



|   |   |
|---|---|
| <b>Motet pour la canonisation de Saint Pie C.150</b>    |   |
| 1   | <i>Exurge</i> 6'04  |
| 2   | <i>Trina Pius</i> 1'46  |
| 3   | <i>Factio conjurat</i> 0'46   |
| 4   | <i>Impia turcarum gens</i> 3'00   |
| 5   | <i>Imperat</i> 0'48   |
| 6   | <i>Toto hinc terris</i> 0'30  |
| 7   | <i>Quam felix</i> 3'39  |
| 8   | <b>Panis angelicus</b> , motet du Saint Sacrement C.131 3'30                  |
| <b>Motet à 3 voix tiré du Psaume 76 C.130</b>           |   |
| 9   | <i>Viderunt te aquæ Deus</i> 2'00   |
| 10  | <i>Etenim sagittæ tuæ transeunt</i> 0'58                                      |
| 11  | <i>Illuxerunt coruscationes tuæ</i> 1'41                                      |
| 12  | <i>In mari via tua</i> 2'04   |
| 13  | <i>Deduxisti</i> 3'23   |
| <b>Salve Regina</b> , antienne à la Sainte Vierge C.114 |   |
| 14  | <i>Salve Regina</i> 4'12  |
| 15  | <i>Ad te clamamus</i> 3'21  |
| 16  | <i>Eia ergo</i> 1'33  |
| 17  | <i>Et Jesum benedictum</i> 1'25   |
| 18  | <i>O clemens, o pia</i> 3'10  |
| 19  | <b>Monstra te esse matrem</b> , antienne à la Sainte Vierge C.132 2'54        |
| <b>Magnificat à 3 voix et basse continue C.136</b>      |   |
| 20  | <i>Magnificat</i> 0'40  |
| 21  | <i>Et exultavit</i> 1'38  |
| 22  | <i>Quia respexit</i> 2'00   |
| 23  | <i>Quia fecit</i> 1'04  |
| 24  | <i>Et misericordia</i> 4'22   |
| 25  | <i>Fecit potentiam</i> 2'50   |
| 26  | <i>Suscepit Israel</i> 2'26   |
| 27  | <i>Sicut locutus est</i> 1'04   |
| 28  | <i>Gloria Patri</i> 3'37  |
| 29  | <b>Sub tuum præsidium</b> , antienne à la Sainte Vierge C.104 3'34            |
| 30  | <b>O piissima, o sanctissima mater</b> , motet de la Sainte Vierge C.135 4'16 |

*à mon père Gérard,  
à mon fils Louis,*

**Ensemble Sébastien de Brossard**

Fabien Armengaud, *orgue, clavecin et direction*

Cyril Auvity, *haute-contre*

Jean-François Novelli, *taille*

Alain Buet, *basse-taille*

Léonor de Récondo et François Costa, *violons*

Valérie Balssa et Lucie Rio-Humbrecht, *traversos*

Maud Caille, *flûte à bec*

Guillaume Cuiller, *hautbois*

Mathurin Matharel, *basse de violon*

Thibaut Roussel, *théorbe*

Orgue Westenfelder gracieusement mis à disposition par le  
Centre de musique baroque de Versailles

Clavecin à la manière française du XVII<sup>e</sup> siècle construit par  
Alain Anselm en 2014

« Il étoit d'une famille attachée au service du Roi [...] Ce Maître montra, dès l'enfance, un génie supérieur pour son Art. Il fit exécuter, à l'âge de treize ans, un Motet à grand Chœur de sa composition. On le choisit, âgé seulement de vingt ans, pour être Organiste des Grands Jacobins ; il obtint depuis, l'Orgue de Saint-Cyr. Louis XIV se plaisoit à lui entendre jouer de petites Pièces de clavecin. Ses Cantates augmentèrent beaucoup sa réputation. Celle d'Orphée, son chef-d'œuvre, fut la première qu'il publia. Le Roi en fut si charmé, que S. M. le nomma Sur-Intendant des Concerts particuliers de Madame de Maintenon. »

C'est ainsi que le critique Jacques Lacombe résumait la biographie de Nicolas Clérambault dans son *Dictionnaire portatif*, en 1753, peu après la disparition du compositeur. Une carrière parisienne de musicien d'église donc, comme organiste du couvent des Jacobins où il hérita de la tribune de son maître André Raison. À Saint-Sulpice aussi, constamment en travaux durant cette période. Là, comme à Saint-Cyr, il succédait à Guillaume-Gabriel Nivers.

Comme de nombreux musiciens de son temps, comme Rameau, son illustre contemporain, Clérambault chercha des modes d'expression hors son service d'organiste, notamment en composant de la musique profane. Pour lui, ce ne fut point l'opéra à l'Académie royale de musique, mais plusieurs divertissements ou intermèdes commandés par le collègue Louis-le-Grand (*Le Triomphe de la vertu* en 1723 ou *Le Retour du printemps* en 1748), par Saint-Cyr en 1745 ou par d'autres commanditaires non identifiés comme pour *Le Triomphe d'Iris* (1706) et un *Daphnis & Sylvie* exécuté à Lyon. On lui doit aussi un livre de clavecin (1702), un autre pour l'orgue (1710-1714), vingt-cinq cantates, neuf airs profanes, quarante-sept airs spirituels, douze pièces instrumentales pour divers effectifs et même un court ouvrage théorique consacré aux *Règles d'accompagnement* (1716), rédigé probablement pour ses élèves. Mais c'est évidemment la musique vocale religieuse qui fait la plus grande part de la production qui nous reste : 133 motets pour les formations les plus diverses et un bel oratorio, *La Femme adultère*. Au total, un catalogue de presque 250 œuvres qu'a établi Catherine Cessac.

Comme le rapporte Johann Christoph Neimetz dans son *Séjour de Paris* publié en 1727, Clérambault organisait chez lui des concerts réguliers, « un environ tous les 15. Jours, ou trois semaines », très suivis et fréquentés, où divers musiciens se faisait connaître, comme cette « jeune fille d'environ 11. ans [qui] jouoit du Clavessin, et [qui] l'accompagnoit d'une habileté & grace peu commune ». Peut-être son élève ?

Mais ce fut certainement par l'édition que Clérambault chercha ses publics : en effet, près des deux tiers de son œuvre furent gravés et diffusés d'abord chez Claude Roussel pour la musique de clavecin, puis à l'enseigne de *La Règle d'or* chez Henri Foucault, et enfin, après la mort de ce dernier, chez la veuve Boivin. Certains de ses ouvrages eurent un beau succès et firent l'objet de nouvelles éditions. On doit

reconnaître à Clérambault un goût très personnel et fort moderne pour cette forme de diffusion, qui lui coûtait probablement fort cher mais qui lui permettait de toucher des publics divers à Paris et bien au-delà, jusqu'en Nouvelle-France chez les Hospitalières de Québec (*Nouveaux cantiques spirituels*) ou dans les collections de l'intendant Dupuy (cantates). Divers publics, ceux des salons (grâce aux cantates, aux airs profanes), des maisons d'éducation des jeunes femmes (avec les airs spirituels que « l'on puisse chanter à la maison, et oublier par ce moyen les chansons mondaines ») et un nombre considérable de couvents féminins ou masculins (avec les motets). Une trace de son œuvre aussi pour la postérité.

Fort peu de ses contemporains purent rivaliser avec lui en ce domaine. Très exigeant sur le contenu musical de ses publications, Clérambault prenait un soin particulier à noter la musique, avec une précision inégalée à cette époque, notamment pour les chiffrages de la basse continue, où il insérait des traits de continuité pour les accords, ce qui était une nouveauté pour l'époque – nouveauté que signalera plus tard Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* : « c'est ainsi que les jolies cantates de M. Clerambault sont chiffrées » ; et Rousseau, désabusé, de regretter que cette invention si nécessaire – et qui aura de beaux jours par la suite – soit « trop commode pour durer ». L'engagement de Clérambault dans l'édition l'amena également à revoir entièrement les chiffrages des *Nouvelles poésies spirituelles et morales* dans la nouvelle édition de 1737 pour l'éditeur Lottin. Ces recueils édifiants comportent plus de 400 airs et parodies utilisant des airs de très nombreux auteurs que Clérambault revisita comme il est précisé dans la préface : « Les Basses ont été chiffrées avec grand soin par M. Clérambault, en faveur des personnes qui accompagnent du clavecin ou du théorbe ». Ce travail vertueux et probablement désintéressé sur des œuvres qui, pour la plupart, ne sont pas de lui, laisse entrevoir un engagement fort du compositeur dans le mouvement d'évangélisation et de rénovation chrétienne auquel contribua fortement la Compagnie de Saint-Sulpice. Ces *Nouvelles poésies* étaient en effet un outil précieux qui doit être considéré dans sa dimension pastorale et missionnaire.

L'enregistrement des huit motets pour voix d'hommes que proposent ici Fabien Armengaud et l'*Ensemble Sébastien de Brossard* permet de découvrir un pan de la production de ce compositeur attachant, qui nous a laissé de nombreuses œuvres pour cette formation vocale, avec ou sans instruments. Ces pièces, de caractères très divers, sont toutes conservées en copies manuscrites non autographes, dans une série de cinq recueils, en doubles exemplaires, provenant de l'*Intendance des Menus-Plaisirs et affaires de la Chambre du roi*, institution qui administrait les cérémonies profanes et religieuses de la Cour. Pour deux de ces recueils, un troisième exemplaire a été réalisé pour Saint-Cyr. Cet ensemble de manuscrits, qui montre un canal de diffusion de la musique parallèle à l'édition, fut copié après 1742, peut-être même après la mort du compositeur. Nous ignorons tout de cette production, mais aussi du contenu de ces volumes que ce soit pour la datation des œuvres, les commanditaires, les destinataires ou les lieux d'exécution...

Les œuvres présentées ici font une large place à la dévotion mariale avec quatre antiennes pour les vêpres de l'Office de la Vierge auxquelles on peut associer le *Magnificat*. Chacune de ces miniatures peint délicatement les passions en mouvement, jouant des nuances infimes du texte. Le *Sub tuum præsidium* par

exemple, pour une voix de basse et un violon concertant s'ouvre sur une belle déploration où s'enchaînent les sixtes descendantes (la torpeur) et ascendantes (la supplication), soulignant l'humilité de la supplique. La voix, accablée, s'incline doucement vers la sous-dominante, jusqu'au « *ne despicias* » (ne rejetez pas), insistant, qui marque, au ton de la dominante, l'espoir du pécheur dans l'intercession de la Vierge, pour aboutir à un ternaire lumineux qui achève le motet en insistant sur l'évidence de la rédemption.

Clérambault propose ainsi, en homme d'église, une lecture fine et originale du texte latin, cherchant toutes les nuances qui contribueront au dessein musical et au mouvement général de son motet. Pour chaque œuvre, il propose ainsi une « action musicale » neuve, claire et efficace, en sectionnant l'antienne comme dans le motet précédent ou au contraire en jouant de la continuité comme dans *Monstra te esse matrem*, dont le texte est tiré de l'hymne *Ave maris stella*. Ici, c'est la joie de l'espérance, un ton brillant et un rythme enlevé presque dansant, décliné en deux affects qui se répondent et s'amplifient : « *monstra te* » (montrez-vous) donne lieu à une séquence allègre et sereine, qui sert de refrain à la pièce, chanté en solo ou en chœurs homophones ; « *sumat* » (qu'il s'approprie) appelle au contraire à une joie plus retenue, humble, qui convient à l'évocation de Dieu et dont le sujet génère un fugato. Le texte de cette antienne faisait l'objet alors d'une controverse, certains jugeant déplacées les injonctions à la Vierge, d'autres au contraire, comme Clérambault, la considérant pleine de douceur : « Est-il des paroles plus tendres, de plus innocentes que l'on puisse adresser à cette incomparable Mère de Dieu avec plus de justice et de confiance ? »

Cette habile construction de petites structures dramatiques contrastées, joliment agencées, se retrouve dans chaque motet. On ne peut qu'admirer cette attention constante portée au texte et à la palette de couleurs extrêmement nuancées et variées que Clérambault sait en tirer. Mais on ne peut qu'être saisi par l'ingéniosité contrapuntique de ces pièces, les modulations subtiles, l'utilisation des instruments, la manière d'amener les effets harmoniques (les quintes superflues ou les accords de neuvième par exemple), le renouvellement des carrures qui permet de ralentir ou de précipiter le discours, de faire respirer la musique. Le *Salve regina*, beaucoup plus développé, réunit tous ces ingrédients : on s'attachera notamment au second verset, le duo « *Ad te clamamus* », qui n'est pas sans évoquer, par la virtuosité de l'écriture, sa rythmique et ses chromatismes, le magnifique chœur final de l'*In convertendo* de Rameau.

La plupart des motets présentés ici sont construits à partir des textes de la liturgie parisienne et pour lesquels nous avons conservé de nombreuses partitions de différents compositeurs. Ce n'est pas le cas du *Viderunt te aquæ* dont les cinq versets utilisés par Clérambault sont tirés du long psaume 76, *Voce mea*, que l'on récite au 3<sup>e</sup> nocturne du Jeudi saint, mais qui fut très peu utilisé par les musiciens. Ces versets qui évoquent le passage de la Mer Rouge offrent au compositeur l'occasion de peindre le déchaînement des éléments et l'effroi du peuple d'Israël conduit par Moïse et Aaron : les eaux sont troublées jusque dans les abysses, le bruit du tonnerre, les éclairs, le tremblement de la terre... Images fortes, inhabituelles dans un motet pour solistes et qui rappellent au public les cataclysmes de la scène lyrique traités, quant à eux, avec grands chœurs et symphonie.

Deux des textes de cet enregistrement ont une tout autre origine et nous font entrevoir l'immense production des poètes néo-latins de cette époque et leurs différents procédés de composition. Le *O piissima* obéit à la technique du centon, composition nouvelle réalisée à partir de fragments empruntés à différents textes ; ici, les modèles proviennent de saint Bernard, mais aussi, pour la touche finale, au *Cantique des cantiques*. Ce procédé d'écriture fut fortement encouragé par Marmontel : « ces versets pris çà & là & raccordés avec intelligence, composeroient un riche mélange de sentimens & d'images, qui donneroient à la musique de la couleur & du caractere, & le moyen de varier ses formes & de disposer à son gré [celui du compositeur] l'ordonnance de ses tableaux ».

En revanche, *l'Exurge atque iterum* a une autre logique : l'œuvre a été entièrement composée par un poète anonyme (probablement un père dominicain) pour célébrer la canonisation du pape Pie V (1566-1572) qui avait eu lieu en mai 1712 à Rome. Les couvents dominicains de tout le royaume organisèrent de fastueux services l'année suivante, dont nous avons la trace à Bordeaux, Lyon, Amiens, Marseille et dans beaucoup d'autres villes. À Paris, les Frères Prêcheurs de la rue Saint-Jacques – les Jacobins où exerçait Clérambault – firent de même, probablement le 22 mai 1713. Cet office suscita le pamphlet acerbe d'un Français anonyme émigré en Hollande, ouvrage publié dans *L'Europe savante* : l'auteur y reprochait à la fois la canonisation de cet « inquisiteur cruel et farouche », mais aussi les paroles du « motet chanté à Paris dans l'Eglise du grand Couvent des Dominicains », où il est fait l'éloge des cruautés du nouvel élu : « *Lutheri vulpes, Selimi compulit Hydra ; Hæreticus flamma, gurgite Turca perit* » (Les Renards de Luther virent sa vigilance:/ et sentirent ses feux ;/ Les Hydres de Selim connurent sa puissance/ Dans des gouffres affreux). On remarquera que ce motet diffère sensiblement du texte mis en musique par Clérambault. Néanmoins, le contenu en reste toutefois très proche.

Les motets enregistrés ici complètent une discographie déjà riche, bien que dédiée principalement à l'œuvre pour clavier et aux cantates. Si quelques-uns ont déjà été publiés il y a une vingtaine d'années, la plupart sont inédits. La lecture qu'en fait Fabien Armengaud les éclaire d'une manière originale, en soulignant notamment le contrepoint savant de Clérambault, la richesse harmonique, l'architecture rythmique et dramatique, mais aussi la beauté et la grâce du chant que reconnaissaient déjà les contemporains : « Personne n'a écrit plus purement que lui » écrivait Jean-Benjamin de La Borde, trente ans après la mort du compositeur. Déjà en 1721, le *Mercure* notait la qualité égale de ses œuvres. Ailleurs, l'on admirait leur « noble simplicité », la justesse du chant et des expressions « qui n'appartiennent qu'à lui et qui le font regarder comme le seul et vrai modèle » et qui « sont marquées au bon coin ». Et Jean-Jacques Rousseau qui passa ses nuits et s'appliqua si fort à déchiffrer les œuvres de l'organiste louait leur prosodie : « cet air est scandé si juste, qu'il ne faut que réciter les vers avec leur mesure pour y mettre celle de l'air ». Il parle là des cantates, mais sa remarque vaut tout autant pour les motets.

*He was from a family that served the King... This musical master displayed a superior genius from childhood. At thirteen years old, he had his "Motet for Grand Chorus" performed. At only 20 years old, he was chosen to be the organist of the Grands Jacobins; since then, he has moved on to the organ of Saint-Cyr. Louis XIV enjoyed listening to him play short harpsichord works. His cantatas vastly increased his reputation; the first one to be published was his masterpiece, Orpheus. The king was so charmed by it that His Majesty appointed him Special Concerts Intendant for Madame de Maintenon.*

This is how critic Jacques Lacombe summarized Nicolas Clérambault's biography in his *Portable Dictionary* of 1753, shortly after the composer's death. In Paris, Clérambault was a career church musician. As organist of the Jacobians Convent, he inherited the platform of his teacher, André Raison. He succeeded another teacher, Guillaume-Grabriel Nivers, in Saint-Cyr and Saint-Sulpice, the latter under constant construction during this period.

Like many musicians of his time – such as his illustrious contemporary, Rameau – Clérambault sought supplementary expressive outlets outside of his role as organist, including secular music. Whereas Rameau composed opera for the Royal Academy of Music, Clérambault's performances and interludes were commissioned by the Louis-le-Grand School (*The Triumph of Virtue* in 1723 and *The Return of Spring* in 1748), by Saint-Cyr in 1745 and by other unidentified sponsors, such as *The Triumph of Iris* in 1706 and a *Daphne and Sylvie* performed in Lyon. He also wrote a collection of harpsichord works (1702), another for organ (1710-1714), twenty-five cantatas, nine secular songs, forty-seven spiritual airs, twelve instrumental pieces for a variety of instrumentations, and even a short theoretical work devoted to the *Rules of Accompaniment* (1716), probably written for his students. But it is clearly his religious vocal music which dominates his remaining output: 133 motets for an eclectic range of forces and a beautiful oratorio, *The Adulterous Woman*. In total, a catalog of almost 250 works established by Catherine Cessac. As Johann Christoph Neimetz reported in his *Paris Sojourn* published in 1727, Clérambault organized frequent concerts at his home – "one approximately every two or three weeks." These intimate performances were closely followed and well-attended. Several musicians established their reputations thanks to these soirées, such as "a girl of about 11 years of age who accompanied him on the harpsichord with an uncommon grace and skill." One of his students, perhaps?

However it was via publishing that Clérambault sought his public. Almost two-thirds of his works were engraved and circulated: first, by Claude Roussel for the harpsichord music; then under the *La Règle d'or* emblem by Henri Foucault; and finally, after Foucault's death, by Widow Boivin. Some of his works were a huge success and were quickly reedited. Clérambault had a very unique, modern hankering for



this kind of distribution. It probably cost him dearly, but it allowed him to reach a wider audience, in Paris and beyond. From New France in the Hospitalières de Quebec (with his new spiritual songs) or in the collections of the intendent Dupuy (with the cantatas), private *salons* (with both cantatas and secular songs), young women's schools (with spiritual airs that "we can sing at home, and thereby forgo worldly songs"), and a considerable number of female or male convents (with motets). Thanks to this wide dissemination, there are traces of his work for posterity.

Precious few of his contemporaries could compete with respect to distribution. Clérambault was very demanding with the content of his publications. He took special care in notating the music with an unprecedented precision, especially the chord names and bass continuo notation, where he inserted continuity markings for the chords, a novelty for the time. In his *Dictionary of Music*, Jean-Jacques Rousseau reported on this innovation, "This is how the lovely cantatas of Mr. Clérambault are notated." A disillusioned Rousseau lamented the necessity of this invention and whether it would be taken up by others, saying that it was "too convenient to last." Clérambault's commitment to publishing precision also led him to undertake a complete review of the chord progressions of *New Spiritual and Moral Poetry* in a 1737 edition for the publisher Lottin. These collections included more than 400 songs and parodies using tunes from many authors, which Clérambault revisited. The preface reads: "The bass continuo has been notated with great care by Mr. Clérambault for harpsichord or theorbo accompanists." Clérambault's contribution to anthologies such as these – work which is virtuous and probably disinterested for the most part, as the works are not his own – is suggestive of the composer's strong commitment to the Christian evangelical and revival movement, which contributed greatly to the Company of Saint-Sulpice. The *New Poems* were a valuable tool, and their pastoral and missionary aspects must not be overlooked.

This recording of eight motets for male voices offered by Fabien Armengaud and the Sebastien de Brossard Ensemble allows us to discover a part of this endearing composer's portfolio, who left many works for vocal ensembles, with or without accompanying instruments. The pieces, each with their own character, are conserved in unsigned manuscript copies in a series of 5 books from the *l'Intendance des Menus-Plaisirs et affaires de la Chambre du roi*, an institution that administered the religious and secular affairs of the Court. For two of the collections, a third copy was made for Saint-Cyr. The collection of manuscripts – which comprise a parallel distribution channel to print publishing – was copied after 1742, perhaps even after the composer's death. We know nothing about the works, but also nothing about the edition itself, be it the dates of the works, their commissioners, who they were written for, or the venues where they were premiered.

The works presented here feature the devotion to Maria prominently, with four antiphons for the Vespers of the Office of the Virgin, which can be grouped with the Magnificat. Each of the short works paints a delicate picture of the Passions, playing upon tiny textual nuances. For example, the *Sub tuum præsidium* (for bass voice and violin soloist) opens with a beautiful lament where sixths are linked together,

descending (torpor), and ascending (supplication), emphasizing the humility of the act. The voice, overwhelmed, slopes gently toward the subdominant until *ne despicias* (“don’t reject”), emphasizing the sinner’s hope for the Virgin’s intercession with the dominant, then leading to a bright ternary section which completes the motet, emphasizing that redemption is a foregone conclusion.

Clérambault offers, as a man of the church, a subtle and original interpretation of the Latin text, seeking out nuances which contribute to the musical design and overall development of his motet. For each work, he provides a new, clear, efficient “musical action” by cutting the antiphon as in the previous motet, or, on the contrary, introducing continuity, as in *Monstra te esse matrem*, whose text is taken from the hymn, *Ave maris stella*. In this case it is the joy of hope, with bright tones and lively rhythm, almost dancelike, divided into two affects which respond and amplify one another. The text “Monstra te” (show yourself) results in a cheerful, serene sequence, which serves as the work’s refrain, sung solo or in homophonic choruses. “Sumat” (take) on the other hand calls for a more restrained, humble joy, one more suitable for the remembrance of God and whose subject generates a fugato. The text of this antiphon was rather controversial at the time; some judged the injunctions to the Virgin Mary to be inappropriate. Others, like Clérambault, considered the antiphon to be full of sweetness. “Are these not among the most tender, innocent words that we can address to the incomparable Mother of God, full of justice and trust?”

This clever construction of small dramatic structures, beautifully arranged, is found in each motet. One can only admire Clérambault’s unwavering attention to the text and the extremely nuanced and varied color palette he extracts from it. It is difficult not to be taken by the contrapuntal ingeniousness of these works, the subtle modulations, the use of the instruments, the way he brings out harmonic effects (augmented 5<sup>th</sup>s and 9<sup>th</sup> chords, for example); the extension of meter, which allows the music to breathe, slowing down or pushing forward. The *Salve Regina* is much more developed and includes all the aforementioned ingredients. Its second verse – the “Ad te clamamus” duo – is particularly remarkable. The virtuosity of the writing, the rhythm and the chromaticism are reminiscent of Rameau’s magnificent final chorus from *In convertendo*.

Most of the motets presented here use the Parisian liturgy’s texts, for which we have conserved numerous scores from different composers. This is not the case for *Viderunt te aquæ*. The five verses used by Clérambault are taken from the long psalm 76 – *Voce mea* – which recites the 3<sup>rd</sup> night of Holy Thursday, and which was rarely used by musicians. The verses, which evoke the passage of the Red Sea, give composers ample opportunity to evoke the releasing of the storms and the terror of the people of Israel, led by Moses and Aaron. Images like the troubled waters in the abyss, the sound of thunder, lightning, earthquakes...These are weighty images, unusual in a motet for soloists, which remind the audience of the cataclysms of the opera stage, with their large choirs and symphonic orchestras.

Two of this recording's texts have a completely different origin, and afford us a peek at the vast production of neo-Latin poets of the time, and their different composition processes. *O piissima* follows centon technique, a new compositional form assembled from different texts. Here, the model is St. Bernard's, but also, for the final touch, the *Song of Songs*. This writing process was strongly encouraged by Jean-François Marmontel, who said, "Verses taken here and there, when linked with intelligence, may result in a rich mix of sentiments and images, which give color and character to the music, and a way [for the composer] to vary his forms and determine the structure of his tableaux."

In contrast, *Exurge atque iterum* was composed entirely by an anonymous poet – probably a Dominican priest – to celebrate the canonization of Pope Pius V (1566-1572), which took place in Rome in May 1712. Dominican convents throughout the kingdom organized lavish services the following year; records of the event remain in Bordeaux, Lyons, Amiens, Marseilles and many other cities. In Paris, the Friar Preachers of the rue St. Jacques – the Jacobins where Clérambault worked – did likewise, probably on 22 May 1713. The service led to a scathing pamphlet by an anonymous French emigrant in Holland, whose work was published in *L'Europe savante*. The author criticized both the canonization of this "cruel and ferocious inquisitor," but also the words of the "motet sung in Paris in the church of the great Dominican Convent," where he singles out the cruel deeds of the newly elected. "*Lutheri vulpes, Selimi compulit Hydra; Hæreticus flamma, gurgite Turca perit*" (Luther's Foxes saw his vigilance: / and felt its fires; / The Hydras of Selim knew his power / In frightful chasms). The motet differs significantly from the text Clérambault set to music; nevertheless the content remains close to the original.

The motets recorded here complement an already rich discography, although it is primarily focused on the keyboard works and cantatas. Some of the works were recorded twenty years ago, but most are first recordings. In this interpretation, Fabien Armengaud emphasizes and illuminates – in an original way – Clérambault's learned counterpoint, harmonic richness, rhythmic and dramatic architecture, but also the beauty and charm of his lyricism, widely recognized by his contemporaries. As Jean-Benjamin de La Borde wrote, thirty years after the composer's death: "No one has written more purely." In 1721, the *Mercure* already hailed the consistent quality of his works. Others admired their "noble simplicity," the aptness of singing and locutions "that belong to him alone and lead others to see him as the only true model," and which are "wonderfully made." Jean-Jacques Rousseau, who strove so hard to read the organist's works, burning the midnight oil, praised their prosody, saying, "this tune's scansion is so accurate that you need only follow the verse's rhythms to know when to breathe". He was referring to the cantatas, but his remark applies equally to the motets.

Jean Duron

L'Ensemble Sébastien de Brossard, fondé en 2014, est dirigé par le claveciniste Fabien Armengaud, également chef-assistant et continuiste de la Maîtrise du Centre de musique baroque de Versailles.

Le choix de ce compositeur comme figure tutélaire de l'ensemble n'est pas anodin :

*« Quand Brossard de son grand nez  
Les boutiques a fouillez  
Il ne reste rien de Sensez  
Que d'autres voudroient acheter »*

Théoricien, humble compositeur et infatigable collectionneur, Brossard était un passeur. C'est également la vocation de cet ensemble, animé par la curiosité et la redécouverte.

Pour sa première collaboration avec le label Paraty, l'Ensemble Sébastien de Brossard, avec le concours de Cyril Auvity, Jean-François Novelli et Alain Buet, a choisi de mettre en lumière Louis-Nicolas Clérambault et ses motets à trois voix d'hommes, répertoire de prédilection de l'ensemble.

The Sébastien de Brossard Ensemble – founded in 2004 – is directed by harpsichordist Fabien Armengaud. Armengaud is also assistant conductor and continuo player of the Versailles Baroque Music Center Choral School.

The choice of composer as guiding light is not insignificant:

*« When Brossard, with his large nose  
Has rummaged through the shops  
There is nothing left  
Which others might wish to acquire »*

A theoretician, modest composer and tireless collector, Brossard was a conduit. Such is the goal of the ensemble, animated by curiosity and rediscovery.

For its first collaboration with Paraty Productions, the Sébastien de Brossard Ensemble resurrects Louis-Nicolas Clérambault's Motets for three male voices, the ensemble's favorite repertoire, in partnership with Cyril Auvity, Jean-François Novelli and Alain Buet.

[www.ensemblesebastiendebrossard.com](http://www.ensemblesebastiendebrossard.com)



© Alice Piérot

## 1. MOTET POUR LA CANONISATION DE SAINT PIE

1 Exurge atque iterum renova Lutetia plausus  
Digna nove redeunt nobis spectacula cultu  
Et fidibus calamisque Pio et modulamine vobis  
Psallite, cantate, jubilate !  
Equum sæpe Pii innumeros celebrare triumphos.

2 Trina Pius radiat corona  
Exurgo et trino resonet Lutetia plausu.

3 Factio conjurat regiquæ inimica Deoque  
heresis,  
At sancti auxilio prostrata factis sit.

4 Impia turcarum gens jam invadit ovile Christi,  
Sed subito memoranda clade repulsi pastoris  
virtute  
Lupi vulpesque rapaces turbati sunt, commoti  
sunt, dissipati sunt.

5 Imperat et semen vitium, mors morbes et  
error franguntur.

6 Toto hinc terris Pius orbe triumphos.

7 Quam felix cælo æternum regnabit et ultra.

1 Lève-toi Paris, réitère tes applaudissements  
Que de dignes spectacles lui rendent gloire à  
nouveau ! / De vos lyres et de vos flûtes, de  
vos voix, rendez gloire au Saint Pie !  
Psalmodiez, chantez et jubilez ! / Dans  
cette enceinte, il convient de célébrer ses  
innombrables triomphes.

2 Comme elle étincelle la triple couronne de  
Pie ! / Que se lève Paris résonnant d'un triple  
applaudissement !

3 Une faction complote, ennemie du Roi,  
infidèle à Dieu, / Mais grâce au secours du  
Saint que cette faction soit enfin terrassée !

4 L'impie nation des Turcs déjà envahit l'enclos  
du Christ, / Mais soudain en une défaite  
mémorable sont repoussés par le courage du  
Berger, / Les loups et les renards gloutons,  
renversés, ébranlés, dispersés.

5 Il commande, et la source des vices, la mort,  
les maladies et l'hérésie sont aussitôt brisés.

6 C'est alors que sur toute la terre on voit  
trionpher Pie.

7 Pour toujours Bienheureux, il règne dans les  
Cieux, par delà l'univers.

1 Rise up Paris, applaud again  
Let worthy spectacles celebrate his glory once  
again! / Let your lyres and your flutes, your  
voices, sing the praises of Saint Pius!  
Chant, sing and be jubilant!  
Within these walls, it is proper to celebrate his  
countless triumphs.

2 The city gives brilliance to the triple crown  
of Pius! / Let Paris rise up resounding with  
triple applause!

3 A faction is plotting, enemy of the King,  
unfaithful to God,  
But thanks to the Saint's aid, let this faction  
be struck down at last!

4 The impious nation of the Turks already  
invades Christ's enceinte,  
But suddenly in a memorable battle the greedy  
wolves and foxes, overcome, shaken, scattered,  
are repelled by the Shepherd's courage.

5 He commands, and the source of vices, death,  
disease and heresy are broken instantly.

6 Then over all the earth we see Pius triumph.

7 Forever blessed; he reigns in the heavens;  
beyond the universe.

## 8. PANIS ANGELICUS

8 Panis angelicus fit panis hominum,  
dat panis cælicus figuris terminum,  
O res mirabilis, manducat Dominum  
pauper, servus et humilis.

8 Le pain des anges devient le pain des  
hommes, / le pain celeste termine toutes les  
figures de la Loy. / O merveille, l'esclave vil &  
pauvre / se nourrit de son Seigneur.

8 Bread of angels that becomes the bread for  
all mankind; / Heavenly bread that is the end  
of all imaginings; / Oh, miraculous thing!  
This body of God will nourish / Even the  
poorest, / The most humble of servants.

Strophe 6 de l'hymne Sacris solemnibus pour la fête du Saint Sacrement, Heures chrétiennes, Paris, Delespine, privilège de 1707, p. 635.

## 9. MOTET À 3 VOIX TIRÉ DU PSAUME 76 / 3-PART MOTET TAKEN FROM PSALM 76

9 Viderunt te aquæ Deus, viderunt te aquæ : &  
timuerunt, & turbati sunt abyssi.  
Multitudo sonitus aquarum : vocem dederunt  
nubes.

10 Etenim sagittæ tuæ transeunt : vox tonitru  
tui in rota.

11 Illuxerunt coruscationes tuæ orbi terræ :  
commota est & contremuit terra.

12 In mari via tua, & semitæ tuæ in aquis  
multis: & vestigia tua non cognoscentur.

13 Deduxisti sicut oves populum tuum : in  
manu Moysi & Aaron.

9 Mon dieu les eaux vous ont veu, & elles ont  
esté émeuës de frayeur : le fond des abysmes en  
a esté agité.  
Les eaux se sont débordées avec grand bruit ;  
les nuées ont fait retentir leurs voix.

10 Les flèches que vous avez lancées sont  
penetrantes ; le bruit de vostre tonnerre s'est fait  
entendre dans tout le monde.

11 Vos éclairs ont brillé dans toute la terre, elle  
en a esté émeuë & elle a tremblé.

12 Vostre route est dans la mer, & vos sentiers  
au travers des grandes eaux : on ne pourra  
reconnoistre les traces de vos pas.

13 Vous avez conduit vostre peuple comme un  
troupeau de brebis par la main de Moyse &  
d'Aaron.

9 The waters wanted you my God, and they  
were shaken by fear: the ocean depths were  
troubled because of it.  
The waters overflowed with a deafening roar;  
the thick clouds made their voices heard.

10 The arrows you threw pierced; the noise of  
your thunder was heard all over the world.

11 Your lightning flashes lit up the whole  
world, the world was shaken and it trembled.

12 Your route is in the sea and your paths  
across the great waters; your footprints will not  
be recognized.

13 You have led your people like a flock of  
sheep by the hand of Moses and Aaron.

Le Pseautier traduit en françois. Avec des Nottes courtes, tirées de S. Augustin. A Paris, chez Helie Josset, ruë saint Jacques, à la Fleur de Lys d'or. M.DC.LXXIV. Avec Approbation, & Privilege du Roy.

## 14. SALVE REGINA

14 Salve Regina, Mater misericordiæ,  
vita, dulcedo et spes nostra, salve.

15 Ad te clamamus, exules, filii Evæ,  
ad te suspiramus, gementes et flentes,  
in hac lacrymarum valle.

16 Eia ergo, advocata nostra,  
illos tuos misericordes oculos  
ad nos converte.

17 Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,  
nobis post hoc exilium ostende.

18 O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

14 Nous vous saluons, ô Reine, Mere de  
misericorde, / nous vous saluons, ô nostre vie,  
nostre consolation & nostre esperance.

15 Nous élevons nos cris vers vous,  
comme de pauvres Exilez, & de miserables  
enfants d'Eve.

Nous soupirons vers vous, en gemissant & en  
pleurant dans cette vallée des larmes.

16 Soyez donc nostre avocate, regardez-nous  
avec compassion ;

17 & faites-nous voir après cet exil, Jesus, le  
fruit beni de vos entrailles.

18 O Marie, Vierge pleine de douceur, de  
compassion & de bonté.

14 Hail, holy Queen, Mother of mercy, our life,  
our sweetness and our hope.

15 To thee do we cry, poor banished children  
of Eve. To thee to we send up our sighs,  
mourning and weeping in this valley of tears.

16 Turn, then, most gracious advocate, thine  
eyes of mercy toward us,

17 and after this, our exile, show unto us the  
blessed fruit of thy womb, Jesus.

18 O clement, O loving, O sweet Virgin Mary.

Antienne à la Vierge, Heures chrétiennes, Paris, Delespine, privilège de 1707, p. 380.

## 19. MONSTRA TE ESSE MATREM

19 Monstra te esse matrem,  
Sumat per te preces,  
Qui pro nobis natus,  
Tulit esse tuus.

19 Montrez que vous êtes Mere,  
Et faites que nos voeux jusques au Ciel  
poussez, / Par ce Fils qui de vous daigna  
naître sans Pere, / Ayent le bonheur d'être  
exaucez.

19 Show thyself to be a Mother:  
Through thee may He receive prayer  
Who, being born for us,  
Undertook to be thine own.

Strophe 4 de l'hymne Ave maris stella, Heures chrétiennes, Paris, Delespine, privilège de 1707, p. 198.



## 20. MAGNIFICAT

20 Magnificat anima mea Dominum.

21 Et exultavit spiritus meus in Deo, salutari meo.

22 Quia respexit humilitatem ancillæ suæ :  
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes  
generationes.

23 Quia fecit mihi magna qui potens est :  
et sanctum nomen ejus.

24 Et misericordia ejus a progenie in progenies  
: /timentibus eum.

25 Fecit potentiam in brachio suo : dispersit  
superbos mente cordis sui.  
Deposuit potentes de sede : et exaltavit  
humiles.  
Esurientes implevit bonis : et divites dimisit  
inanes.

26 Suscepit Israel, puerum suum, recordatus  
misericordiæ suæ :

27 Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham,  
et semini ejus in sæcula.

28 Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto :  
Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in  
sæcula sæculorum. Amen.

20 Mon Ame glorifie le Seigneur.

21 Et mon esprit est ravi de joye en Dieu  
mon Sauveur.

22 Parce qu'il a regardé la bassesse de sa  
Servante : / car en cela toute la posterité  
m'appellera bienheureuse.

23 Le Tout-puissant a fait en moi de grandes  
choses ; & son Nom est saint.

24 Sa Misericorde passe d'âge en âge, envers  
ceux qui le craignent.

25 Il a déployé la force de son bras ; il a  
renversé les superbes, en dissipant les desseins  
de leur coeur. / Il a ôté les Puissants de leur  
Trônes : & il a élevé les humbles. / Il a comblé  
de biens ceux qui estoient dans l'indigence :  
& il a réduit dans la pauvreté ceux qui étoient  
riches.

26 Il a pris en sa protection Israël son  
serviteur, se souvenant de sa Misericorde :

27 Comme il l'avoit promis à nos Peres, à  
Abraham, & à sa posterité pour toujours.

28 Gloire au Père, au Fils et au Saint-  
Esprit, comme il était au commencement, et  
maintenant, et pour toujours, et dans les siècles  
des siècles. Amen.

20 My soul proclaims the greatness of the Lord,

21 My spirit rejoices in God my Saviour;

22 He has looked with favour on his lowly  
servant. / From this day all generations will  
call me blessed;

23 the Almighty has done great things for me  
and holy is his name.

24 He has mercy on those who fear him,  
from generation to generation.

25 He has shown strength with his arm  
and has scattered the proud in their conceit,  
Casting down the mighty from their thrones  
and lifting up the lowly.  
He has filled the hungry with good things  
and sent the rich away empty.

26 He has come to the aid of his servant  
Israel,  
to remember his promise of mercy,

27 The promise made to our ancestors,  
to Abraham and his children forever.

28 Glory be to the Father and to the Son and  
to the Holy Spirit,  
As it was in the beginning, is now and forever  
shall be, world without end.

## 29. SUB TUUM PRÆSIDIUM

29 Sub tuum præsidium confugimus,  
sancta Dei genitrix :  
nostras deprecationes  
ne despicias in necessitatibus,  
sed a periculis cunctis libera nos semper,  
Virgo gloriosa et benedicta.

29 C'est à vostre assistance que nous avons  
recours, / ô Sainte Mere de Dieu ;  
ne rejettez point nos prieres  
dans nos besoins,  
mais délivrez nous toujourns de tous perils,  
ô Vierge glorieuse & benie.

29 We fly to Thy protection,  
O Holy Mother of God;  
Do not despise our petitions  
in our necessities,  
but deliver us always  
from all dangers,  
O Glorious and Blessed Virgin.

Antienne pour l'office de la Vierge, Heures chrétiennes, Paris, Delespine, privilège de 1707, p. 218.

## 30. O PISSIMA, O SANCTISSIMA MATER

30 O piissima, o sanctissima mater Virgo Maria.  
Regina pacis et afflictorum consolatio,  
respice nos in hac lacrymarum valle,  
gementes et flentes.  
Trahe nos post te,  
et curremus in odorem unguentorum tuorum.

30 Ô très bonne, ô très sainte Mère, Vierge  
Marie. / Reine de la paix et consolation des  
affligés, / regarde nous en cette vallée de  
larmes où nous gémissons et pleurons.  
Attire nous à toi, pour que nous courrions à  
l'odeur de tes parfums.

30 Oh most pious, oh most holy Mother,  
sweet Virgin Mary! / Queen of peace and solace  
of the afflicted, / Turn thine eyes towards us in  
this vale of tears where we mourn and weep.  
Draw us to Thee, so that we run  
in the scent of your perfumes.

© 2000 – éditions du Centre de musique baroque de Versailles. Traduction de Jean-Yves Hameline.

Traduction/Translation (EN) : John Skippen

**Production** : Paraty

**Directeur du label / Producer** : Bruno Procopio

**Ingénieur du son / Engineer / Recording Producer** : Thierry Bardon

**Création graphique / Graphic design** : Leo Caldi

**Textes / Liner notes** : Jean Duron

**Accord / Tuning** : Elisabeth Geiger

**Couverture / Cover** : Vue de château de Versailles sur la cour de la Chapelle au début du 18e siècle vers 1725 / Rigaud Jacques (vers 1681-1754) (d'après)

Enregistré en janvier 2016 à La Courroie, Entraigues-sur-la-Sorgue  
Recorded in January 2016 at La Courroie, Entraigues-sur-la-Sorgue, France

Les traductions françaises des motets sont tirées des volumes *Petits motets pour voix d'hommes* de Nicolas Clérambault publiés par les éditions du Centre de musique baroque de Versailles, avec leur aimable autorisation.

**Paraty Productions**

email : [contact@paraty.fr](mailto:contact@paraty.fr)

[www.paraty.fr](http://www.paraty.fr)

**Remerciements / Acknowledgments :**

Gérard Armengaud, Jean Duron, Hervé Burckel de Tell, Thierry Bardon, Geneviève et Gérard Caille, Chantal de Corbiac, Alice Piérot, Elisabeth Geiger, Olivier Schneebeli, Julien Charbey, Michèle Dévérité, Jean-Pierre Nicolas, Ivan Illic, John Skippen, nos généreux donateurs Ulule et tous ceux qui, de prêt ou de loin, ont permis à ce disque de voir le jour.