opéra de Rouen (Matt of the Mint dans *The Beggar's Opera* de Britten), un Timonier dans *Tristan et Isolde* de Wagner, le Géolier dans *Tosca* de Puccini, l'Inquisiteur et le Croupier dans *Candide* de Bernstein, Fiorello dans *Le Barbier de Séville* de Rossini.

Il développe également, avec Vincent Dumestre et Benjamin Lazar, un lien étroit avec la musique baroque française : *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière et Lully, et *Cadmus et Hermione*, produit à l'Opéra-Comique. Il interprétera également Alquif et Ardan-Canile dans *Amadis* de Lully à l'Opéra d'Avignon et à l'Opéra de Massy, sous la direction d'Olivier Schneebeli. En parallèle il aborde pour la première fois le rôle de Guglielmo dans *Così fan tutte* de Mozart avec l'Orchestre Amadeus et Laurent Hirsch. En 2009 il est Brander dans *La Damnation de Faust* de Berlioz au Théâtre du Châtelet.

Au disque il a gravé *Le vœu de Louis XIII* (Olivier Schneebeli), le DVD du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière et Lully et le DVD de *Cadmus et Hermione* de Lully (Vincent Dumestre), *Soleils Baroques* de Rossi (Jérôme Correas), *Le Ballet des Arts* de Lully (Hugo Reyne)... Il chante régulièrement avec la Maîtrise de Caen (Olivier Opdebeek), *Les Musiciens du Paradis* (Alain Buet), *Le Poème Harmonique* (Vincent Dumestre), *La Fenice* (Jean Tubéry), *Ausonia* (Frédéric Haas), *Les Paladins* (Jérôme Correas), *Il Seminario Musicale* (Gérard Lesne), *Arsys* (Pierre Cao)...

to 2007 he was a member of Le Concert d'Astrée (Emmanuelle Haïm). He made his operatic debut at the Festival Lyrique de Nice (Sarastro in Mozart's *Die Zauberflöte*) then at the Opéra de Rouen (Matt of the Mint in Britten's *The Beggar's Opera*), followed by the Steersman in Wagner's *Tristan and Isolde*, the Gaoler in Puccini's *Tosca*, the Inquisitor and the Croupier in Bernstein's *Candide*, and Fiorello in Rossini's *Barber of Seville*.

At the same time, he has become closely associated with French Baroque music, collaborating with Vincent Dumestre and Benjamin Lazar on the *comédie-ballet* by Molière and Lully *Le Bourgeois Gentilhomme* and on Lully's *Cadmus et Hermione*, staged at the Opéra-Comique in Paris. He will sing Alquif and Ardan-Canile in Lully's *Amadis* under the direction of Olivier Schneebeli at the Opéra d'Avignon and the Opéra de Massy. Alongside this he will tackle the role of Guglielmo in Mozart's *Così fan tutte* for the first time, with the Orchestre Amadeus and Laurent Hirsch. In 2009 he sang Brander in Berlioz's *La Damnation de Faust* at the Théâtre du Châtelet in Paris.

His recordings include *Le Vœu de Louis XIII* (Olivier Schneebeli), the DVDs of *Le Bourgeois Gentilhomme* and *Cadmus et Hermione* (Vincent Dumestre), *Soleils Baroques* by Rossi (Jérôme Correas), and Lully's *Le Ballet des Arts* (Hugo Reyne). He sings regularly with the Maîtrise de Caen (Olivier Opdebeek), Les Musiciens du Paradis (Alain Buet), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), La Fenice (Jean Tubéry), Ausonia (Frédéric Haas), Les Paladins (Jérôme Correas), Il Seminario Musicale (Gérard Lesne), and Arsys (Pierre Cao).

## LE CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Le Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV) est chargé d'une mission nationale de valorisation du patrimoine musical français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Une équipe pluridisciplinaire de chercheurs, d'éditeurs, de documentalistes, de pédagogues, de programmeurs et de producteurs s'attache à retrouver, restaurer et diffuser les œuvres qui ont fait les grands moments de l'histoire musicale de Versailles et de la France.

Le CMBV comprend ainsi :

- **Un Pôle Recherche** - Unité mixte de Recherche associée au CNRS – accueillant de nombreux chercheurs et étudiants en provenance des universités et centres de recherche français et étrangers. L'organisation de colloques scientifiques, la publication d'éditions critiques de partitions et de livres ainsi que la mise en œuvre d'une base de données scientifique, base « Philidor », résultent de ce travail de recherche.

*Direction : Catherine Cessac*

- **Un Pôle Artistique** qui conçoit et met en œuvre, chaque automne, une saison de concerts au Château de Versailles et à Paris, à travers les rendez-vous que sont les Fêtes Baroques et les Grandes Journées thématiques, faisant appel aux meilleurs ensembles et orchestres baroques français et étrangers. Le Pôle Artistique est également chargé de la publication des éditions pratiques destinées aux saisons de concerts et aux conservatoires. *Direction : Benoît Dratwicki*

- **Un Pôle Formation** accueillant en permanence près de 130 enfants en formation vocale et une vingtaine d'adultes en formation professionnelle supérieure. La Maîtrise, issue de cette formation, *Les Pages & les Chantres*, se présente chaque semaine au château de Versailles lors des Jéudis Musicaux de la Chapelle Royale et se produit dans les plus grand festivals français et étrangers. *Direction : Olivier Schneebeli*.

Une grande partie du répertoire baroque français ayant été composé pour la Cour de Versailles, c'est au sein du château de Versailles, dont il est un organisme associé, que le CMBV déploie une grande partie de son activité et de son projet artistique. Le Centre de Musique Baroque de Versailles mène également des relations d'échange, de partenariat et de coproductions avec de nombreuses institutions parisiennes, françaises et étrangères.

Par la singularité de sa mission et la complémentarité de ses actions, le CMBV est devenu, tant sur le plan national qu'international, l'acteur incontournable de la redécouverte et de la valorisation du patrimoine musical français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

## THE CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

The Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV) is invested with a national mission of valorisation of the French musical heritage of the seventeenth and eighteenth centuries.

A pluridisciplinary team of researchers, editors, archivists, teachers, programmers and producers devotes its activities to rediscovering, restoring and disseminating the works which have marked some of the high points of the musical history of Versailles and of France as a whole.

The CMBV comprises:

- **A Research Department**, an Unité Mixte de Recherche associated with the Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), which welcomes a large number of researchers and students from French and foreign universities and research centres. This research function generates the organisation of scholarly conferences, the publication of critical editions of scores and books, and the operation of the Philidor database.

*Director: Catherine Cessac*

- **An Artistic Department** which devises and organises a concert season held each autumn at Versailles Palace and in Paris, built around the recurring events of the 'Fêtes Baroques' and the thematic 'Grandes Journées', which calls on the talents of the finest French and foreign Baroque ensembles and orchestras. The Artistic Department is also responsible for the issuing of practical publications for the concert seasons and conservatoires. *Director: Benoît Dratwicki*

- **An Education Department** which dispenses voice training to nearly 130 children and advanced professional training to around twenty adults all the year round. The choir drawn from the members of this training scheme, Les Pages & Les Chantres, performs at Versailles Palace each week at the Jeudis Musicaux de la Chapelle Royale and appears at the leading festivals in France and abroad. *Director: Olivier Schneebeli*

Since much of the French Baroque repertory was composed for the court at Versailles, a correspondingly high proportion of the activity and the artistic project of the CMBV is based at Versailles Palace, of which it is an associate organisation. The Centre de Musique Baroque de Versailles is also involved in exchanges, partnerships and coproductions with many institutions in Paris, elsewhere in France, and abroad.

Thanks to the unique nature of its mission and the complementary character of its various activities, the CMBV has become, on both the national and the international level, the leading protagonist in the movement of rediscovery and valorisation of the French musical heritage of the seventeenth and eighteenth centuries.

**Le Centre de Musique Baroque de Versailles, organisme associé à l'Établissement Public du Musée et du Domaine National de Versailles, est subventionné par :**

Le Ministère de la Culture et de la Communication - Direction de la Musique,  
de la Danse, du Théâtre et des Spectacles,  
L'Établissement public du musée et du domaine national de Versailles,  
Le Conseil Régional d'Île-de-France,  
Le Conseil Général des Yvelines,  
La Ville de Versailles.

**Son Département Recherche est une Unité Mixte du CNRS.**

**The Centre de Musique Baroque de Versailles, an associate organisation of the Établissement Public du Musée et du Domaine National de Versailles, receives financial support from:**

Le Ministère de la Culture et de la Communication - Direction de la Musique,  
de la Danse, du Théâtre et des Spectacles,  
L'Établissement Public du Musée et du Domaine National de Versailles,  
Le Conseil Régional d'Île-de-France,  
Le Conseil Général des Yvelines,  
La Ville de Versailles.

**Its Research Department is an Unité Mixte of the CNRS**

# La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le Label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

**Philippe Leroy**  
Président du Conseil Général de Moselle



# The Moselle and «The Convent» of Saint Ulrich

It should come as no surprise that a Resource Centre dedicated to the baroque music of Latin America was set up in the department of the Moselle, casting its net beyond national borders and far overseas. Rather, it should be seen as one of the many signs of the commitment of the General Council of the Moselle to support original initiatives that promise rich returns and open up new cultural horizons.

This innovative initiative, an offshoot of the K617 record label publishing activity, takes its place in the broader cultural development that is fostered continually by our Assembly.

As proof of this, we need only recall the many actions carried out to raise the profile of the musical heritage of the department, the faithful support provided to amateur musical groups, instrumental ensembles and festivals, not to mention the schools of music which have such an important role to play in the training of young musicians.

We look forward to “The Convent (*“Le Couvent”*)”, the “St. Ulrich International Centre for the Paths of the Baroque” (*“Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich”*), continuing to pursue its development in a rapidly changing, burgeoning environment, alongside the Sarrebourg museum, the archeological site of the St. Ulrich Gallo-Roman villa and the International Music Festival.

“The Convent”, run by an innovative mixed enterprise that was the brainchild of the General Council of the Moselle and the Town of Sarrebourg, and which now includes the International Centre for the Paths of the Baroque and the K617 record label, has today become a truly cultural phenomenon, with a wealth of projects and a bright future in store.

The General Council of the Moselle is proud to support those who make and who shall continue to make this site a place for discovery and encounter, as well as a showcase for artistic and cultural development.

**Philippe Leroy**  
President of the General Council of the Moselle