

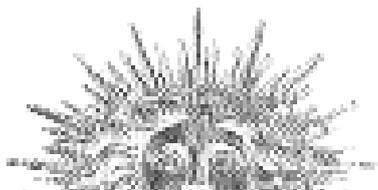


num. PHILIDOR / CMBV

*DANS LE CADRE DU FESTIVAL
JEUX D'ORGUES EN YVELINES*

JEUX D'ORGUES
À LA CHAPELLE ROYALE

Dimanche 17 novembre 2002
Chapelle royale du château de Versailles



CHATEAU DE VERSAILLES

une coproduction Centre de Musique Baroque de Versailles/
Adiam 78, sous l'égide du Conseil Général des Yvelines



MOTETS
POUR LA CHAPELLE DU ROY,
MIS EN MUSIQUE,

*Par Monsieur l'Abbé ROBERT, Maître de la Musique,
de ladite Chapelle.*

PREMIER DESSUS DE RECITS.

40. Ex Libris Sanchez



*Genovefa Parisiensis
1753*

A PARIS,

Par CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour
la Musique, rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.

M. DC. LXXIV.

Imprimez par exprés Commandement de Sa Majesté.

PROGRAMME

LES MAÎTRISES DES CATHÉDRALES DE FRANCE
À L'ÉPOQUE BAROQUE

LOUIS MARCHAND (1669-1732)	Grand dialogue en ut
ETIENNE MOULINIÉ (1599-1676)	<i>Cantique de Moïse</i>
LOUIS MARCHAND	Extraits du Premier livre d'orgue <i>Fond d'orgue - Basse de trompette</i> <i>Récit de Nasard - Dialogue</i>
PIERRE ROBERT (1618-1699)	<i>Deus noster refugium</i> (psaume 45)
JEAN-FRANÇOIS LALOUETTE (1651-1728)	Motets <i>O mysterium ineffabile</i> <i>O Rex gloriæ</i> <i>O sacrum convivium</i> <i>Regina cæli lætare</i>
JEHAN TITELOUZE (1563-1633)	Hymne <i>Veni Creator</i>
GUILLAUME BOUZIGNAC (1587-1643)	<i>Te Deum</i>

avec

LA MAÎTRISE DE NOTRE-DAME DE PARIS

LES PAGES & LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

LES SYMPHONISTES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

direction : Nicole Corti et Olivier Schneebeli

et

ERWAN LE PRADO, Grand orgue de la Chapelle royale

LES INTERPRÈTES

LA MAÎTRISE DE NOTRE DAME
(DIRECTION MUSICALE : NICOLE CORTI)

CHOEUR D'ENFANTS – JEUNE ENSEMBLE

Jérémie Arcache, Charlotte Buonomo, Nicolas Champart,
Camille Cotteret, Benoît Descamps, Joseph Forjonel,
Lucie Frontière, Sarah Frontière, Blanche Lacoste,
Gérald de Montmarin, Elise Morillon, Laetitia Thomas,
Dimitri Repérant, Grégoire Rolland, Vincent Rouellat,
Thomas Selig, Godefroy de Sevin, Lucile de Trémolles,
Albane Tribot la Spière, Ambroise Willaume

CHOEUR D'ADULTES

Aurore Bucher, Gwénaëlle Clémino, Amélie Couderc,
Adeline Delterme, Akiko Konno, Hélène Richer, *dessus*
Muriel Ferraro, Stéphanie Leclerc, Léna Orye,
François Hollemaërt, Benjamin Lunetta, Raphaël Mas, *bas-dessus*
Camillo Angarita, Karim Bouzra, Frédéric Dupuy,
Amine Hadeif, Sébastien Mahieuxe, *tailles*
Geoffroy Buffière, Christophe Gautier, Loic Guguen,
Laurent Herbaut, Olivier Lacoste, *basses-tailles*

LES PAGES & LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES
(DIRECTION MUSICALE : OLIVIER SCHNEEBELI)

LES PAGES

Ghislain Bataille, Pierre Blaise, Emmanuel Bommelaer, Anne-Cécile Caseau,
Camille Chagnon, Côme Cladière, Alexis de Compreignac, Fabiola Dechin,
Alexis Galli, Augustin Gaudemer, Casimir Gosset, Romain Grimal,
Noémie Imbault, Pierre Joud, Natan Katz, Charlotte Kurz, Paul Libert,
Antoine Mercier, Cécile Tournesac, Stéphane Ung

LES CHANTRES

Béatrice Gobin, Magali Lange, Yukari Miyauchi,
Sarah Szlakmann, *dessus et bas-dessus*
Jean-Sébastien Beauvais, Julien Freymuth,
Arnaud Raffarin, *contre-ténor*
Dominique Bonnetain, Edouard Hazebrouck, Lior Leibovici,
Lisandro Nesis, Ludovic Redon, *tailles*
Nicolas Boulanger, Edwin Crossley-Mercer, Arnaud Lasne,
Ludovic Provost, *basses-tailles et basses*

LES SYMPHONISTES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

Yuka Saïto, *viole de gambe*
Eva Godard, *cornet*
Pascal Gallon, *théorbe*
Serge Guillou, *sacqueboute ténor et basse*
Fabien Armengaud, *clavecin*
Pascale Chochod, *orgue positif*
Pierre Méa, *orgue*

ÉTIENNE MOULINIÉ
(ca 1599-1676)

C'est en 1658 que paraissent, imprimés par Ballard, les *Meslanges de sujets chrétiens avec la basse continue* d'Étienne Moulinié. Le fameux Maître de Musique de « Monsieur » Gaston d'Orléans, frère du feu roi Louis XIII, a alors suivi son maître à Blois où le jeune Louis XIV a exilé cet oncle turbulent à l'issue de la Fronde. Le musicien restera fidèle au Prince jusqu'à la mort de ce dernier, qui surviendra deux ans plus tard.

Quel chemin parcouru par le petit maîtrisien de la cathédrale Saint-Just de Narbonne et devenu, trente ans plus tard, l'un des plus célèbres compositeurs de sa génération ! Déjà réputé pour ses airs de cour, parus en plusieurs recueils, le Languedocien, avec ces *Meslanges* démontre à l'envi qu'il est également l'un des plus importants compositeurs de musique sacrée de cette première partie du siècle. Parmi une trentaine de motets, d'hymnes et de cantiques rassemblés dans ce recueil, figurent deux chefs-d'œuvre absolus de la musique religieuse baroque : les *Litanies à la Vierge* (dédiées à Madame, épouse de son protecteur) et l'impressionnant *Cantique de Moïse*, paraphrase en vers français du texte de la Genèse, due à la plume d'Antoine Godeau (1605-1672).

Surprenant personnage que cet Antoine Godeau « *extraordinairement petit et extraordinairement laid* » aux dires de Tallemant des Réaux qui n'en est pas à une méchanceté près. Éminemment haut en couleur, parfaitement baroque que cet abbé galant et poète, amoureux transi des plus célèbres « précieuses » de l'époque et que Richelieu fera Évêque de Grasse en 1636, peut-être parce qu'il est aussi doué à paraphraser les textes saints qu'à trusser un madrigal. Le « Nain de Julie » (la fameuse Madame de Rambouillet) qui, par quelques sonnets, a enrichi la « Guirlande » - recueil collectif de poésies célébrant les beautés et les grâces de la Marquise - terminera ses jours évêque de Vence, en parfaite odeur de sainteté.

Il faut dire qu'en pleine époque de la Contre-Réforme, l'exceptionnel talent littéraire de Godeau a largement contribué à donner aux psaumes et aux cantiques de l'Ancien Testament une traduction poétique digne de rivaliser avec les superbes paraphrases du XVI^e siècle huguenot, dues aux plumes de Clément Marot, Théodore de Bèze, Agrippa d'Aubigné... Somptueusement imagé, dans le *Cantique de Moïse*, puissant, précieux au sens le plus noble du terme, le vers de Godeau se trouve de temps à autre frappé au coin de la noble perfection, de l'alexandrin cornélien (par exemple, à la 6^e strophe : « c'est à ce coup que ta puissance éclate, / Qu'elle montre qu'en vain un monarque se flatte... »). Sans la musique de Moulinié, cette paraphrase est déjà un pur chef-d'œuvre de la poésie spirituelle française, qui ne pouvait qu'inspirer le génie mélodique et contrapunctique de notre Languedocien.

Tout au long des 17 strophes qui constituent l'œuvre, Moulinié alterne les chœurs à 5, les duos, les trios et les quatuors, dans ce qui apparaît à la fois comme un immense madrigal mais aussi comme la préfiguration des Histoires sacrées de Charpentier, et d'une certaine façon, des grands motets où alterneront les effets de *tutti* avec les interventions de solistes. Musique de bruit et de fureur : on y entend le fracas des armes, les vociférations des combattants. Œuvre éminemment visuelle et poétique : les harmonies tantôt rutilantes y décrivent le flamboiement des armures, la splendeur de la Terre promise, tantôt « sinistres » et « étouffées » (comme l'on dirait à l'époque), font toucher du doigt l'ombre glaciale des tombeaux « liquides » et des « abymes » dans lesquels sont engloutis Pharaon et son armée. À cet égard, les effets dramatiques suggérés par la musique sont particulièrement saisissants dans les versets consacrés au Passage de la Mer Rouge : silences (on vit les aquilons retenir leur haleine), précédant cette immense « muraille » harmonique, sur de lents accords

comme immobilisés évoquant si bien « les abymes profonds » entrouvrant « leurs entrailles ». Il est à noter que, dans ces moments avant tout descriptifs et dramatiques, le traitement des voix généralement en imitation (les contrepoints sont particulièrement savants et raffinés) devient homophone, annonçant déjà, par la perfection de la prosodie, les chœurs des opéras lullystes.

Chef-d'œuvre incontournable à tout point de vue (littéraire, musical et métaphysique), le *Cantique de Moïse* de Godeau et Moulinié mérite sans doute d'accéder au Parnasse des œuvres mythiques de la musique sacrée du XVII^e siècle, tels le *Reniement de Saint-Pierre* et *David & Jonathas* de Charpentier ou encore les Grands Motets de Lully et de Du Mont.

GUILLAUME BOUZIGNAC
(ca 1590-1643)

Guillaume Bouzignac, comme les frères Étienne et Antoine Moulinié, a appris son métier de musicien à la Maîtrise de Narbonne. Contrairement à ceux-ci, il n'a jamais occupé de poste officiel à la Cour. Il s'est contenté, lors d'un long périple qui l'a mené d'Angoulême à Bourges, en passant par Clermont-Ferrand et Grenoble, d'occuper le poste de Maître de Chapelle dans les cathédrales de ces villes : Maître de Chapelle, c'est-à-dire « Maître des enfants », autrement dit des petits maîtrisiens, des chantres, en même temps que compositeur chargé d'écrire les Motets et les Messes plus au moins solennelles qu'on exécutera dans ces immenses vaisseaux de pierre. De sa vie on ne sait presque rien, hormis sa présence attestée, le plus souvent par des reconnaissances de dettes ou des contrats d'engagement. À l'instar d'un Annibal Gantez, Bouzignac fait partie de ces Maîtres de chœur engagés pour quelques années dans les plus prestigieuses églises de province, mettant un point d'honneur à arpenter ainsi la France, en emportant pour tout bagage leurs précieuses partitions sous le bras. Par Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636), on sait que le compositeur était fort apprécié et son talent reconnu comme l'un des plus sûrs. On connaît sa musique grâce à deux manuscrits : le premier, conservé à la Bibliothèque nationale de France, a appartenu à Sébastien de Brossard, cet infatigable collectionneur de musique ; le second, qui se trouve à la Bibliothèque municipale de Tours, est sans doute une copie partielle du premier (beaucoup d'œuvres s'y retrouvent), écrites de la même main. Seulement quelques pièces de ce dernier manuscrit portent la mention « Bouzignac ». Pourtant, Denise Launay, l'un des premiers musicologues à s'être intéressés au compositeur, lui attribue peut-être abusivement la paternité des œuvres non « signées ». Le *Te Deum* en fait partie. Quoi qu'il en soit, c'est une pièce magistrale. Écrite à deux chœurs à quatre parties, elle fait alterner les effets de masse, le plus souvent homophoniques, à des ensembles de solistes d'une facture souvent très raffinée, particulièrement virtuoses de temps à autre (parties de dessus notamment). Il est à noter que, lorsque les chœurs ne dialoguent pas, ils sont (excepté à deux reprises) parfaitement homophones, l'écriture se réduisant alors à quatre parties réelles. La beauté de l'œuvre réside principalement dans le contraste entre ces *tutti* imposants et la délicatesse mélodique des ensembles de solistes. Quand, notamment à la fin de l'œuvre, les chœurs se mettent à dialoguer en de réelles structures à huit voix, on peut pressentir, là encore, ce que sera le double chœur versaillais, quelques vingt ans plus tard.

OLIVIER SCHNEEBELI

PIERRE ROBERT
(ca 1618-1699)

Deus noster refugium (psaume 45 ; *Motets pour la Chapelle du Roy...*, Paris, Christophe Ballard, 1684)

Issu d'une famille de la bourgeoisie parisienne, Pierre Robert fait ses études musicales à la maîtrise de Notre-Dame de Paris où, nommé surveillant des enfants, il prend l'habit ecclésiastique et devient clerc du diocèse. Il succède à Jean de Bournonville à la tête de la maîtrise en 1653, après avoir remporté le 1^{er} Concours de la Sainte-Cécile au Mans (1648) et exercé des fonctions de maître de chapelle à Senlis (1648-1650) puis à Chartres (1650-1652). En 1663, après la mort de Jean Veillot, le jeune Louis XIV décide de réorganiser sa Chapelle-musique, en divisant l'année en quatre quartiers au lieu de deux semestres. Il conserve Thomas Gobert et nomme trois nouveaux sous-maîtres : Gabriel Expilly, Henry Du Mont et Pierre Robert. En tant qu'ecclésiastique, Robert supervise la formation musicale des enfants du chœur, en alternance avec Du Mont (cette charge reste semestrielle), et doit par ailleurs fournir de la musique pour la messe du Roi durant le quartier d'avril-mai-juin. Les démissions de Gobert et d'Expilly en 1668 lui permettent d'accroître ses fonctions du quartier d'octobre (celui de juillet échoit à Du Mont), charges qu'il cumulera avec celle de compositeur de la musique de la Chambre de 1672 jusqu'à sa démission en 1683. Dès cette époque, la messe royale ordinaire se limite à une messe basse pendant laquelle la musique de la Chapelle exécute trois motets. Le poète Pierre Perrin explique le déroulement de cet office dans l'avant-propos de son recueil de *Cantica pro capella Regis* (1665), textes qu'il écrit

« pour la Messe du Roy, où l'on en chante d'ordinaire trois [motets], un grand, un petit pour l'élévation et un Domine salvum fac Regem. J'ay fait les grands de telle longueur, qu'ils peuvent tenir un quart d'heure [...] et occuper le commencement de la Messe jusqu'à l'élévation. Ceux de l'élévation sont plus petits et peuvent tenir jusqu'à la Post-Communion, que commence le Domine. »

De l'œuvre de Pierre Robert n'est conservée qu'une partie de la musique qu'il composa pour la Chapelle royale, soit vingt-quatre grands motets pour double chœur et instruments, « imprimez par exprès Commandement de Sa Majesté » en parties séparées en 1684, ainsi que douze petits motets et élévations pour voix seule(s) et basse continue, sous forme manuscrite. Le *Deus noster refugium* (psaume 45) proposé ce soir est extrait du recueil imprimé en 1684, mais sa composition se situe entre 1663 et 1678 ; le texte figure en effet dans le *Livre du Roi* (sorte de livret imprimé contenant les textes des motets chantés devant la Cour) du quartier d'avril 1678. La pièce obéit logiquement à la structure du motet à double chœur avec accompagnement instrumental pratiqué à la Chapelle royale dès le milieu du siècle et que développeront justement Robert, Du Mont et le Surintendant de la musique, Jean-Baptiste Lully. Les versets du psaume sont prétexte à une alternance de récits et d'ensembles vocaux de diverses combinaisons entre le petit chœur (ou voix « de récits »), composé ici de huit voix solistes (deux dessus, deux hautes-contre, haute-taille, basse-taille, haut-concordant, bas-concordant) et le grand chœur, à cinq voix (dessus, haute-contre, haute-contre, haute-taille, basse-taille, bas-concordant). Ces deux groupes sont soutenus par la basse continue et doublés de manière plus ou moins stricte par un ensemble de violons à cinq parties (dessus, haute-contre, taille, quinte et basse) qui, de plus, introduit la composition d'une brève « symphonie » et la jalonne de ritournelles. Selon l'espace dont disposaient les musiciens (rappelons que la Cour ne se fixe à Versailles qu'en 1682 et que les chapelles successives, antérieures à celle que nous voyons aujourd'hui, sont beaucoup plus petites), l'ensemble était plus ou moins important ; il n'est pas impossible d'imaginer que, lors d'un déplacement de la Cour, l'accompagnement instrumental pouvait se limiter, comme c'est le cas ce soir, à l'orgue seul.

JEAN-FRANÇOIS LALOUETTE
(1651-1728)

O mysterium ineffabile (texte : Pierre Portes, *Cantiques pour les principales festes de l'année*, 1685), *O Rex gloriæ*, *O sacrum convivium*, *Regina cæli lætare* (*Motets a une, 2 & 3 voix*, Paris, l'auteur, Boivin, 1726)

Rien ne destinait vraiment Jean-François Lalouette (ou Lallouette) à composer pour l'Église. Disciple de Jean-Baptiste Lully pour la composition et de Guy Leclerc pour le violon, il intègre l'orchestre de la toute nouvelle Académie royale de Musique (1672) dont il est également « batteur de mesure ». Secrétaire particulier de Lully, celui-ci lui confie, dit-on, la composition de certaines parties intermédiaires des chœurs de ses opéras. En 1677, il se vante maladroitement d'avoir collaboré d'un peu trop près à la tragédie *Isis* et d'être l'auteur de certains airs. Lully, vexé par le mauvais accueil que le Roi a réservé à son nouvel opéra – le librettiste, Philippe Quinault, y avait caricaturé un peu trop fortement M^{me} de Montespan sous les traits de Junon – se sert de la maladresse de Lalouette et le renvoie ; le Surintendant lui vouera une véritable haine. Éliminé dès le premier tour du concours de recrutement des nouveaux sous-maîtres de la Chapelle royale (1683), Lalouette, définitivement écarté de la Cour, se consacre dès lors à la vie musicale de nombreuses institutions religieuses, et collabore aux offices de la Sainte-Chapelle, de Saint-Germain-l'Auxerrois et de l'abbaye royale de Montmartre. Il dirige la musique de la cathédrale de Rouen (1693-1695), de Notre-Dame de Versailles (1695-1697) puis de Saint-Germain-l'Auxerrois (1697-1698), avant de succéder à André Campra à la tête de la maîtrise de Notre-Dame de Paris, le 17 novembre 1700. À côté de nombreux motets à grands chœurs et symphonie, « qui ont eu les applaudissements des meilleurs Connoisseurs » (Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, 1732) mais dont seuls trois sont conservés, Jean-François Lalouette laisse deux livres de petits motets (1726, 1730) ainsi que deux messes, l'une en plain-chant restée manuscrite, l'autre à quatre voix publiée en 1744. Les quatre pièces proposées ce soir sont toutes extraites des *Motets a une, 2 & 3 voix* de 1726. Par leur effectif et leur concision, les motets de ce recueil semblent pour la plupart destinés à des religieuses ; peut-être s'agit-il de celles de Montmartre pour lesquelles il composa le *Miserere* à trois voix et basse continue que renferme le recueil et que loue Lecerf de La Viéville dans sa *Comparaison de la musique italienne & de la musique françoise* (1704-1706) :

« Deux ans de suite, j'ai entendu trois fois à Ténèbres, un miserere de Lalouette que j'ose préférer à un Volume de pièces Italiennes & que je croi d'une beauté exquise pour tout. Quoique les Religieuses qui l'exécutoient ne l'exécutassent pas avec toute la tendresse qu'il falloit, il n'y avait personne dans leur Eglise, savant ou ignorant, qui n'en fût frappé, & le ton du mot miserere, ménagé & relevé d'une manière ingénieuse dans un jeu touchant des deux dessus, valoit seul une longue pièce [...] c'est un modèle d'excellente musique. »

Les contemporains s'accordaient à lui reconnaître un grand « génie pour la musique », capable de réunir les partisans des deux goûts, français et italien ; il s'était en effet familiarisé avec le style ultramontain lors de séjours à la cour de Turin (1678-1679) et à Rome (1695). On ne lui connaissait pour tout défaut, s'il faut en croire certains commentaires de l'époque, que celui d'aimer un peu trop le vin, et les femmes...

PIÈCES POUR ORGUE

JEHAN TITELOUZE (1563-1633)

Hymne Veni Creator (Hymnes de l'Église pour toucher sur l'Orgue avec les fugues et recherches sur le plain chant, Paris, Pierre Ballard, 1623)

LOUIS MARCHAND (1669-1732)

Fond d'orgue – Basse de trompette – Récit de Nasard – Dialogue (extrait du 1^{er} livre d'orgue, ms., Versailles, Bibliothèque municipale) ; *Grand dialogue* en ut (ms., 1696, Versailles, Bibliothèque municipale)

Près de quatre-vingts ans séparent les deux recueils de pièces « pour toucher sur l'orgue » de Jehan Titelouze (*Hymnes de l'Église...*, 1623 ; *Magnificat... suivant les huit tons de l'Église*, 1626) des cinq *Livres d'orgue* manuscrits de Louis Marchand ; quatre-vingts ans qui verront la naissance, l'évolution puis l'apogée de l'orgue classique français. En l'absence d'un répertoire spécifiquement écrit pour l'instrument entre les pièces anonymes publiées à Paris par Pierre Attaingnant (1530-1531) et les *Hymnes* de Jehan Titelouze parues chez Pierre Ballard en 1623, c'est véritablement en Normandie qu'il convient de situer la naissance de la musique d'orgue du Grand siècle. C'est à la tribune de la cathédrale de Rouen, qu'il tient de 1588 à sa mort en 1633, que Jehan Titelouze fait entendre ses pièces. Bien qu'il contribue à développer considérablement la facture de l'orgue en le faisant doter de nouveaux registres et donc de nouvelles couleurs, sa musique obéit à la tradition polyphonique franco-flamande de la Renaissance, dont la sévère mais non moins magnifique polyphonie ne met que peu en valeur les nouvelles qualités expressives de l'instrument. Dans ses pièces, destinées à faire partie intégrante de la liturgie, Titelouze ne met « sur l'orgue » que la moitié des versets de chacune des hymnes ou du *Magnificat*, les autres versets pouvant être chantés en plain chant ou en faux-bourdon par la maîtrise.

Il faut attendre la seconde moitié du XVII^e siècle pour voir l'orgue s'affranchir peu à peu du déroulement purement liturgique et acquérir un statut d'instrument à part entière, tout en conservant son caractère religieux. Dans leurs *Livres d'orgue*, Guillaume-Gabriel Nivers, Nicolas Lebègue ou encore Nicolas de Grigny n'hésitent pas, à travers leurs récits, dialogues ou autres offertoires, à exploiter toute la richesse des magnifiques instruments construits à cette époque. L'organiste de la Chapelle royale Louis Marchand sera un des derniers à mettre sa virtuosité au service de l'orgue d'église, avant que celui-ci ne devienne véritablement un instrument de concert au cours du XVIII^e siècle.

THOMAS LECONTE
Ingénieur d'études
Centre de Musique Baroque de Versailles