

Marc-Antoine Charpentier

Grands Motets à double chœur

SUPER FLUMINA BABYLONIS

[H. 171]

QUAM DILECTA

[H. 167]

QUARE FREMUERUNT GENTES

[H. 168]

MAGNIFICAT

[H. 74]

Amel Brahim-Djelloul : dessus

Robert Getchell : haute-contre Jean-François Lombard : haute-contre

Stephan van Dyck : taille Jean-François Novelli : taille

Maarten Koningsberger : basse taille Edwin Crossley-Mercer : basse taille

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

Musica Florea

(dir. Marek Štryncl)

Direction : Olivier Schneebeli

Les circonstances de l'enregistrement

Cet enregistrement a été réalisé par Radio France à la Chapelle royale du Château de Versailles
lors des concerts de l'Automne musical du Centre de Musique Baroque de Versailles
les 10 et 11 décembre 2004.

Circumstances of the recording

This recording was made by Radio France at the Chapelle Royale in Versailles Palace
on 10 and 11 December 2004,
at concert performances during the Automne musical du Centre de Musique Baroque de Versailles.

Partitions du *Super flumina Babylonis* H.171 et du *Quare fremuerunt gentes* H.168 :
parties intermédiaires restituées par Jean Duron (Atelier d'études du CMBV)
Partition du *Quam dilecta* H.167 : © CMBV, 2004
Partition du *Magnificat* H.74 : © CMBV, 1997

SUPER FLUMINA BABYLONIS [H. 171]

1	<i>Super flumina</i>	3'48
2	<i>Hymnum cantate nobis</i>	3'02
3	<i>Memor esto</i>	2'33
4	<i>Hymnum cantate nobis</i>	3'18
5	<i>Memor esto</i>	2'41

QUAM DILECTA [H. 167]

6	<i>Quam dilecta</i>	4'10
7	<i>Cor meum</i>	3'02
8	<i>Altaria tua</i>	1'35
9	<i>Beatus vir</i>	1'47
10	<i>Et ibunt de virtute</i>	1'52
11	<i>Domine deus virtutum</i>	1'57
12	<i>Elegi abjectus esse</i>	2'21
13	<i>Non privabit bonis</i>	3'54

QUARE FREMUERUNT GENTES [H. 168]

14	<i>Quare fremuerunt gentes</i>	1'51
15	<i>Astiterunt reges terrae</i>	1'46
16	<i>Qui habitat in caelis</i>	1'41
17	<i>Ego autem constitutus sum rex</i>	1'33
18	<i>Reges eos in virga ferrea</i>	1'53
19	<i>Servite Domino in timore</i>	2'07
20	<i>Cum exarserit in brevi ira ejus</i>	2'49

MAGNIFICAT [H. 74]

21	<i>Magnificat anima mea Dominum</i>	2'36
22	<i>Quia fecit mihi magna</i>	1'42
23	<i>Et misericordia</i>	4'20
24	<i>Suscepit Israel</i>	2'37
25	<i>Sicut locutus est</i>	1'29
26	<i>Gloria Patri</i>	2'19

minutage total : 64'57

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

CHŒUR I

SOLISTES

Amel Brahim-Djelloul, *dessus* - **Robert Getchell**, *haute-contre*
Stéphane van Dyck, *taille* - **Maarten Koningsberger**, *basse taille*

CHŒUR

LES CHANTRES

Dessus : **Catherine Boudron**, **Ruxandra Ibric-Cioranu**, **Magali Lange**, **Cécile Moureau**

Hautes-contre : **Julien Freymuth**, **Branislav Rakic**

Tailles : **Fabrice Maitre**, **Aurélien Miquel**

Basses tailles : **Louis-Pierre Patron**, **Marduk Serrano**

CHŒUR II

SOLISTES

David Mercier (*Super flumina Babylonis H.171*) - **Augustin Gaudemer** (*Quam dilecta H.167* et *Quare fremuerunt gentes H.168*)

Côme Cladière (*Magnificat H.74*), *dessus*

Jean-François Lombard, *haute-contre* - **Jean-François Novelli**, *taille* - **Edwin Crossley-Mercer**, *basse taille*

CHŒUR

LES PAGES

Alice Carlier, **Camille Charles**, **Côme Cladière**, **Louise Fromageot**, **Augustin Gaudemer**,
Casimir Gosset, **Noémie Imbault**, **Florestan Labourdette**, **Guillemette Lhuillier**, **David Mercier**,
Colomban de Mascarel, **Daniel de Murat**, **Julie Pumis**, **Ava Santoni**, **Paul Monteiro**, **Ilya Vanzato**

LES CHANTRES

Hautes-contre : **Dominique Bonnetain**, **Cécil Gallois**

Tailles : **Matthieu Chapuis**, **Sébastien Monti**

Basses tailles : **Florent Baffi**, **Christophe Gautier**, **Léonard Mischler**, **David Witczak**

ORCHESTRE

MUSICA FLOREA

(dir. Marek Štryncl)

Violons :

**Eleonora Machová, Adéla Štajnochrová, Jiřina Štrynclová,
Martin Kalista, Jan Hádek, Markéta Knittlová**

Haute-contre et tailles de violon :

Lýdie Cillerová, Peter Šesták, František Kuncel, Ivo Anýž, Josef Fiala, Dagmar Mašková

Violoncelles :

Marek Štryncl, Libor Mašek

Viole de gambe :

Hana Fleková

Contrebasse :

Ondřej Štajnochr

Théorbe :

Přemysl Vacek

Basson :

Kryštof Lada

Hautbois :

Marek Niewiedzial, Marcel Plavec

Flûtes :

Jana Semerádová, Marek Špelina

Orgue positif : **Frédéric Desenclos**

Clavecin : **Fabien Armengaud**

Direction

Olivier Schneebeli

Grâce à la recherche musicologique et aux interprètes du renouveau baroque, Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) a aujourd'hui acquis la place qui lui revient, celle d'un des plus grands compositeurs français du Grand Siècle.

Charpentier a principalement exercé son art à Paris : il occupa des postes prestigieux chez l'illustre Mademoiselle de Guise, puis auprès de Molière et de ses successeurs de la Comédie-Française, à l'église Saint-Louis et au collège Louis-le-Grand de la puissante Compagnie de Jésus, enfin à la Sainte-Chapelle. Si Charpentier n'a jamais obtenu de poste officiel à la cour de Louis XIV, il se fit néanmoins apprécier des grands du royaume : il composa des motets pour les offices du Dauphin lorsque celui-ci ne pouvait assister à ceux du roi ; il participa aux cérémonies funèbres de la reine Marie-Thérèse en 1683 et aux réjouissances qui suivirent la guérison du roi en 1687 ; il fut également proche de Philippe d'Orléans, futur régent, auquel il enseigna la composition.

Travailleur infatigable, Charpentier a laissé une œuvre conséquente en nombre (il nous reste environ 550 numéros), en variété (tant dans le domaine profane que sacré) et, surtout, en qualité, cette dernière s'avérant tout à fait exceptionnelle. Après trois années passées à Rome, il demeura toute sa vie influencé par le style italien, ce qui lui valut l'hostilité de certains de ses contemporains. Mais sa musique en retira une grande part de son originalité.

N'ayant pu parvenir à se faire éditer (mis à part un nombre très réduit de pièces), le compositeur prit toutefois grand soin de sa création qu'il coucha au fil des années dans de grands cahiers qui forment aujourd'hui l'un des plus beaux ensembles de manuscrits autographes de tous les temps, conservés au Département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France.

Thanks to the research of musicologists and to the performers of the Baroque revival, Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) has today attained his rightful position as one of the greatest composers of the Grand Siècle in France.

It was chiefly in Paris that Charpentier practised his art: he occupied prestigious posts with the illustrious Mademoiselle de Guise, then with Molière and his successors at the Comédie-Française, at the church of St Louis and the Collège Louis-le-Grand (both in the hands of the powerful Society of Jesus), and finally at the Sainte-Chapelle. Though Charpentier never obtained an official position at the court of Louis XIV, he was nonetheless appreciated by the highest in the land: he composed motets for the services held for the dauphin when the latter could not attend the king's liturgy; he participated in the funeral ceremonies for Queen Marie-Thérèse in 1683 and in the rejoicing following the king's recovery from serious illness in 1687; and he was also closely associated with Philippe d'Orléans, the future regent, whose composition teacher he was.

An inveterate worker, Charpentier left an output notable for its quantity (a catalogue of some 550 works has survived), its variety (in both sacred and secular realms) and above all its quite exceptional quality. Having spent three years in Rome, he remained throughout his life under the influence of the Italian style, thus earning the hostility of a number of his contemporaries. But this style is the source of much that is most original in his music.

Although he did not manage to have more than a very small number of his pieces published, the composer took great care of his creative output, which he copied out over the years into large notebooks that today form one of the finest collections of autograph manuscripts of all time, now held by the Music Department of the Bibliothèque Nationale de France.

Marc-Antoine Charpentier
(1643-1704)

Grands motets à double chœur

Super flumina (H.171)

Quam dilecta (H.167)

Quare fremuerunt gentes (H.168)

Magnificat (H.74)

Pendant son séjour à Rome au milieu des années 1660, Marc-Antoine Charpentier a découvert plusieurs choses : l'oratorio en latin, la richesse de la musique instrumentale italienne et le style polychoral que la cité vaticane, après Venise, cultivait dans ses grandes églises. Tout ce que le jeune Français a entendu, il l'a dans un premier temps copié (*Jephthe* de Giacomo Carissimi, la *Missa Mirabiles elationes maris* de Francesco Beretta), puis analysé (*Remarques sur les messes à 16 parties d'Italie*), enfin imité. Ainsi, il composera quelque trente-cinq histoires sacrées, écrira la première sonate de l'histoire de la musique française et adoptera l'écriture à plusieurs chœurs, le plus couramment à deux, comme dans les quatre motets *Super flumina*, *Quam dilecta*, *Quare fremuerunt gentes* et *Magnificat*. Comme dans les motets que Louis XIV aimait entendre dans la chapelle de son château de Versailles, les trois premiers textes sont empruntés au psautier de David, alors que le *Magnificat* est le cantique de la Vierge pour les vêpres. Toutes ces pièces datent de la fin des années 1670 et du début des années 1680, alors que Charpentier est au service de Mademoiselle de Guise, ce qui ne l'empêche pas de célébrer son roi, ainsi que l'indique clairement la destination du *Quare fremuerunt gentes* : « in tempore belli pro Rege » (en temps de guerre pour le Roi). Les effectifs importants requis dans ces grands motets éliminent toutefois la possibilité d'une exécution dans la modeste chapelle de l'hôtel de Guise. L'église Saint-Louis de la compagnie de Jésus pour laquelle Charpentier composa à cette période certaines de ses histoires sacrées comme *Mors Saulis et Ionathæ* ou *Josue* semble plus appropriée

Marc-Antoine Charpentier
(1643-1704)

Grands motets for double choir

Super flumina (H.171)

Quam dilecta (H.167)

Quare fremuerunt gentes (H.168)

Magnificat (H.74)

During his stay in Rome in the mid-1660s, Marc-Antoine Charpentier made several discoveries: the Latin oratorio, the richness of Italian instrumental music, and the polychoral style that the capital of the Papal States cultivated in its large churches, following the example of Venice. Everything the young Frenchman heard was first copied out (Giacomo Carissimi's *Jephthe*, Francesco Beretta's *Missa Mirabiles elationes maris*), then analysed (*Remarques sur les messes à 16 parties d'Italie*), and finally imitated. As a result he was to compose some thirty-five *histoires sacrées*¹, to write the first sonata in the annals of French music, and to adopt the technique of writing for several choirs - generally two of them, as in his four motets *Super flumina*, *Quam dilecta*, *Quare fremuerunt gentes* and *Magnificat*. Three of these, like the motets that Louis XIV enjoyed hearing in the chapel of his palace at Versailles, borrow their texts from the Psalms of David, while the *Magnificat* is the canticle of the Virgin at Vespers. All these pieces date from the late 1670s or early 1680s, when Charpentier was in the service of Mademoiselle de Guise, but this did not stop him from celebrating his monarch, as is clearly shown by the inscription on *Quare fremuerunt gentes*: 'in tempore belli pro Rege' (in time of war, for the King). In any case, the large forces required for these *grands motets* preclude the possibility of performance in the modest chapel of the Hôtel de Guise. The Jesuit church of St Louis, for which Charpentier composed some of his *histoires sacrées* at this period, among them *Mors Saulis et Jonathæ* and *Josue*, would seem a more likely venue.

Le psaume 136 *Super flumina* évoque la souffrance des exilés sur les bords des fleuves de Babylone (superbement évoquée dans le prélude et le début du motet par l'intonation descendante de la mélodie et les larges courbes de la basse continue) et leur refus de s'adonner au chant, malgré qu'on leur demande. Cette présence dans le texte d'allusions directes à la musique suscite des effets tout à fait saisissants, comme dans le second verset, où « Suspendimus organa nostra » est énoncé deux fois avec un allègement de l'effectif vocal et, comme le note le musicien sur son manuscrit, « sans instruments » y compris la basse continue. Plus loin, plusieurs silences viendront rompre le chant de « Adhæreat lingua mea faucibus meis ». Charpentier a réparti son œuvre en cinq grandes parties, respectant l'agencement du texte dans lequel plusieurs versets (1 et 2, 3 à 5, 6 à 8, 9 et 10, 11 et 12) sont liés sur le plan syntaxique. De plus, il bouleverse la disposition des versets 6 à 8, opérant un regroupement différent des diverses unités : verset 6/1^{ère} stique « Si oblitus fuero tui, Jerusalem » (haute-contre), verset 7/2^e stique « si non memineri tui » (taille), verset 8 « Si non proposuero Jerusalem in principio lætitiæ meæ » (basse), versets 7/1^{ère} stique « Adhæreat lingua mea faucibus meis » et 6/2^e stique « et oblivioni detur dextera mea » (haute-contre, taille et basse). La dispersion des voix solistes sur quelques mesures et la conduite harmonique par quintes mènent au « Adhæreat lingua mea faucibus meis » développé par l'ensemble des trois voix. Ce grand motet fait partie des quelques pièces de Charpentier où sont différenciés « petit chœur » et « grand chœur » à l'imitation des motets versaillais, tout en ayant sa propre configuration, le petit chœur se divisant lui-même en deux ensembles à quatre parties (« Beatus qui retribuet »). Ces différentes dispositions concourent à la grande variété de la mise en musique du psaume.

Dans le psaume 83 *Quam dilecta*, le prélude, débutant par un mouvement fugué, oppose grand chœur et petit chœur d'instruments, avec un bref passage central en ternaire. Les treize versets sont distribués en trois parties, organisées tant sur le plan externe qu'intérieur

Psalm 136², *Super flumina*, evokes the sufferings of the exiles by the waters of Babylon (superbly figured in the prelude and at the start of the motet proper by the descending melodic line and the broad arch of the continuo) and their refusal to obey their captors' demands for a song. The presence in the text of direct allusions to music gives rise to some extremely striking effects, as in the second verse, where 'Suspendimus organa nostra' is twice sung with reduced vocal forces, and as the composer notes on his manuscript, 'sans instruments' – even the continuo falls silent. Further on, the melodic line of 'Adhæreat lingua mea faucibus meis' is several times broken by silences. Charpentier split his setting into five large sections, respecting the arrangement of the text in which several verses (1 and 2, 3-5, 6-8, 9 and 10, 11 and 12) are syntactically linked. Moreover, he disrupts the layout of verses 6-8, setting the units of text in a different order: verse 6/colon 1 'Si oblitus fuero tui, Jerusalem' (*haute-contre*), verse 7/colon 2 'si non memineri tui' (*taille*), verse 8 'Si non proposuero Jerusalem in principio lætitiæ meæ' (bass), verses 7/colon 1 'Adhæreat lingua mea faucibus meis' and 6/colon 2 'et oblivioni detur dextera mea' (*haute-contre, taille and bass*)³. The dispersal of the individual solo voices for several bars and the harmonic sequence in fifths lead into the setting of 'Adhæreat lingua mea faucibus meis' for all three voices. This *grand motet* is one of a number of pieces by Charpentier that differentiate between 'petit chœur' and 'grand chœur' in imitation of the Versailles-type motet, while at the same time possessing its own configuration, with the *petit chœur* itself dividing into two four-part ensembles ('Beatus qui retribuet'). This varied distribution of forces contributes to the great diversity of the musical setting of the psalm.

In Psalm 83 (84), *Quam dilecta*, the prelude, opening with a fugal movement, sets the instrumental *grand chœur* and *petit chœur* against one another, with a brief central passage in triple time. The thirteen verses are divided into three parts, structured both externally

par la tonalité et la distribution vocale (solistes, duos, trios, double chœur et conclusion instrumentale). *Quam dilecta* fait partie des « psaumes pour s'exciter à soupirer vers Dieu ». Ces soupirs de l'âme, nous les entendons, parfois sombres (« in valle lacrimarum ») ou pathétiques (cadence sur « orationem meam »). Pour le onzième verset « Elegi abjectus », Charpentier recourt à un récitatif à l'italienne qu'il réserve habituellement aux histoires sacrées, renforçant ainsi l'idée du théâtre intérieur qui s'exprime dans toute la composition. Le dernier verset est particulièrement développé. Entièrement confié au chœur, il est divisé en trois sections de caractères différents, remarquable exemple de l'attention extrême que porte Charpentier au texte sacré dans ses moindres significations. La partie centrale (« Domine virtutum ») est bâtie sur un mouvement ascensionnel des voix d'une rare beauté sur une longue pédale à la basse, tandis que, quelques mesures plus loin, l'espérance (« qui sperat ») est affirmée dans la plus grande douceur par de larges mouvements contraires aux voix extrêmes, avant la lumière engendrée par le dernier accord.

Le psaume 2 *Quare fremuerunt gentes* fut destiné à louer les nombreuses actions guerrières du roi qui conclurent les traités de Nimègue signés entre août 1678 et février 1679. Le prélude à ceci d'inhabituel qu'en son milieu, surgit comme une citation d'un début d'ouverture à la française. Allégeance de Charpentier au style national, emblématique du règne de Louis XIV, lequel n'a pu qu'apprécier ce geste, si jamais il fut présent lors de son exécution ? Le psaume est divisé en trois sections. Dans les trois premiers versets, l'idée du combat est exprimée par l'antiphonie des chœurs et le mot « disrumpamus » (rompons) est mis en valeur par des marches harmoniques rendant compte d'une manière admirable de l'image de dislocation. La seconde section (versets 4 à 10) rappelle la puissance divine et les versets sont confiés tour à tour aux différents solistes jusqu'au puissant chœur « Reges eos » qui tourne sur lui-même comme une affirmation

and internally by key and vocal forces (solos, duets, trios, double chorus and instrumental conclusion). *Quam dilecta* is one of those psalms described in a contemporary source as 'pour s'exciter à soupirer vers Dieu', to arouse the soul to yearning after God. These yearning sighs of the soul can be heard in the music, sometimes gloomy ('in valle lacrimarum'), at others more emotional (the cadence at 'orationem meam'). For the eleventh verse 'Elegi abjectus', Charpentier makes use of Italianate recitative, a device he normally reserves for his *histoires sacrées*, thus reinforcing the idea of an inner drama which finds expression throughout the work. The last verse is developed at particular length. Entirely allotted to the choir, it is divided into three parts, each different in character, in a remarkable instance of the great care Charpentier lavished on Holy Writ in its slightest nuances of meaning. The central section ('Domine virtutum') is built on an exceptionally beautiful ascending movement in the voices over a long pedal in the bass, while, a few bars further on, hope ('qui sperat') is affirmed in the gentlest fashion with contrary motion in the highest and lowest voices, before the final chord casts its radiant light.

Psalm 2, *Quare fremuerunt gentes*, was written in praise of the king's bellicose activities in the period which came to an end with the treaties of Nijmegen, signed between August 1678 and February 1679. Its prelude is unusual in that what seems like a quotation of an *ouverture à la française* suddenly appears in the middle of the movement. Is this Charpentier declaring his allegiance to the national style so emblematic of the reign of Louis XIV? Certainly, if he ever heard the work performed, the sovereign could not have failed to appreciate the gesture. The psalm is divided into three sections. In the first three verses, the notion of combat is expressed through antiphony between the choirs, with the word 'disrumpamus' (let us break) emphasised by harmonic sequences that admirably convey the image of dislocation. The second section (verses 4-10) is a reminder of divine might: its verses are given to the different soloists in turn until the powerful chorus 'Reges

de l'autorité sans appel de Dieu. Les trois derniers versets louent l'obéissance qui mène au salut (« beati omnes qui confidunt in eo »), chanté par le magnifique chœur final en imitations.

Charpentier a laissé pas moins de dix compositions sur le cantique de Marie, le *Magnificat à 8 voix et 8 instruments* étant la plus éblouissante de par ses effectifs vocaux et instrumentaux. La composition s'organise selon une symétrie quasiment parfaite, autour d'un axe constitué par la grande section pour double chœur « Fecit potentiam » qui s'achève sur une illustration du mot « inanes » par un fabuleux effet de dissolution du son, les silences envahissant progressivement la polyphonie. Le prélude expose deux motifs que reprendront la haute-contre (« Magnificat » emprunté à l'introït en plain-chant du premier ton) et le double chœur (« Et exultavit »). Dans l'écriture chorale, dense et brillante, Charpentier introduit quelques bribes de basse obstinée, multiplie les imitations entre les deux chœurs, d'où une impression tout à fait particulière de ressassement, procédé qui atteint son point culminant dans le « Gloria patri ».

Dans ces quatre grands motets, Charpentier montre à quel point il excelle dans le domaine de la grande forme avec ses grandes divisions structurelles, la variété du parcours tonal liée aux impératifs dramatiques, une originalité de l'inspiration à nulle autre pareille, propre à exprimer les affects les plus divers, la plainte, la louange, la supplication ou la jubilation.

Catherine Cessac

eos' which turns on itself as if to assert God's irrevocable authority. The last three verses extol the obedience that leads to salvation ('beati omnes qui confidunt in eo'), sung in the magnificent final chorus in imitative style.

Charpentier left no fewer than ten settings of the Canticle of Mary; the *Magnificat à 8 voix et 8 instruments* is the most dazzling of these, thanks to its imposing vocal and instrumental forces. The composition is organised on almost perfectly symmetrical principles, around an axis constituted by the substantial section for double choir 'Fecit potentiam' which ends with an illustration of the word 'inanes' in a fabulous effect of dissolving sound, as rests gradually invade the polyphony in one part after another. The prelude states two motifs that will later be taken up respectively by the *haute-contre* ('Magnificat', taken from the plainchant introit on the first tone) and the double choir ('Et exultavit'). In his choral writing, dense and brilliant, Charpentier introduces a few fragments of an *ostinato bass* and makes considerable use of imitation between the two choirs, creating a quite singular impression of endless repetition, a technique that reaches its peak in the 'Gloria patri'.

In these four *grands motets*, Charpentier displays his skill in handling large form, with its broad structural divisions and variety of key sequences related to dramatic requirements, and shows total originality of inspiration, capable of expressing the most varied affects, whether they be lamentation or praise, supplication or jubilation.

Catherine Cessac

Translation: Charles Johnston

Translator's notes:

¹ This term is variously rendered into English as 'sacred drama', 'dramatic motet' or 'oratorio'.

² 137 in Protestant bibles.

³ The verse references here and elsewhere are to the Latin of the Vulgate; other versions differ in their division of the verses.

D'ombres et de Lumière

Le Psaume 136. Chant de désespoir de tout un peuple déporté, conduit en esclavage en une terre étrangère, après avoir assisté, impuissant, à la destruction de sa Cité, pierre à pierre, jusqu'en ses fondements mêmes. Lamentable rhapsodie qui dit l'impossibilité même de chanter, de louer ce Dieu dont on a anéanti le sanctuaire. Soudain mué en atroce hurlement de haine, de terrifiante jouissance vengeresse qui se promet de bientôt frapper l'ennemi dans ce qu'il a de plus précieux, de plus vulnérable aussi : ses nouveaux nés.

Débuter un concert avec cela, dans un temps où l'écho de cette haine, de cette impitoyable barbarie, résonne plus que jamais autour de nous.

Evoker, dès la symphonie d'ouverture, l'amertume poignante des hordes enchaînées et aussi, par les puissantes lignes contraires de l'orchestre, deux fleuves géants rejoints dans ce lieu de larmes, comme pour mêler le grondement de leurs flots aux lamentations des prisonniers. « Super flumina Babylonis ». Babylone, la misérable. Jérusalem, la dévastée.

Charpentier, par deux fois, a mis en musique le psaume si souvent chanté par les compositeurs depuis le choral simplissime qu'en donna le huguenot Goudimel, frappé lui aussi, en son temps, par la haine et l'intolérance. Parce que la musique n'est pas faite uniquement pour charmer les oreilles, parce qu'elle se doit, aussi, de donner à entendre la voix de la désespérance, de la cruauté et de la misère humaines.

Les deux *Super flumina Babylonis* (début des années 1670) proviennent de la même période créatrice de Charpentier, si l'on se réfère à leur place dans « les Meslanges » aux cahiers 22 et 23 (volume III), le « grand » qui nous intéresse, comme le « petit » écrit pour 3 voix solistes, 2 flûtes et basse continue.

Of Shadows and Light

Psalm 136. The despairing song of a whole deported people, led into slavery in a foreign land, after helplessly witnessing the destruction of their city, stone by stone, down to its very foundations. A pitiful rhapsody that paradoxically proclaims the impossibility of singing, of praising this God whose sanctuary has been obliterated. Suddenly transformed into an appalling scream of hate, of terrifying vengeful gratification which promises it will soon strike at the enemy through what he holds most precious, and most vulnerable: his newborn children.

We choose to begin a concert with this, at a time when echoes of that hatred, that pitiless barbarity, ring around us more persistently than ever.

To evoke, right from the opening *symphonie*, the poignant bitterness of the enchained hordes, and also, through the powerful contrary lines in the orchestra, the two gigantic rivers conjoined in this place of tears, as if to mingle the roar of their waters with the lamentations of the captives. 'Super flumina Babylonis.' Babylon, the miserable. Jerusalem, the devastated.

Charpentier twice set this psalm so often sung by composers since the simple hymn tune of the Huguenot Goudimel, himself struck down by hatred and intolerance. Because music is not made solely to charm the ear, because it must, too, let us hear the voices of human despair, cruelty and misery.

The two *Super flumina Babylonis* settings both date from the same creative period in Charpentier's life (the early 1670s), if we refer to their place in his autograph *Meslanges*, in cahiers 22 and 23 (volume III), where we find both the 'grand motet' that concerns us here and the 'petit' for three soloists, two flutes and continuo. To be sure, the latter is not merely a first draft for the 'grand motet', though placed before it in the

Ce dernier n'est certes pas seulement une ébauche du « grand » quoique placé avant dans le manuscrit du compositeur. Comme presque toutes les petites formes chez Charpentier, il est « grand » en soi par la perfection de sa facture, par la concision impitoyable de sa rhétorique. Et pourtant, il est un élément, un procédé, ou bien plutôt une obsession musicale que l'on retrouvera presque note pour note dans le grand motet. Il s'agit du fameux passage qui forme la clé de voûte du psaume, d'où découlera sa seconde partie. « Que ma langue s'attache à mon palais, si jamais je t'oublie, Jérusalem », « Memor esto » : voilà le mot prononcé. Car il s'agit bien de mémoire. Ne pas oublier le bonheur passé, ne pas oublier les offenses, ni les souffrances infligées. La vengeance viendra plus tard. Naturellement. Au nom de la mémoire. Ce discours musical, haché, ponctué de trous béants, comme démembré (avec, dans la version qui nous intéresse ici, cette soudaine monstrosité de quintes parallèles obscènes, comme autant de têtes atroces offertes sur le plateau de Salomé), c'est celui de la mutilation acceptée pour que perdure cette mémoire, pour que continue de se consumer la haine.

Significatif aussi à la fin de la partition ce « on reprend au premier *Hymnum cantate nobis* », c'est-à-dire presque au début de l'œuvre - le prélude initial et les trois premiers versets du psaume étant compris comme l'*exordium*, en d'autres termes, le titre de celui-ci. Pourquoi répéter mot pour mot les invites goguenardes des géoliers à l'égard des captifs censés les divertir en chantant les paroles des psaumes, un peu comme on invite aujourd'hui les peuples colonisés, ou ce qu'il en reste, à répéter (la plupart du temps vidés de leur sens) leurs chants et leurs danses folkloriques, pour le plaisir des anciens colonisateurs vaguement intéressés ? Pourquoi, pour la seconde fois, clamer les anathèmes, brandir la vengeance, s'enivrer du meurtre des nourrissons ? Simplement pour inscrire tout cela plus profondément dans les mémoires. Pour ne pas oublier, le jour venu.

composer's manuscript. Like almost all the small forms in Charpentier's output, it is 'great' in itself thanks to its perfection of craftsmanship, the ruthless concision of its rhetoric. Yet there is an element, a device, or more precisely a musical obsession that will recur almost note for note in the *grand motet*. This is the famous passage that forms the psalm's pivot, leading into its second part. 'If I do not remember thee, O Jerusalem, let my tongue cleave to the roof of my mouth'; 'Memor esto': the key word is uttered. For the issue here is indeed memory. Not to forget past happiness, not to forget the outrages nor the sufferings inflicted. Vengeance will come later. Naturally. In the name of memory. This musical discourse, jerky, punctuated with yawning gaps, as if dismembered (with, in the version which concerns us here, the sudden monstrosity of obscene parallel fifths, like so many hideous severed heads proffered on Salome's platter), is that of mutilation accepted so that memory may endure, that hatred may continue to burn.

Significant, too, at the end of the score, is the marking 'on reprend au premier *Hymnum cantate nobis*', 'return to the first *Hymnum cantate nobis*', that is to say almost to the start of the work – the prelude and first three verses of the psalm being understood as its *exordium*, in other words its title. Why repeat word for word the gaolers' mocking invitation to their captives to entertain them by singing the words of their psalms, rather as nowadays colonised peoples, or what is left of them, are invited to perform their traditional songs and dances (most of the time now devoid of their meaning) to a vaguely interested audience of former colonisers? Why, for the second time, cry out anathemas, brandish vengeance, become drunk on the murder of infants? Simply to etch all this more deeply on the memory. So as not to forget, when the day comes.

In his *Messe à quatre chœurs*, Charpentier, after the 'Christe eleison', does not write a new 'Kyrie eleison'. He simply prescribes a reprise of the initial participation with the different choir parts inverted: the third choir

Pour sa *Messe à quatre chœurs*, Charpentier, après le « Christe », n'a pas écrit de nouveau « Kyrie ». Il préconise tout simplement de reprendre la supplication initiale en intervertissant les parties des différents chœurs : le troisième chœur chante la partie initialement prévue pour le premier et ainsi de suite. C'est cet exemple donné par le compositeur lui-même, si sensible, après son voyage en Italie, aux problèmes de spatialisation sonore (au début de cette même messe, il a tracé un plan indiquant la façon de disposer les quatre chœurs dans l'église) qui m'a donné l'idée, pour la longue reprise de ce psaume, d'inverser les deux chœurs, donc les forces musicales en présence. Outre le fait que les mêmes mots, chantés par d'autres chanteurs, joués par d'autres instruments, prennent une couleur, une saveur différentes, il m'est soudain apparu comme nécessaire de mettre en lumière crue cette schizophrénie, transformant les bourreaux de tout à l'heure en victimes, et leurs esclaves d'hier en persécuteurs.

~~~~~

Souffrance et volupté indicibles, Charpentier le baroque, Charpentier l'intemporel, les fait sœurs. Il suffit, pour s'en convaincre, d'écouter le prélude du psaume 83 *Quam dilecta*, chant de la béatitude, tellement exacerbée que celui qui s'y trouve confronté s'évanouit, comme le pourrait faire un torturé. Fausses relations, dissonances y foisonnent, à la limite de l'acceptable, avec ces rencontres de deux parties mélodiques, opposant, sans nullement les adoucir notes naturelles et bémolisées, comme pour mieux précipiter l'auditeur dans un gouffre sonore rien moins que rassurant.

Et plus loin dans la partition, piège redoutable, gouffre à part entière, cette « vallée de larmes », évoquée un moment, en contrepoint des délices promises, si voluptueuse pourtant, à cause de ses retards en somptueuse marche harmonique, que l'on a presque peine à s'en arracher pour s'élever, à pas cadencés, presque militaires, « de vertu en vertu », vers le « Dieu

sings the part originally intended for the first, and so on. It was this example furnished by the composer himself, so sensitive, after his years in Italy, to the problem of spatialisation of sound (at the start of this same mass he drew a plan indicating the layout of the four choirs in the church), that gave me the idea, for the long reprise in this psalm, of inverting the two choirs, and thus the musical forces present. Quite aside from the fact that the same words sung by different singers, the same music played by different instruments, take on a different colour, a different flavour, it suddenly seemed to me necessary to throw a harsh light on this schizophrenia, turning the former torturers into victims, and yesterday's slaves into today's persecutors.

~~~~~

Unspeakable suffering and unspeakable pleasure: Charpentier the baroque, Charpentier the timeless, makes them sisters. To be convinced of the truth of this, one need only listen to the prelude to Psalm 83, *Quam dilecta*, a song of heavenly bliss, taken to such a peak of intensity that anyone confronted with it must swoon as might a torture victim. It is teeming with false relations verging on the unbearable, with those encounters between two clashing melodic lines that set natural and flattened notes against one another, without the slightest attempt to sweeten them, the better to precipitate the listener into a sonorous abyss that is anything but reassuring.

And further on in the score, a fearsome pitfall, an abyss in its own right, comes that 'vale of misery' evoked at one juncture in counterpoint to the promised delights, yet so voluptuous in its suspensions within a sumptuous harmonic progression that we are loath to tear ourselves away from it to go, in measured, almost military steps, 'from strength to strength', towards the 'God of gods', the One God, the 'Lord God of hosts', in other words the God of 'armies' (but are they heavenly or earthly?).

des Dieux », l'Unique, le « Dieu des Forces », autrement dit celui des « Armées » (célestes ou terrestres ?).

Jusqu'au dernier verset du psaume, on évoque ce Dieu, son nom, ses qualificatifs guerriers, en un sublime octeur de solistes, aux lignes contrapuntiques troubles et entremêlées, soudainement proches d'un compositeur de la Renaissance, d'un Palestrina du *Cantique des Cantiques* devenu fou, préoccupé de la seule envolée des lignes, au mépris des règles harmoniques élémentaires, sorte d'improvisation en apesanteur conduisant au bref chœur final apaisé, tout de tendres et sages motifs descendants, eux, (« heureux l'homme qui espère en Toi »), tout à fait rassurant, n'était-ce ce si b (dessus du chœur 2) qui vient troubler la quiétude du simple accord de dominante, juste avant le calme accord final.

~~~~~

Il n'est question que du Dieu des Armées dans le psaume 2 *Quare fremuerunt gentes*. De Lui et son Oint, le roi David, autrement dit Louis XIV.

En cette période de campagnes victorieuses d'un jeune monarque alors au faite de sa gloire, il n'est pratiquement aucun musicien qui ne se soit frotté à ce psaume. Aubaine pour tout compositeur soucieux de flatter l'ego royal, jusque dans les sanctuaires, à une époque où les prologues flagorneurs des opéras sont pratiquement réservés au seul Lully et à son librettiste Quinault. Merveilleux théâtre, propre à faire sonner les « bruits d'armes », à faire s'opposer, d'une manière héritée de l'Italie, les doubles chœurs comme des armées en fureur. Charpentier, bien sûr n'y a pas résisté (le pouvait-il ?) et c'est avec une joie évidente, une rage pleine de santé, qu'il multiplie les notes répétées des fanfares orchestrales et brise les lignes mélodiques des peuples ennemis qui cherchent en vain à se défaire de leur joug.

Comme toutes les œuvres réunies dans ce disque, comme tous les motets à double chœur écrits par

Up to the last verse of the psalm, it is this God that is evoked, His name, His warlike attributes, in a sublime solo octet of tortuous, tangled contrapuntal lines, suddenly akin to a composer of the Renaissance, some Palestrina of the *Song of Songs* gone mad, preoccupied only with his surging lines, scorning the elementary rules of harmony, a sort of gravity-defying improvisation leading to the brief last chorus in a newly serene atmosphere, full of tender, well-behaved motifs, descending now ('blessed is the man that putteth his trust in thee'), wholly reassuring, were it not for that B flat (dessus of choir 2) that appears to perturb the tranquillity of the simple dominant chord, just before the calm final chord.

~~~~~

We will hear of nothing but the Lord God of hosts in Psalm 2 *Quare fremuerunt gentes*. Of Him and His Anointed, King David, alias Louis XIV.

In this era of victorious campaigning by a young monarch then at the zenith of his glory, there was hardly a single musician who did not try his luck at this psalm. A veritable godsend for any composer keen to flatter the royal ego, even unto the sanctuaries, at a time when sycophantic prologues at the opera were virtually the private preserve of Lully and his librettist Quinault. Wonderful drama, an ideal opportunity to make the 'clash of arms' resound, to set double choruses against one another like furious armies, after the fashion inherited from Italy. Charpentier, of course, did not resist the temptation (how could he?), and it is with evident delight and healthy rage that he multiplies the repeated notes of orchestral fanfares and breaks the melodic lines of the hostile peoples who seek in vain to cast away their cords.

Like all the works assembled on this CD, like all the motets for double choir written by Charpentier, Psalm 2 had already been set to music by the composer. It is as if, for these indispensable texts, these psalms that were particularly close to his heart, Charpentier had

Charpentier, le psaume 2 a déjà été mis en musique par le compositeur. Un peu comme si pour ces textes incontournables, pour ces psaumes qui lui tiennent particulièrement à cœur, Charpentier s'était astreint à leur donner la forme la plus grandiose, la plus aboutie, celle qui le frappa sans doute le plus lors de son voyage à Rome, celle de la polychoralité. Bien sûr le grand motet à double chœur est pratiqué par tous les compositeurs de la Chapelle Royale, notamment dans la première partie du règne de Louis XIV. Mais ce qui différencie ceux-là des œuvres de Marc-Antoine, c'est que le grand motet à la française, tel que l'a imposé Lully, tel que le pratiquent Du Mont et Robert, est bien écrit pour deux chœurs mais pour un seul orchestre, en général à cinq (le grand chœur étant écrit lui aussi à cinq voix, alors que le petit chœur, lui, compte deux fois quatre chanteurs). Charpentier, lui, écrit ses grands motets pour deux chœurs et deux orchestres réels (même si ces deux orchestres jouent pratiquement toujours à l'unisson dans les ritournelles et les symphonies) ce qui est une manière « italienne », de même que le nombre de voix par orchestre et par chœur : quatre (les parties de quinte de violon et celles de basse taille ayant disparu des effectifs). On ne retrouvera cette façon d'écrire que dans la *Messe à deux chœurs et deux orchestres* de Henry Desmarest, élève de Lully mais confronté, de par son exil forcé, aux influences étrangères.

De tous les grands motets à double chœur de Charpentier, le *Quare fremuerunt* est sans doute le plus « italien ». En effet, on retrouve le principe du double chœur jusque dans les parties solistes. Ainsi les ricanements de Dieu, traités en duo (avec effets d'écho) pour les hautes-contre, suivis du même procédé entre les deux dessus, tout cela dans un désir de « spatialisation » évident. De même le verset 12 « Apprehendite disciplinam » (« Apprenez à obéir ») que se partagent les deux trios masculins, avec, là encore, les effets d'écho si chers aux Italiens. Ce qui tendrait à prouver que dans ce motet en particulier, contrairement à l'usage pratiqué en France, Charpentier

made it incumbent on himself to give them the most grandiose, the most accomplished form, doubtless the form that had most impressed him during his time in Rome: polychorality. Of course, the *grand motet* for double choir was practised by all the composers of the Chapelle Royale, notably during the first part of Louis XIV's reign. But what makes these pieces different from Charpentier's is that the *grand motet* of French tradition, as imposed by Lully and practised by Du Mont and Robert, is indeed scored for two choirs but for a single orchestra, generally in five parts (the *grand chœur* also featured five voices, whereas the *petit chœur* comprised just four, with two singers to a part). Charpentier, on the other hand, wrote his *grands motets* for two choirs and two real orchestras (even if those two orchestras nearly always play in unison in the *ritournelles* and the *symphonies*), which is in the 'Italian' manner, as is the number of voices per orchestra and per choir, namely four (the parts for *quinte de violon* and *basse taille* having disappeared from the equation). This style of writing will only be encountered subsequently in the *Messe à deux chœurs et deux orchestres* of Henry Desmarest, a pupil of Lully's but one who, through his enforced exile, was confronted with foreign influences.

Of all Charpentier's *grands motets* for double choir, *Quare fremuerunt* is probably the most 'Italianate', for here the principle of the double choir is extended even to the solo parts. Thus we have God laughing His enemies to scorn in a duet (with echo effects) for the *hautes-contre*, followed by the same device for the two *dessus*, all of this clearly in pursuit of the notion of 'spatialisation'. The same principle is at work in verse 12, 'Apprehendite disciplinam' ('Kiss the Son'), which is shared between the two trios of male voices, with, once again, the echo effects so dear to the Italians. Which would tend to prove that in this motet in particular, and contrary to the usage in France, Charpentier did not simply want to pit a choir of soloists against a large choir, but two choirs of equal strength, both of them including a group of soloists.

n'a pas voulu simplement opposer un chœur de solistes à un grand chœur, mais bien deux chœurs d'égale force, comprenant chacun un groupe de solistes.

Ce motet tout de fanfares, de contrastes vigoureux, d'émulation solistique, se termine en un carillon aisé et joyeux (« Heureux celui qui se confie en Dieu »), en fa majeur, qui n'est pas sans annoncer le superbe chœur final, écrit dans la même tonalité, par Campra, pour sa lumineuse *Messe des Morts*.

~~~~~

La lumière, l'incandescence, c'est bien ce qui caractérise le « grand » *Magnificat à double chœur* H.74. Charpentier a écrit dix versions du *Cantique de la Vierge*. Je n'oserais affirmer que celui-ci est le plus beau (que dire du simple et déchirant *Magnificat pour trois Religieuses* ou encore de l'incantatoire version pour trois voix d'hommes, entièrement sur une basse de chaconne ?) ; il est certainement le plus grandiose dans ses proportions, le plus parfait dans la construction rhétorique.

Un grand chœur précédé de la symphonie et de l'*incipit* reprenant la mélodie du plain chant (*exordium* ou introduction) suivi d'un simple et sublime air de dessus avec les flûtes, puis d'un trio d'hommes, une fois encore, parsemé de récifs mélodiques et de gouffres harmoniques, voilà la *propositio* (thèse).

Pour la *confutatio* (antithèse), le seul grand chœur central, tout en contrastes, en oppositions (« Il disperse les orgueilleux, élève les humbles ... »), passant de la violence véhémement à la tendresse (« Esurientes implevit bonis »), se dissolvant enfin dans le murmure atone des riches renvoyés les mains vides.

La *confirmatio* (synthèse) rappelle d'emblée, en la *confirmant*, la couleur de la Nativité (emploi spécifique des flûtes) voulue par Charpentier dans le second air du dessus, dont la mélodie rappelle étrangement le vieux

This motet, full of fanfares, of vigorous contrasts, of energetic competitiveness from the soloists, ends with a calm and joyful carillon ('blessed are all they that put their trust in him'), in F major, which may well be thought to herald the superb chorus in the same key with which Campra concludes his luminous *Messe des Morts*.

~~~~~

Light and incandescence are certainly the defining characteristics of the 'great' *Magnificat à double chœur* H.74. Charpentier wrote ten versions of the Canticle of Mary. I would not dare assert that this one is the finest (what, then, of the simple yet heart-rending *Magnificat pour trois Religieuses* or of the incantatory setting for trio of male voices, entirely founded on a chaconne bass?); but it is certainly the grandest in its proportions, the most perfect in its rhetorical construction.

A *grand chœur* preceded by the *symphonie* and the *incipit* using the plainchant melody (*exordium* or introduction) and followed by a simple and sublime *air de dessus* with the flutes, then by a male trio once again shot through with perilous melodic reefs and harmonic abysses: this forms the *propositio* (thesis).

The *confutatio* (antithesis) is constituted by the central *grand chœur* alone, a movement full of contrasts and oppositions ('He hath put down the mighty from their seat: and hath exalted the humble and meek'), moving from forceful violence to tenderness ('He hath filled the hungry with good things'), and finally dissolving into the lifeless murmur of the rich who are sent empty away.

The *confirmatio* (synthesis) immediately recalls, in *confirming* it, the tone-colour of the Nativity (with the specific use of flutes) that Charpentier wants for the second *air* for *dessus*, whose melody is strangely reminiscent of the old Christmas song *Joseph est bien marié* which the composer utilises in the Kyrie of his *Messe de Minuit*.

Noël *Joseph est bien marié* que notre compositeur utilise dans le « Kyrie » de sa *Messe de Minuit*.

Symétrie oblige, un nouveau trio masculin de carrure affirmative précède le chœur final, prodigieuse acclamation incantatoire (« Gloria Patri ... ») que l'on voudrait ne voir jamais finir, tant la jouissance auditive qu'elle procure (les deux chœurs luttant d'énergie rutilante pour chanter la gloire du Père et du Fils) participe d'une forme de la transe.

Une coda de 7 mesures, extatiques, au-delà de tout enthousiasme terrestre, sert de *conclusio* à l'édifice qu'on ne saurait seulement qualifier de magistral, tant il est construit aussi de douceur, de tendresse et, sous la splendeur apparente, d'incertitudes. C'est que l'Enfant, né dans la nuit de Noël, est fragile, à l'image de l'humanité qu'il est censé venir sauver.

Achever un concert par un *Magnificat*, par ce *Magnificat* (mais je me souviens d'un autre concert avec le sublime *Magnificat* de Du Mont qu'avait précédé le tumultueux *Quare fremuerunt gentes* de Pierre Robert), c'est un peu toucher du doigt, sans doute, ce que le mot « rédemption » veut dire.

Olivier Schneebeli

In the interests of symmetry, another male trio of an affirmative cut precedes the final chorus, a prodigious incantatory acclamation ('Gloria Patri') which one hopes will never come to an end, so great is the auditory delight it affords: to hear the two choirs vying with one another in glowing energy as they sing the praises of the Father and the Son is to experience a form of trance.

A seven-bar coda, ecstatic, beyond all earthly enthusiasm, serves as the *conclusio* to an edifice that one cannot merely describe as magisterial, since it also embraces so much gentleness, tenderness and, beneath its apparent splendour, uncertainty. For the Child born on Christmas Day is fragile, in the image of humanity He has come to save.

To finish a concert with a *Magnificat*, with this *Magnificat* (but I remember another concert with the sublime *Magnificat* of Du Mont preceded by the tumultuous *Quare fremuerunt gentes* of Pierre Robert) is perhaps, in a sense, to grasp what the word 'redemption' really means.

Olivier Schneebeli
Translation: Charles Johnston

Marc-Antoine Charpentier

Grands motets à double chœur

1 à 5

SUPER FLUMINA BABYLONIS

H.171

1 Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus,
dum recordaremur tui Sion.
In salicibus in medio ejus,
suspendimus organa nostra.
Quia illic interrogaverunt nos,
qui captivos duxerunt nos, verba cantionum,
et qui abduxerunt nos.

2/4 Hymnum cantate nobis de canticis Sion.
Quomodo cantabimus canticum Domini
in terra aliena ?
Si oblitus fuero tui Jerusalem,
oblivioni detur dextera mea.
Adhaereat lingua mea faucibus meis,
si non meminero tui Jerusalem,
si non proposuero Jerusalem
in principio lætitiæ meæ.

3/5 Memor esto Domine filiorum Edom
in die Jerusalem qui dicunt :
Exinanite usque ad fundamentum in ea.
Filia Babylonis misera ;
beatus qui retribuet tibi retributionem tuam
quam retribuet nobis.
Beatus qui tenebit
et alidet parvulos tuos ad petram.

1 *Nous nous sommes assis sur le bord des fleuves de Babylone,
et là nous avons pleuré en nous souvenant de Sion.
Nous avons suspendu nos instruments de musique aux
saules qui sont au milieu de Babylone.
Parce que ceux qui nous avaient emmenés captifs nous
demandaient de chanter des cantiques.*

*Ceux qui nous avaient enlevés nous disaient :
« Chantez-nous quelqu'un des cantiques de Sion ».
Comment chanterons-nous un cantique au Seigneur
dans une terre étrangère ?
Si je t'oublie, ô Jérusalem,
que ma main droite soit mise en oubli.
Que ma langue s'attache à mon gosier,
si je ne me souviens point de toi ;
si je ne me propose pas Jérusalem
comme le principal sujet de ma joie.*

3/5 *Souvenez-vous, Seigneur, des enfants d'Edom,
de ce qu'ils ont fait au jour de la ruine de Jérusalem,
lorsqu'ils disaient :
« Exterminez et abattez jusqu'à ses fondements ».
Malheur à toi, fille de Babylone ; heureux celui qui te
rendra tous les maux que tu nous as faits.
Heureux celui qui prendra tes petits enfants
et les brisera contre la pierre.*

Traduction : Lemaître de Sacy, Bible de Port-Royal

QUAM DILECTA

H.167

- [6] Quam dilecta tabernacula tua Domine virtutum !
Concupiscit et deficit anima mea
in atria Domini.
- [7] Cor meum et caro mea
exultaverunt in Deum vivum.
Et enim passer invenit sibi domum :
et turtur nidum sibi, ubi ponat pullos suos,
- [8] Altaria tua Domine virtutum
rex meus et Deus meus.
Beati qui habitant in domo tua Domine :
in saecula saeculorum laudabunt te.
- [9] Beatus vir cujus est auxilium abs te ;
ascensiones in corde suo disposuit
in valle lachrymarum,
in loco quem posuit.
Et enim benedictionem dabit legislator,
et ibunt de virtute in virtutem : videbitur Deus
deorum in Sion.
- [10] Domine Deus virtutum exaudi orationem meam ;
auribus percipe Deus Jacob.
Protector noster aspice Deus :
et respice in faciem Christi tui.
Quia melior est dies una
in atriis tuis super millia.
- [12] Elegi abjectus esse in domo Dei mei, magis quam
habitare in tabernaculis peccatorum.
Quia misericordiam et veritatem diligit Deus :
gratiam et gloriam dabit Dominus.
- [13] Non privabit bonis eos
qui ambulant in innocentia.
Domine virtutum,
beatus homo qui sperat in te.
- [6] *Seigneur des armées, que vos tabernacles sont aimables !
Mon âme désire ardemment d'être dans la Maison du
Seigneur, et elle est presque dans la défaillance par
l'ardeur de ce désir.*
- [7] *Mon cœur et ma chair font éclater par des transports
de joie l'amour qu'ils ont pour le Dieu vivant.
Car le passereau trouve une maison pour s'y retirer,
et la tourterelle un nid pour y placer ses petits.*
- [8] *Mais vos autels sont mon partage, Seigneur des armées,
mon roi et mon Dieu.
Heureux ceux qui demeurent dans votre maison, Seigneur ;
ils vous loueront dans tous les siècles.*
- [9] *Heureux est l'homme qui attend de vous son secours,
et qui, dans cette vallée de larmes, a résolu son cœur
de monter et de s'élever toujours jusqu'au lieu que le
Seigneur a établi.
Car le divin législateur leur donnera sa bénédiction ;
ils s'avanceront de vertu en vertu, et ils verront le Dieu
des dieux dans Sion.*
- [10] *Seigneur, Dieu des armées, exaucez ma prière ;
rendez votre oreille attentive, ô Dieu de Jacob.
Regardez-nous, ô Dieu notre protecteur ;
et jetez vos yeux sur le visage de votre Christ.
Car un seul jour de demeure dans vos tabernacles
vaut mieux que mille autres jours.*
- [12] *J'ai choisi d'être plutôt des derniers dans la maison
de mon Dieu, que d'habiter dans les tentes des pécheurs.
Parce que Dieu aime la miséricorde et la vérité,
et que le Seigneur donnera la grâce et la gloire.*
- [13] *Il ne privera point de ses biens
ceux qui marchent dans l'innocence.
Seigneur des armées,
heureux est l'homme qui espère en vous.*

Traduction : Lemaître de Sacy, Bible de Port-Royal

QUARE FREMUERUNT GENTES

H.168

- 14** Quare fremuerunt gentes
et populi meditati sunt inania ?
- 15** Astiterunt reges terræ et principes convenerunt in
unum adversus Dominum et adversus Christum ejus.
Dirumpamus vincula eorum :
et projiciamus a nobis jugum ipsorum.
- 16** Qui habitat in cælis irridebit eos,
et Dominus subsannabit eos.
Tunc loquetur in ira sua :
et in furore suo conturbabit eos.
- 17** Ego autem constitutus sum rex
ab eo super Sion montem sanctum ejus
praedicans praeceptum ejus.
Dominus dixit ad me :
filius meus es tu ego hodie genui te.
Postula a me,
et dabo tibi gentes hæreditatem tuam
et possessionem tuam terminos terræ.
- 18** Reges eos in virga ferrea
et tanquam vas figuli confriges eos.
Et nunc reges intelligite :
erudimini qui judicatis terram.
- 19** Servite Domino in timore :
et exultate ei, cum tremore.
Apprehendite disciplinam,
nequando irascatur Dominus :
et pereatis de via justa.
- 20** Cum exarserit in brevi ira ejus
beati omnes qui confidunt in eo.

- 14** Pourquoi les nations se sont-elles soulevées avec un grand
bruit, et les peuples ont-ils formé de vains desseins ?
- 15** Les rois de la terre se sont opposés, et les princes se sont
assemblés contre le Seigneur et contre son Christ et son oint.
Rompons, disent-ils, leurs liens,
et rejetons loin de nous leur joug.
- 16** Celui qui demeure dans les cieus se rira d'eux,
et le Seigneur s'en moquera.
Il leur parlera alors dans sa colère,
et les remplira de trouble dans sa fureur.
- 17** Mais pour moi, j'ai été établi roi par lui
sur Sion sa sainte montagne,
afin que j'annonce ses préceptes.
Le Seigneur m'a dit :
Vous êtes mon fils, je vous ai engendré aujourd'hui.
Demandez-moi,
et je vous donnerai les nations pour votre héritage,
et j'étendrai votre possession jusqu'aux extrémités de la terre.
- 18** Vous les gouvernez avec une verge de fer,
et les briserez comme le vaisseau du potier.
Et vous maintenant, ô rois, ouvrez votre cœur à l'intelligence ;
recevez les instructions de la vérité, vous qui jugez la terre.
- 19** Servez le Seigneur dans la crainte,
et réjouissez-vous en lui avec tremblement.
Embrassez étroitement la pureté de la discipline,
de peur qu'enfin le Seigneur ne se mette en colère,
et que vous ne périissiez hors de la voie de la justice.
- 20** Lorsque dans peu de temps sa colère se sera embrasée,
heureux tous ceux qui mettent en lui leur confiance !

Traduction : Lemaître de Sacy, Bible de Port-Royal

MAGNIFICAT

H.74

- 21 Magnificat anima mea Dominum,
et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo,
quia respexit humilitatem ancillae suae ;
ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes.
- 22 Quia fecit mihi magna qui potens est
et sanctum nomen ejus.
- 23 Et misericordia ejus a progenie in progenies
timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo.
Dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.
- 24 Suscepit Israel puerum suum recordatus
misericordiae suae,
- 25 sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.
- 26 Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto,
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.

- 21 *Mon âme glorifie le Seigneur ;
Et mon esprit est ravi de joie en Dieu mon sauveur,
parce qu'il a regardé la bassesse de sa servante ;
et désormais je serai appelée bienheureuse
dans la succession de tous les siècles.*
- 22 *Car il a fait en moi de grandes choses,
lui qui est tout puissant, et de qui le nom est saint.*
- 23 *Sa miséricorde se répand d'âge en âge
sur ceux qui le craignent.
Il a déployé la force de son bras. Il a dissipé ceux
qui s'élevaient d'orgueil dans les pensées de leur cœur.
Il a arraché les grands de leur trône, et il a élevé les petits.
Il a rempli de biens ceux qui étaient affamés,
et il a renvoyé vides ceux qui étaient riches.*
- 24 *S'étant souvenu de sa miséricorde,
il a pris en sa protection Israël son serviteur,*
- 25 *selon la promesse qu'il a faite à nos pères,
à Abraham et à sa race pour toujours.*
- 26 *Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit,
Comme il était au commencement, maintenant et toujours,
dans les siècles des siècles.*
Amen.

Traduction : Lemaître de Sacy, Bible de Port-Royal

SUPER FLUMINA BABYLONIS

H.171

By the waters of Babylon we sat down and wept:
when we remembered thee, O Sion.
As for our harps, we hanged them up:
upon the trees that are therein.
For they that led us away captive
required of us a song, and melody,
in our heaviness:
Sing us one of the songs of Sion.
How shall we sing the Lord's song:
in a strange land?
If I forget thee, O Jerusalem:
let my right hand forget her cunning.
If I do not remember thee,
let my tongue cleave to the roof of my mouth:
yea, if I prefer not Jerusalem in my mirth.
Remember the children of Edom, O Lord, in the day
of Jerusalem:
how they said, Down with it, down with it, even to
the ground.
O daughter of Babylon, wasted with misery:
yea, happy shall he be that rewardeth thee,
as thou hast served us.
Blessed shall he be that taketh thy children:
and throweth them against the stones.

Translation: Book of Common Prayer (Psalm 137)

QUAM DILECTA

H.167

O how amiable are thy dwellings: thou Lord of hosts!
My soul hath a desire and a longing to enter into the
courts of the Lord:
my heart and my flesh
rejoice in the living God.
Yea, the sparrow hath found her an house, and the
swallow a nest where she may lay her young:
even thy altars, O Lord of hosts,
my King and my God.
Blessed are they that dwell in thy house:
they will always be praising thee.
Blessed is the man whose strength is in thee:
in whose heart are thy ways.
Who going through the vale of misery use it for a well:
and the pools are filled with water.
They will go from strength unto strength:
and unto the God of gods appeareth every one of them
in Sion.
O Lord God of hosts, hear my prayer:
hearken, O God of Jacob.
Behold, O God our defender:
and look upon the face of thine Anointed.
For one day in thy courts:
is better than a thousand.
I had rather be a door-keeper in the house of my God:
than to dwell in the tents of ungodliness.
For the Lord God is a light and defence:
the Lord will give grace and worship,
and no good thing shall be withheld from them
that lead a godly life.
O Lord God of hosts:
blessed is the man that putteth his trust in thee.

Translation: Book of Common Prayer (Psalm 84)

QUARE FREMUERUNT GENTES

H.168

Why do the heathen so furiously rage together:
and why do the people imagine a vain thing?
The kings of the earth stand up, and the rulers take
counsel together: against the Lord, and against his
Anointed.
Let us break their bonds asunder:
and cast away their cords from us.
He that dwelleth in heaven shall laugh them to scorn:
the Lord shall have them in derision.
Then shall he speak unto them in his wrath:
and vex them in his sore displeasure.
Yet have I set my King:
upon my holy hill of Sion.
I will preach the law,
whereof the Lord hath said unto me:
Thou art my son, this day have I begotten thee.
Desire of me,
and I shall give thee the heathen for thine inheritance:
and the utmost parts of the earth for thy possession.
Thou shalt bruise them with a rod of iron:
and break them in pieces like a potters' vessel.
Be wise now therefore, O ye kings:
be learned, ye that are judges of the earth.
Serve the Lord in fear:
and rejoice unto him with reverence. Kiss the Son,
lest he be angry,
and so ye perish from the right way:
if his wrath be lifted (yea, but a little)
blessed are all they that put their trust in him.

Translation: Book of Common Prayer (Psalm 84)

MAGNIFICAT

H.74

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

Translation: Book of Common Prayer

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

Directeur musical : Olivier Schneebeli
Frédéric Desenclos : orgue

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 correspond au chœur de la Chapelle Royale sous le règne de Louis XIV.

Cette Maîtrise est composée de deux ensembles : *Les Pages* (20 enfants), *Les Chantres* (16 adultes) - 4 voix de femmes (dessus) et 12 voix d'hommes (bas dessus, hautes-contre, tailles, basses tailles et basses) - et d'un continuo, *Les Symphonistes*, animé par l'organiste Frédéric Desenclos. 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^e & XVIII^e siècles, celui de la Cour de France, mais aussi celui des grandes cathédrales et des collèges.

Ensemble ou séparément, *Les Pages & les Chantres*, sous la direction de leur chef permanent Olivier Schneebeli, se produisent fréquemment en concert dans les formations les plus variées : seuls avec la basse continue, avec un petit chœur de solistes ou en tutti avec des orchestres baroques (*La Grande Écurie et la Chambre du Roy*, *Musica Aeterna* de Bratislava, *Nova Stravaganza* de Hambourg, *Musica Florea* de Prague) pour des programmes de Grands Motets (Desmarest en 1999, Du Mont en 2000, Lalande en 2001, Lully, Robert et Du Mont en 2002, Lully en 2003, Charpentier en 2004, Madin en 2006).

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 (20 children) and Les Chantres (16 adults), the latter containing 4 female voices (*dessus* and *bas-dessus*) and 12 male voices (*hautes-contre*, *tailles*, *basses-tailles* and *basses*) – and a continuo group, 'Les Symphonistes', led by the organist Frédéric Desenclos. 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 elements 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.

Together or separately, 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, with a *petit chœur* of soloists or in tutti formation with Baroque orchestras (*La Grande Écurie et la Chambre du Roy*, *Musica Aeterna* of Bratislava, *Nova Stravaganza* of Hamburg, *Musica Florea* of Prague) for programmes of *grands motets* (Desmarest in 1999, Du Mont in 2000, Lalande in 2001, Lully, Robert and Du Mont in 2002, Lully in 2003, Charpentier in 2004, Madin in 2006).

Ils sont régulièrement invités par les festivals français (Festival d'Art Sacré de Paris, Arques-la-Bataille, Lanvellec, 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...). Ces concerts sont dirigés par Olivier Schneebeli, mais aussi parfois par d'autres chefs comme William Christie, Christophe Coin, Christophe Rousset, Marcel Pérès, Martin Gester ou Jean-Claude Malgoire.

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 (en 1998, 1999, 2000 et 2001 *La Flûte Enchantée* et *Don Giovanni* de Mozart, *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, en 2002 *Falstaff* de Salieri), par Christophe Rousset (*Persée* de Lully), par Hervé Niquet (en 2004, *Médée* de Charpentier) ou encore William Christie (en 2004, *David* et *Jonathas* de Charpentier, dans le cadre d'une tournée en Amérique Latine).

Les Pages & les Chantres ont réalisé une vingtaine d'enregistrements pour les firmes Alpha, Harmonia Mundi, Erato, K617, Astrée-Auvidis, EMI Virgin Classics sous la direction d'Olivier Schneebeli, mais aussi d'autres chefs spécialistes du répertoire baroque. La collaboration avec le label Alpha se poursuit avec la sortie en février 2004 des *Vêpres à Saint-Louis* de Charpentier à l'occasion du tricentenaire de la mort du compositeur, puis en 2005 avec l'enregistrement d'un programme consacré au « Vœu de Louis XIII », autour de la messe à double chœur de Nicolas Formé. Le label K 617 quant à lui s'associe à la Maîtrise pour les enregistrements « live » : il publie en 2004 l'enregistrement de trois *Grands Motets* de Lully, avec l'orchestre baroque *Musica Florea*, et en 2005 quatre *Grands Motets* de Charpentier, avec le même ensemble praguois.

They are regularly invited to perform at festivals in France (Festival d'Art Sacré de Paris, Arques-la-Bataille, Lanvellec, Printemps des Arts de Nantes, Pontoise, Sablé, Saint-Denis, Saint-Michel-en-Thiérache, Septembre Musical de l'Orne, Sarrebourg, Vézelay) and abroad (Bratislava, Budapest, Landshut, Lucerne, Luxembourg, St Petersburg, Seville, Leipzig, Miami.). These concerts are conducted by Olivier Schneebeli or by other specialists such as William Christie, Christophe Coin, Christophe Rousset, Marcel Pérès, Martin Gester and Jean-Claude Malgoire.

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 (in 1998, 1999, 2000 and 2001 in Mozart's *Die Zauberflöte* and *Don Giovanni* and Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea*; in 2002 in Salieri's *Falstaff*), Christophe Rousset (Lully's *Persée*), Hervé Niquet (Charpentier's *Médée* in 2004) and William Christie (Charpentier's *David et Jonathas* in 2004, as part of a Latin American tour).

Les Pages & Les Chantres have made some twenty recordings, for Alpha, Harmonia Mundi, Erato, K617, Astrée-Auvidis, and EMI-Virgin Classics, under the direction of Olivier Schneebeli or of other specialists in the Baroque repertoire. Their collaboration with the label Alpha continued with the release in February 2004 of Charpentier's Vesper music for the feast of St Louis, on the occasion of the tercentenary of the composer's death, and the recording in 2005 of a programme entitled 'Le Vœu de Louis XIII', built around the Mass for double choir of Nicolas Formé. The label K617 collaborates with the ensemble on a series of 'live' recordings: in 2004 it released a recording of three *grands motets* by Lully with the Baroque orchestra *Musica Florea*, followed by the present Charpentier CD with the same forces.

Les Pages & les Chantres ont reçu en novembre 1997, à l'Institut de France, le prix de chant choral Liliane Bettencourt, décerné par l'Académie des Beaux-Arts.

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

In November 1997, at the Institut de France, *Les Pages & Les Chantres* received the Liliane Bettencourt Prize for choral singing, awarded by the Académie des Beaux-Arts.

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



© CMBV Behi

Olivier Schneebeli

Très tôt passionné par la musique de l'époque baroque et plus particulièrement par le patrimoine français des XVII^e et XVIII^e siècles, Olivier Schneebeli crée en 1987 avec William Christie, le chœur des *Arts Florissants*, à l'occasion de la redécouverte de l'*Atys* de Lully. Il vient de remporter, avec l'Ensemble *Contrepoint* qu'il dirige alors, plusieurs distinctions, parmi lesquelles un Diapason d'or, pour la sortie d'un disque consacré aux "Motets et Scènes sacrées" de Guillaume Bouzignac. 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'ajointent *Les Petits Chanteurs de Saint-Louis*, chœur d'enfants qu'il dirige alors depuis 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*, maîtrise du Centre de Musique Baroque. Avec cette formation à laquelle il donne désormais toute son énergie, il entreprend, avec l'appui des musicologues du Centre, de recréer un grand chœur à la française, capable d'interpréter les œuvres sacrées du répertoire versaillais, mais aussi de redonner vie à tout un vaste répertoire encore trop mal connu : celui des maîtrises des cathédrales françaises aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Sous son impulsion, *Les Pages & les Chantres* ont fait entendre et enregistré des chefs-d'œuvre de Du Mont, Lalande, Lully, Charpentier ... Ils ont également collaboré avec des chefs internationaux comme William Christie, Jean-Claude Malgoire, Ton Koopman ... avec lesquels ils ont aussi enregistré plusieurs disques salués par la critique.

Olivier Schneebeli became passionately interested in the music of the Baroque period, and especially the French patrimony of the seventeenth and eighteenth centuries, very early in his career. In 1987, with William Christie, he founded the choir of *Les Arts Florissants* on the occasion of the rediscovery of Lully's *Atys*. At this time he had just won several awards, including the Diapason d'Or, for a recording devoted to the motets and *scènes sacrées* of Guillaume Bouzignac with the Ensemble *Contrepoint*, of which he was then director. In the same year he became Philippe Herreweghe's assistant with *La Chapelle Royale* and *Collegium Vocale* Gent. Herreweghe again called on his services when he recorded the Fauré *Requiem* (also a Diapason d'Or winner) with *La Chapelle Royale*, which was supplemented for the occasion by *Les Petits Chanteurs de Saint Louis*, a children's choir that Olivier Schneebeli had conducted since 1975.

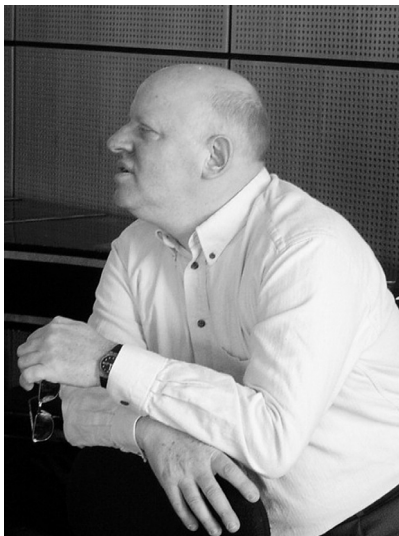
It was his expertise in both early music and vocal training of children and adults that prompted Vincent Berthier de Lioncourt to invite Olivier Schneebeli to Versailles in 1991 as director of *Les Pages & Les Chantres*, the choir of the Centre de Musique Baroque. With this ensemble, to which he now devoted all his energies, and supported by the Centre's musicological department, he undertook the task of recreating a *grand chœur* in the French tradition, capable of performing the great sacred works of the Versailles repertory, but also of breathing new life into a vast repertory that is still too little known, that of the choir schools of the French cathedrals during the seventeenth and eighteenth centuries.

Under his leadership, *Les Pages & Les Chantres* have performed and recorded masterpieces by such composers as Du Mont, Lalande, Lully, and Charpentier. They have also collaborated with conductors of

En qualité de pédagogue, il est également amené à apporter son concours à l'élaboration de productions lyriques externes comme ce fut le cas en 2002 par la préparation des chœurs de l'Université d'Oberlin (Ohio – Etats Unis) pour la recreation d'un ballet héroïque de Pancrace Royer, *Le Pouvoir de l'Amour*, dans le cadre d'une collaboration avec l'Atelier d'Etudes du Centre de Musique Baroque de Versailles. Il développe également des collaborations pédagogiques, comme par exemple avec la Maîtrise de Metz depuis 2003, auprès de laquelle il assure des masterclasses.

international standing like William Christie, Jean-Claude Malgoire, and Ton Koopman, with whom they have recorded several critically acclaimed CDs.

As a well-known figure in musical education, Olivier Schneebeli sometimes contributes to outside operatic productions, as in 2002 when he prepared the choir of Oberlin College (Ohio) for the recreation of a *ballet héroïque* by Pancrace Royer, *Le pouvoir de l'Amour*, as part of a collaboration with the Atelier d'Etudes of the Centre de Musique Baroque de Versailles. He also develops educational projects in conjunction with other organisations, including the Maîtrise de Metz for which he has directed masterclasses since 2003.



Musica Florea

Marek Štrýncl : direction artistique

L'ensemble *Musica Florea*, dont le directeur artistique et musical est le violoncelliste Marek Štrýncl, 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. Le jeu sur instruments anciens, fondé sur l'étude des sources et de l'esthétique de l'époque, est devenu une exigence qui définit cette formation.

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 oeuvre. 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 en Hongrie, Tage Alter Musik en Allemagne, Resonanzen Wiener Konzerthaus en Autriche, le festival van Vlaanderen en Belgique, le festival d'Île-de-France, etc.). Le répertoire de *Musica Florea* comporte, bien entendu, des oeuvres majeures des compositeurs célèbres (Bach, Telemann, Zelenka, Vivaldi ...) mais l'ensemble se consacre aussi à des oeuvres d'auteurs aujourd'hui peu connus (Dukát, Fischer, Vejvanovský).

Entre 1999 et 2002, les musiciens ont participé, avec une équipe internationale, à une production scénique de l'opéra *Castor et Pollux* de Rameau réalisée au Théâtre national et au Théâtre des États de Prague. En 2000, *Musica Florea* donne au Château de Prague, en coopération avec des ensembles spécialisés venus de tous les pays d'Europe et des solistes internationaux, sous la direction de Marek Štrýncl, l'oeuvre de Jan Dismas Zelenka *Sub olea pacis et palma virtutis* écrite en 1723 pour le couronnement de l'empereur Charles VI comme roi de Bohême. La gravure du même titre, réal-

The ensemble *Musica Florea*, whose artistic and musical director is the cellist Marek Štrýncl, was founded in Prague in 1992 by young professional musicians united by a common interest in the study and 'authentic' performance of the Baroque repertoire. An insistence on performance on period instruments, based on research into the sources and the aesthetics of the time, has become the ensemble's defining feature.

One of *Musica Florea's* 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. 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, Early Music Days 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 participated 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 Štrýncl 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 international soloists. The recording of this piece for Supraphon won a Cannes Classical

isée par la firme Supraphon, a obtenu le prix Classical Award 2003 au MIDEM de Cannes. Depuis 2002, *Musica Florea* travaille en étroite collaboration avec la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, dirigée par Olivier Schneebeli. En 2004, avec l'ensemble le *Poème Harmonique*, il donne la comédie-ballet de Molière et de Lully le *Bourgeois Gentilhomme*.

Musica Florea a déjà de nombreux enregistrements à son actif. Le disque consacré aux Arias de Bach, avec la mezzo-soprano Magdalena Kožená, a obtenu le prix « Harmonie d'or 1997 ». En 2000, l'ensemble commence sa coopération avec la firme Supraphon. L'événement majeur en est l'enregistrement de *Sub olea pacis et palma virtutis* de Zelenka, en 2001. Avec la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles ont été réalisées, pour le label K617, deux enregistrements de *Grands Motets* de Lully et de Charpentier.

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 director Olivier Schneebeli. In 2004 the orchestra gave the comédie-ballet by Molière and Lully *Le bourgeois gentilhomme* with the ensemble *Le Poème Harmonique*.

Musica Florea has already made numerous recordings. Its CD of Bach arias with the mezzo-soprano Magdalena Kožená won the Czech prize 'Golden Harmony 1997'. In 2000 the ensemble began recording for the Supraphon label, scoring its biggest success so far with the CD of Zelenka's *Sub olea pacis et palma virtutis* made in 2001. This is *Musica Florea*'s second recording with Les Pages & Les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles for K617, following on from the *grands motets* of Lully in 2004.





Amel Brahim-Djelloul, soprano

Née en 1975 à Alger, Amel Brahim-Djelloul se consacre tout d'abord au violon avant de se tourner, en 1995, vers le chant. En 2003, elle obtient le premier prix de chant au CNSM de Paris. Elle suit également de nombreuses masterclasses notamment auprès de Noëlle Barker et Margreet Honig. Elle participe en 2005 à l'académie des *Arts Florissants* pour les jeunes chanteurs, le « Jardin des Voix » (bourse Imerys).

Son répertoire est d'ores et déjà très étendu : ainsi, on a pu l'entendre dès 2003 dans les *Grands Motets* de Lully avec les *Pages et les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles* et *Musica Florea*, sous la direction d'Olivier Schneebeli (disque K617). Elle a interprété Sesto dans *Giulio Cesare* de Sartorio au Festival d'Innsbruck et les rôles d'Amore et Valletto dans le *Couronnement de Poppée* dirigé par René Jacobs au Théâtre des Champs-Élysées. Cette année, elle chantera également Servilia dans *La Clémence de Titus* au Festival d'Aix-en-Provence et Barberine dans les *Noces de Figaro* à Vichy. Abordant aussi la musique contemporaine, elle a chanté dans le vidéo-opéra *Accents en Alsace* de Marc-Olivier Dupin au Festival Musica 2002 de Strasbourg.

Amel Brahim-Djelloul donne aussi des récitals de lied et de mélodie : parmi ceux-ci, citons l'hommage rendu, avec la pianiste Claude Lavoix, en 2001, au compositeur Francisco Salvador-Daniel, à l'Opéra d'Alger.

Born in Algiers in 1975, Amel Brahim-Djelloul began her musical training on the violin before switching to singing in 1995. In 2003, she was awarded a *premier prix* in singing from the CNSM in Paris. She has also

taken part in many masterclasses, notably with Noëlle Barker and Margreet Honig. In 2005 she participated in the academy of Les Arts Florissants for young singers, 'Le Jardin des Voix', with an Imerys scholarship.

Her repertoire is already extremely wide. She was heard in 2003 in the *grands motets* of Lully with Les Pages & Les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles and Musica Florea conducted by Olivier Schneebeli (CD on K617). She has appeared as Sesto in Sartorio's *Giulio Cesare* at the Innsbruck Festival and in the roles of Amore and Valletto in *L'incoronazione di Poppea* conducted by René Jacobs at the Théâtre des Champs-Élysées. In 2005 she will sing Servilia in *La clemenza di Tito* at the Festival d'Aix-en-Provence and Barbarina in *Le nozze di Figaro* at Vichy. She also works in the field of contemporary music, having sung in Marc-Olivier Dupin's video-opera *Accents en Alsace* at the 2002 Musica Festival in Strasbourg.

Amel Brahim-Djelloul also gives recitals of French and German song. A notable occasion of this kind was her participation with the pianist Claude Lavoix in the tribute to the composer Francisco Salvador-Daniel at the Algiers Opera in 2001



Robert Getchell
haute-contre

Né aux Etats-Unis où il commence ses études musicales, Robert Getchell poursuit son cursus de formation à la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles. Il part ensuite aux Pays-Bas pour recevoir l'enseignement de Margreet Honig au Conservatoire d'Amsterdam et aborde également la musique ancienne auprès du haute-contre Howard Crook. Robert Getchell est aujourd'hui l'un des jeunes solistes les plus prisés par les ensembles de musique baroque comme *Les Talens Lyriques*, *Les Folies Françaises*, *Amaryllis*, *Concerto Köln*, *L'Ensemble Pierre Robert*, *Al Ayre Español*, mais également par de nombreuses formations vocales généralistes : *Accentus* et *le Nederlands Kamerkoor*.

Sur la scène baroque il a chanté comme soliste dans l'opéra *Persée* de Lully, dans *The Fairy Queen* de Purcell et *Roland* de Lully dirigés par Christophe Rousset, ainsi que dans le rôle titre de l'opéra *Hippolyte & Aricie* de Rameau aux Etats-Unis. Robert Getchell s'est produit dans de nombreux festivals : Utrecht, Versailles, Ambronay, Beaune, ou encore Fribourg. Il donne par ailleurs de nombreux concerts d'oratorio aux Pays-Bas, en Allemagne et en France, notamment dans les *Passions* de J.-S. Bach ou encore dans le *Messie* de Haendel.

Avec les *Pages* et les *Chantres* du Centre de Musique Baroque de Versailles, sous la direction d'Olivier Schneebeli, il a enregistré plusieurs disques dont celui consacré, en 2003, aux *Vêpres pour Saint-Louis*, de Charpentier, chez Alpha.

Born in the United States, where he began his musical studies, Robert Getchell continued his training at the Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles. He then moved to Holland for tuition with Margreet Honig at the Amsterdam Conservatory, while also studying early music with the *haute-contre* Howard Crook. Robert Getchell is now one of the most sought-after young soloists with such Baroque ensembles as *Les Talens Lyriques*, *Les Folies Françaises*, *Amaryllis*, *Concerto Köln*, *Ensemble Pierre Robert*, and *Al Ayre Español*, but also with more generally orientated vocal groups as *Accentus* and the *Nederlands Kamerkoor*.

In the field of Baroque opera he has sung solo parts in Lully's *Persée* and Purcell's *The Fairy Queen* conducted by Christophe Rousset, as well as the title role in Rameau's *Hippolyte & Aricie* in the USA. Robert Getchell has appeared at many festivals, including Utrecht, Versailles, Ambronay, Beaune, and Freiburg. He also frequently performs the oratorio repertoire in concert in the Netherlands, the USA and France, notably in the Bach *Passions* and Handel's *Messiah*.

He has recorded several CDs with *Les Pages* & *Les Chantres* du Centre de Musique Baroque de Versailles conducted by Olivier Schneebeli, among them Charpentier's Vesper music for the feast of St Louis on Alpha in 2003.



Jean-François Lombard
haute-contre

Jean-François Lombard commence ses études de chant au C.N.R. de Rouen puis, passionné par la musique ancienne, entre à la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles.

Dès la fin de son cursus, il débute au festival d'Ambronay dans *Persée* de Lully. Dès lors, il travaille avec *La Grande Ecurie et la Chambre du Roy*, *Les Musiciens du Louvre*, *Les Arts Florissants*, *Le Concert Spirituel*, *Sagittarius*, *L'Ensemble Baroque de Limoges*, *La Symphonie du Marais*, *La Fenice*, ... dans de nombreux programmes d'oratorios et de motets français des XVII^e et XVIII^e siècles.

Ne négligeant pas le répertoire romantique, il s'est produit à l'Opéra de Rouen et au Théâtre des Bouffes du Nord dans des Lieder pour ténor solo et chœur d'hommes de Schubert, accompagné par le pianiste A. Planès et le Chœur de Chambre *Accentus*. Il a par ailleurs abordé le répertoire du XX^e siècle en chantant le rôle de Charly dans *Mahagonny Songspiel* de Weill puis *L'Homme et son désir* de Milhaud à l'Opéra de Rouen sous la direction d'O. Sallaberger.

Jean-François Lombard compte à ce jour une dizaine d'enregistrements discographiques : plusieurs d'entre eux ont été réalisés avec *les Pages* et *les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles* parmi lesquels il faut citer les Psaumes et Motets de Claude Lejeune, chez Alpha.

Jean-François Lombard began studying singing at the Conservatoire National Régional in Rouen, then, fascinated by early music, joined the Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles.

Immediately after finishing his studies he made his debut at the Ambronay Festival in Lully's *Persée*. Since then he has worked with *La Grande Écurie et la Chambre du Roy*, *Les Musiciens du Louvre*,

Les Arts Florissants, *Le Concert Spirituel*, *Sagittarius*, the *Ensemble Baroque de Limoges*, *La Symphonie du Marais*, and *La Fenice*, amongst others, in many programmes devoted to French oratorios and motets of the seventeenth and eighteenth centuries.

At the same time he has not neglected the Romantic repertoire, having appeared at the Rouen Opera and the Théâtre des Bouffes du Nord in songs for solo tenor and male chorus by Schubert, accompanied by the pianist Alain Planès and the Chœur de Chambre *Accentus*. He has also tackled twentieth-century repertoire, singing the role of Charly in Weill's *Mahagonny Songspiel*, followed by Milhaud's *L'homme et son désir*, under the direction of Oswald Sallaberger at the Rouen Opera.

Jean-François Lombard has made some ten recordings to date. Several of these have been with *Les Pages* & *Les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles*, among them psalms and motets by Claude Lejeune on the Alpha label.



Né à Bruxelles, Stephan van Dyck y obtient son Diplôme Supérieur de Chant au Conservatoire Royal de Musique. Il se perfectionne ensuite au Studio Opéra du Centre de Musique Baroque de Versailles avec René Jacobs et Rachel Yakar puis au CNSM de Paris où il obtient un premier prix.

Régulièrement invité par de nombreux festivals internationaux, sous la direction de chefs tels que Christophe Rousset, William Christie, Hervé Niquet, Martin Gester, Jordi Savall ou encore Gabriel Garrido, il interprète également de nombreux rôles lyriques : *Don Quichotte*, de Boismortier à l'Opéra Comique de Paris, Admète dans *Alceste* de Lully, à Nancy et Dijon, ou encore Eumete dans *Il ritorno d'Ulisse* de Monteverdi, à Bruxelles et Amsterdam.

Stephan van Dyck a participé à de très nombreux enregistrements allant de la musique médiévale au répertoire classique ; il a notamment enregistré l'intégrale des *Airs de Cour* de Joseph Chabanceau de la Barre avec le luthiste Stephen Stubbs, les *Vêpres* et *Il Canzonere* de Monteverdi, respectivement sous les directions de Masaaki Suzuki et de Jean Tubéry.

Enseignant le chant en Belgique dans plusieurs conservatoires (Mons, Bruxelles, Nivelles, Wolluwé Saint-Lambert), il est également convié à donner régulièrement des masterclasses à Toulouse ou encore à Oslo.

Stephan van Dyck
ténor

Stephan van Dyck was born in Brussels, and obtained a Diplôme Supérieur de Chant from the Royal Conservatory of Music there. He went on to further study with René Jacobs and Rachel Yakar at the Studio Opéra of the Centre de Musique Baroque de Versailles, then to the CNSM in Paris, where he was awarded a *premier prix*.

A regular guest at many international festivals, under the direction of such conductors as Christophe Rousset, William Christie, Hervé Niquet, Martin Gester,

Jordi Savall and Gabriel Garrido, he has also played numerous operatic roles, including Boismortier's *Don Quichotte* at the Opéra Comique in Paris, Admète in Lully's *Alceste* in Nancy and Dijon, and Eumete in Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse* in Brussels and Amsterdam.

Stephan van Dyck has taken part in a large number of recordings, ranging from medieval music to the Classical repertoire; notable among them are the complete *airs de cour* of Joseph Chabanceau de la Barre with the lutenist Stephen Stubbs, Monteverdi's *Vespers* under Masaaki Suzuki, and a CD of Petrarch settings, *Canzonere*, under the direction of Jean Tubéry.

He teaches singing in several Belgian conservatories (Mons, Brussels, Nivelles, Wolluwé Saint-Lambert), and is also frequently invited to give masterclasses in such centres as Toulouse and Oslo.

Jean-François Novelli débute de brillantes études de musicologie à l'Université de la Sorbonne. Il entre ensuite au CNSM de Paris, où il suit les enseignements successifs d'Anna-Maria Bondi, Rachel Yakar et Christiane Patard.

Il se perfectionne avec le ténor Howard Crook et travaille très régulièrement avec la plupart des principales formations françaises ou étrangères spécialisées dans les répertoires des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, parmi lesquelles : *Il Seminario Musicale*, *Les Talens Lyriques*, *la Capella Reial de Catalunya*, *Les Pages & les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles*, *Les Arts Florissants*, *Le Poème Harmonique*,

Sa discographie témoigne de la richesse de son répertoire. Il enregistre notamment des *Motets* de Danielis et de Leo (Christophe Rousset), les *Litanies à la Vierge* de Charpentier et le *Triomphe d'Iris* de Clérambault (Hervé Niquet), des *Motets* de Scarlatti et des *Oratorios sacrés* de Charpentier (Gérard Lesne), accueillis avec enthousiasme par la critique. Il aborde également le répertoire romantique avec les *Mélodies* de Berlioz, en compagnie du baryton Jérôme Correas et du pianiste Arthur Schoonderwoerd.

Jean-François Novelli vient de créer avec Arnaud Marzorati l'ensemble *Lunaisiens*.



Photo : François Bérard

Jean-François Novelli
ténor

Jean-François Novelli began his career with outstanding musicological studies at the Sorbonne. He then entered the CNSM in Paris, where he was taught successively by Anna-Maria Bondi, Rachel Yakar, and Christiane Patard.

He went on to advanced study with the tenor and *haute-contre* Howard Crook, and since that time has worked very regularly with the main French and foreign groups specialising in the repertoire of the seventeenth and

eighteenth centuries, among them *Il Seminario Musicale*, *Les Talens Lyriques*, *Capella Reial de Catalunya*, *Les Pages & Les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles*, *Les Arts Florissants*, and *Le Poème Harmonique*.

His discography testifies to his rich repertoire. Among his most notable recordings are motets by Danielis and Leo (Christophe Rousset), Charpentier's *Litanies à la Vierge* and Clérambault's *Le triomphe d'Iris* (Hervé Niquet), motets by Scarlatti and sacred oratorios by Charpentier (Gérard Lesne), all of them enthusiastically acclaimed by the press. He has also tackled Romantic music, in a CD of Berlioz songs with the baritone Jérôme Correas and the pianist Arthur Schoonderwoerd.

Jean-François Novelli recently founded the ensemble *Lunaisiens* with the bass-baritone Arnaud Marzorati.

Né aux Pays-Bas, Maarten Koningsberger a étudié le chant avec les plus grands : Max van Egmond, Udo Reinemann, Elisabeth Schwarzkopf, Margreet Honig et a intégré l'école d'art lyrique de l'Opéra de Paris.

La diversité du répertoire qu'il aborde tout au long de sa carrière s'accompagne d'un succès constant : ses récitals de lieder et de mélodies, accompagnés par Graham Johnson ou encore Rudolf Jansen, ont été donnés dans les salles les plus prestigieuses d'Europe tel le Concertgebouw d'Amsterdam et ont fait l'objet de tournées internationales, en Amérique du Nord, en Extrême Orient.

Il a également abordé à de nombreuses reprises le répertoire baroque avec les principales formations occidentales : *The Orchestra of the Age of Enlightenment*, les *Arts Florissants* ou encore *Tafelmusik*. Les enregistrements auxquels il a participé reflètent cet éclectisme musical puisqu'on le retrouve aussi bien dans l'interprétation de cantates baroques de Campra, de grands motets de Mondonville, que dans les grands cycles de lieder du XIX^{ème} siècle tels *Winterreise* et *Die schöne Müllerin* de Schubert.

Enseignant titulaire au Conservatoire Royal d'Amsterdam, il donne aussi très régulièrement des masterclasses aux Chantres de la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles.



Maarten Koningsberger
baryton

Born in the Netherlands, Maarten Koningsberger studied singing with some of the finest teachers – Max van Egmond, Udo Reinemann, Elisabeth Schwarzkopf, Margreet Honig – and was a student at the École d'Art Lyrique of the Paris Opéra.

Throughout his career he has performed a broad range of repertoire with the same high degree of success. He has given recitals of French and German song, accompanied by Graham Johnson or Rudolf Jansen, in the most

prestigious venues in Europe, including the Amsterdam Concertgebouw, and on further afield on tours to North America and the Far East.

He has regularly performed Baroque repertoire with some of the foremost ensembles in the field, including The Orchestra of the Age of Enlightenment, Les Arts Florissants and Tafelmusik. The recordings he has made testify to this musical eclecticism, since he is to be heard in Baroque cantatas by Campra and *grands motets* by Mondonville, on the one hand, and in the great nineteenth-century song cycles such as Schubert's *Winterreise* and *Die schöne Müllerin* on the other.

Maarten Koningsberger has a permanent post teaching singing at the Amsterdam Royal Conservatory, and also gives frequent masterclasses for the Chantres of the Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles.



C'est au conservatoire de Clermont-Ferrand qu'Edwin Crossley-Mercer commence le chant. À 18 ans, il intègre la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, sous la direction d'Olivier Schneebeli, où il se forme pendant trois ans, et se perfectionne dans le répertoire romantique auprès de Gian Koral et d'Hélia T'Hezan.

En octobre 2003, Edwin Crossley-Mercer passe avec succès le concours d'entrée de la Hochschule für Musik de Berlin et étudie auprès de Heinz Reeh et Reiner Goldberg, auprès de qui il se spécialise dans l'opéra et l'interprétation des Lieder. Il reçoit régulièrement l'enseignement de Julia Varady dans sa classe d'interprétation et prend part à des masterclasses avec Thomas Quasthoff, Wolfram Rieger, Ruben Lifschitz à l'abbaye de Royaumont, Udo Reinemann et Dietrich Fischer-Dieskau.

Il aborde régulièrement le répertoire baroque en concert, avec *Les Folies Françaises* ou encore *L'Ensemble Baroque de Nice*. En février 2005, Edwin Crossley-Mercer chantera Papageno dans *Die Zauberflöte* de Mozart au théâtre de Francfort puis Harlekin dans *Ariadne auf Naxos* de Strauss en avril à Berlin.

Edwin Crossley-Mercer began singing at the Clermont-Ferrand conservatoire. At the age of eighteen he joined the Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, under the direction of Olivier Schneebeli, where he trained for three years while also studying the Romantic repertoire with Gian Koral and Hélia T'Hezan.

Edwin Crossley-Mercer
baryton

In October 2003 Edwin Crossley-Mercer passed the entrance examination to the Hochschule für Musik in Berlin where he

now studies with Heinz Reeh and Reiner Goldberg, specialising in opera and interpretation of lieder. He receives regular tuition from Julia Varady in her interpretation seminar, and takes part in masterclasses with Thomas Quasthoff, Wolfram Rieger, Ruben Lifschitz (at Royaumont Abbey), Udo Reinemann and Dietrich Fischer-Dieskau.

He regularly performs the Baroque repertoire in concert with such groups as Les Folies Françaises and the Ensemble Baroque de Nice. In February 2005 Edwin Crossley-Mercer sang Papageno in *Die Zauberflöte* at the Frankfurt Theatre, followed by Harlekin in Strauss's *Ariadne auf Naxos* at Berlin in April.

LE CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Un château-musée comme celui de Versailles, qui reçoit chaque année des millions de visiteurs du monde entier, se doit d'offrir au public un éventail large d'activités culturelles et artistiques. Depuis dix-huit années, le Centre de Musique Baroque de Versailles compte au nombre des acteurs fidèles de cette mise en valeur du château et de son histoire. Créé à l'initiative du Ministère de la Culture, cet organisme assure une mission d'étude et de diffusion du patrimoine musical français des XVII^e et XVIII^e siècles, jusqu'alors peu ou mal connu et dont une grande partie fut composée pour la Cour de Versailles.

Installé à Versailles dans l'ancien Hôtel des Menus-Plaisirs qui, à l'époque royale, fournissait les scènes du château en décors et accessoires, le Centre alimente chaque année la saison de concert du château, l'*Automne musical du Château de Versailles*, avec le fruit de ses recherches. Une équipe pluridisciplinaire de chercheurs, éditeurs, pédagogues, producteurs et musiciens s'attache ainsi à retrouver, restaurer et revivifier les œuvres oubliées ou incomplètes qui ont fait les grands moments de l'histoire musicale de Versailles et de la France.

Le Centre comprend un atelier d'études, associé au CNRS, qui, outre ses activités de recherche et de restitution, gère une base de données de plus de 90 000 documents ainsi qu'une bibliothèque de 30 000 livres et partitions. Un atelier de gravure édite les partitions issues des travaux de l'atelier d'études, soit à ce jour 450 œuvres (plus de 25 000 pages de musique) destinées aux interprètes qui se passionnent pour la musique de cette période. La diffusion sonore des œuvres est assurée par un département de production musicale qui affiche plus de 1500 concerts organisés en France et à l'étranger, dont une grande partie dans les murs mêmes du château de Versailles. Trois générations de musiciens spécialistes de ce répertoire baroque participent à ce grand chantier musical et patrimonial. Ces moments musicaux ont fait l'objet de 150 disques publiés depuis la création du Centre. Enfin un département de pédagogie prépare la relève au travers d'une école maïtrisienne qui accueille en permanence une centaine d'enfants et une vingtaine d'adultes. Des étudiants en musicologie venus d'universités françaises et étrangères ont également bénéficié de la formation et des ressources documentaires du Centre pour mener à bien leurs travaux.

En dix-huit années, l'ensemble de ces actions a contribué à populariser la musique française baroque et classique auprès d'un public qui ne cesse de s'élargir.

THE CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

It is the duty of an institution such as the palace and museum of Versailles, which welcomes millions of visitors from all over the world every year, to offer the public a broad range of cultural and artistic activities. Over the past eighteen years, the Centre de Musique Baroque de Versailles (Versailles Centre for Baroque Music) has been a key participant in this process of development around the palace and its history. Created by an initiative of the French Ministry of Culture, the Centre carries out a mission of study and diffusion of the French musical heritage of the seventeenth and eighteenth centuries, previously little-known or misunderstood, a large part of which was actually composed for the Versailles court.

The Centre's headquarters are located at Versailles in the former Hôtel des Menus-Plaisirs, which during the period of royal residence at the palace provided props and décors for stage performances. Each year it provides the palace's concert season, the *Automne musical du Château de Versailles*, with the fruits of its research. A multidisciplinary team of research scholars, editorial and teaching staff, producers and musicians devotes its activities to rediscovering, restoring and reviving forgotten or incomplete works which provided great moments in the musical history of Versailles and of France.

The Centre comprises a research unit, associated with the CNRS, which in addition to its research and editorial activities manages a database of more than 90,000 documents and a library of 30,000 books and scores. A print workshop publishes the scores produced by the study unit, to date some 400 works (more than 25,000 pages of music) placed at the disposal of musicians fascinated by the music of this period. Practical performance of the works is organised by a music production department which already has to its credit more than 1,500 concerts in France and abroad, a sizable proportion of them within the walls of Versailles Palace itself. Three generations of musicians specialising in Baroque repertoire participate in this vast programme of work on our musical patrimony. Their efforts have already been perpetuated on some 150 recordings published since the foundation of the Centre. Finally, a teaching department prepares the younger generation through the activities of a choir school, whose permanent membership consists of around a hundred children and twenty adults. Musicology students from universities in France and abroad have also been able to take advantage of the Centre's training and documentary resources in the pursuit of their research.

Over the past eighteen years these activities have greatly contributed to making French music of the Baroque and Classical periods better known to a constantly growing audience.

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

Le Président du Conseil Général de Moselle