



Cantates Spirituelles

de Élisabeth Jacquet de la Guerre,
René Drouard de Bousset,
Sébastien de Brossard

LE PASSAGE DE LA MER ROUGE

Le Tendre Amour (Barcelone)

Luanda Siqueira, *soprano*

Cantates Spirituelles de Élisabeth Jacquet de la Guerre, René Drouard de Bousset, Sébastien de Brossard

1 à 9

LE PASSAGE DE LA MER ROUGE (1er livre, 1708)

2ème cantate des *Cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture*

Élisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729)

1	[Ouverture]	0'45
2	Récitatif <i>Israël dont le Ciel</i>	1'01
3	Air gravement <i>Ingrats, que vos plaintes - Ritournelle</i>	3'27
4	Récitatif <i>Moyse donne l'ordre</i>	0'34
5	Mouvement Marqué <i>Ciel, ciel quel prodige !</i>	1'11
6	Air <i>Le trouble et l'horreur</i>	2'04
7	<i>Bruit de Guerre</i>	0'28
8	Récitatif <i>La Mer, pour engloutir son armée</i>	0'30
9	Air Gay <i>Peuples, chantez</i>	2'53

10 à 16

SONATE EN TRIO III (1695)

E. Jacquet de la Guerre

10	Grave	2'01
11	Vivace e presto, Adagio	1'29
12	Allegro	0'55
13	Adagio	0'38
14	Allegro	1'00
15	Aria affettuoso	2'01
16	Allegro	0'50

17 & 18 **SONATE EN TRIO EN SOL MINEUR** SdB. 222
Sébastien de Brossard (1655-1730)

- 17 Adagio 1'32
18 Allegro 1'09

19 à 24 **LA CHEUTTE DE SALOMON** SdB. 71
3ème des 6 cantates françaises sur des sujets tirés de l'Ecriture Sainte
S. de Brossard (1655-1730)

- 19 Mesuré – gravement *Israël jouïssoit* 1'17
20 Air un peu vivement et fort *Sans le cruel secours* 1'37
21 Récitatif *Tout admire* 0'46
22 Air gayement *L'amour tient son empire* 2'32
23 Récitatif *C'en est fait* 1'27
24 Mouvement de Rigaudon un peu gay mais tendrement *Gardons nous de nous laisser* 3'11

25 **RITOURNELLE** SdB. 226 0'36
S. de Brossard

26 à 31 **JUDITH** (1er livre, 1735)
3ème des Cantates Spirituelles
René Drouard de Bousset (1703-1760)

- 26 Récitatif *Israël c'est ton Dieu* 1'05
27 Air gay *Du Dieu des Hébreux* 5'23
28 Récitatif *Après cinq jours* 0'56
29 Air gracieusement *Nous osons donc le soumettre* 2'28
30 Récitatif *Elle part* 1'16
31 Air gay et marqué *Bruyante Trompette* 4'39

> minutage total : 51'58



LE TENDRE AMOUR (Barcelone)

Luanda Siqueira, soprano

Adriana Alcaide, violon

Kathryn Elkin, hautbois

Sébastien Perrin, traverso

Sofie Vanden Eynde, théorbe

María Sánchez, basse de violon

Esteban Mazer, clavecin

L'ensemble Le Tendre Amour
bénéficie du soutien de

 **institut
ramon llull**
Langue et culture catalanes

L'Âge d'or de la Cantate spirituelle française

Paradoxalement, c'est peu après l'installation de la cour à Versailles en 1683 que le règne du Roi-Soleil entama son déclin. Certes, Colbert est mort, les caisses de l'Etat sont vides, le peuple crie famine et la situation religieuse est si troublée que Louis XIV révoque l'Edit de Nantes (1685) et détruit les foyers jansénistes. En 1687, Louis XIV perdit son surintendant de la musique Lully. Tout ceci, cependant ne ternit pas le rayonnement des arts.

Finie donc la tyrannie de cet italien naturalisé français qui avait régné sans partage sur la musique officielle. La voie était libre pour les nouvelles formes venues d'Italie comme la sonate en trio et la cantate.

Le développement de la cantate française coïncida d'abord avec le regain d'intérêt pour la musique italienne après la mort de Jean-Baptiste Lully. Ensuite se multipliait le nombre des concerts d'amateurs et de professionnels friands de cette « *réduction*, selon Norbert Dufourcq, *de la grande tragédie lyrique* », alors que le roi se désintéressait du mécénat. Participant de ce mouvement qui part du monde aristocratique pour atteindre le concert public, la cantate fit officiellement son apparition en France en 1706 avec la parution du premier livre de Morin, et connut un succès considérable durant les trois premières décennies du XVIIIème siècle.

The Golden Age of the French Sacred Cantata

Paradoxically, it was shortly after the installation of the court at Versailles in 1683 that the reign of the Sun King began its decline. Colbert died, the state coffers were empty, the people were crying famine, and the religious situation was so troubled that Louis XIV revoked the Edict of Nantes in 1685 and eradicated the centres of Jansenism. In 1687 the king lost his Surintendant de la Musique, Jean-Baptiste Lully. Yet none of this prevented the arts from flourishing. With the end of the tyranny of this naturalised Frenchman of Italian birth who had reigned supreme over official music-making, the way was open for the new forms imported from Italy such as the trio sonata and the cantata.

The development of the French cantata initially coincided with the renewal of interest in Italian music after the death of Lully. Soon there was a great increase in the number of concerts by amateurs and professionals partial to this genre, which Norbert Dufourcq has called a 'miniaturisation of the great *tragédie lyrique*', at a time when the king was losing interest in patronage. The cantata shared in this movement from the aristocratic world to the public concert: it made its official debut in France in 1706 with the publication of Morin's first collection, and enjoyed considerable success in the first three decades of the eighteenth century.

Sa destination première est donc le concert et non la scène : « La musique de nos cantates [s'exécute] sans gestes, sans attitudes, et presque sans mouvement » (*École de littérature*, Paris, 1760). C'est la première fois en France qu'un poème, développé en plusieurs épisodes, est chanté par un personnage seul, qui ne se trouve pas en représentation. L'attention de l'auditoire n'est alors retenue que par le seul pouvoir de la poésie et de la musique, sans action visuelle et sans décor.

D'après ses contemporains, c'est au poète Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741) que l'on doit d'avoir situé la cantate française dans un cadre poétique. En modelant ses poèmes sur la « cantata » italienne – de petits poèmes pouvant être chantés – Rousseau leur donna une forme « *en les renfermant dans une Allégorie exacte, dont les Récits fissent le Corps, et les Airs chantant l'Ame ou l'application.* »

Habituellement, tout comme les tragédies lyriques, les cantates puisent leurs sujets dans la mythologie ou les grands récits héroïques. Le programme de cet enregistrement, quant à lui, propose trois cantates dont les sujets sont tirés de l'Ancien Testament.

Le genre de la cantate spirituelle est, à notre connaissance, peu usité ; de même aucune étude ne semble traiter le sujet. Peut-être faut-il chercher sa naissance dans ces parodies spirituelles qui naquirent au XVI^{ème} siècle. Nées dans le contexte de la Contre-Réforme, les parodies connurent un engouement particulier sous le règne de Louis XIV. Il s'agissait de détourner les fidèles des « paroles lascives » des airs ou tragédies lyriques profanes et de rendre « *à la Poésie sa première pureté en la renfermant dans les règles de la pudeur, pour d'une prostituée qu'elle*

Its primary destination was therefore the concert platform and not the operatic stage: 'The music of our cantatas [is performed] without gestures, without poses, and almost without movement'.¹ This was the first time in France that a poem developed over several episodes had been sung by a single protagonist who was not playing a role. Hence the audience's attention was held solely by the power of the text and the music, without visual action or scenery.

According to his contemporaries, it is the poet Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741) who should be credited with placing the French cantata in a literary framework. Modelling his poems on the Italian 'cantata' – short poems suitable for singing – Rousseau gave them a form 'by enclosing them within a precise allegory, of which the recitatives make up the body and the sung *airs* the soul or the application'.

Cantatas, like *tragédies lyriques*, generally took their subjects from mythology or the great tales of heroism. However, the programme of this recording presents three cantatas whose subjects are drawn from the Old Testament.

The genre of the sacred cantata was little practised, so far as we know; similarly, no modern study seems to treat the subject. Perhaps its origins should be sought in the sacred parodies which began to appear in the sixteenth century, in the context of the Counter-Reformation, and were particularly popular during the reign of Louis XIV. The aim was to turn the faithful away from the 'lascivious words' of secular *airs* or *tragédies lyriques* and to restore 'Poetry to her pristine purity by confining her within the rules of decency, thus permitting her to abandon

1. *École de littérature* (Paris: 1760).

estoit en faire une Vestale et une Religieuse »¹. Les parodistes retenaient essentiellement les musiques les plus en vogue et leur appliquaient des textes moins licencieux. De cette façon, les jeunes filles – surtout elles – pouvaient chanter ces airs fameux. Ainsi, Bacilly, le grand maître de chant des Demoiselles de Saint Cyr écrit : « Comme l'expression est l'ame du chant, il est bien plus séant de la pratiquer dans les paroles qui regardent l'Amour divin que dans celles qui ne regardent que l'Amour profane, surtout parmi les femmes, dont la modestie et la retenue les empesche d'exprimer les passions en chantant... »².

Mais, outre les parodies, de véritables recueils d'airs spirituels à la musique originale voyaient le jour. Le problème que pose la parodie spirituelle est la bonne ou mauvaise adéquation du nouveau texte avec la musique. Bacilly, dans la Postface de ses « *Airs spirituels [...] Première Partie* » explique pourquoi il préfère composer lui-même la musique : « plusieurs personnes de piété se sont contentez de faire faire des paroles spirituelles sur les Airs qui courent dans le monde [...] mais ils n'ont pas considéré que ce changement de mots souvent ne quadre plus avec le chant composé ».³

Ainsi deux « camps » se sont partagés la production spirituelle jusque tard dans le XVIII^{ème} siècle. Avec la mode de la cantate, les parodistes éditent des recueils d'airs en « forme de cantates » et naturellement, de ce contexte naissent aussi des cantates spirituelles dont le texte et la musique sont originaux. C'est le cas des trois cantates présentes sur cet enregistrement.

1. Avertissement des *Meslanges de sujets chretiens* d'Étienne Moulinié, Paris, Sanlecque, 1657

2. B. de Bacilly, avertissement de ses *Airs spirituels*

3. B de Bacilly, *Airs spirituels [...] Première Partie*, Paris, G. de Luynes, 1688, postface : « Avis de consequence. Touchant la Nouvelle Edition des *Airs Spirituels* de Mr de Bacilly »

her state of prostitution and become a Vestal or a Nun'.² In essence, the parodists appropriated the most fashionable music and set it to less licentious texts, thus making it acceptable for young unmarried women, in particular, to sing these well-known tunes. To quote Bacilly, eminent singing master to the Demoiselles de Saint Cyr: 'As expression is the soul of song, it is much more seemly to practise it in words concerning divine love than in those which concern only profane love, above all among women, whose modesty and restraint forbid them from expressing the passions when they sing.'³

However, in addition to the parodies, genuine collections of sacred *airs* to original music also appeared. The problem posed by the sacred parody was how well or badly the new text fitted the music. Bacilly, in the Postface to his *Airs sacrés . . . Première Partie* explains why he prefers to compose the music himself: 'Several pious persons have contented themselves with providing sacred words for airs which are already current in the world . . . but they have not reflected on the fact that these changed words often do not accord with the vocal line as it was composed'.⁴

Thus two 'camps' shared the production of sacred music between them until late in the eighteenth century. As the cantata became fashionable, the parodists issued collections of *airs* in 'cantata form', while this context naturally led also to the appearance of sacred cantatas in which both text and music were original. Such is the case with the three cantatas presented on this recording.

2. Étienne Moulinié, *Meslanges de sujets chretiens* (Paris: Sanlecque, 1657), Preface.

3. Bénigne de Bacilly, *Les Airs spirituels . . .* (Paris: G. de Luynes, 1688), Preface.

4. Ibid., Postface: 'Avis de consequence. Touchant la Nouvelle Edition des *Airs Spirituels* de Mr de Bacilly'.

ÉLISABETH JACQUET DE LA GUERRE

Le Passage de la Mer Rouge

Avec les douze cantates qui composent ses deux livres de *Cantates françaises sur des sujets tirez de l'Écriture*, Elisabeth Jacquet de La Guerre nous a laissé un corpus de cantates spirituelles, peu commun dans la musique baroque française. L'« *Ombre* » de Lully, « *la première musicienne du monde* », comme elle est décrite par le *Mercur* Galant de décembre 1691, Mademoiselle de La Guerre, née en 1665, était connue de la Cour depuis l'âge de cinq ans, où elle se produisait régulièrement, jouant, improvisant et chantant devant le roi. Elle demeure quelques temps auprès de Madame de Montespan. Cette claveciniste particulièrement douée est issue d'une longue lignée de facteurs et joueurs de clavecin parisiens. En 1684, elle épouse l'organiste Marin de La Guerre et associe dès lors son nom de jeune fille à celui de son mari. Cessant de fréquenter la cour, elle acquit une grande renommée comme claveciniste et professeur de clavecin. Sa première publication, en 1687, consiste naturellement en pièces de clavecin. Très consciente de la liberté artistique donnée par la mort de Lully, Elisabeth en profita pour donner une tragédie lyrique, *Céphale et Procris* en 1694 à l'Académie Royale de Musique, devenant ainsi la seule femme jouée dans cette institution ; l'œuvre, pourtant, fut un semi échec. Elle s'intéressa aux genres italiens les plus récents et se mit à composer des sonates en trio comme Couperin et Rebel. Veuve en 1704, son activité musicale s'intensifie en donnant au public, en l'espace de quatre ans, une grande partie de son œuvre, dont les premières sonates françaises pour violon et clavecin ainsi que trois livres de cantates dont les deux premiers sont des cantates spirituelles.

With the twelve cantatas which make up her two books of *Cantates françaises sur des sujets tirez de l'Écriture* (Cantatas in French on subjects drawn from Scripture), Elisabeth Jacquet de La Guerre left a body of sacred cantatas with few equivalents in French Baroque music. The 'Shade of Lully', 'the foremost female musician in the world', as she was described by the *Mercur Galant* of December 1691, Mademoiselle de La Guerre, born in 1665, had been known at court since the age of five; she appeared regularly there, playing, improvising and singing before the king. She spent some time in the service of Madame de Montespan. This notably gifted harpsichordist came from a long line of Parisian makers and performers of the instrument. In 1684 she married the organist Marin de La Guerre and thereafter combined her maiden name with her husband's. Having ceased to attend court, she acquired a high reputation as a harpsichordist and teacher of the harpsichord. Her first publication, in 1687, naturally consisted of pieces for her own instrument. Keenly aware of the artistic freedom offered by the death of Lully, Elisabeth took advantage of it in 1694 to present a *tragédie lyrique*, *Cephale et Procris*, at the Académie Royale de Musique, thus becoming the only woman to have a work played there; however, the piece had little success. She became interested in the most up-to-date Italian genres, and began composing trio sonatas like Couperin and Rebel. When she was widowed in 1704, her musical activity intensified: in the space of four years she set before the public a large proportion of her output, including the first French sonatas for violin and harpsichord and three books of cantatas,

Enfin, mis à part un *Te Deum* pour la guérison de Louis XV en 1721, elle ne semble plus composer et s'éteindra à Paris en 1729.

Le Passage de la Mer Rouge est la deuxième cantate du Premier Livre des *Cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture* qui date de 1708. Le texte est tiré des « *Odes sacrées* », éditées également en 1708 par Houdar de La Motte, écrivain et dramaturge, élu à l'Académie Française au fauteuil 14 en 1710. Auteur prolifique et célèbre librettiste d'opéra, il est surtout connu de nos jours pour avoir écrit le livret de *L'Europe Galante*. Le sujet du *Passage de la Mer Rouge* est tiré de l'Ancien Testament (Exode, XIV) et relate la fuite d'Égypte du peuple israélite sous la direction de Moïse. La cantate ne contient pas à proprement parler d'action mais relate un épisode biblique. Elle fait partie des cantates dites descriptives. S'ouvrant par un prélude instrumental plein de dignité, un récit annonce une tempête traitée à la manière de la tragédie lyrique. Un murmure du violon et de la basse décrit la mer en furie alors que le peuple d'Israël devant la force des éléments commence à douter de Moïse. Après un air plein d'espoir où le pouvoir de Dieu est présenté dans toute sa gloire, c'est l'épisode du passage de la mer. Ici pas de description superflue, c'est un sobre récit qui relate le miracle. Digne lui aussi, de figurer au sein d'une tragédie. On sent bien ici l'« *Ombre* » de Lully dans le traitement du récit ; ce n'est qu'une succession de récitatifs qu'encadre subtilement un petit air qui oscille lui-même entre récit et air. L'écriture semble pour un temps se morceler comme pour dépeindre les flots se scindant en deux. Un air dans le pur style italien nous apprend la décision de Pharaon de suivre coûte que coûte les fuyards. C'est

the first two of which are on sacred subjects. After this she seems to have stopped composing, with the exception of a *Te Deum* for the recovery from illness of Louis XV in 1721. She died in Paris in 1729.

Le Passage de la Mer Rouge (The crossing of the Red Sea) is the second cantata in her First Book of *Cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture*, which dates from 1708. The text is taken from the *Odes sacrées* published in the same year by the writer and dramatist Houdar de La Motte, who was to be elected to Chair 14 at the French Academy in 1710. This prolific author and celebrated operatic librettist is best known nowadays for having written the libretto of *L'Europe galante*. The subject of *Le Passage de la Mer Rouge* is taken from the Old Testament account of the Israelites' flight from Egypt under the leadership of Moses (Exodus 14). The cantata contains no action in the strict sense, but recounts a biblical episode, and is thus to be classified among the cantatas styled 'descriptive'. It opens with a dignified instrumental prelude, after which a recitative announces a storm treated in the manner of the *tragédie lyrique*. An angry murmur in the violin and the bass describes the raging sea as the children of Israel, confronted with the force of the elements, begin to doubt Moses. After an *air* full of hope in which the power of God is presented in all its glory, we come to the episode of the Red Sea crossing. Here there is no superfluous description; the miracle is related in a sober recitative, itself worthy of figuring in a *tragédie lyrique*. One can indeed sense the 'Shade of Lully' in the handling of the recitative: a succession of recitatives subtly frames a short *air* which itself oscillates between recitative and *air*. The texture seems for a while to fragment, as if to depict the waters dividing in two.

au son d'un bruit de guerre que l'armée du tyran s'engage dans le passage qui se referme sur elle. Un air final loue Dieu et son pouvoir si grand qu'il peut dompter les mers.

SÉBASTIEN DE BROSSARD

La Cheutte de Salomon [SdB. 71]

Issus d'une vieille famille normande, Sébastien de Brossard fut mené sur les fonds baptismaux de l'église paroissiale de Dompierre (Orne) le 12 septembre 1655. Il reçut une formation intellectuelle poussée (sciences et théologie) d'abord au collège des Jésuites, puis à l'Université de Caen. Son éducation musicale, en revanche, fut laissée au hasard. Il se forme à l'art musical en autodidacte pour acquérir « *une très légère teinture des premiers principes de la musique* ». Peu après, il reçut la prêtrise. De 1678 à 1684 il séjourne à Paris où il semble que ces études musicales prennent une tournure plus méthodique. On lui confie l'éducation du petit-fils d'un conseiller d'Etat mais en 1682 il est congédié pour manque d'assiduité et « *occupations frivoles* » ! C'est durant cette période que naît sa vocation musicale. Il travaille un temps auprès du célèbre luthiste Jacques Gallot, dit le Vieux Gallot. Déjà fameux théoricien de la musique il imagine alors de perfectionner le système de la notation musicale en supprimant les clés. Nommé vicaire puis maître de chapelle de la cathédral de Strasbourg en 1687, Brossard fonde une Académie destinée à exécuter la musique profane (il était grand admirateur de l'art ultramontain) et commence à réunir une partie de la collection de livres et de partitions qu'il cédera en 1724 à la

An *air* in the purest Italian style tells us of Pharaoh's decision to follow the fugitives at all costs. Then, to the warlike strains of a *bruit de guerre*, the tyrant's army advances into the passage through the waves, which engulf it. A final *air* praises God and his power, so great that it can tame the seas.

Descended from an old Norman family, Sébastien de Brossard was baptised in the parish church of Dompierre (Orne) on 12 September 1655. He received an intensive intellectual training (science and theology), first at the Jesuit college, then at the University of Caen. His musical education, on the other hand, was left to chance: he taught himself, acquiring 'a very slight smattering of the first principles of music'. Shortly afterwards he entered the priesthood. From 1678 to 1684 he lived in Paris, where it seems that his musical studies took a more methodical turn. He was entrusted with the education of the grandson of a privy counsellor, but he was dismissed in 1682 for lack of assiduity and 'frivolous occupations'! It was during this period that his musical vocation emerged. He worked for a while with the famous lutenist Jacques Gallot, known as Le Vieux Gallot. Already a notable music theorist, he thought up a way of improving the system of musical notation by removing the need for clefs. In 1687 Brossard was named vicar, then *maître de chapelle* of Strasbourg Cathedral: here he founded an academy to perform secular music (he was a great admirer of the Italian style) and began to assemble part of the collection of books and scores which he would present in 1724 to the Bibliothèque du Roi, now

Bibliothèque du roi, aujourd'hui la Bibliothèque Nationale de Paris. Après onze années passées dans la capitale alsacienne, il quitte sans regret Strasbourg pour Meaux où il est nommé grand chapelain, haut vicaire et maître de musique des enfants de chœur de la cathédrale Saint-Étienne. En 1704 il est chargé de régler la cérémonie des obsèques de l'évêque de Meaux, Jacques-Bénigne Bossuet. En plus de ses nombreuses activités inhérentes à sa charge, Brossard trouva le temps de rédiger son *Dictionnaire de musique*, publié en 1703 à Paris, chez l'imprimeur du roi Ballard. Fatigué, il transmet en 1715 sa charge à un de ses élèves. Il s'éteint à Meaux le 10 août 1730.

Dans sa collection léguée à la Bibliothèque du roi, Brossard nous laisse la quasi intégralité de ses compositions sous forme manuscrite. C'est de ces manuscrits qu'est extraite la cantate *La Cheutte de Salomon* dont le sujet est tiré du Troisième Livre des Rois, chapitre XI. Le texte est de la plume d'André de Mezenge, avec quelques suppressions effectuées par Brossard, comme le montre le manuscrit où quelques passages du texte, donné sans la musique, sont raturés. Tout comme dans celle d'Elisabeth Jacquet de La Guerre, cette cantate ne possède aucune action. Elle dépeint simplement un épisode du règne du fils de David où ce dernier, faible devant le beau sexe et ne respectant pas les lois divines, s'attire la colère de Dieu. Les deux premiers airs nous content la paix du peuple d'Israël sous le règne du sage et renommé Salomon. Le récit et l'air suivant introduisent la faiblesse amoureuse du roi. L'ultime récit déplore l'inconstance humaine qui fait oublier jusques aux divines lois avant que le dernier air, un mouvement de rigaudon, nous mette en garde contre l'amour qui nous éloigne de la sagesse.

the Bibliothèque Nationale in Paris. After spending eleven years in Strasbourg, he left the Alsatian capital without regrets, moving to Meaux, where he was appointed *grand chapelain*, *haut vicaire*, and *maître de musique* to the choirboys at St Stephen's Cathedral. In 1704 he was given the responsibility of organising the funeral ceremony for the Bishop of Meaux, Jacques-Bénigne Bossuet. In addition to the many activities attached to his functions, Brossard found time to write his *Dictionnaire de musique*, published in Paris in 1703 by the royal printer Ballard. In 1715, weary of his labours, he transferred his teaching duties to one of his pupils. He died in Meaux on 10 August 1730.

In his collection bequeathed to the royal library, Brossard left us virtually all his compositions in manuscript. Among these MSS is the cantata *La Cheutte de Solomon* (The fall of Solomon), whose subject is taken from the First Book of Kings, chapter 11. The text was written by André de Mezenge, with some cuts made by Brossard, as can be seen from the manuscript where certain passages of the text, presented without the music, are crossed out. Like Elisabeth Jacquet de La Guerre's cantata, this work has no action. It merely depicts an episode from the reign of the son of David, who displays his weakness for the fair sex and flouts divine law, thereby bringing down the wrath of God on himself. The first two airs tell of the peace enjoyed by the people of Israel under the rule of the wise and renowned Solomon. The ensuing recitative and *air* introduce the king's amorous weakness. The final recitative deplores human inconstancy, which prompts us to neglect even the laws of God, while the last *air*, in rigaudon metre, warns us against love which us makes us drift away from wisdom.

RENÉ DROUARD DE BOUSSET

Judith

René Drouard de Bousset est né à Paris en 1703. Fils de Jean-Baptiste, maître de musique et maître de la Chapelle Royal du Louvre, René s'est surtout fait connaître en tant qu'organiste. Elève de Guillaume Antoine Calvière (1695-1755) et de Nicolas Bernier, il était considéré comme un habile compositeur. D'abord organiste de Saint-André-des-Arts, il partage la tribune de Notre-Dame avec Armand-Louis Couperin de 1755 à 1760. A partir de 1756, il tient les orgues de Saint-Merry. D'après le « *Nouveau Dictionnaire Historique, ou Histoire Abregée* . Par une Société de Gens-de-Lettre » Caen, chez G. Le Roy, 1779, Bousset « *donnait tous les ans des preuves de son génie, par un motet qu'il faisoit exécuté à l'Oratoire pour MM. de l'Académie des Sciences* ». Il décède à Paris le 3 octobre 1760.

Judith est la troisième cantate du premier livre des « *Cantates spirituelles tirées des pseumes, des histoires les plus intéressantes de l'écriture sainte et autres sujets pieux* », que Bousset, adepte du jansénisme, fait éditer à Paris en 1735. Le texte est tiré du *Livre de Judith*, chapitre VIII à XIII et est sans doute écrit par Jean-Baptiste Rousseau, et suit strictement le plan récit-air, récit-air, récit-air. Alors que la cité de Béthulie subissait le siège de l'armée assyrienne commandée par le général en chef Holoferne, les fils d'Israël gardent espoir en Dieu qui, par n'importe quel moyen, saura les délivrer du joug barbare. Mais au bout d'un mois, privés d'eau, les habitants veulent se rendre une fois passé un délai supplémentaire de cinq jours, persuadés que Dieu les a abandonnés. C'est alors qu'apparaît Judith, qui tente de persuader ses compatriotes du contraire.

René Drouard de Bousset was born in Paris in 1703, the son of Jean-Baptiste de Bousset, *maître de musique* and *maître* of the Royal Chapel at the Louvre. René was a pupil of Guillaume Antoine Calvière (1695-1755) and Nicolas Bernier. Although regarded as a skilful composer, he made his name chiefly as an organist, initially at the church of St André des Arts, then sharing the organ loft of Notre Dame Cathedral with Armand-Louis Couperin from 1755 to 1760. From 1756 onwards he was also organist of St Merry. According to the *Nouveau Dictionnaire Historique, ou Histoire Abregée*. Par une Société de Gens-de-Lettre (Caen: chez G. Le Roy, 1779), Bousset 'demonstrated his talent each year with a motet performed at the Oratoire for the gentlemen of the Academy of Sciences'. He died in Paris on 3 October 1760.

Judith is the third cantata in the first book of *Cantates spirituelles tirées des pseumes, des histoires les plus intéressantes de l'écriture sainte et autres sujets pieux* (Sacred cantatas taken from the Psalms, the most interesting stories from Holy Scripture, and other pious subjects) which Bousset, a devotee of Jansenism, published in Paris in 1735. The text, taken from chapters 8-13 of the Book of Judith, was probably written by Jean-Baptiste Rousseau; it strictly follows the scheme recitative-air, recitative-air, recitative-air. The city of Bethulia is besieged by the Assyrian army, commanded by the general Holofernes. At first the children of Israel place their trust in God, believing He will deliver them from the barbarian yoke by whatever means. But after a month deprived of water, the citizens of Bethulia resolve to surrender in five days' time, convinced that God has abandoned

Non, Dieu ne les abandonne pas, il faut le prier et lui demander pardon. Judith décide alors de sauver son peuple et se présente chez Holoferne qui tombe sous le charme de la bethulienne. Devant la faiblesse de l'homme, Judith, dont le bras est guidé par Dieu, poignarde l'assaillant et délivre ainsi la cité de Judée. L'air final chante la victoire et glorifie Dieu.

En complément au programme, l'enregistrement propose deux sonates en trio. Parmi les nombreuses importations transalpines, ce fut très certainement, avec la cantate, la sonate qui enfièvre le plus l'univers musical français. Les premières sonates en trio semblent avoir été écrites par François Couperin dès 1692, modelées sur les sonates en trio de Corelli, diffusées dans toutes l'Europe. Parfaits exemples de la synthèse entre le goût italien et le goût français, ces œuvres mélangeaient les mouvements de danse à des pièces plus virtuoses.

La petite sonate en trio en sol mineur SdB 222 de Sébastien de Brossard nous est connue que sous la forme d'un manuscrit de Brossard lui-même. Seulement deux mouvements la composent. Ici elle est interprétée par le hautbois et le violon en plus de la basse continue. Ce choix s'explique par le fait que, en France, même une œuvre dans le goût italien n'était pas forcément destinée aux seuls deux violons. À un Adagio à l'allure noble caractéristique du style français succède un Allegro plein de verve dans la lignée des œuvres italiennes.

Les quatre sonates en trio d'Élisabeth Jacquet de La Guerre sont parvenues jusqu'à nous grâce, une fois de plus à l'inépuisable collectionneur qu'était Brossard. On les trouve en effet dans le formidable don qu'il a fait à la bibliothèque royale en 1724.

them. At this point Judith appears and tries to persuade her compatriots otherwise. No, God has not forsaken them: they must pray to Him and ask His forgiveness. Judith then decides she must save her people. She presents herself before Holofernes, who falls for her charms. Taking advantage of his masculine weakness, Judith, her arm guided by God, stabs the assailant and thereby delivers her city. The final *air* is a hymn to victory and the glory of God.

As a complement to the programme, this recording presents two trio sonatas. Among the many imports from south of the Alps, it was certainly the sonata, along with the cantata, that most excited the French musical world. The first trio sonatas seem to have been written by François Couperin as early as 1692; they were modelled on the trio sonatas of Corelli, then disseminated all over Europe. These works, perfect examples of the synthesis of Italian and French tastes, combined dance movements with more virtuosic pieces.

The little trio sonata in G minor by Brossard SdB 222, known to us from one of the composer's manuscripts, consists of only two movements. It is performed here by oboe and violin with continuo. This option is motivated by the fact that, in France, even a work in the Italian manner was not necessarily intended to be played exclusively by two violins. An Adagio of noble cut, characteristic of the French style, is followed by a vigorous Allegro in the Italian tradition.

The four trio sonatas of Élisabeth Jacquet de La Guerre have survived thanks once again to that indefatigable collector Brossard. They are to be found in the imposing set of manuscripts he gave to the royal library in 1724. Here is how he presents these works in his *Catalogue des livres de musique*:

Voici comment il présente ces œuvres dans son *Catalogue des livres de musique* : « Elle [E. Jacquet de la Guerre] me fit grace de m'en prester les originaux l'an 1695 pour les faire copier. Elles sont délicieuses et si l'on veut avoir la preuve, outre les partitions, on en trouvera les quatre parties séparées dans le même carton ». Jouée ici dans la formation flûte traversière, violon et basse continue, la troisième sonate en Ré Majeur emprunte le motif initial d'un choral bien connu au XVIème siècle, que Calvin adapta pour le Psaume 68.

La courte Ritournelle SdB 226 de Brossard qui sert d'introduction à la cantate de Bousset ne semble pas être destinée à un contexte particulier. Cette charmante pièce offre une idéale introduction à la cantate *Judith*.

Sébastien Perrin

'She [Jacquet de la Guerre] was so kind as to lend me the originals for copying in the year 1695. They are delightful; and should anyone wish to have the proof of this, he will find not only the scores, but also the four individual parts in the same carton.' Played here by flute, violin and continuo, the third sonata in D major borrows the opening motif of a well-known sixteenth-century hymn that Calvin adapted to Psalm 68.

The short *Ritournelle* SdB 226 by Brossard used here as a prelude to Bousset's cantata seems not to have been designed for any specific context. This charming piece offers an ideal introduction to *Judith*.

Sébastien Perrin

Translation: Charles Johnston

Principales sources / Principal sources

- J. Dorival, *La cantate française au XVIIIe siècle* (Paris: PUF, 1999)
- J. A. Sadie, *Companion to Baroque Music* (Oxford: Oxford University Press, 1991)
- J. R. Anthony *French Baroque Music (from Beaujoyeux to Rameau)* (3rd edition: Portland, Or., 1997)
- A.-M. Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVIIIe siècle* (Paris: Champion, 2004)
- M. Honegger, *Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres* (Paris: Bordas, 1970)
- C. Cessac, *Élisabeth Jacquet de La Guerre, Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV* (Arles: Actes Sud, 1995)
- J. Duron, *L'Œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730), Catalogue thématique* (Paris: CMBV/Klincksieck, 1996)

LE PASSAGE DE LA MER ROUGE (1er livre, 1708)

2ème cantate des *Cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture*

E. Jacquet de la Guerre (1665-1729)

*Israël dont le Ciel vouloit briser les fers
Fuyait loin du Tiran la triste servitude ;
Mais il sent à l'aspect des mers
Renaître son incertitude.*

*Moyse entend déjà ces murmures nouveaux :
Devois-tu nous conduire à ces affreux abîmes
Et l'Égypte pour ces victimes
Eût-elle manquée de tombeau ?*

AIR

*Ingrats, que vos plaintes finissent,
Reprenez un plus doux espoir ;
Il est un souverain pouvoir
A qui les Ondes obéissent.*

*Il s'arme pour vôtre secours,
Les flots ouverts vont vous apprendre
Que la main qui regla leurs cours
A le pouvoir de les suspendre.*

*Moyse donne l'ordre à ces flots en courroux :
Ils se calment, ils se separent ;
Pour Israël surpris ils s'ouvrent & preparent
Un immense cercueil à ses Tirans jaloux.*

*Ciel ! quel prodige ! quel spectacle !
On voit au sein des mers flotter ses étendards,
L'Onde qu'il croyait un obstacle
Se partage, s'éleve, & luy sert de remparts.
Que sera le Tiran témoin de ce miracle ?*

AIR

*Le trouble & l'horreur
Regne dans son ame,
L'aveugle fureur
L'irrite, & l'enflâme*

*Il ose tenter
Le même passage,
Mais en vain sa rage
Cherche à se flatter :*

*Peut-il éviter
Le cruel naufrage
Qui va l'arrêter ?*

*La Mer, pour engloutir son armée insensée,
A réuni ses flots vengeurs,
Et la montrant au loin flottante, dispersée,
Du debris des vaincus assouvit les vainqueurs.*

AIR

*Peuple, chantez la main puissante
Qui pour vous enchaîne les mers ;*

*Que de la Trompette éclatante
Le bruit se mêle à vos concerts ;
Et faites retentir les airs
De votre suite triomphante.*

LA CHEUTTE DE SALOMON

SdB. 71

3ème des 6 cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture Sainte

S. de Brossard (1655-1730)

*Israël jouïssoit d'une profonde paix,
Sous les Lois d'un héros des mortels le plus sage.
Il n'avoit souhaité la sagesse en partage,
Que pour combler de biens ses fidelles sujets.*

AIR

*Sans le cruel secours des armes,
Il confond tous ses ennemis ;
Ses sages décrets ont des charmes,
Qui vendent ses peuples soumis.*

*Déjà, son nom vole,
Jusques aux barrières du jour ;
Déjà de l'un et l'autre Pole,
Il est la terreur, ou l'Amour.*

*Tout admire, tout craint sa puissance suprême
Dans sa brillante cour tout enchante les yeux.
Mais parmi tant de trésors précieux
On n'en remarque point de si grand que Luy-même.*

*Heureux si des attraits d'un amour enchanteur
Salomon pour jamais eût garanty son cœur.*

AIR

*L'Amour tient son empire
Dans le palais des Roys
Mais un Roy ne soupire
Jamais plus d'une fois*

*Tout s'empresse à luy plaire
Tout flatte ses ardeurs
Chaque beauté semble lui faire
Un hommage de ses faveurs.*

*C'en est fait ce monarque abandonne son ame
Aux servilles excez de son indigne flame.
On le verra bientost immoler a ses feux
Toutes les Saintes Loix du Dieu de ses ayeux.*

*Hélas ! Funeste Amour, que tes flâmes cruelles
Vont bien vanger ces nations rebelles
Qui souffroient a regret ce Prince trop heureux
Les asservir au Joug de Son regne fameux.*

AIR

*Gardons nous de nous laisser surprendre
Malheureuse une ame trop tendre
Qu'Amour peut enflamer*

*Il n'est point d'Erreur ou n'entraîne
Cette déplorable chaine
Quand on s'en laisse charmer.*

*On doit combattre sans cesse
Cette flatteuse tendresse
Pour en demeurer vainqueur.*

*Le plus doux fruit de la Sagesse
C'est de vaincre une foiblesse
Si funeste a nôtre Coeur*

Gardons nous...

*Quelle plus douce Victoire
Qui peut mieux combler de gloire
Un jeune et sage héros*

*Par une valeur suprême
Il triomphe de Luy même
Il assure son repos*

Gardons nous...

JUDITH (1er livre, 1735)
3ème des Cantates Spirituelles
René Drouard de Bousset (1703-1760)

*Israël, c'est ton Dieu qui te garde et qui veille
Annoncez-le en Sion, annoncez la merveille.
Annoncez chez les Philistins
Que le Dieu d'Israël ne dort ni ne sommeille.*

*Annoncez-le aux peuples voisins
Prompts messagers prenez des ailes:
Volez, et portez ces nouvelles
A ce superbe Caldéen*

*Qui préparoit déjà notre lien,
Et qui comptoit dans son orgueil supreme
D'enchaîner le Seigneur lui-même.*

AIR
*Du Dieu des Hébreux
Chantons la victoire :
Célébrons la gloire
De ce peuple heureux.*

*La mort, la ruine
L'affreuse famine
Les cris et les pleurs*

*De nos Prêtres même
La frayeur extrême
Fixoit nos malheurs.*

*Après cinq jours la triste Béthulie
Tomboit dans la main ennemie,
Quand la vertueuse Judith*

*Pensant mieux du Seigneur
Pleine d'un autre esprit*

*A ce peuple effraïé reprocha sa faiblesse ;
Et lui rappelant la tendresse
Du Dieu qui tant de fois délivra leurs ayeux
Elle expose en ces mots cette faute à leurs yeux.*

AIR
*Nous osons donc le soumettre
A nos infidélités !
Et qui sommes nous pour metre
Des bornes à ses bontés :*

*C'est le Seigneur qui m'inspire :
Il vient délivrer les siens.
Dieu ! je me tais, et j'admire
Comment tu sauves les tiens.*

*Elle part. Cependant dans sa colère extrême
L'ennemi tonne, il menace, il blasphème.
Tout doit, et Dieu lui-même, éprouver sa fureur
Rien ne peut échapper à son glaive vengeur.
Quand de Judith la grâce et la beauté touchante,
Frapant ce Monstre impur, le transporte et l'enchanter :
Tout plein de ses desirs, (Dieu conduisant le bras,
Affermissant le cœur de la chaste Héroïne,
Holopherne périt : et l'armée en ruine
Fuit au gré du Dieu des combats.*

AIR

*Bruyante Trompette
Seconde nos voix.
Sonné la défaite
Du plus fier des Rois.*

*Chante la victoire
De ce Dieu des Dieux
Elève sa gloire
Jusques dans les Cieux.*

*Couronne ta tête
Fille de Sion.
Humble nation
Fais un jour de fête.*

*Célébrant Judith,
Chantant sa conquête.
Exalte la Dureté
De Dieu qui le fit.*

C A N T A T E S
F R A N Ç O I S E S,
SUR DES SUJETS TIREZ DE L'ECRITURE;
A VOIX SEULE, ET BASSE-CONTINUE;
Partie avec Symphonie, & Partie sans Symphonie.

LE TENDRE AMOUR

Le Tendre Amour, qui tire son nom d'une des thématiques préférées du règne de Louis XIV, est un groupe de musiciens énergiques unis par une aspiration commune à interpréter les musiques de la fin du XVIIe et du XVIIIe siècles d'une façon propre à inspirer les publics actuels. Des instruments d'époque, un choix créatif de répertoires, ainsi qu'une musicalité hors du temps se conjuguent pour transmettre l'esprit et l'émotion d'une musique d'une beauté hors pair. Si l'ensemble est basé à Barcelone, ses membres proviennent d'horizons très divers : France, Espagne, Argentine, Belgique, Suède, Brésil, États-Unis.

Au cours de sa brève existence, Le Tendre Amour a déjà donné des programmes d'une grande diversité dans des festivals de musique ancienne tels que Sablé-sur-Sarthe, Séville (Espagne), Mexico (pour la Commission Européenne), Huesca (Espagne), le Festival Callas (France), Győr (Hongrie), AMIA à Strasbourg, St. Pölten (Autriche), Palma de Majorque, Sarrebourg, et tout dernièrement le prestigieux Festival Styriarte de Graz (Autriche), où le groupe a fait ses débuts avec une interprétation unique de l'intermède *Le Devin du village* de Rousseau. Le vif intérêt de l'ensemble pour la musique baroque juive l'a amené à se produire dans des lieux comme le Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme à Paris, le Festival Tres Culturas de Tolède, Música Sacra à Tortosa et la Casa Sefarad de Madrid (tous en Espagne), et le Festival Psalm de Graz. Depuis 2007 Le Tendre Amour jouit du statut d'ensemble en résidence au SEVIQC Brezice Festival en Slovénie, et en 2008 le groupe remporte le prix

Taking its name from a prevalent theme of the age of Louis XIV, Le Tendre Amour is an energetic group of musicians who have been drawn together by their common dedication to performing music of the late seventeenth and eighteenth centuries in a way that is inspiring to the audiences of today. Period instruments, a creative selection of repertoire, and timeless musicality combine to convey the spirit and emotion of music of unparalleled beauty. The ensemble is based in Barcelona, though its members are originally from France, Spain, Argentina, Belgium, Sweden, Brazil, and the United States.

In its short existence, Le Tendre Amour has performed diverse programmes at early music festivals such as the Festival de Musique Ancienne in Sablé-sur-Sarthe (France), Seville (Spain), Mexico City (for the European Commission), Huesca (Spain), the Callas Festival (France), Győr (Hungary), AMIA in Strasbourg (France), St. Pölten (Austria), Palma de Mallorca, Sarrebourg (France), and most recently the prestigious Styriarte Festival in Graz (Austria), where the group made its debut with a unique rendition of Rousseau's *Le Devin du village*. The ensemble's great interest in Jewish Baroque music has led to performances in such venues as the Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme in Paris, the Tres Culturas Festival in Toledo, Música Sacra in Tortosa and the Casa Sefarad in Madrid (all in Spain), and the Festival Psalm in Graz. Since 2007 the group has enjoyed the status of ensemble in residence at the SEVIQC Brezice Festival in Slovenia, and in 2008 Le Tendre Amour was awarded the prize for best interpretation at the

de la meilleure interprétation au festival des Soirées baroques de Varazdin (Croatie).

Ce premier enregistrement de l'ensemble conjugue deux thématiques qui inspirent Le Tendre Amour depuis ses débuts : la musique baroque française et les récits de l'Ancien Testament. Le groupe, avec sa disposition « à la française » de violon, traverso, et hautbois, est complété par des basses fournies comportant basse de violon, théorbe et clavecin. Cette combinaison instrumentale se prête bien à l'exploration d'une grande variété de couleurs musicales, préparant ainsi le terrain pour la soprano « conteuse » de ces cantates, dont deux sont enregistrées ici pour la toute première fois.

Varazdin Baroque Evenings festival (Croatia).

This first recording of the ensemble combines two themes that have inspired Le Tendre Amour since its beginnings: music of the French Baroque, and stories from the Old Testament. The ensemble, with its 'French orchestra' set-up of violin, traverso, and oboe, is complimented by a full bass section consisting of *basse de violon*, theorbo, and harpsichord. This combination of instruments lends itself well to the exploration of many musical colours, and the stage is set for the soprano 'storyteller' of these cantatas, two of which are recorded here for the first time ever.



Luanda Siqueira,

soprano

Née à Rio de Janeiro, Luanda Siqueira acheva ses études en chant lyrique au Conservatoire National de Musique de Rio de Janeiro en 1999. En 2000 à partir de sa rencontre avec Monique Zanetti lors des festivals de musique ancienne au Brésil, elle obtint une bourse du gouvernement français pour se perfectionner en chant baroque au CNR de Paris où elle obtint en 2003 son prix à l'unanimité et avec félicitations du jury. En 2002 Luanda remporta également le premier prix du Concours International de chant baroque du Château de Chimay présidé par William Christie. De 2003 à 2005 Luanda intégra *Les Jeunes voix du Rhin*, l'atelier lyrique de l'Opéra National du Rhin. Elle a eu ainsi l'occasion d'interpréter dans la programmation de l'Opéra une *Blumenmädchen*, *Barbarina*, *Papagena*, *Damigella* et *Polymnie*, sous la direction de Günter Neuhold, Dietfried Bernet, Emmanuelle Haïm et Rinaldo Alessandrini. Elle eut souvent l'occasion de se produire en soliste avec Le Parlement de Musique, dirigé par Martin Gester. Avec le Poème Harmonique, dirigé par Vincent Dumestre et Benjamin Lazar, Luanda a interprété le rôle de Junon dans *Cadmus et Hermione* de Lully à l'Opéra Comique, Opéra de Rouen, Opéra de Caen et au Grand Théâtre du Luxembourg. Elle a aussi interprété la vendeuse de fraises dans *Porgy and Bess* de Gershwin à l'Opéra de Lyon sous la direction de William Eddins et de la Compagnie Montalvo-Hervieu. Avec l'ensemble Opera Fuoco dirigé par David Stern, Luanda a chanté le rôle *Die Priesterin* dans l'Opéra *Orpheus* de Telemann à la Cité de la Musique.

Born in Rio de Janeiro, Luanda Siqueira completed her studies in opera singing at the National Conservatory of Music in her native city in 1999. In 2000, after meeting Monique Zanetti at early music festivals in Brazil, she obtained a French government scholarship for advanced study of Baroque vocal techniques at the Conservatoire National de Région in Paris, where she was awarded a *premier prix* with top honours by unanimous decision of the jury in 2003. A year earlier, in 2002, she had already won first prize at the Chimay Castle International Baroque Singing Competition, under the presidency of William Christie. From 2003 to 2005 she was a member of the *Jeunes Voix du Rhin*, the opera studio of the Opéra National du Rhin. This gave her the opportunity to sing a Flower Maiden, *Barbarina*, *Papagena*, *Damigella* and *Polymnie* in the Opera's season under the conductors Günter Neuhold, Dietfried Bernet, Emmanuelle Haïm, and Rinaldo Alessandrini. She has often appeared as a soloist with Le Parlement de Musique, directed by Martin Gester. With Le Poème Harmonique, under the direction of Vincent Dumestre and Benjamin Lazar, she performed the role of Juno in Lully's *Cadmus et Hermione* at the Opéra Comique in Paris, the Rouen and Caen Operas, and the Grand Théâtre du Luxembourg. She also played the Strawberry Woman in Gershwin's *Porgy and Bess* at the Opéra de Lyon under the direction of William Eddins in a production by José Montalvo and Dominique Hervieu. With the ensemble Opera Fuoco under David Stern, she sang the role of the Priestess in Telemann's opera *Orpheus* at the Cité de la Musique in Paris.



La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

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

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

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

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

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

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

Philippe Leroy
Président du Conseil Général de Moselle