℗ & © ARION PARIS 1999 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN 68467 - Copyright reserved in all countries.

A la mémoire de Madame Danièle Saltzer

Iakovos Pappas

ADAMA

Plusieurs traces témoignent encore de la jeunesse de Racine à La Férté-Milon, son village natal aujourd'hui situé dans le sud de département de l'Aisne : la maison de sa grand-mère paternelle, Marie Desmoulins, et celle de sa sœur Marie Racine, s'intègrent au quartier de l'Église Notre-Dame où il servit la messe, et où La Fontaine se maria.

C'est dans cet édifice, à l'occasion du Tricentenaire de la mort de Racine en 1999, que l'ensemble *Almasis* et Iakovos Pappas font entendre les *Cantiques Spirituels* mis en musique par Jean-Noël Marchand, à proximité du musée rappelant l'existance du maître classique ; le public accède désormais à une collection d'œuvres et de documents illustrant son souvenir, et notamment : une statue de Jean Racine, marbre sculpté de David d'Angers, offerte par Louis XVIII en 1820 ; l'Acte de baptême (22 décembre 1639) ; l'Acte de propriété de la maison où vivait Marie Héricart, épouse de Jean de la Fontaine, apparentée à la famille Sconin-Racine ; lettre d'Agnès Racine, fille de Marie Desmoulins, née à La Ferté-Milon en 1626, future abbesse de Sainte-Thècle, morte à Port-Royal.

Les Quatre Cantiques Spirituels de Jean Racine

Voici trois cents ans cette année (1999) qu'a disparu l'un de nos plus fameux poètes : Jean Racine. Pour les mélomanes, cet anniversaire sera peut-être l'occasion de redécouvrir une langue qui compte parmi les plus pures, les plus prégnantes, les plus musicales de notre tradition. Mais si, comme le remarque Raymond Picard, *l'un des dons les plus surprenants de cette poésie est celui du silence ; il se fait, quand on lit lentement, un vide de mots, et une quiétude souple vous envahit*[1], il n'est dès lors pas certain que cette vertu soit celle que serve le mieux la musique. Malgré les passions dont les pièces de Racine sont remplies, celles-ci n'ont, en définitive, que peu inspiré les compositeurs; et lorsque Haendel s'attaque à *Esther* et *Athalie*, Mozart à *Mithridate*, Rameau à *Phèdre* (*Hippolyte* et *Aricie*), Gluck à *Iphigénie* ou Rossini à *Andromaque* (*Ermione*), ils ne conservent pas grand-chose de leur modèle. L'écriture rhétorique, rythmée et incisive de Corneille passe mieux sur la scène lyrique ; à l'opéra, Corneille semble souvent moins trahi que Racine. Racine, néanmoins, à l'instar de Corneille, a plusieurs fois écrit directement en vue de la musique : les intermèdes d'*Esther* et d'*Athalie* ont été conçus pour être chantés par les pensionnaires de la Maison royale de Saint-Cyr. La même année que la première de ces pièces (1689), Racine écrit ses quatre *Cantiques spirituels* dont la destination lyrique ne fait pas plus de doute, ainsi qu'en témoigne la lettre que le dramaturge adresse le 3 octobre 1694 à Boileau : *Je vous conjure de m'envoyer votre sentiment sur tout ceci. J'ai dit franchement que j'attendais votre critique avant que de donner mes vers aux musiciens, et je l'ai dit à Madame de Maintenon, qui a pris de là occasion de me parler de vous avec beaucoup d'amitié. Le Roi a entendu chanter les deux autres cantiques, et a été fort content de M. Moreau, à qui nous espérons que cela pourra faire du bien.*

Les quatre textes employés par Racine ne forment pas un ensemble homogène: leurs sources, leurs dimensions et leur versification sont variées. Les *Cantiques II* et IV sont construits sur des thèmes semblables (ceux qui, depuis plus d'un siècle, donnent matière aux célèbres *vanités* picturales) et sur un même modèle poétique: six strophes de dix vers de sept pieds. Dans la tradition imitée de l'Antique et véhiculée par l'Italie, l'heptamètre est un vers de nature prosaïque, qui convient à la tragédie. Il accentue le caractère noble et sévère du propos, d'autant que Racine évite ici les rimes éclatantes, préférant terminer la plupart de ses vers sur des e muets. En revanche, l'auteur multiplie les métaphores, certaines classiques et déjà largement exploitées (l'image de la source du *IV° Cantique* avait trouvé une forme achevée dans les stances de *Polyeucte*), certaines plus rares et inégalement heureuses (celle du pain, qui, dans le même cantique, évoque évidemment l'hostie, donc le corps du Christ, apparaît plus embarrassée). Les *Cantiques I* et *III* affichent une forme plus directement musicale : le premier, avec son alternance d'alexandrins et d'octosyllabes, fait irrésistiblement penser à La Fontaine. Il est extrêmement travaillé d'un point de vue rhétorique, puisque Racine y emploie l'anaphore (répétition en début de vers : *En vain ; Sans amour),* l'antimétabole (répétition de mots dans l'ordre inverse : *yeux/visible,* aux vers 65/66), l'oxymoron (rapprochement de mots apparemment contradictoires : *clartés/énigmes sombres*, vers 61, qui évoquent les *obscures clartés* du Cid de Corneille), sans parler des allitérations,

(caractère percussif produit par l'emploi de la lettre *t* dans la neuvième strophe). En ce sens, ce cantique est peut-être le plus baroque et le plus précieux des quatre. Quant au *III°*, le plus bref, il évoque le mieux le théâtre : non seulement parce qu'il est tout entier écrit à la première personne, sans intervention de prosopopée (art de faire parler les absents), mais parce qu'il s'articule constamment sur un rythme binaire qui restitue le caractère délibératoire des monologues tragiques. On notera, dans la seconde strophe, l'asymétrie dynamique réalisée par l'attribution des quatre premier vers à *l'esprit céleste* et seulement des deux derniers à *l'esprit terrestre* ; dans la troisième strophe, l'association particulièrement fructueuse de l'anaphore (*Je veux/Je fais*) avec l'antinomie (*J'aime/Je hais*) et dans la dernière, un oxymoron fort parlant (*esclave volontaire*). Bien que, dans cette ultime invocation à la grâce divine, perce l'adhésion de l'auteur aux thèses jansénistes, mal vues de la Cour, Louis XIV semble avoir fort goûté ce *Cantique.* Louis Racine (le fils du dramaturge) rapporte que : *Le Roi fit exécuter plusieurs fois ces cantiques devant lui ; et la première fois qu'il entendit chanter ces paroles : "Mon Dieu, quelle guerre cruelle !/Je trouve deux hommes en moi...", il se tourna vers Madame de Maintenon en lui disant : "Madame, voilà deux hommes que je connais bien".*

Auparavant, Louis avait noté : *L'auteur de cette pièce (Esther) fit, cette même année, pour la maison de Saint-Cyr, quatre cantiques tirés de l'Ecriture sainte, qui auraient été plus utiles aux demoiselles de cette maison, si la musique avait répondu aux paroles ; mais le musicien à qui ils furent donnés, et qui avaient déjà mis en chant les chœurs d'Esther, n'avait pas le talent de Lulli.* Il s'agit là de Jean-Baptiste Moreau (1656-1733), organiste et maître de musique à Saint-Cyr, dont les *Cantiques chantés devant le roi, propres pour les dames religieuses et toutes autres personnes* furent publiés en 1695. Moreau n'a mis en musique que les *Cantiques I, III* et *IV*, pour soprano, choeur de sopranos à l'unisson et basse continue (les ritournelles pour instruments ont disparu) ; dans la même édition Ballard, le *II° Cantique*, on ne sait pourquoi, échut à Michel-Richard Delalande (1657-1726) qui, composant pour un effectif semblable (une ou deux sopranos et basse continue) a laissé un véritable chef-d'oeuvre d'intensité et de dépouillement. La même année, Ballard édita aussi une version de Pascal Colasse (1649-1709), dédiée à Madame de Maintenon, fondatrice de Saint-Cyr, à une, deux ou trois voix égales, avec ou sans chœur et dessus instrumentaux (deux violons et/ou flûtes traversières).

Madame de Maintenon était connue pour son austère goût musical (elle réprimanda Guillaume-Gabriel Nivers pour être *sorti du chant uni* prescrit par la règle de Saint-Cyr et avoir composé des motets ayant *quelque chose de trop expressif*). Il est donc fort improbable que la version des *Cantiques* par Jean-Noël Marchand (1665-1710) ait été conçue pour son institution ; version réclamant des moyens qui outrepassent ceux généralement mis en œuvre par le couvent. Tel est surtout le cas des *II°* et *IV°*, qui exigent la participation d'un grand orchestre à quatre parties et de trois voix solistes (dont deux masculines), sans compter un choeur que l'on peut juger facultatif (pouvant être tenu par des solistes). Le *I° Cantique* se contente d'une orchestration à trois parties, traditionnelle dans la musique sacrée ; les deux parties de dessus requérant l'emploi de violons et de flûtes ; les solistes, ici encore étant au nombre de trois (soprano, haute-contre et basse). Le *III° Cantique* n'est destiné qu'à une voix de basse et trois parties d'orchestre (deux dessus et basse).

Jean-Noël Marchand est issu, non pas de la famille d'organistes dont sortira le célèbre Louis Marchand, son contemporain, mais d'une dynastie de musiciens

inaugurée par son père Jean et dont il fut le plus brillant représentant. Violoniste, fils de violoniste (Jean a peut-être été l'élève de Lully), il touche aussi l'orgue et obtient, en 1689, le poste d'organiste de l'église Notre-Dame de Versailles, qu'il tiendra jusqu'à sa mort. Il a composé divers petits motets pour solistes mais la forme qu'il emploie pour les *Cantiques* n'appartient véritablement à aucun des genres alors pratiqué sur notre sol. De façon générale, l'expression mélodique, reste tributaire de la tradition lulliste, avec sa prédilection pour les nobles rythmes pointés, et, se conformant à la tradition musicale des *Cantiques*, Marchand évite les trop nombreuses modulations. Mais, en revanche, il ne se prive d'aucune des séductions et surprises que lui permettent les forces dont il dispose. L'écriture de Marchand n'évoque presque jamais, ici, le monde de la musique sacrée, mais ressort le plus souvent de la tragédie lyrique - un peu comme si le compositeur avait cherché à se dédommager dans ces pages de la frustration de n'avoir pas (à notre connaissance) composé pour la scène...

Dès la *symphonie* d'ouverture du *I° Cantique,* où les passages dévolus aux flûtes et aux violons (qui jouent tantôt ensemble, tantôt séparément) sont précisément indiqués, le musicien affirme son sens des contrastes et de la couleur. Par la suite, il concilie habilement variété et unité en jouant des articulations textuelles : selon la technique du "petit air" lulliste, chaque hémistiche est généralement répété deux fois. Ainsi, la première strophe du poème donne-t-elle d'abord lieu à un récit pour dessus au ton nettement déclamatoire, tandis que la seconde, est un air plus guilleret pour haute-contre, qui rappelle presque les *tambourins* des opéras français. Retour à la déclamation avec le sombre récit de basse qui suit.... Mais Marchand ne se laisse jamais enfermer dans une formule unique, le récit *Que me sert* se terminant par un arioso, reprit par l'orchestre. Passages brillants, introvertis ou sombres se succèdent : on notera l'impressionnant trio *Tel que l'astre du jour*, qui évoque puissamment les ténèbres avec le recours de la seule basse continue, tandis que les airs de soprano, *Libre d'ambition* et *Nos clartés ici-bas* (une authentique *scène de sommeil*), anticipent sur les plus lyriques pages de Rameau. Enfin, l'ensemble se clôt sur un trio inattendu, lorsque les trois interprètes reprennent ce qui semblait devoir être un simple air pour basse.

Dans le *II° Cantique,* Marchand a profité de la versification linéaire pour jouer de deux procédés musicaux qui semblent appartenir à deux écoles étrangères. La première strophe, dévolue à la basse, se prête, d'emblée, au travail d'orfèvre exercé sur le matériau linguistique : le vers initial couvre une octave entière (partant de l'aigu emphatique d'*heureux* pour sombrer dans la grave *sagesse*), *la mort* réclamant à nouveau le registre le plus profond, tandis que le *vol rapide* par lequel "s'élève" l'âme (*via* une opportune vocalise) conduit, à nouveau, aux plus hautes notes, avec l'obtention du *trésor*. A partir de la seconde strophe, Marchand s'intéresse davantage à la mise en forme structurelle (on notera le changement de mesure et de climat à l'hémistiche, alors que l'effectif, lui, ne change pas), refusant la découpe proposée par le poème (les strophes 4 et 5 sont enchaînées). Surtout, le «consort» de cordes est invité à intensifier en permanence la ligne vocale, anticipant sur ses propos ou les soulignant de façon expressive : Traits virtuoses sur *vils objets de nos mépris*, rythme pointé illustrant l'effort (*sans se reposer jamais*), motifs de fanfare représentant la justice divine (*appelés en jugement*). Pour autant, les mélismes vocaux ne perdent rien de leur saveur, notamment au fil de la troisième strophe (qui débute par la gravité ténébreuse du premier vers, mais s'épanouit dans un

lyrisme ravissant sur *le ciel chante leur louange*) et de la dernière, parcourue de chromatismes évidemment réclamés par l'allusion aux *plaintes*...

Le *III° Cantique*, dont on a noté l'intensité poétique, évoque davantage l'univers janséniste, non seulement de par l'allusion faite aux théories de la grâce divine, mais aussi par le choix de la voix de basse, qui se fait presque l'interprète direct des sentiments de l'auteur. Bref et ramassé, ce motet aux sonorités âpres, divisé en trois sections principales, ne renchérit qu'à peine sur les procédés rhétoriques du texte, en dotant les *Je veux* répétés d'une certaine véhémence contrebalancée par les tenues de voix passives sur *Je hais.* L'introduction finale du rythme ternaire allège l'atmosphère et illustre parfaitement le recours confiant à la pitié de Dieu.

C'est peut-être dans le *Cantique IV* que se révèle le mieux la volonté de Marchand de traiter en *libretto*, et non en poème aux galbes contraignants, le texte de Racine. Domine, ici la volonté d'illustrer quelques mots-clefs par le brossage de vastes images musicales. Ainsi, les premiers vers sont-ils traités dans un mode vif et joyeux, qui ne rend compte que du sens littéral du texte et non de son message spirituel. Le récitatif tragiquement déclamatoire, qui suit (*Malheureux l'homme qui fonde*), voit le musicien faire les plus grands efforts pour rompre la mélopée lénifiante induite par l'octosyllabe. A nouveau, la fragmentation systématique des vers, les pauses dramatiques affectant les admonestations (*Voulez-vous vivre ? / Prenez, / mangez, / et vivez*) rendent d'autant plus significatives les pages où l'orchestre mène le discours (*Le pain que je vous propose* ; *Le Verbe, image du père*). Le récitatif apparait dès lors comme l'expression de la faiblesse humaine, tandis que la cantilène semble représenter l'aspiration à la divine perfection. Le final, avec ses gracieuses ritournelles ornées de flûtes, restitue le climat serein du début, non sans que Marchand n'ait fait la preuve de sa maîtrise polyphonique (*Chacun peut boire*) : tous les goûts de l'amateur d'art baroque sont ainsi successivement comblés...

Olivier Rouvière

[1] Introduction aux poésies de Racine, La Pléiade, Gallimard, 1960, Paris, P. 359.

The four Cantiques Spirituels by Jean Racine

Jean Racine, one of France's greatest poets, died three hundred years ago this year (1999): perhaps this anniversary will provide music lovers with an opportunity to rediscover the wonderful purity, pregnancy and musicality of his writing. Raymond Picard has pointed out, however, that one of the most amazing gifts of his poetry is that of silence; if you read it slowly, you discover a wordless space, and a gentle peace of mind steals over you[1]. *If that is so, then it is hardly surprising that Racine's works have so rarely been used for music and, when they have been used, they have often been ill-served by the latter. Indeed, despite the passions that pervade all of Racine's plays, few of them have in fact inspired composers; and when Handel tackled* Esther *and* Athalie, *Mozart* Mithridate, *Rameau* Phèdre *(*Hippolyte et Aricie*), Gluck* Iphigénie *or Rossini* Andromaque *(*Ermione*), those composers retained very little of Racine's original work. The rhetorical, rhythmic and incisive style of Pierre Corneille (1606-84) is better suited to opera; furthermore, the works of the latter generally seem to have been treated with greater fidelity than those of Racine. Unlike Corneille, however, Racine wrote several works specifically with music in mind: the interludes in* Esther *and* Athalie *were intended to be sung by the pupils of the Maison Royale St Louis at St Cyr, founded by Madame de Maintenon; and the same year as those plays were premièred (1689), Racine wrote his four* Cantiques Spirituels, *which were also undoubtedly meant to be sung, as may be seen from the letter written by the dramatist to his friend and fellow poet, Nicolas Boileau, on 3 October 1694:* I beg you to give me your feelings on all this. I have made it clear that I shall await your opinion before giving the musicians my verse, and I have said so to Madame de Maintenon, who took that as an opportunity to speak most kindly of you. The King has heard a performance of the other two canticles and he was most pleased with Monsieur Moreau; we hope that will be of the greatest benefit to the latter.

The four texts of the Cantiques Spirituels *do not form a homogeneous whole: they vary in source, length and versification. Canticles II and IV are based on similar themes (those that, for over a century, had inspired the famous Vanitas paintings) and they follow the same poetic pattern: six ten-line strophes, with each line composed of seven metrical feet. In the tradition borrowed from antiquity and transmitted via Italy, the heptameter is of a prosaic nature that is most appropriate to tragedy. It brings out the lofty, austere character of the subject, especially as Racine here avoids outstanding rhymes, preferring to end most of his lines with a mute 'e'. On the other hand, the author uses a great wealth of metaphor: some examples are classics which had already been widely exploited (the image of the spring in Canticle IV, for example, had been taken to the heights of perfection in the stanzas of Corneille's* Polyeucte*), while others are less common, but also more or less felicitous (the image of bread in the same Canticle, obviously represents the host and therefore the body of Christ, but seems rather clumsy).* Canticles I *and* III *are more clearly and directly musical in form: the first, with its alternation of alexandrines and octosyllables, irresistibly brings La Fontaine to mind. It is also extremely advanced in its rhetoric: Racine makes use of anaphora (the repetition of a word at the beginning of successive clauses:* En vain, Sans amour*), antimetabole (a figure in which the same words are repeated in reverse order:* yeux visible, *in strophe 11, lines 5-6), oxymoron (a figure of speech in which apparently contradictory terms*

appear in conjunction: clartés/énigmes sombres, *same strophe, line 1, reminding one of the obscures clartés of Corneille's* Le Cid*), not forgetting alliteration (in strophe 9, the percussive quality resulting from the repetition of the letter 't'). In this, the* First Canticle *is perhaps the most baroque and the most mannered of the four. As for* Canticle III *(the shortest) it is the most suggestive of the theatre: firstly, it is written entirely in the first person, without any use of prosopopoeia (a figure by which an absent person is represented as speaking or acting) and, secondly, it makes constant use of binary rhythm to convey the deliberative nature of tragic monologue. We notice, in the second strophe, the dynamic asymmetry that is achieved by assigning the first four lines to the* esprit céleste *and only the last two to the* esprit terrestre; *in the third strophe, the very fruitful association of anaphora (*je veux/je fais*) and antinomy (*j'aime/je hais*); and in the last one, a very meaningful oxymoron (*esclave volontaire*). Although the author's affinity with Jansenist beliefs shows through in this final invocation to divine mercy, Louis XIV apparently rated this* Third Canticle *very highly. Louis Racine (the dramatist's son) reported that the* King had these Canticles performed several times in his presence; and the first time he heard the words 'Mon Dieu quelle guerre cruelle !/Je trouve deux homme en moi', he turned to Madame de Maintenon and said: 'Madame, I know those two men well'.

Earlier, Louis Racine had noted: The author of this play [Esther] also wrote, that same year and for the Maison at St Cyr, four Canticles based on the Holy Scriptures, which would have been more useful to the young ladies of that institution had the music been in keeping with the words; but the musician who was requested to compose the settings (and who had already set the choruses of Esther) did not have the talent of Lully. *It concern Jean-Baptiste Moreau (1656-1733), organist and 'maître de musique' at St Cyr, whose* Cantiques chantez devant le roi *were published in 1695. Moreau set only the Canticles I, III and IV, for soprano, soprano chorus in unison and continuo (the instrumental ritornels have since been lost). The same publication by Ballard also includes the* Second Canticle, *which, for some unknown reason, was written by Michel-Richard Delalande (1657-1726). Using a similar number of musicians (one or two sopranos and continuo), the latter achieved a true masterpiece of intensity and simplicity. That same year, Ballard also published a setting of the* Cantiques Spirituels *by Pascal Collasse (1649-1709), which was dedicated to Madame de Maintenon, founder of the institution at St Cyr a version for one, two or three equal voices, with or without a chorus, and use of high instruments (two violins and/or transverse flutes).*

Madame de Maintenon was well known for her austere musical tastes (she reprimanded Guillaume-Gabriel Nivers for disregarding the rule of uniformity that was in force at St Cyr, and for putting too much expression into his motets. It is therefore highly unlikely that the musical version of Racine's Cantiques Spirituels *by Marchand (1665-1710) was written for that institution; calling for greater means than those that were generally available at the convent school. That is particularly true of Canticles II and IV, which require a large orchestra in four parts, three solo vocalists (including two male voices), not forgetting the chorus, which may be regarded as optional (the chorus part may be taken by soloists). The* First Canticle *makes do with the three-part orchestration that was traditional in sacred music, the two upper parts requiring the use of violins and flutes; here, too, there are three soloists (soprano, countertenor and bass). The* Third Canticle *is for a solo bass voice and three orchestral parts (two upper parts and a bass).*

Jean-Noël Marchand was not related to the family of organists to which his famous contemporary, Louis Marchand, belonged, but he also came from a

musical dynasty, the founder of which was his father, Jean Marchand, and, indeed, he was its most brilliant representative. Like his father (Jean may have studied with Lully), Jean-Noël was a violinist, and he also played the organ, obtaining, en 1689, the post of organist of Notre Dame de Versailles, which he retained until his death. Marchand composed various Petits Motets, *but the form he employed for the* Cantiques Spirituels *does not really correspond to any of the genres that were current at that time in France. Generally speaking, his expression of the melody is still dependent on the Lullian tradition, with its predilection for noble dotted rhythms, and, conforming to the musical tradition of such works, Marchand avoids excessive use of modulation. But he has no hesitation whatsoever in bringing out all the charms and surprises that were permitted by the musical forces he had at his disposal. Marchand's scoring of this work has very little to do with the world of sacred music and is, in fact, more evocative of the* Tragédie Lyrique *as if the composer had used this piece to work off his frustration at never (to our knowledge) having had the desired opportunity to compose for the stage.*

Right from the opening Symphonie *(overture) of the* First Canticle, *in which the passages intended for the flutes and the violins (sometimes playing together, sometimes separately) are clearly indicated, the composer asserts his sense of contrast and colour. He subsequently reconciles variety and unity with great skill through his use of the structural elements of the text: following the technique of the* Petit Air, *made famous by Lully, each hemistich (half line of verse) is generally repeated twice. Thus, the first strophe of the poem takes the form of a* Récit *(recitative), clearly declamatory in tone, for the highest voice (soprano), while the second is a brighter air (aria) for the countertenor voice, reminding one somewhat of the* Tambourins, *that were later to appear in French opera. We then return to declamation with the sombre* Récit *from the bass in the next strophe. However, Marchand never allows himself to be confined to a single formula, the recitative* Que me sert *ending with an* Arioso, *and a coming reprise of the orchestra. Bright, introspective and sombre passages follow on one from another: we must note the impressive trio* Tel que l'astre du jour, *which forcefully evokes darkness simply through the use of continuo, while the soprano airs* Libre d'ambition *and* Nos clarté ici bas *(an authentic sleep scene) anticipate the most lyrical passages of Rameau. Finally, the Canticle ends with an unexpected trio, the three singers taking up what one mistakenly believed was going to be a simple bass aria.*

Taking advantage of the linear versification, Marchand brings into play two musical devices apparently borrowed from other schools in the Second Canticle. *The first strophe, allotted to the bass, lends itself to the composer's skilful art of using the linguistic material he has at his disposal: the opening line covers a complete octave (starting on an emphatic high note for* Heureux *and moving down to a deep note for* Sagesse; La mort, *is also sung in the deepest register, while, the words* Vol Rapide *and* s'élève *rise once more (via an appropriate exercise in vocalisation) to the highest notes, marking the attainment of true wealth on the word* Trésor. *From the second strophe onwards, Marchand shows greater interest in the structural organisation of the piece (we notice the change of measure and climate at the hemistich, while the musical force remains the same) and he ignores the divisions proposed by Racine's poem (strophe 5 carries straight on from strophe 4). Above all, the consort of strings is constantly called upon to intensify the vocal line, anticipating the words or underlining them most expressively: virtuosic passages on* Vils objets de nos mépris, *a dotted rhythm to convey the idea of effort (*sans se reposer

jamais*), fanfare motifs representing divine justice (*Appelés en jugement*). However, the instances of vocal lines still retain all their flavour, particularly in the third strophe (which begins in gloom and gravity, line1, only to blossom into a delightful display of lyricism on the words (*Le ciel chante leur louange*) and the last one, which is run through by chromaticism, obviously prompted by the reference to lamentation.*

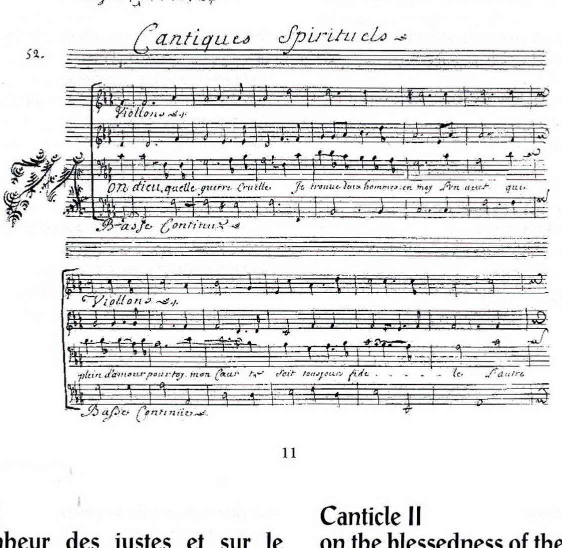
The intensely poetical Third Canticle *is undoubtedly the most Jansenist of the three, not only in its clear allusion to the theories of divine mercy, but also in the choice of the bass voice, which becomes almost the direct interpreter of the author's own feelings. Short and concise, harsh in tone and divided into three main sections, this motet adds just a touch to the rhetorical devices of the text, by giving a certain vehemence to the repetitions of* Je veux, *counterbalanced by sustained notes from passive voices on the words* Je hais. *The final introduction of triple metre brings with it a lighter vein and provides a perfect illustration of faith in God's mercy.*

Marchand's desire to treat Racine's text as a libretto, rather than as a poem whose forms act as a constraint, is perhaps most obvious in the last Canticle. Here, there is a predominant tendency to illustrate certain key words with vast musical images. Thus, the first lines are treated in a lively, joyful manner, conveying only the literal meaning of the text, rather than its spiritual content. In the following tragic and declamatory recitative (Malheureux l'homme qui fonde), *we find the musician making every effort to break the languid monotony of the octosyllabic line. Again, the systematic fragmentation of the lines, the dramatic pauses in the admonitions (*voulez-vous vivre?/prenez,/mangez,/et vivez*) make all the more meaningful the parts in which the orchestra takes the lead* (Le pain que je vous propose/Le verbe, image du père), *the recitative then appears as the expression of human weakness, while the cantilena apparently represents aspiration to heavenly perfection. The final, with its graceful, ornate ritornels from the flutes, takes us back to the serene mood of the beginning, but not without a fine demonstration of polyphony on the words* chacun peut boire.

For the lover of Baroque music, Marchand's setting of Racine's Cantiques Spirituels *is a pure joy, full of great wealth and variety.*

Olivier Rouvière
Translation: M.R.P.

1. Introduction to Racine's poetry, La Pléiade, Gallimard, 1960, Paris, p. 959.



Un jour Dieu cessera d'inspirer des oracles ;
Le don des langues, les miracles,
La science aura son déclin :
L'amour, la Charité divine,
Eternelle en son origine,
Ne cognoistra jamais de fin.

Nos clairtés icy-bas ne sont qu'énigmes sombres ;
Mais Dieu, sans voiles et sans ombres,
Nous éclairera dans les cieux ;
Et ce soleil inaccessible,
Comme à ses yeux je suis visible,
Se rendra visible à mes yeux.

L'amour sur tous les dons l'emporte avec justice.
De notre céleste édifice
La Foy vive est le fondement ;
La sainte Espérance l'élève,
L'ardente Charité l'achève,
Et l'assure éternellement.

Quand pourrai-je l'offrir, O Charité supresme
Au sein de la lumière mesme,
Les cantiques de mes soupirs ;
Et, toujours brulant pour ta gloire,
Toujours puiser et toujours boire
Dans la source des vrais plaisirs ?

One day God will cease to inspire prophesies;
The gift of tongues, miracles,
Science shall vanish away:
Love, divine Charity,
Born to be everlasting,
Will be unending.

All we can know in this life is but sombre questioning:
But God will remove the veils and shadows
And will enlighten us in the heavens;
And, as to His eyes I am visible,
So this inaccessible sun,
Will become visible to my eyes.

Charity, of all gifts, shall justly prevail.
Sound Faith is the foundation
Of our celestial edifice;
Pious Hope buildeth it higher,
Ardent Charity completeth it,
And ensureth its eternity.

Oh supreme Charity, when may I present to thee,
Amidst eternal light,
The canticle of my sighs;
And, ever longing for thy glory,
Forever draw, forever drink
From the spring of true pleasures?

Cantique II
sur le bonheur des justes et sur le malheur des réprouvés

(Tiré du Livre de la Sagesse, ch. V)

Heureux qui, de la sagesse
Attendant tout son secours,
N'a point mis en la richesse
L'espoir de ses derniers jours !
La mort n'a rien qui l'estonne ;

Et, dès que son Dieu l'ordonne,
Son âme, prenant l'essor,
S'élève d'un vol rapide
Vers la demeure où réside
Son véritable trésor.

De quelle douleur profonde
Seront un jour pénétrez
Ces insensez qui du monde,
Seigneur, vivent enyvrez ;
Quand, par une fin soudaine,

Détrompez d'une ombre vaine
Qui passe et ne reviens plus,
Leurs yeux, du fond de l'abisme,
Près de ton throne sublime
Veront briller tes élus !

"Infortunés que nous sommes,
Où s'égaraient nos esprits !
Voilà, diront-ils, ces hommes,
Vils objets de nos mépris :
Leur sainte et pénible vie
Nous parut une folie ;
Mais, aujourd'huy triomphans,
Le ciel chante leur louange,

Canticle II
on the blessedness of the just and on the wretchedness of reprobates

(From the Wisdom of Solomon, chapter V.)

Blessed is he, who, placing
All his trust in wisdom,
Hath not placed the expectations
Of his latter days in riches!
Death for him holds no surprises;

And, when God wills it,
His soul taketh flight,
And riseth swiftly
Towards that dwelling-place
Where its true wealth is to be found.

O Lord, how sorely grieved will be
Those senseless men
Who live only to revel
In worldly things,
When, their life suddenly at an end,

They see' twas but a vain and fleeting shadow,
Destined ne'er to return,
And their eyes, from the bottom of the abyss,
Gaze upon the brightness of thy Chosen ones
Standing beside thy sublime throne!

'Ah, wretched are we,
That we should thus go astray!'
Will they say.
'The hard, saintly lives of these men,
Once the base object of our contempt,
Seemed to us such folly;
But today they are triumphant,
Heaven singeth their praises,

Et Dieu luy même les range
Au nombre de ses enfans."
"Pour trouver un bien fragile
Qui nous vient d'estre arraché,
Par quel chemin difficile,
Hélas ! nous avons marché !
Dans une route insensée
Notre âme en vain s'est lassée,
Sans se reposer jamais,
Fermant l'oeil à la lumière,
Qui nous monstrait la carrière

De la bien heureuse paix."
"De nos attentats injustes
Quel fruit nous est-il resté ?
Où sont les titres augustes
Dont notre orgueil s'est flatté ?
Sans amis et sans défence,
Au throne de la Vengeance
Apelez en jugement,
Faibles et tristes victimes,
Nous y venons de nos crimes
Acompagnez seulement."

Ainsy d'une voix plaintive
Exprimera ses remords
La pénitence tardive
Des inconsolables morts.
Ce qui faisait leurs délices,
Seigneur, fera leurs supplices ;
Et, par une égale loy,
Tes saints trouveront des charmes
Dans le souvenir des larmes
Qu'ils versent icy pour toy.

And God himself counteth them
Amongst His children.'
'In search of frail possessions
That have now been snatched away,
What a difficult path
Alas! we did take!
Our souls for nought grew weary
On a road leading nowhere;
Never resting,
We closed our eyes to the light
Which showed us the road
To blessed peace.'

'Where are the fruits
Of our unjust acts?
Where the august titles,
Which flattered our pride?
Without friends and defenceless,
We are called to judgement
At the throne of God's vengeance;
Victims, sad and weak, we do come,
With only our crimes
For company.'

Thus, with plaintive voice,
Will the inconsolable dead
Express their remorse
And belatedly repent.
What was once their delight,
O Lord, will be their torment;
And by the same just law,
Thy saints will find pleasure
In the memory of the tears
They shed on this earth for thee.

Cantique III
plaintes d'un chrétien sur les contrariétés qu'il éprouve au dedans de lui

(Tiré de l'Epitre de saint Paul aux Romains, ch. XII)

Mon Dieu, quelle guerre cruëlle !
Je trouve deux hommes en moy :
L'un veut que, plein d'amour pour toy,
Mon cœur te soit toujours fidèle ;
L'autre, à tes volontés rebelle,
Me révolte contre ta loy.

L'un, tout esprit et tout céleste,
Veut qu'au ciel sans cesse attaché,
Et des biens éternels touché,
Je compte pour rien tout le reste ;
Et l'autre, par son poids funeste,
Me tient vers la terre penché.

Hélas ! en guerre avec moy mesme,
Où pourray je trouver la paix ?
Je veux, et n'accomply jamais.
Je veux ; mais (O misère extresme!)
Je ne fais pas le bien que j'aime,
Et je fais le mal que je hais.

O grâce, O rayon salutaire !
Viens me mettre avec moy d'accord,
Et, domptant par un doux effort
Cet homme qui t'es si contraire,
Fais ton esclave volontaire
De cet esclave de la mort.

Canticle III
plaints of a christian on the contradictions he feel with himself

(From the Epistle of Paul the Apostle to the Romans, chapter XII.)

Oh Lord, what a cruel war!
I find two men in me:
The one, full of love for thee,
Desireth that my heart be to thee forever true;
The other, disobedient to thy will,
Maketh me revolt against thy law.

The one, all mind and all celestial,
Desireth that I be constantly devoted to heaven,
And that, touched only by eternal possessions,
I count the rest for nothing;
And the other, by its mortal weight,
Holdeth me bent earthwards.

Alas! at war with myself,
Where may I find peace?
I desire, yet I never accomplish.
I desire, but (oh, extreme wretchedness!)
I do not the good that I love,
And I do the ill that I abhor.

Oh, mercy, oh, glimmer of salvation!
Come, reconcile me with myself,
And, with kindness, make this man obedient,
Who is so contrary to thee,
Make this slave of death
Into thy most willing slave.

Cantique IV
sur les vaines occupations des gens du siècle

(Tiré de divers endroits d'Isaïe et de Jeremie.)

Quel charme vainqueur du monde
Vers Dieu m'élève aujourd'huy ?
Malheureux l'homme qui fonde
Sur les hommes son appuy !
Leur gloire fuit et s'efface
En moins de temps que la trace
Du vaisseau qui fend les mers,
Ou de la flèche rapide
Qui, loin de l'oeil qui la guide,
Cherche l'oiseau dans les airs.

De la sagesse immortelle
La voix tonne et nous instruit :
"Enfans des hommes, dit-elle,
De vos soins quel est le fruit ?
Par quelle erreur, âmes vaines,
Du plus pur sang de vos veines
Achetez-vous si souvent,
Non un pain qui vous repaisse,
Mais une ombre qui vous laisse
Plus affamez que devant ?"

" Le pain que je vous propose
Sert aux anges d'aliment ;
Dieu luy-même le compose
De la fleur de son froment.
C'est le pain si délectable
Que ne sert point à sa table
Le monde que vous suivez
Je l'ofre à qui veut me suivre :
Approchez. Voulez-vous vivre ?
Prenez, mangez, et vivez."

Canticle IV
on the vanity of wordly occupations

(From various parts of the Books of the Propeths Isaiah and Jeremiah)

What charm, vanquishing the world,
Doth bring me this day closer to God?
Wretched is he who placeth his trust
In his fellow men!
Their glory is transient; it is wiped out
In less time than the trace
Of the vessel cutting through the waves
Or of the arrow fleeting
Far from the archer's eye
In search of the bird in the sky.

The voice of everlasting wisdom
Thundereth out for our instruction:
'Children of man,' it saith,
'What is the fruit of your cares?
By what error, vain souls,
With the purest blood of your veins
Do you so often buy,
Not a loaf to feed you,
But a shadow that leaveth you
Hungrier than before?'

'The bread I offer you
Is food for angels;
God himself doth make it
With his finest wheat.
It is this bread so delectable
That the world you follow
Serveth not at its table;
I offer it to those who wish to follow me:
Approach. Will ye live?
Then take, eat, and live.'

O Sagesse ! ta parole
Fit éclore l'univers,
Posa sur un double pôle
La terre au milieu des airs.
Tu dis ; et les cieux parurent,
Et tous les astres coururent
Dans leur ordre se placer.
Avant les siècles tu règnes :
Et qui suis-je, que tu daignes
Jusqu'à moy te rabaisser ?

Le Verbe, image du Père,
Laissa son throne éternel,
Et d'une mortelle mère
Voulut naître homme et mortel.
Comme l'orgueil fut le crime
Dont il naissait la victime,
Il dépouilla sa splendeur,
Et vint, pauvre et misérable,
Apprendre à l'homme coupable
Sa véritable grandeur.

L'âme heureusement captive
Sous ton joug trouve la paix,
Et s'abreuve d'une eau vive
Qui ne s'épuise jamais.
Chacun peut boire en cette onde,
Elle invite tout le monde ;
Mais nous courons follement
Chercher des sources bourbeuses,
Ou des citernes trompeuses
D'où l'eau fuit à tout moment.

Oh Wisdom! Thy word
Did kindle the universe,
Did set the earth on a double pole
Amidst the skies.
Thou spakest and the heavens appeared,
And all the stars did race
To set themselves in order.
Thou didst reign before the earth was in existence:
And I am nothing, yet thou deignst
To look upon me.

The Word, the image of the Father,
Left the eternal throne,
And desired, of a mortal mother,
To be born man and mortal.
As pride was the crime
Of which he was born victim,
He did cast aside his splendour,
And came, poor and destitude,
To teach sinful man
His true grandeur.

Happily captive under thy yoke,
The soul findeth peace
And quencheth is thirst with running water
That doth ne'er dry up.
Each man may drink of these waters,
For they are there for all;
But we foolishly rush hither and thither
In search of muddy springs,
Or delusive cisterns
From which the water constantly runneth out.

Translation : Mary Pardoe
with kind permisson of Astrée Auvidis records

ENSEMBLE ALMASIS
Chef /Conductor : Iakovos Pappas

Luc Marschal, Benoît Richard - (flûte à bec/hautbois)
Bernadette Charbonnier (dessus de violon) - Judith Depoutout (dessus et haute-contre de violon)
Martha Moore-Loeff (haute-contre de violon) - Céline Cavagnac (taille de violon) - Bruno Gervais (basse de violon)
Julia Griffin (basse de viole) - Pascal Baylac (clavecin/orgue) - Ikovos Pappas (clavecin, orgue et direction)

L'ensemble Almasis a été fondé en 1992 par le claveciniste Iakovos Pappas. Cet ensemble vocal et instrumental doit son nom à un ballet de Pancrace Royer, compositeur français injustement oublié. Almasis a pour vocation la diffusion de la musique française peu connue ou inconnue des XVIIe et XVIIIe siècles. Cet ensemble à géométrie variable, composé de chanteurs et instrumentistes essentiellement français, donne aussi bien des messes et des motets que des opéras mis en scène.

Depuis 1992, Almasis a fait revivre de nombreuses œuvres dont *Amour et Psyché* de J.C. Mondonville (Paris, 1992) ; les *Motets à 3 voix masculines* de N. Bernier (Versailles, 1993) ; *La Fortune* de Pancrace Royer (Paris, 1994) ; les *Concertos pour clavecin et pianoforte* de F. Tapray et les *Symphonies* de S. Simon (Paris, 1994) ; les *Grands Motets* de H. Gervais et H. Madin* (Nantes, 1995) ; les *Psaumes* de A.E. Blanchard (Nantes et le Festival Baroque de Pontoise, 1996). Enfin en 1997, Almasis a donné *Zémire et Azor,* opéra de Grétry mis en scène par Philippe Lénaël avec les Marionnettes Baroques de Nantes. Cette production est parrainée par la Fondation France Télécom.

Chaque année Iakovos Pappas et son ensemble sont invités par le Printemps des Arts de Nantes à donner un concert consacré à un Maître de la Chapelle Royale de Versailles. Ils se produisent également dans de nombreux festivals français et étrangers et leurs concerts sont régulièrement retransmis par France-Musique. En septembre 1997 à l'Abbaye des Prémontrés (Pont-à-Mousson), l'Ensemble Almasis a donné pour la première fois les *Messes* de Henry Madin ; il les reprend en concert en 1998 et les enregistre en cette année du tricentenaire de la naissance du compositeur. Parallèlement il présente un opéra du compositeur napolitain Egidio Duni, *L'Isle des Foux,* mis en scène par Philippe Lénaël en co-production avec «Les Créations Baroques Atlantiques» et la Fondation France Télécom.

The Almasis Ensemble was founded in 1992 by the harpsichordist Iakovos Pappas. This vocal and instrumental ensemble takes its name from a ballet of the same name by Pancrace Royer, an 18th-century French composer who has been unjustly forgotten. Almasis' vocation is to propagate little- or unknown French music of the 17th and 18th centuries. This ensemble, consisting mainly of French singers and instrumentalists, varies in size and composition according to requirements for the works performed. These range from masses and motets to staged operas.

Since 1992, Almasis has revived numerous works, including Amour et Psyché *by J.C. Mondonville (Paris, 1992), the Motets for three male voices by N. Bernier (Versailles, 1993), La Fortune by Pancrace Royer (Paris, 1994), the Concertos for harpsichord and pianoforte by F. Tapray and the Symphonies of S. Simon (Paris, 1994), the Grands Motets by H. Gervais and H. Madin* (Nantes, 1995), the Psalms of A.E. Blanchard (Nantes and Pontoise Baroque Festival, 1996). Finally, in 1997, the Almasis Ensemble performed Zémire et Azore, an opera by Grétry, directed by Philippe Lénaël, with the Marionnettes Baroques de Nantes, a production sponsored by the Fondation France Télécom.*

Each year Iakovos Pappas and his ensemble are invited by the Printemps des Arts in Nantes to give a concert devoted to a composer who was maître de chapelle at Versailles. They also take part in many festivals both in France and abroad and their concerts are regularly broadcast by the French music station France-Musique. In September 1997, at the Premonstratensian abbey (Abbaye des Prémontrés) in Pont-à-Mousson, Lorraine, the Almasis Ensemble gave its first interpretation of Masses by Henry Madin. 1998 is the tercentenary of the composer's birth and will be celebrated by further performances of these works by the ensemble. This recording is also part of that tribute. Almasis will also be presenting an opera by the Neapolitan composer Egidio Duni, L'Isle des Foux, directed by Philippe Lénaël in co-production with Les Créations Baroques Atlantiques and the Fondation France Télécom.

*H. Madin : messes et motets ARN 68432
H. Madin: masses and motets ARN 68432

Photo © Dominique Mignon

IAKOVOS PAPPAS

Iakovos Pappas, né à Athènes, arrive en France en 1982 pour y étudier le clavecin. Élève d'Huguette Dreyfus puis d'Anne Paillard-Beckensteiner il obtient une médaille d'or en 1987. Il part pour la Hollande se perfectionner auprès de Bob Van Asperen au Conservatoire Royal de la Haye. Dès son retour en 1989, il devient l'assistant de William Christie au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Iakovos Pappas participe à de nombreux concerts avec la Grande Écurie et la Chambre du Roy (dir. J.C. Malgoire), les Musiciens du Louvre (dir M. Minkowski) et l'Orchestre Baroque de Limoges (aujour-d'hui dirigé par Ch. Coin). Passionné par la découverte d'œuvres de compositeurs tombés dans l'oubli, il décide en 1992 de fonder son propre ensemble vocal et instrumental, Almasis dont la vocation sera de faire revivre ces partitions. Chef de chant au Studio Baroque de Versailles de 1993 à 1997, il travaille en étroite collaboration avec Rachel Yakar et Philippe Lénaël.

Iakovos Pappas a enregistré plusieurs disques dont les pièces de clavecin de Pancrace Royer, les sonates pour clavecin de Giovanni Platti, les 12 sonates pour clavecin de Antonio Vivaldi et des pièces de clavecin de Gaspard le Roux avec P. Baylac. Ces enregistrements ont reçu de très nombreux éloges de la critique.

Iakovos Pappas was born in Athens. He arrived in France in 1982 to study the harpsichord. He studied with Huguette Dreyfus, then Anne Paillard-Beckensteiner and was awarded a gold medal in 1987. He then left for Holland to study with Bob van Asperen at the Royal Conservatory in The Hague. On his return to France in 1989, he became William Christie's assistant at the Paris Conservatoire (C.N.S.M.).

Iakovos Pappas has taken part in many concerts with La Grande Écurie et la Chambre du Roy (conductor Jean-Claude Malgoire), Les Musiciens du Louvre (Marc Minkowski) and the Orchestre Baroque de Limoges (now conducted by Ch. Coin). Passionately interested in the rediscovery of works by composers who have fallen into oblivion, he decided in 1992 to found his own vocal and instrumental ensemble, Almasis, with the aim of reviving such works. As choir director at the Studio Baroque de Versailles from 1993 to 1997, he worked in close collaboration with Rachel Yakar and Philippe Lénaël.

Iakovos Pappas has made several records, including the Pièces de clavecin by Pancrace Royer, the Harpsichord Sonatas by Giovanni Piatti, the 12 Harpsichord Sonatas by Antonio Vivaldi and the Pièces de clavecin by Gaspard Le Roux with P. Baylac. These recordings were highly praised by the critics.

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