

L'Ensemble ALMASIS, direction Iakovos PAPPAS :



ARN68432



ARN68467



ARN68480

P & © ARION PARIS 2001 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN 68548 - Copyright reserved in all countries.

Nicolas RACOT de
GRANVAL

*Cantates sérieuses
& comiques*

Ensemble ALMASIS
dir. Iakovos Pappas


france telecom
fondation

Depuis 10 ans, nous soutenons l'art vocal.
Il y a tant de voix à vous faire entendre

Musique sacrée, opéra, jazz vocal... Depuis 10 ans, notre fondation encourage la formation et les débuts de jeunes talents et favorise la création et la diffusion d'œuvres vocales. Notre mécénat s'exprime aussi à travers les ensembles vocaux, les maîtrises, les festivals et les saisons vocales, le soutien de productions lyriques et d'enregistrements discographiques... Aux côtés de ceux qui font vivre l'art vocal, notre fondation s'engage. Pour que toujours plus de voix puissent partager leurs talents, leurs émotions.

France Telecom

There are so many voices for you to hear

Sacred music, opera, vocal jazz... For ten years now, our foundation has encouraged the training and debuts of young talent. Our patronage is equally expressed through the support we give to vocal ensembles, festivals, vocal seasons, and operatic productions. Side by side with those who bring alive vocal art and make a living art form, our Foundation is committed to having an ever-increasing number of voices share their talent and their emotion.

France Telecom

1. Rien du tout	
1. Quoi, l'on m'ordonne de chanter...	1'27
2. Monarque redouté...	1'00
3. Quoi, ces plaintes et ces regrets...	1'18
4. Voi ces jeunes tourterelles...	0'27
5. Vous demeurés flatés...	0'47
6. Dormés amours...	1'30
7. Tout dort !	1'07
8. Ah ! Je le voi...	0'58
9. De Neptune en courroux...	0'41
10. On se sent tout à coup...	0'45
11. Chantés, raisonnés ma musette...	0'43
12. Enfin au milieu d'une paix...	0'57
13. Vous venés tour à tour d'entendre...	0'36
14. Ah ! Je sçais le moyen...	1'11
15. Grégoire	
15. L'autre jour au fond d'un caveau...	2'01
16. Quel désordre dans l'univers...	1'40
17. A peine a-t-il lâché cette éloquente plainte...	0'41
18. Une joyeuse mélodie...	0'59
19. Dans mon obscure caveau...	0'45
20. Mon cœur sur mon rival...	1'44
21. À ces mots gracieux...	0'18
22. Si quelque fois la vengeance est stérile...	1'57
23. Ixion	
23. Pour la première fois...	0'34
24. À l'instrument de sa peine...	3'35
25. Déjà vers lui la déesse s'avance...	0'48
26. Un jour, ô sort fatal !	0'42
27. Mon crime fut l'effet d'un songe...	1'18
28. Ainsi parle Ixion...	1'08
29. À ces mots d'un mortel si coupable...	0'28
30. Qu'un amant téméraire...	1'23
31. L'impatient	
31. Prélude	1'17
32. Tandis que le sommeil...	0'55
33. Hâtez vous...	2'24
34. Mais ! Quels éclairs soudains !	1'08
35. Ah ! Si votre courroux inexorable...	0'17
36. Que de nos prairies...	1'55
37. Je ne me flattais pas...	0'37
38. Le cher objet de mes soupirs...	2'38
39. La comtesse d'Ollonne	
	10'22

Rien du tout & même plus...

« La morale est une pilule amère pour laquelle l'homme a un dégoût naturel... » *

Nicolas Racot de Granval (1676-1753), claveciniste, compositeur et auteur, issu d'une famille d'acteurs, s'est essentiellement dédié la satire et la parodie. Dès 1692, avec *L'Opéra de village*, il entame une double carrière unique dans le paysage musical. Granval est l'auteur d'une vingtaine de divertissements, quelques pièces pour clavecin, des airs parus dans les recueils de Ballard, un petit traité intitulé « *Essai sur le bon goût en musique* », *Le Vice puni ou Cartouche, poème héroïque et tragique* (1725), deux *Livres de cantates* et *Orphée*, cantate publiée séparément en 1729, première des parodies d'œuvres célèbres d'autres compositeurs. Cette dernière œuvre est une parodie de la célèbre cantate éponyme de Clérambault, compositeur en vogue et l'un des auteurs préférés de Granval. Si dans le premier *Livre* de cantates, paru en 1720, le style se révèle plutôt lyrique ou léger, il en va autrement dans le second, paru après sa mort en 1755. Si l'on excepte *Ixion*, cantate dans le pur style dramatique, et *Les Saisons*, cantate légère déjà parue dans le premier *Livre* entièrement retravaillée pour la nouvelle édition, *Rien du tout*, *La Matrone d'Ephèse*, *Léandre et Héros*, et *Grégoire* sont des cantates comiques, pour ne pas dire burlesques.

Rien du tout est probablement la cantate la plus délirante de toute la musique française et parmi les plus extravagantes, tous répertoires confondus ! Il s'agit de l'histoire d'une chanteuse capricieuse et lasse de son métier, faisant mine de ne plus vouloir chanter pour son public et cependant prête à chanter tout et rien. Granval, parodie ainsi les grands succès de son époque avec une verve étonnante, faisant un « collage » qui mériterait à lui seul une véritable étude. Clérambault, Montéclair, Bernier, Rameau : tous sont parodiés ! Puis dans un dernier élan burlesque, l'œuvre s'achève par un air de la propre composition de Granval, sur les paroles « *au défaut du vôtre je suivrai mon goût, je ne chanterai rien du tout* ».

Grégoire conte l'histoire d'un ivrogne au bord du coma éthylique. Quant à *La Matrone d'Ephèse*, il s'agit une œuvre truculente, débutant par une parodie du fameux air de Michel Lambert, « *Ombre de mon amant* », soixante années après la mort de l'auteur - preuve que Granval était bien plus informé sur la musique du passé que la plupart de ses confrères !

Personnage complexe, d'une grande culture musicale et littéraire, il se dérobe aux classifications musicologiques. Faut-il le ranger parmi les compositeurs ou les auteurs ? Les compositeurs écrivains en général sont soit des théoriciens comme Rameau soit tout au plus des librettistes occasionnels comme Mondonville ou Lambert ; mais jamais, à notre connaissance, de véritables auteurs dramatiques. Granval demeure donc un personnage difficile à cerner. D'autre part, l'esprit parodique de Granval nous semble offrir un puissant antidote contre l'idée, hélas trop répandue, selon laquelle la littérature et la musique du XVIII^e siècle se résume à des motets, cantates sérieuses, tragédies lyriques, épithalames, odes, etc. Le siècle de Louis XV fut en effet tout aussi licencieux artistiquement que socialement. Croire le contraire, c'est se tromper autant que ceux qui, depuis la Renaissance, admirent la splendide mais imaginaire blancheur des statues gréco-romaines ! Toutes ces considérations nous ont incité à offrir en guise de complément de programme une petite pièce érotique datée de 1738 : *La Comtesse d'Ollonne*.

Quelques considérations concernant la cantate française s'imposent. Nous avons déjà eu l'occasion de détailler l'histoire de l'invention de la cantate en France (1), en revanche des éclaircissements sur son interprétation n'ont jamais été à notre connaissance publiés. L'interprète doit affronter deux écueils fort gênants. Il s'agit du premier récit et de l'air final que l'on trouve toujours dans cette forme. Le premier récit doit être considéré comme le prologue de la cantate, et de ce point de vue, l'interprète introduit l'auditeur au sujet qui va être traité par la suite. De ce fait, nous sommes toujours à l'extérieur de l'œuvre, la cantate proprement dite ne commençant qu'à partir du premier air (2). Le chanteur se trouve obligé à un certain détachement qui lui sera impossible dans les récits ultérieurs.

L'air final se révèle plus problématique. Pourtant il a une fonction bien précise et l'ignorer équivaut à chanter un air de trop ! La cantate se termine toujours avec le récit précédant l'air final et nous pourrions, du point de vue de l'action dramatique, ôter ce dernier. Mais alors, pourquoi cet air supplémentaire ? L'air en question joue le rôle de commentaire de ce qui vient d'être raconté et il ne fait que très rarement partie intégrante de l'histoire (3). Mais même dans ce cas, la fonction de l'air final ne change pas. C'est le récitant et non le héros qui chante ; le théâtre cède le pas à la réalité. Ce n'est pas Didon qui s'adresse à l'auditoire à la fin de *La Mort de Didon* de Montéclair, en chantant « *Qu'il est dangereux de se rendre aux vœux, d'un objet volage* », mais l'acteur, pour son propre compte.

Un exemple facilitera la compréhension de ce qui précède : à la fin des fameuses pièces télévisées d'Alfred Hitchcock, le metteur en scène en personne arrivait devant la caméra pour conclure, avec une sentence qui résumait le fond de l'histoire qui venait de se dérouler. Deux autres points méritent une attention particulière :

Le premier tient à la nature du récitatif et à son exécution qui semblent poser tant de problèmes aux interprètes. Âme du discours musical, le récitatif expose l'action, l'air n'étant que ponctuation d'un moment clés de celle-ci. La nature du récitatif oscille entre parlé et chanté. Par conséquent, la nature des sons émis doit se situer entre parole et chant (4). La parole se déploie toujours en mourant, à la seule exception des sentiments violents où les sons vont augmentant. La simple observation du discours quotidien suffit à le prouver. Il en va de même pour le débit du récitatif : la rapidité est la principale caractéristique d'un discours normal. Essayons de raconter un conte à des enfants avec une voix psalmodiante pour voir aussitôt la lassitude poindre ! D'autre part, prétendre que le seul fait d'être compris par les auditeurs suffit, c'est d'oublier un peu trop vite la remarque de Bassilly selon laquelle c'est « *la manière ordinaire de parler de ceux qui n'ont pas la connaissance de toutes les circonstances de la prononciation à l'égard du chant* ».

Le second point a trait à la notion de couleur vocale. Chaque sentiment qui nous affecte s'exprime par une couleur spécifique. La couleur résulte à la fois d'une modulation de la prononciation et du débit de l'émission sonore. Le pouvoir imitatif que l'on rencontre chez certaines personnes donne une première idée des possibilités de couleur vocale. Nous ne prononçons pas de la même façon la phrase « Aïmons nous plus que jamais, au dépit des jaloux » comme « Cruelles filles des enfers, Démons fatals affreuse jalousie » ; cette dernière nécessitant une voix dure accentuant fortement les consonnes. Tout ce qui vient d'être dit entretient un rapport substantiel avec la question du premier récit et de l'air final d'abord, puis par extension avec l'exécution convaincante du récitatif et des airs en général. Quand je raconte une histoire, j'utilise *ma* voix, ceci est facile à vérifier et concevoir, mais quand Circé parle par ma bouche, c'est *sa* voix qu'on doit entendre et non point la mienne. Autrement dit, pour faire appel à une image, le chanteur doit avoir plusieurs larynx ! Si un Bérard insiste tant sur cette question dans son traité de 1755 (5), et codifie les différentes couleurs avec force exemples à l'appui, c'est parce que sans une coloration appropriée, le discours meurt instantanément. Parmi les derniers vestiges de l'art de la coloration, il nous reste quelques enregistrements du début du XX^e siècle de chanteuses - « diseuses » - telles que Yvette Guilbert ou l'insurpassable Marie Dubas (6).

Comme nous l'avons dit Granval était à la fois auteur dramatique et compositeur. Cette particularité, c'est inévitablement répercutée sur son approche la musique. Dans sa cantate *Ixion* - parmi les plus parfaites du répertoire par sa construction - nous retrouvons les ultimes manifestations d'un procédé mis en point par Montéclair dès son *Premier Livre* (1709). Il s'agit des grandes scènes de récitatif des cantates telles que, *Pan & Syrinx* avec ses fameux sons en quart de tons (7), *L'Enlèvement d'Orinthe* avec la scène de la mer frémissante, *L'Amour vengé, Pyrame et Thisbé* avec la scène du monstre. Ce travail consiste à intercaler, soit des épisodes d'illustration instrumentale, soit de très brèves sections dites « mesurées » (8) avec ou sans accompagnement,

plus proche du chant que de la parole, et tenant lieu de minuscules airs, ou la combinaison des deux. La recherche prosodique de Granval surprend plus encore quand on considère la date de son *Second Livre* - bien qu'il s'agisse d'une publication posthume (1755). Les changements métriques de certains airs sont tellement fréquents, que l'on pourrait y soupçonner une intention réactionnaire ! Cette intention serait à envisager en fonction de la tendance générale à une mécanisation de plus en plus flagrante de la musique en Europe à partir des années 1740 : appauvrissement grandissant du rythme, des carrures, de la danse et de son rapport à la musique vocale. Granval va même plus loin Il nous a laissé dans sa parodie d'*Orphée*, des indications de jeu d'acteur : « ici on pète » ou « ici on éternue ». Voici l'indubitable preuve que la cantate n'était pas la forme statique que beaucoup de modernes veulent imaginer. Cette pratique se retrouvera à profusion dans les œuvres de Charles Collé (9) telles que *La vérité dans le vin*, *La perruque du Bailly* ou *Cocatrix*, tragédie amphigourique. Toutes ces indications sont d'un précieux secours lors de l'exécution de la musique vocale de cette époque.

Terminons par une réflexion qui est née à la suite de la première lecture de la *Comtesse d'Ollonne*. Celle-ci déclencha une avalanche de questions de la part des interprètes : quelles liaisons faut-il faire ? faut-il prononcer les *e* muets ? faut-il adopter une prononciation dite « restituée » ? etc... Disons d'emblée que la providence n'a pas été prodigue en nous dotant de pouvoirs de clairvoyance, de translucidité ou d'autres capacités permettant de connaître des choses à jamais disparues ! Il ne nous semble pas raisonnable de se déterminer avec une certitude géométrique sur la manière dont les gens en général, et les acteurs en particulier, prononçaient le français aux XVII^e et XVIII^e siècles, sans les avoir pu les entendre directement, ou via des enregistrements d'époque (en revanche en ce qui concerne la musique instrumentale, les rouleaux d'orgue mécanique que l'on conserve fournissent quelques indices) ! Nous disposons sans doute de quelques généralités, mais elles obscurcissent la question plus qu'elles ne l'éclairent. Prenons par exemple le cas de la lettre *H*, actuellement muette. Selon d'Olivet (10), on ne la prononce pas : « *Prononçons Abeille, et haquenée. Quant au son naturel de l'A, il est le même dans ces deux mots. Toute la différence consiste en ce que l'A n'est pas aspiré dans le premier, et qu'il l'est dans le second. Par conséquent le second ayant les propriétés d'une consonne, il arrive de là que si c'est une voyelle qui finisse le mot précédent, elle ne s'élide point ; et que si c'est une consonne, cette consonne n'est point sonore [...]* ». Selon Restaut (11), on la prononce : « *J'entends une voyelle dont le son se tire du gosier, et se prononce avec force* » Que faut-il donc faire ? Comment aspirer cette lettre ? Heureux ceux qui nourrissent des certitudes à partir de ces considérations absconses !

Prenons le cas de la diphtongue *AI*, et essayons avec sérieux de dire quand la prononciation *è* a supplanté celle de *oi*, puisque dès le début du XVII^e siècle le problème se pose (12). A l'époque du *Traité de Prosodie* d'Olivet, la question agitait encore l'Académie. Par ailleurs, Chateaubriand lui-même écrit toujours « étois » au lieu de « étais ». D'Olivet dit simplement qu'à l'époque de Racine, il y avait deux prononciations pour cette diphtongue - elle perdura d'ailleurs assez

longtemps - et, selon le cas, on prononçait soit « François » soit « FrançèS » (13). En ce qui concerne les nasales, nous ne pouvons rien affirmer à partir de graphies telles que « aïmpacient » données en guise d'exemple dans les traités de chant. Les seules certitudes sont les suivantes :

a) Le français se divise en deux catégories, à savoir *Soutenu* et *Familier*. Dans le premier cas, on prononce la plupart des lettres qui sont à la fin des mots et l'on effectue toutes les liaisons, bien que parfois le S du pluriel fasse exception. En *Familier*, on ne prononce pas tout, et moins l'on fait de liaisons mieux c'est. La tendance est à la contraction : « Stoiseau là, Stefamme là » au lieu de « Cet oiseau là, Cette femme là », *idem* pour « quèque » plutôt que « quelque » (11).

b) Par vertu d'assonance en français soutenu, on peut prononcer un mot différemment de l'usage courant selon le cas : « Idas/ las » au lieu de « Idas / la » ; « Nous / Tous » au lieu de « Nou / TouS » qui tue l'assonance. Notons également : « Répandez vos pavots les plus assoupissanS / Calmez les soins, charmez les senS et non assoupisaN / senS » comme dans le langage *Familier*.

c) Le respect des longues et des brèves dans la versification pour éviter monotonie et malentendus : « Matin/Mâtin (molosse napolitain) » ; « Ô Dieux/odieux » ; etc.

Iakovos Pappas

NOTES

- * Préface du « *Bordel* » 1732 attribué à Gervaise de Latouche par Voltaire & au comte de Caylus par Barbier.
- 1 Préface de l'enregistrement des « *Airs sérieux & à Boire* » de Philippe Courbois, chez Arion.
- 2 Dans le cas de la cantate « *L'impatient* » il y a inversion, l'action commence à partir le récit « *L'impatient Idas* ». C'est une licence que les auteurs usent pour varier leurs compositions, voir aussi « *La badine* » de Montéclair, « *Pygmalion* » de Clerambault, &c.
- 3 Le cas de « *Rien du Tout* » est assez exceptionnel.
- 4 La première différence entre parole et chant est l'usage d'intervalles musicaux précis dans le second cas.
- 5 Jean Antoine Bérard. Dédié à Mme de Pompadour dont nous ne louerons jamais assez la politique artistique. Dans ce traité capital l'auteur divise en plusieurs catégories avec des définitions détaillées dont voici quelques uns :
- Les Sons Majestueux : Rendés l'air intérieur de manière que sa force croisse successivement pour chaque son; ménagés certains degrés d'obscurité et de lenteur dans votre prononciation et dans votre articulation.
 - Les Sons Violens : Il faut faire sortir avec une extrême rapidité l'air intérieur; prononcer d'une manière dure et obscure, et doubler assés fortement les lettres.
 - les Sons Étouffés : On doit expirer quelque temps pour chaque son, prononcer avec obscurité, et doubler mollement les lettres.
 - Les Sons Entrecoupés : il faut suspendre sons expiration à la fin de chaque son, il faut de plus que la prononciation soit dure et obscure, et qu'on retienne très fortement les lettres; &c.

- 6 Notamment : « *Les cancanières, Monsieur est parti en voyage, Doudou la terreur, & le Pot-pourri 1900* » La comparaison par ailleurs de l'exécution du « *Vieux phonographe* » d'Yvette Guilbert et de celle de Marie Dubas est vraiment édifiante.
- 7 Dans le passage « *Il les enfle de ses soupirs* », Montéclair demande au chanteur de passer par tous les intervalles qui se trouvent entre la & si alors que dans un système tempéré il n'y a que deux intervalles, la -si Bémol, si Bémol - si ! Pour plus d'informations en ce qui concerne les intervalles musicaux et leur fonction on lira la « *Sémantique Musicale* » d'Alain Danielou, ouvrage capital pour ceux que certaines platitudes universitaires ne satisfont pas.
- 8 Du strict point de vue de l'écriture, mesuré signifie que la basse commence à travailler c'est à dire que nous passons d'une ponctuation sommaire à une partie de contre-chant qui guide le chant principal, quand elle ne le subjuge pas !
- 9 Charles Collé (1709-1783), auteur dramatique remarquable tant pour le théâtre que pour l'opéra, un de plus grands chansonniers français et évidemment éminent pornographe. Il est notamment l'auteur d' « *Alphonse l'Impuissant* » et d'une série de chansons on ne peut plus descriptives intitulées « *Chansons qui n'ont pu être imprimées & que mon censeur n'a point dû me passer* » (1784), par exemple :

« Que Lise chante comme un ange
C'est aussi trop peu de louange
Dites plutôt pour dire tout
Lise chante comme elle ***** »

- 10 Abbé D'Olivet, *Prosodie Française*, p. 49, édition de MDCCXCIII.
- 11 Pierre Restaut : *Principes Généraux & Raisonnés de la Grammaire Française*, première édition (1730)
- 12 Henri Estienne, *Nouveau Langage François, italianisé* : « ...dire François, & Française, sur peine d'être appelé pédant : mais il faut dire FrançèS, & FrancèSes, comme Anglès, & AnglèSes... »
- Théodore Bèze : « ...vulgus Parisiensium, parlet, allet, venet, pro parloit, alloit, venoit : & *Italo Franci pro Anglois, François, pronuntiant Anglès, FrançèS, per E apertum, ad Italis nominidus, Inlese, Francese...* »
- 13 Racine (*Mithridate*) :

« Ma colère revient, & je me reconnois.
Immolons en partant trois ingrats à la fois... » IV, 5,7
(*Andromaque*, première édition)

« ...Lassé de ses trompeurs atraités,
Au lieu de l'enlever, Seigneur, je la fuirais » III, 1, 43

Voltaire (*Henriade*) :

« Ah, s'écria Bourbon, quand pourront les FRANÇOIS
Voir d'un règne aussi beau fleurir les justes loix... » Chant 1

Nothing at all... and even more than that

"Morality is a bitter pill
which man naturally finds distasteful" *

Nicolas Racot de Granval (1676-1753), harpsichordist, composer and author, born into a family of actors, devoted himself essentially to satire and parody. In 1692, with *L'Opéra de village*, he embarked on a double career unique on the French musical scene. Granval wrote some twenty *divertissements*, a number of harpsichord pieces, some airs published in Ballard's collections; a short treatise entitled *Essai sur le bon goût en musique*; *Le Vice puni ou Cartouche*, a "poème héroïque et tragique" (1725); two books of cantatas, and *Orphée*, a cantata issued on its own in 1729, which was the first of a series of parodies of famous works by other composers. *Orphée* is a parody of the celebrated cantata of the same name by Clérambault, a fashionable composer who was also one of Granval's favourite musicians. Whilst the style of his first book of cantatas, published in 1720, is generally lyrical or light-hearted, this is not the case with the second, published after his death, in 1755. With the exception of *Ixion*, a cantata in the purest dramatic style, and *Les Saisons*, a light cantata already published in the first book and completely rewritten for the new edition, the rest of its contents, *Rien du tout*, *La Matrone d'Ephèse*, *Léandre et Héros*, and *Grégoire* are comic, not to say burlesque cantatas.

Rien du tout is probably the wildest cantata in the whole of French music, and amongst the most extravagant in any repertoire in the world! It is the story of a temperamental singer, weary of her profession, who pretends not to want to perform for her audience any more, but in fact is prepared to sing anything and everything. This enables Granval to parody the greatest successes of his time with astonishing verve, producing a "collage" which would be very well worth studying in its own right. Clérambault, Montéclair, Bernier, Rameau: each of them is parodied in turn! Then in a final burst of ridicule, the work ends with an air by Granval himself to the words "au défaut du vôtre je suivrai mon goût, je ne chanterai rien du tout" ("Not knowing your tastes, I shall follow my own... I shall sing nothing at all"). *Grégoire* depicts a drunkard on the verge of an alcoholic coma. *La Matrone d'Ephèse* is a truculent piece that begins with a parody of the famous air by Michel Lambert *Ombre de mon amant*, sixty years after its creator's death – proof that Granval was much better versed in the music of the past than most of his colleagues!

Granval is a complex personality, whose literary and musical range was exceptionally wide, and who defies musicological pigeonholing. Should he be classified as a composer or as an author? In general, composers who are also authors are either theorists, like Rameau, or at most occasional librettists such as Mondonville or Lambert; but never, as far as we are aware, has there been another composer who was also a genuine dramatic author. Thus he remains a

difficult personality to pin down. Moreover, Granval's parodic spirit acts as a powerful antidote to the unfortunately all too common notion that eighteenth century music consists exclusively of motets, serious cantatas, *tragédies lyriques*, *epithalamia*, odes, and so on. In fact the licentious character of the age of Louis XV is just as evident in its art as in its social behaviour. To believe the contrary is to be as mistaken as the many people since the Renaissance who have admired the splendid, but quite illusory gleaming whiteness of Greek and Roman statues! To illustrate the pertinence of this point, we have chosen to complete the programme with a short erotic piece dating from 1738, *La Comtesse d'Ollonne*.

Some remarks on the French cantata are necessary at this stage. We have already had occasion to discuss the invention of the cantata in France (1), but as far as we know no-one has ever published an elucidation of the way the genre should be interpreted. The performer has two dangerous pitfalls to negotiate, namely the opening recitative and the final air, both of which are invariably found in this form. The first recitative must be considered as the prologue to the cantata, in which the singer introduces the listener to the subject which will be treated in the rest of the work. This means in effect that we are still outside the piece itself, with the cantata proper beginning only with the first air (2). The singer is thus obliged to perform with a certain detachment which he will not be able to use in subsequent recitatives.

The final air is more problematical. Yet it has a perfectly precise function, and to ignore that function is really to sing one air too many! The cantata always ends with the recitative preceding the final air, and as far as the dramatic action is concerned, we could quite easily remove the air in question. What then is the point of this additional air? Its role is to act as a commentary on what has just been narrated, and it is very rarely an integral part of the story (3). Even when this is the case, the function of the final air does not change. It is the narrator and not the hero who sings: the theatre gives way to reality. It is not Dido who addresses the public at the end of Montéclair's *La Mort de Didon* with the words "Qu'il est dangereux de se rendre aux vœux, d'un objet volage" ("How dangerous it is to surrender to the vows of a fickle lover"), but the actor in *propria persona*.

An example may help the reader to understand this procedure: at the end of Alfred Hitchcock's famous television films, the director in person appeared before the camera to conclude the story with a sentence summing up the essence of what viewers had just seen.

Two further points are particularly worthy of attention:

The first concerns the nature of the recitative and the way of performing it, both of which seem to pose so many problems for musicians. It is the recitative that is the soul of the musical discourse, which presents the action, whilst the air is merely the punctuation of key moments in that action. The nature of recitative swings between spoken and sung style. It follows that the nature of the sounds produced must be situated midway between speech and song (4). In normal speech the sound dies away, with the sole exception of the expression of violent feelings, when the volume of

sound increases. Mere observation of everyday speech is sufficient to prove the point. The same may be said for the speed at which recitative should be taken: rapidity is the main characteristic of normal speech. Just try to tell children a story in a monotonous drone to see how quickly they will become bored by it! Furthermore, to claim that merely to be understood by one's listeners is enough is to forget rather too hastily Bassilly's remark that it is "the ordinary manner of speaking of those who do not know all the conditions of pronunciation where singing is concerned".

The second point has to do with the notion of vocal colour. Each feeling we experience is expressed by a specific colour. Colour results both from modulation of pronunciation and from the speed of emission of sounds. The gift for mimicry that certain people possess gives an initial idea of the possibilities of vocal colour. We do not pronounce the phrase "Aimons-nous plus que jamais, au dépit des jaloux" ("Let us love one another more than ever, in spite of others' jealousy") in the same way as "Cruelles filles des enfers, Démon fatal, affreuse jalousie" ("Cruel daughters of Hell, And you, fatal demon, dreadful jealousy"); the latter requires a harsh voice with strong emphasis on the consonants. All of this has a great deal to do with the question of the first recitative and the final air, in the first place, but also by extension with a convincing performance practice of the recitative and airs in general. When I tell a story, I use my voice, which is easy to imagine and to corroborate; but when Circe speaks through my mouth, it is her voice that must be heard, not mine. In other words, metaphorically speaking, the singer must have several larynxes! If a writer like Bérard, in his treatise of 1755 (5), is so insistent on this point, and codifies the various colours with copious examples, it is because without an appropriate vocal colouring, the discourse is stillborn. Among the last vestiges of this art of vocal colouring, we still have some recordings from the early part of the twentieth century with singers who were also "diseases", like Yvette Guilbert and the unsurpassable Marie Dubas (6).

As we have already noted, Granval was both a dramatist and a composer. This unusual combination inevitably had repercussions on his approach to music. In his cantata *Ixion* – amongst the most perfectly constructed in the repertoire – we find the final flowering of a procedure perfected by Montéclair as early as his first book of cantatas (1709). This occurs in the great recitative scenes of such cantatas as *Pan & Syrinx* with its celebrated use of quarter-tones (7), *L'Enlèvement d'Orinthie* with the scene depicting the raging sea, *L'Amour vengé*, *Pyrame et Thisbé* with its monster scene. The principle is to insert episodes of illustrative instrumental writing and very short sections marked "mesuré" (8), with or without accompaniment, closer to song than to speech, which act as tiny "arias", or in some cases to combine the two techniques. Granval's treatment of prosody is even more surprising when one considers the date of his *Second Livre* – although this is admittedly a posthumous publication (1755). The changes of metre in some of the airs are so frequent that one might suspect the composer of some reactionary intention! Such an intention could be viewed as a riposte to the general and increasingly flagrant tendency towards the mechanisation of music in Europe from the 1740s onwards: more and more insistent impoverishment of rhythm, of melodic shape, of dance in its relationship to vocal music.

Granval goes even further. He has left us stage directions in his parody of *Orphée*: "fart here", "sneeze here" and so on. Here is incontrovertible proof that the cantata was not the static form that many modern commentators like to imagine. There is ample evidence for this practice in the works of Charles Collé (9) such as *La Vérité dans le vin*, *La Perruque du Bailly* and *Cocatrix*, a "tragédie amphibigourique [i.e. nonsensical]". All these indications are of incalculable value when performing vocal music of this period.

Let us end with a thought inspired by our first read-through of *La Comtesse d'Olonne*. This led to an avalanche of questions from the musicians: when should we make liaisons? (10) Should we pronounce mute 'e'? Should we use so-called "period pronunciation"? – and so on. It might be as well to state at the outset that Providence conferred on us no special powers of clairvoyance, translucence or other such capacities giving us special knowledge of things that have now disappeared forever! It does not seem reasonable to us to make up one's mind with mathematical certainty on the fashion in which people in general, and actors in particular, pronounced French in the seventeenth and eighteenth centuries, without having heard them in the flesh or in recordings of the time (whereas, for instrumental music, mechanical organ rolls which have been conserved do give us some clues)! Doubtless we do have some general indications, but these complicate the issue rather than simplifying it. Let us take as an example the case of the letter H, which is nowadays mute. According to d'Olivet (11), it is not pronounced: "Let us pronounce 'Abelle' and 'baquenée'. The natural sound of the A is the same in both words. The difference is that the A is not aspirated in the former word, while it is in the second. Consequently, the second having the properties of a consonant, it follows that if the preceding word ends with a vowel, it is elided; and if it is a consonant, that consonant is not sounded (...)." According to Restaut (12), it is pronounced: "I hear a vowel whose sound must be wrenched from the windpipe, and pronounced with force." So, what are we to do? How are we to aspirate this letter? Happy are they who are capable of nourishing certainties drawn from such abstruse considerations!

Let us now take the case of the diphthong *Ai*, and make a serious effort to establish when the pronunciation "è" replaced "oi". The problem was already being discussed in the early seventeenth century (13), and was still a source of dissension within the *Académie française* at the time of d'Olivet's *Traité de Prosodie*. Indeed, even Chateaubriand (1768-1848) still wrote "étois" instead of "étais". D'Olivet says simply that at the time of Racine there were two pronunciations for this diphthong – which indeed were to coexist for some time – and it could be pronounced either "François" or "Francès" as circumstances dictated (14). As for the nasals, we can deduce nothing conclusive from such spellings as "aimpaciént" which appear as examples in singing treatises.

The only certainties concerning the pronunciation of French at this period are as follows:

a) The French language is divided into two categories, formal ("soutenu") and colloquial ("familier"). In the former, most final consonants are pronounced and all liaisons are made, with the occasional exception of S indicating

a plural. In the latter, not everything is pronounced, and the fewer liaisons that are made, the better. There is a tendency towards contraction: "Stoiseau-là, Stefamme-là" instead of "Cet oiseau-là, Cette femme-là", "quelque" instead of "quelque" (12).

b) In order to ensure an assonance in the formal style, a word may be pronounced differently from normal usage if necessary: "Idas/laS" instead of "Idas/la"; "NouS/ TouS" instead of "Nou/TouS" which kills the assonance. One may note also "Répandez vos pavots les plus assoupissant/ Calmez les soins, charmez les sens", and not "assoupissant/sens" as in colloquial language.

c) Versification respects the difference between long and short vowels in order to avoid monotony and possible misunderstandings: "matin/mâtin [a Neapolitan mastiff]", "Ô Dieux/odieux", etc. (15)

Iakovos Pappas

Translation: Charles Johnston

NOTES

- * Preface to *Le Bordel* (1732), attributed to Gervaise de Lotouche by Voltaire and to the Comte de Caylus by Barbier.
- 1 Booklet note to the recording of *Airs sérieux & à Boire* by Philippe Courbois, also on Arion.
- 2 In the case of the cantata *L'Impatient* there is an inversion of the usual pattern, with the action starting at the recitative "L'impatient Idas". Composers gave themselves this licence in order to provide variety in their works: cf. also Montéclair's *La Badine*, Clérambault's *Pygmalion*, etc.
- 3 Rien du tout is a rather exceptional case.
- 4 The first difference between speech and song is the use of exact musical intervals in the latter case.
- 5 Jean-Antoine Bérard's work is dedicated to *Mme de Pompadour*, whose artistic policy can never be praised highly enough. In this treatise, a work of capital importance, the author divides sounds into several categories which are given detailed definitions. Here are some of them:
- Majestic sounds: Breathe the inner air out in such a fashion that its strength increases with each successive sound; ensure you have a certain degree of darkness and slowness in your pronunciation and your articulation.
 - Violent sounds: One should expel the inner air very rapidly, pronounce in a hard and dark fashion, and double the length of letters quite insistently.
 - Muffled sounds: One should breathe out for some time for each sound, pronounce darkly, and softly double the length of letters.
 - Interrupted sounds: one should hold one's breath at the end of each sound; moreover, the pronunciation should be hoarse and dark, and each letter should be strongly held back. (...)
- 6 Notable examples are *Les Cancanières*, *Monsieur est parti en voyage*, *Doudou la terreur*, and *Pot-pourri* 1900. It is particularly edifying to compare the recordings of *Le Vieux* phonographe by Yvette Guilbert and Marie Dubas.
- 7 In the passage "H les enfle de ses soupirs", Montéclair asks the singer to traverse all the intervals between A and B, when in a system of equal temperament there are only two intervals, A-B flat and B flat-B natural! For more information on musical

intervals and their function. French-speaking readers are recommended to read *Sémantique musicale* by Alain Daniélou (Paris 1967, second edition 1978), a key work for anyone who is not satisfied by academic platitudes.

- 8 From the strict point of view of part-writing, "mesuré" means that the bass becomes active, i.e. that we move from simple punctuation to a counter-melody that guides the main vocal line, or may even take over control from it!
- 9 Charles Collé (1709-1783), a dramatist remarkable for his contributions both to the theatre and to the opera, one of the finest French songwriters, and of course, most especially, an eminent pornographer. Amongst his works are *Alphonse l'Impuissant* (Alphonse the Impotent) and a series of songs which leave nothing to the imagination, entitled "Chansons qui n'ont pu être imprimées & que mon censeur n'a point dû me passer" ("Songs which could not be printed and which my censor was quite unable to pass" 1784). A sample:

"Que Lise chante comme un ange (That like an angel Lisa sings)
C'est aussi trop peu de louange (Too little praise is for such things:)
Dites plutôt pour dire tout (Say rather, for our great good luck,)
Lise chante comme elle ****" (She sings as well as she can ****)

- 10 A "liaison" occurs when one pronounces the final consonant of a word before the vowel which begins the next word in the sentence, whereas in other circumstances final consonants are normally mute in modern French: compare "Avez-vous l'heure?" ("s" in "vous" mute) and "Vous avez l'heure?" ("s" in "vous" sounded as "z"). (Translator's note)
- 11 *Abbé d'Olivet*, *Prosodie Française*, 1793 edition, p.49.
- 12 *Pierre Restaut*, *Principes Généraux & Raisonnés de la Grammaire Française*, first edition (1730)
- 13 *Henri Estienne*, *Nouveau Langage François*, italianisé: "...one says François and Française, on pain of being called a pedant: but one should say Françes and Francéses, likewise Angles and Anglées...."
- Théodore Bèze*: "... vulgus Parisiensium, parlet, allet, venet, pro parloît, alloît, venoît : & ItaloFranci pro Anglois, François, pronuntiant Anglès, Françès, per E apertum, ad Italis nominidus, Inlese, Francese...."
- 14 *Racine* (*Mithridate*, IV, 5,7):

"Ma colère revient, & je me reconnois.
Immolons en partant trois ingrats à la fois..."

Andromaque (first edition), III, 1, 43:

"...Lassé de ses trompeurs atruits,
Au lieu de l'enlever, Seigneur, je la fuirais"

Voltaire (*Henriade*), Chant I:

"Ah s'écria Bourbon, quand pourront les FRANÇOIS
Voir d'un règne aussi beau fleurir les justes loix..."

- 15 The long vowel in these examples is indicated by the circumflex accent. (Translator's note)

Rien du tout

(2^e cantate, Livre II)

Quoi, l'on m'ordonne de chanter,
A moi qui suis las de musique !
Mais, quand je le voudrais pourrais-je contenter
Les goûts divers dont on se pique.

L'un voudra du badin, l'autre du patétique.
Du brillant ou du chromatique,
Du sérieux ou du comique,
Du langoureux ou du bachique,
Accordés vous, je chanterai,
Décidés ou je me tairai,
Dois-je fixer l'incertitude
Où ma demande vous réduit ?
Écoutez ce triste prélude
Et le chant plaintif qui le suit.

Monarque redouté de ces royaumes sombres,
Laissés-vous toucher par mes pleurs.
Rendés-moi ma chère Eurydice,
Ne séparés pas nos deux cœurs.
Quoi, ces plaintes et ces regrets
Ne vous font pas verser des larmes ?
Le badinage et ses attraits
Sans doute a pour vous plus de charmes.

L'amant qui toujours soupire
Me fait soupirer d'ennui,
Moins il sait me faire rire
Et plus je me ris de lui.
Quand de dépit l'âme atteinte
Vous riés, aimiés vous mieux

Nothing at all

(Book II, cantata no. 2)

*What's this, I am commanded to sing,
I who am weary of music?
Yet should I wish to, I could satisfy
All the tastes that are in fashion.*

*This one wants humour, that one pathos,
Songs brilliant or chromatic,
Serious or comic,
Languorous or Bacchic.
Make up your minds and I shall sing:
Decide, or I shall be silent.
Must I resolve the uncertainty
To which my request reduces you?
Listen to this sad prelude
And the plaintive song that follows it.*

*Dread monarch of these sombre realms,
Be moved by my weeping.
Give me back my dear Eurydice,
Do not separate our two hearts.
What, such lamentations and regrets
Wring no tears from you?
Witty banter and its delights
Are no doubt more to your taste.*

*The lover with his endless sighs
Makes me sigh with boredom;
The less he tries to make me laugh,
The more I laugh at him.
If your resentful soul
Resorts to laughter, would you prefer*

Du Dieu du vin les chants joyeux.
Liqueur enchanteresse
Par une douce yvresse
Remplis tous nos désirs,
Mais notre cœur moins gai que tendre
Aux plaisirs d'un amour ardent
Exprimé le plus vivement
Aime mieux se laisser surprendre.

Voilà ces jeunes tourterelles
Se baisant sur ces ormeaux
Le battement de leurs ailes
En agitent les rameaux.
Vous demerés glacés à des chants si flatteurs !
L'amour satisfait sur les cœurs
N'a plus de puissance ;
Connoissés le dans ses fureurs
Et dans sa vengeance.

Courons, courons à la vengeance.
Dépit mortel allumés mon courroux.
Ah ! faut-il des fureurs pour vous rendre sensibles ?
Vous frémisssés ! Quittons ces images terribles.
Dormés amours, dormés dans une paix profonde,
Dormés, dormés amours inexorables, dormés
En goûtant le repos vous le donnés aux cœurs.

Tout dort ! Eveillés vous, tout dort ! Écoutez moi ;
Reveillons les avec effroi.

Cruelles filles des enfers,
Démon fatal affreuse jalousie,
Venez, sortés vos gouffres sont ouverts.
Ah ! je le voi, les tendres sentimens
Vous laissent dans l'indifférence.

*The joyful songs of the God of wine?
Delightful liquor,
With the sweet intoxication you offer,
Fulfil all our desires!
But our hearts are less gay than tender:
They prefer to be surprised
By the pleasures of ardent love,
Expressed in the liveliest of fashions.*

*See those young turtle doves
Kissing in the elms:
As they heat their wings
They rock the boughs.
But such charming airs leave you cold!
Requited love has no power
Over the heart:
Behold it now in its fury
As it thirsts for vengeance.*

*Haste, haste to vengeance!
Fatal spite, awake my anger!
Ah! Must we evoke fury to touch you?
But you shudder! Let us leave these terrible visions.
Sleep, Cupids, sleep in deepest peace,
Sleep, sleep, implacable Cupids,
For the rest you enjoy means that hearts too may rest.*

*All is asleep! Awake, all is asleep! Listen to me:
Let us wake them with a fright.*

*Cruel daughters of Hell,
And you, fatal demon, dreadful jealousy,
Come out, your abysses yawn open-mouthed.
Ah, I see that tender sentiments
Leave you indifferent.*

La terreur et la violence
Pour vous sont aussi des tourmens.

La seule harmonie
De divers instrumens suivie,
Sçait se faire aimer
Que les paroles
Soient frivoles
Seule elle a droit de vous charmer.
Dormés amours dans une paix profonde
De Neptune en couroux,
De Jupin furieux
Elle invite à grand bruit
le tintamare affreux
Dieux des mers servés mon couroux
Que le Ciel menace, qu'il tonne
Jupiter armés vous du foudre
Lancés vos carreaux eclatans.
On se sent tout à coup par elle
Transporter au fond des forêts.
J'entens le cors qui nous appelle
Courons, lançons nos traits.

Trop souvent elle nous ramène
Ecouter les chants amoureux
Dont les bergers toujours heureux
Font retentir la plaine.

Chantés, raisonnés ma musette
Les plus aimables concerts
Dans ces charmantes retraittes
En font retentir les airs.
Suivés les loix
Qu'amour vient nous dicter lui même ;
Suivés les loix

*And terror and violence
Are also torments for you.*

*Harmony alone
Uniting divers instruments,
Has the power of making us love her,
For if the words
Are frivolous,
Only she can succeed in charming us.
Sleep cupids into a profound peace
She brings on with clangour
The terrible din
Of Neptune in his anger,
Of furious love
God of the seas, serve my anger:
May the skies threaten, may there be thunder.
Jupiter, arm yourself with your thunderbolts,
Fire those resounding quarrels from your crossbow.
All of a sudden, I feel harmony taking us
Deep into the forest.
I bear the horn calling us:
Let us hurry, let us fire our arrows.*

*Yet too often she brings us back
To bear the songs of love
With which those ever-happy shepherds
Make the echoes ring all round the plain.*

*Sing out, my pipes:
The most pleasant of concerts
Make your songs resound
In these charming retreats.
Obey the laws
That Love himself lays down for us:
Obey the laws*

Que nous chérissons dans nos bois.

Enfin au milieu d'une paix
Qui devrait durer à jamais,
Elle rappelle encor l'image
De la guerre et du courage.
Que Bellone et ses cris affreux
Ne trouble plus nos paisibles retraittes
Que les tambours et les trompettes
N'éclatent plus dans nos jeux.

Vous venés tour-à-tour d'entendre
Du vif, du fort, di gai, du tendre.
Parlés, eh bien ! que voulés vous ?
D'où peut venir ce froit silence.
Est-ce horreur ? Est-ce indifférence ?
Ah ! Je sçais le moyen de vous accorder tous.

Au deffaut du vôtre
Je suivrai mon goût
Faites, faites chanter quelque autre
Je ne chanterai rien du tout...

Grégoire

(6^e cantate, Livre II)

L'autre jour au fond d'un caveau
Je trouvai l'aimable Grégoire,
Pâle, sombre, rêveur, penché sur un tonneau,
Il ne m'invita point à boire ;
Je le crus mort ou du moins expirant ;
Ami, dit-il en soupirant,
Tout est perdu ! l'amour emporte la victoire,
Il triomphe des cœurs,
Il se rit des buveurs,
Et Bacchus a perdu sa gloire.

Quel désordre dans l'univers !

That we cherish in our woods.

*At last, in the midst of peace
That should be everlasting,
She evokes once again the vision
Of war and of courage.
Let Bellona and her dreadful cries
No longer trouble our peaceful retreats:
Let trumpets and drums
No longer erupt amid our play.*

*You have just heard, in turn,
Music that is lively, loud, gay, tender.
Well then, speak! What do you want?
Whence comes this icy silence?
Is it horror? Is it indifference?
Ha! I know how to make you all agree.*

*Not knowing your tastes,
I shall follow my own.
Have someone else sing for you,
I shall sing nothing at all!*

Grégoire

(Book II, cantata no.6)

*The other day, in the depths of a wine cellar
I found my friend Grégoire:
Pale, sombre, distracted, as he leaned on a cask,
He did not offer me a drink:
I thought him dead, or at least dying:
"My friend", said he with a sigh,
"All is lost! Love has won his victory."
He triumphs over all hearts,
He laughs at drinkers,
And Bacchus has lost his glory.*

"What chaos in the universe!"

Nos vins vieux sont tournés,
Nos vins nouveaux sont verts,
Aimable Dieu de la treille,
Si j'ai fait tous mes plaisirs
Du doux jus de la bouteille,
Que ma douleur te réveille,
Ecoute mes soupirs :
Quelle victoire honorable
Me signale a tous moments,
Buveur fameux, buveur indomptable,
Je fais tomber sous la table
Les Suisses, les Allemans,
Cependant tu m'abandonnes
Après tant de grands exploits,
Les deux dernières Automnes
Vont me réduire aux abois.

A peine a-t-il lâché cette éloquente plainte
Qu'il se sent ranimé par un feu tout divin ;
Sa joie éclate, il chante, il embrasse sa pinte,
Et verse des larmes de vin.

Charmant ennemi de Cithère,
O puissant destructeur des liens amoureux,
Père de l'allégresse et de la bonne chère,
Accours et viens combler mes vœux.

Une joyeuse mélodie,
M'annonce que mes vœux sont enfin exaucés ;
De l'amoureuse maladie
Nous ne sommes plus menacés.

Dans mon obscur caveau, je vois Bacchus descendre,
Il va parler, taisons nous pour l'entendre.
Après tant de frayeurs rassure tes esprits,
Si j'ai laissé périr le doux jus de la vigne,

*Our old wines have turned sour,
Our new wines are too young,
Amiable God of the vine,
If it be true that all my pleasures have come
From the sweet juice of the bottle,
Then let my grief awaken you,
Hear my sighs;
I am always cited
For my honourable exploits,
A celebrated and indomitable toper,
I can drink Swiss and Germans
Right under the table,
And yet you abandon me
After so many great achievements in your cause;
The last two Autumn harvests
Will reduce me to desperation."*

*Scarcely had this eloquent lament left his lips
Than he felt himself revived by a divine flame;
His joy burst forth, he sang, he kissed his pint-glass,
And wept vinous tears.*

*"Charming enemy of Cythera,
O powerful destroyer of amorous bonds,
Father of gaiety and of good cheer,
Come and satisfy my desires.*

*"A joyous melody
Tells me my wishes are granted at last;
We are no longer threatened
By the sickness of love.*

*"I see Bacchus coming down to my obscure wine cellar,
He is going to speak, let us make silence for him."
"Fear no longer, let me reassure you:
If I let the sweet juice of the vine perish*

Par une trahison insigne
Au milieu d'un festin l'amour m'avoit surpris,
Tout entier occupé d'une beauté charmante,
J'avois oublié les buveurs.
Mais je viens remplir ton attente
Et j'éteins enfin mes ardeurs.

Mon cœur sur mon rival emporte la victoire,
Je reprens le soin de ma gloire.
Buveurs, enivrés vous en vidant vos tonneaux,
Je vais raccommoier et vins vieux et nouveaux.

A ces mots gracieux qu'un sourire accompagne,
Ce grand Dieu disparaît et nous laisse embaumés
D'une odeur de vin de Champagne,
Dont nos sens demeurent charmés.

Si quelques fois la vendange est stérile,
Recourons à Bacchus pour remplir nos tonneaux,
Dès qu'on l'invoque il est prompt et facile,
Sans cesse il fait pour nous des miracles nouveaux.
Dans l'empire amoureux on n'entend que soupirs
Le Dieu de la treille au contraire
Nous entretient dans les plaisirs
Et loin d'amuser nos désirs
Il s'empresse à les satisfaire.

Ixion

(4^e cantate, Livre II)

Pour la première fois la Reine des enfers
Portait ses pas vers les demeures sombres
Où par mille tourmens divers

*In a blatant act of betrayal,
It is that Love caught me in the midst of a feast;
Completely taken by the charms of a beautiful woman,
I had forgotten the drinking fraternity,
But I come now to fulfill your expectations,
And I extinguish my passion at last."*

*"My heart is victorious over my rival,
I shall once more pride myself on my glorious position.
Drinkers, intoxicate yourselves as you empty the casks,
I shall harmoniously mix old wines with new."*

*With these gracious words, accompanied by a smile,
The great God disappeared and left us surrounded by
The bouquet of a Champagne wine,
Which charmed all our senses.*

*If the wine harvest is sometimes poor,
Let us rely on Bacchus to fill our casks.
Whenever we invoke him he is prompt and generous,
He is always performing new miracles for us.
In the realm of love one hears only sighs,
But the God of wine, on the contrary,
Constantly regales us with pleasures,
And instead of inflaming our desires
He makes haste to satisfy them.*

Ixion

(Book II, cantata no.4)

*For the first time, the queen of Hades
Was directing her steps to those dark abodes
Where by a thousand various torments*

Tisiphore punit les criminelles ombres
Là, le malheureux Ixion
Souffre sans expier son crime,
Triste et déplorable victime
Et de l'amour et de l'ambition

A l'instrument de sa peine
Le criminel enchaîné
Dans une éternelle gêne
Tourne sans cesse entraîné,
Le mouvement qui l'agite
Sans s'arrêter un moment
L'élève, le précipite
Et fait son cruel tourment.

Déjà vers lui, la déesse s'avance
Et par sa divine présence,
Surprend les maux de son supplice affreux
Quels horribles forfaits dit-elle,
Ont pu te mériter un sort si rigoureux ?
Hélas ! généreuse immortelle,
J'étois assis à la table des Dieux ;
Sur la fière Junon (que je la trouvois belle)
Ambitieux amant, j'osai lever les yeux,
Elle s'en offensa, j'étois sa colère.

Un jour, ô sort fatal ! dans l'ombre et le mystère,
Pour se jouer de mes crédules feux
A mes sens enchantés elle offrit son image,
Je la crus sensible à mes vœux ;
J'y volai, mais hélas ! ce n'était qu'un nuage
Qui trahit en fuyant mes transports amoureux.

Mon crime fut l'effet d'un songe
Pourquoi vint-il flater mes timides désirs ?
Ah ! sans ce dangereux mensonge
Je n'aurais point tenté de coupables plaisirs ;
D'un supplice injuste et sévère

*Tisiphone punishes the criminal shades
There, the unfortunate Ixion
Suffers without expiating his crime.
A sad and pitiful victim
Of both love and ambition*

*Chained to the instrument of his punishment
The criminal,
In eternal suffering,
Turns incessantly around.
The movement that impels him,
Without stopping for a moment
Lifts him up, then throws him down,
And thus tortures him cruelly.*

*Already the goddess was moving towards him
And her divine presence
Came on the scene of his dreadful torture.
"By what horrible crimes", said she,
"Have you earned such a harsh fate?"
"Alas! generous immortal,
I was seated at the table of the Gods;
On proud Juno (whom I found beautiful),
Ambitious lover that I was, I dared to raise my eyes.
She was offended, and I fled her rage.
"One day, o terrible fate! amid shadows and mystery,
To mock at my credulous passion,
She offered her likeness to my bewitched senses.
I thought her sensible to my desires,
I flew to her, but alas, 'twas but a cloud
Which betrayed my transports of love as it disappeared.*

*"My crime was the result of a dream:
Why did it come to flatter my timid hopes?
Ah, had it not been for that dangerous lie
I should not have tried such guilty pleasures.
Shall I never see an end to the rigours*

Ne verrai-je jamais terminer les rigueurs ?
Hélas ! d'une vaine chimère
N'ai-je pas trop payé les trompeuses douceurs.

Ainsi parle Ixion, mais, quelle est son attente ?
L'impitoyable Radamante
De la Déesse accompagnait les pas.
C'est en vain lui dit-il qu'il prétend trouver grâce ;
Apprenés quelle est son audace ;
De tout son crime il ne s'accuse pas.

Plus indiscret encor qu'il ne fut téméraire
Sa vanité lui cachant son erreur,
Il osa se vanter d'un criminel bonheur
Qu'il ne crut point imaginaire.

A ces mots, d'un mortel si coupable et si vain
Elle trouve la peine encore trop légère,
S'éloigne et l'abandonne à son cruel destin.

Qu'un amant téméraire offense
Une jeune et fière beauté
Le mépris ou l'indifférence
Est une assez grande vengeance
Pour punir la témérité
Que de la fureur la plus vaine
On ose trahir le secret
C'est l'impitoyable haine
C'est à la colère inhumaine
A punir l'amant indiscret.

L'Impatient

(2^e cantate, Livre I)

Tandis que le sommeil règne dans l'univers
Que les vents enchaînez dans leur grotte profonde

*Of an unjust and severe punishment?
Alas! Have I not paid too dear
The false pleasures of a vain illusion?"*

*Thus spake Ixion, but what could he gain by it?
The pitiless Radamantes
Accompanied the steps of the Goddess.
"It is in vain", said he, "that he sues for clemency.
Learn, then, just how bold he was:
He does not confess to the full extent of his crime.*

*"His indiscretion was even greater than his temerity:
His vanity concealed his mistake from him,
And he dared to boast of a criminal pleasure
That he did not believe to be a figment of his imagination."*

*At these words, she found the penalty still too light
For so vain and guilty a mortal:
She retired and abandoned him to his cruel fate.*

*When a bold lover offends
A proud young beauty,
Contempt or indifference
Is revenge as adequate
To punish his temerity
As the vainest of furies.
But when he dares to betray a secret,
It is with pitiless hatred
And inhuman rage
That the indiscreet lover must be punished.*

The Impatient Lover

(Book I, cantata no.2)

*Whilst sleep reigns over the universe,
And the winds, chained up in their deep cavern,*

Laissent en paix la terre et l'onde
Et que le doux Zephyre anime seul les airs,
L'Impatient Idas par mille chants divers
Invite le flambeau du monde
A dégager ses feux de l'empire des mers.

Hâtez vous paresseuse Aurore
De ramener le Dieu du jour,
Il doit avancer le retour
De la bergère que j'adore.
C'est un amant qui vous implore
Sous les auspices de l'amour.

Mais ! Quels éclairs soudains !
Quel horrible tonnerre ? Dieux ! Quel orage furieux !

Ah ! Si votre courroux, inexorables Dieux
Aux coupables mortels a déclaré la guerre,
Soyez du moins plus prompts à désoler la terre
Pour ramener plutôt Ismène dans ces lieux.

Que de nos prairies les plus belles fleurs
Par les vents flétris perdent leurs couleurs,
Qu'Éole ravage vallons et côteaues,
L'exès de mes maux est un long orage.

Je ne me flattois pas d'une espérance vaine,
Les Dieux sont touchés de ma peine,
Le calme est revenu, l'astre du jour reluit.
Les cris des Aquilons ne causent plus d'allarmes,
Des Torens affoiblis, je n'entens plus le bruit,
Et pour moy la nature a repris tous ses charmes.

Le cher objet de mes soupirs
A mes yeux va bientôt paraître,

*Leave land and sea in peace,
And sweet Zephyrus alone stirs the air,
Impatient Idas, in a thousand different songs,
Invites the day-star
To raise his fiery torch from out the depths of the sea.*

*Hasten, lazy Aurora,
To restore the God of day:
He must speed the return
Of the shepherdess whom I adore.
It is a lover who begs this of you
Under the auspices of Love itself.*

*But bold! What sudden lightning flashes!
What horrid thunder is this? Ye Gods! What a furious storm!*

*Ah! Implacable Gods, if your rage
Has declared war on guilty mortals,
At least make speed to lay waste the earth
So as to bring Ismene back to this spot more quickly.*

*Let the finest flowers of our meadows,
Blighted by the winds, lose their hue;
Let Aeolus ravage hill and vale,
My too great woes are a never-ending storm.*

*I did not flatter myself with vain hopes,
The Gods are touched by my sorrow:
Calm has returned, the day-star shines once more.
The howls of the North Wind no longer cause alarm,
I hear no more the rushing's torrents, now they have subsided,
And nature is restored to all its former beauties.*

*The dear object of my sighs
Will soon come before my gaze.*

Amour viens combler mes désirs,
Puisque c'est toi qui les fais naître.
Qu'Isène partage les feux
Dont je suis embrasé pour elle,
Mais ne l'offre point à mes vœux
Si je la dois trouver rebelle.

*Love, fulfil my desires,
For it is you who gave them birth.
Let Ismene share the passion
That consumes me for her,
But do not offer her up to me
If I must find her still obdurate.*

Rien du Tout * - Grégoire ***

L'Impatient ** - Ixion *

Béatrice MAYO-FELIP* (soprano) - Jean-Yves RAVOUX** (haute-contre)
Paul-Alexandre DUBOIS*** (basse)

La Comtesse d'Olonne

Isabelle SENGES (La comtesse d'Olonne)
Isabelle MILKOFF (La comtesse de Fiesque)
Paul-Alexandre DUBOIS (Le comte de Guiche)
Béatrice MAYO-FELIP (Lise)

Ensemble Almasis :

Céline CAVAGNAC - Wassilis TSOTSOLIS (violons)
Anne SAVIGNAT - Benjamin GASPON (flûtes traversières)
Joël PONS (violoncelle) - Caroline DELUME (guitare & théorbe)
Iakovos PAPPAS (clavecin & direction)

Tempérament « Rameau » - Accord, J. M. Heinemann - La = 392

ENSEMBLE ALMASIS

Créé en 1992, ALMASIS doit son nom à un ballet de Pancrace Royer, compositeur de prédilection du fondateur et directeur de l'Ensemble, le claveciniste Iakovos Pappas considéré « comme l'un des plus séduisants jeunes chefs baroques » (Ouest-France). ALMASIS s'est rapidement imposé parmi les meilleurs interprètes de la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles. L'Ensemble forme en effet ses membres à l'usage des techniques de cette époque (notamment déclamation et prosodie) ce qui concourt à la singularité du « son Almasis ».

Depuis dix ans l'Ensemble n'a cessé promouvoir le patrimoine musical français en lui dédiant disques et séries de concerts. ALMASIS s'enorgueillit d'avoir fait découvrir au public des chefs-d'œuvre méconnus tels que *Amour et Psyché* de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, les *Petits Motets* à trois voix masculines de Nicolas Bernier, *La Fortune* de Pancrace Royer, les concertos pour clavecin et piano de Jean-François Tapray, les symphonies de Simon Simon, les *Grands Motets* d'Esprit Joseph Antoine Blanchard, l'opéra comique *L'Isle des Foux* d'Egidio Duni ou *Zémire et Azor*, opéra d'André Ernest Modeste Grétry. Le succès retentissant de ce dernier a fait de l'Ensemble ALMASIS la seule formation au monde capable de monter de manière réellement convaincante le répertoire comique français du XVIII^e siècle.

L'ensemble ALMASIS est l'unique formation qui a commémoré en 1999 le tricentenaire de la mort de Jean Racine en enregistrant les *Cantiques Spirituels* mis en musique par Jean-Noël Marchand et en donnant ces œuvres en concert.

En Septembre 2000 l'Ensemble a été invité à participer aux Fêtes Nationales en Hommage à André Le Nostre et a recueilli un vif succès de la part du public et de la critique. Les disques de l'Ensemble ALMASIS ont reçu les distinctions réservées aux meilleures productions discographiques (« ffff » de Télérama, « 5 Diapasons », « 9 de Répertoire », « Recommandé par Classica », etc.)

« Il s'agit probablement de l'enregistrement de musique baroque française le plus débridé de tous les temps » a écrit *The International Record Review* en juillet 2000 au sujet du CD Courbois d'ALMASIS. La formule résume l'approche résolument vivante que l'Ensemble entend offrir d'un répertoire trop souvent victime de contresens stylistiques flagrants.

Founded in 1992, Almasis takes its name from a ballet by Pancrace Royer, the favourite composer of the ensemble's founder and director, the harpsichordist Iakovos Pappas, who is considered "one of the most appealing young conductors in the field of Baroque music" (Ouest-France). Almasis has quickly taken its place among the finest groups performing French music of the seventeenth and eighteenth centuries. The ensemble trains its members in the practice of techniques of the period (especially declamation and prosody), and this is an important element in the special "Almasis sound".

*Over the past decade the ensemble has tirelessly promoted the French musical heritage through its recordings and concert series. Almasis is proud of having enabled the public to discover such unknown masterpieces as *Amour et Psyché* (Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville), the *Petits Motets* for three male voices by Nicolas Bernier, *La Fortune* (Pancrace Royer), the harpsichord and fortepiano concertos of Jean-François Tapray, the symphonies of Simon Simon, the *Grands Motets* of Esprit Joseph Antoine Blanchard, Egidio Duni's opéra comique *L'Isle des Foux* and André Ernest Modeste Grétry's opera *Zémire et Azor*. The resounding success of the latter showed that the Ensemble Almasis is the only group in the world that is capable of staging a truly convincing production of French comic repertoire of the eighteenth century.*

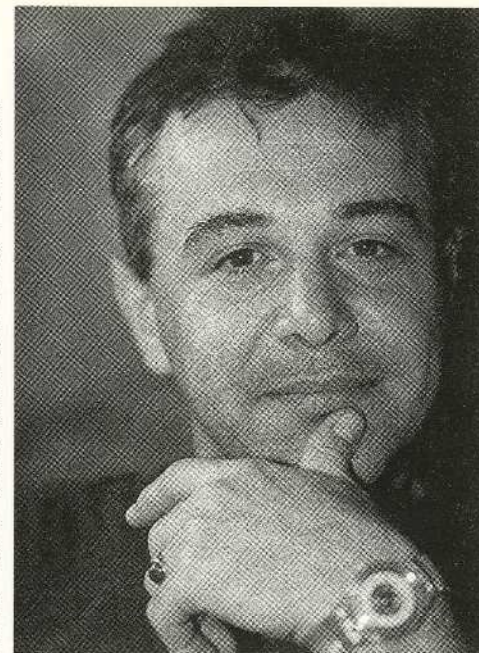
*Almasis is the only ensemble to have commemorated the tercentenary of the death of Jean Racine in 1999, when it performed in concert and recorded his *Cantiques Spirituels* set to music by Jean-Noël Marchand.*

In September 2000 the ensemble was invited to take part in the national festivities in honour of André Le Nostre, to great public and critical acclaim. The Ensemble Almasis has made a number of CDs, all of which have received from the French press distinctions given only to the finest releases ("ffff" in Télérama, 5 "Diapasons", "9 de Répertoire", "Recommandé par Classica", etc.).

"This is probably the most unbuttoned recording of French Baroque music to have hit the market in ages", said International Record Review of the ensemble's Courbois CD in July 2000. The phrase aptly sums up the resolutely lively approach that Almasis seeks to adopt in a repertoire that too often suffers from flagrant stylistic misinterpretations.

Iakovos PAPPAS

Né à Athènes, Iakovos Pappas a suivi les cours de clavecin de Anne-Marie Paillard Beckenstein et de Bob van Asperen. Sa prédilection pour la musique vocale l'incite à s'intéresser à la rhétorique et à la déclamation, voies irremplaçables pour appréhender comme il se doit les œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. Il est de ce fait l'un des rares en France à pouvoir enseigner la déclamation chantée. Sa pratique du continuo l'a très tôt conduit à collaborer avec la quasi-totalité des ensembles baroques français, ainsi qu'avec des chanteurs réputés tels que Rachel Yakar, Sandrine Piau, Véronique Gens, Isabelle Poulenard, Jill Feldman, Monique Zanetti, Sophie Boulon, etc... En 1999 son intervention pendant la préparation de *Psyché* de Lully par les Arts Florissants a permis à la production de connaître un heureux aboutissement. Chef de chant du Centre de Musique Baroque de Versailles de 1993 à 1997, il fonde en 1992 l'ensemble vocal et instrumental ALMASIS, avec lequel il s'efforce de mettre ses recherches en application. Son étroite collaboration avec des metteurs en scène a donné des réalisations telles que *Zémire et Azor* d'André Modeste Grétry, *L'Isle des Foux* d'Egidio Duni, *Les Amants Magnifiques* de Lully-Molière, *Tancredi* et *Clorinda* de Monteverdi, *Les Histoires Sacrées* de Marc Antoine Charpentier, etc... Les festivals les plus prestigieux (Ambronay, Pontoise, St Guilhem, Tarentaise, Oppède, Simiane La Rotonde, Printemps des Arts de Nantes, Versailles, La Chabotterie, Festival delle Nazioni, Festival de musique Sacrée de Salamanca) ont accueilli l'ensemble ALMASIS. La discographie de Iakovos Pappas frappe par sa diversité. On y notera en particulier la présence de l'Intégrale des *Pièces de clavecin* de Pancrace Royer, de *Sonates pour clavecin* de Giovanni Battista Platti, de la transcription des *Sonates op. 1* d'Antonio Vivaldi ou des *Pièces de clavecin* de Gaspard Le Roux (avec Pascal Baylac).



© photo Angelos Repapis

*Iakovos Pappas was born in Athens, and studied the harpsichord with Anne-Marie Paillard Beckenstein and Bob van Asperen. His pronounced taste for vocal music led to his interest in rhetoric and declamation, the indispensable means of reaching a proper understanding of the music of the seventeenth and eighteenth centuries. Thanks to this experience he is one of the few people in France capable of teaching sung declamation. As a continuo player he very quickly began to work with almost all the French Baroque ensembles, and with such well-known singers as Rachel Yakar, Sandrine Piau, Véronique Gens, Isabelle Poulenard, Jill Feldman, Monique Zanetti and Sophie Boulon. In 1999 his intervention during the preparation of Lully's *Psyché* by Les Arts Florissants greatly contributed to the production's success. He was a chief de chant at the Centre de Musique Baroque de Versailles from 1993 to 1997. In 1992 he founded the vocal and instrumental ensemble Almasis, with which he strives to put his research into practice. His close collaboration with a number of theatre directors has resulted in such productions as *Zémire et Azor* (André Modeste Grétry), *L'Isle des Foux* (Egidio Duni), *Les Amants magnifiques* (Lully-Molière), *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (Monteverdi), and the *Histoires sacrées* of Marc-Antoine Charpentier. The ensemble Almasis has appeared at the most prestigious festivals, among them Ambronay, Pontoise, St Guilhem-du-Désert, Tarentaise, Oppède, Simiane La Rotonde, the Printemps des Arts at Nantes, Versailles, La Chabotterie, the Festival delle Nazioni, and the Festival of Sacred Music of Salamanca. The discography of Iakovos Pappas is striking for its diversity. Of particular note are his recordings of the complete harpsichord pieces of Pancrace Royer, harpsichord sonatas by Giovanni Battista Platti, the transcription of Vivaldi's *Sonatas op. 1* and harpsichord pieces by Gaspard Le Roux (with Pascal Baylac).*