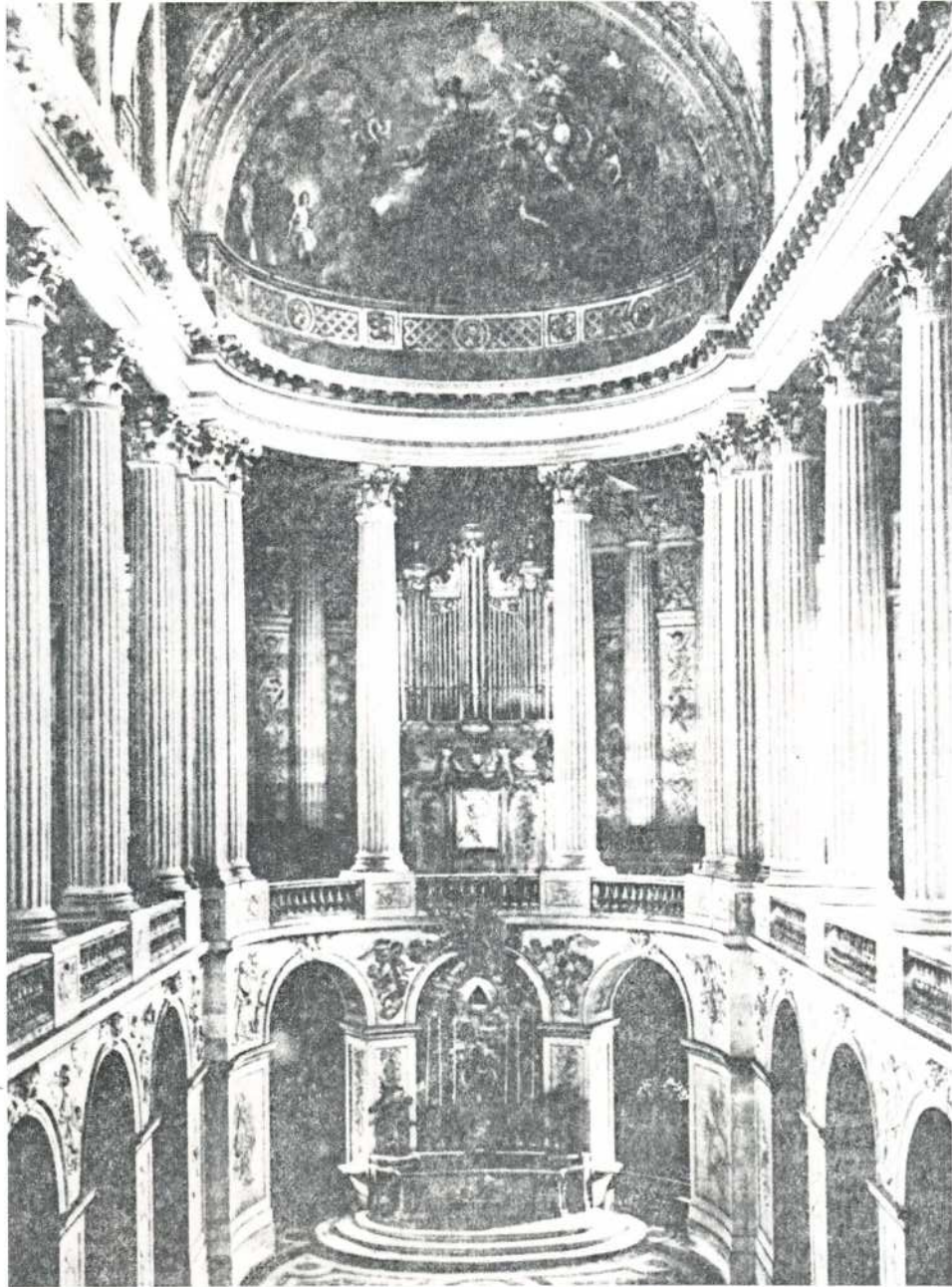




MICH^E.RICHARD DE LALANDE
Sur-intend.^t de la Musique du Roi
Né à Paris, le 15 Décembre 1657. Mort le
18 Janvier 1720.



Chapelle du château de Versailles où Michel-Richard Delalande dirigea ses motets de 1710 à 1726.

DEUX GRANDS MOTETS DE MICHEL RICHARD DELALANDE

La nature est soucieuse d'équilibrer les contraires, les hommes de les opposer. Aujourd'hui, le jugement a tendance à ne plus s'exercer que par discrimination, ce qui nous dispense de rechercher individuellement les vraies raisons qui nous poussent à aimer et à connaître. Il n'y a rien qu'on admire tant que ce ne soit aux dépens d'un autre objet. Ainsi Schütz se trouve comparé à Monteverdi, Haendel à Bach, Delalande à Charpentier, Gluck à Rameau, Verdi à Wagner... Les jugements comparatifs empruntent alors une échelle très subtile qui ne donne le plus souvent, en fait de mesure, que celle d'une attitude intellectuelle stérile.

Constatons d'abord un fait navrant : alors que les œuvres de Monteverdi, de Schütz, de Bach, de Haendel, bénéficient d'une édition monumentale moderne réalisée selon une méthode scientifique rigoureuse, celles de Charpentier et de Delalande l'attendent encore. Les quelques partitions d'eux que nous connaissons nous sont accessibles par des restitutions dues à des chercheurs isolés ou à des musiciens dont la formation aussi complète qu'elle ait pu être ne correspond pas toujours au style propre à cette musique. D'où, par voie de conséquence, une interprétation faussée qui pourra venir renforcer le préjugé d'une musique grise et pompeuse, « décorative » étant l'épithète généralement adoptée pour en définir la prétendue superficialité. Michel Richard Delalande est le premier visé, lui qui fut en tant que surintendant de la musique, maître de la Chapelle royale, un compositeur « officiel », comblé de faveurs par le roi — à Versailles il était logé dans le Grand Commun —. L'image n'est pas fausse si elle reste un peu simple, malgré l'apport représenté par les travaux récents de Norbert Dufourcq et de ses disciples qui la rectifient et l'approfondissent. Ils nuancent l'opinion de Bernard Champigneulle qui s'exprime ainsi : « Louis XIV avait voulu un opéra français, et il avait découvert Lully ; il veut alors un renouveau de la musique religieuse française : il découvre Delalande. » A cette différence toutefois que Lully, dont il n'est pas question de contester l'importance, sut seconder son génie par un comportement de libertin et d'intrigant alors que Delalande parvint au faite de la gloire par ses seuls mérites avec le plus complet désintéressement et en poursuivant au milieu du luxe le plus somptueux, l'idéal d'humilité chrétienne le plus authentique. Si, reconnu comme le maître incontesté du grand motet de l'école versaillaise par l'Europe entière, il lui arriva de cumuler les quatre « quartiers » de la musique de la Chapelle royale (chaque quartier étant habituellement confié à un sous-maître différent), il remit gracieusement en 1722 au tout jeune Louis XV trois de ses charges en le priant de les attribuer sans profit pécuniaire pour lui-même à trois de ses amis qui n'étaient autres qu'André Campra, Nicolas Bernier et Charles Gervais. L'exemple d'un tel esprit de confraternité est-il si courant ?

Sur le plan esthétique, il est trop commode de comparer Delalande à Bossuet ou à Racine si c'est avec l'arrière-pensée de réduire l'éloquence de l'un au cliché d'une rhétorique drapée ou la poésie de l'autre à celui d'un classicisme rigide. Mais il est vrai que le musicien eut comme eux la

même intuition éclairée de le spiritualité et du lyrisme des textes bibliques, lui qui occupa sa vieillesse à parfaire inlassablement les motets qu'il avait composés durant sa jeunesse, estimant sans doute qu'il pouvait les faire bénéficier du commerce assidu qu'il n'avait jamais cessé d'entretenir avec les psaumes. Si l'art de Delalande participe du même esprit que l'art de Bossuet ou de Racine, tant il est vrai que Versailles a été un lieu privilégié d'unification artistique, on ne saura jamais assez montrer combien cette unification des forces créatrices sauvegardait et valorisait les individualités en dehors de toute uniformisation stylistique, en dépit de trompeuses apparences. Que ses fonctions soumissent Delalande au régime du faste et de la grandeur, régime dont la capacité de son génie s'accommodait naturellement, ne doit pas nous faire oublier la variété des moyens mis en œuvre et concourant, avec quelle maîtrise suprême à l'unité parfaite, et qu'au déploiement harmonico-contrapunctique de cinq voix superposées et de toute la symphonie répond l'intime, profonde et fervente intervention d'un soliste soutenu seulement par quelques instruments, ceci dans une optique essentiellement liturgique qui, pour être conçue pour la Chapelle royale, n'en est pas moins dans l'esprit du compositeur une démarche de croyant sincère et inspiré.

Au sujet des motets de Delalande, Robert Bernard remarque judicieusement : « La forme conserve tous les prestiges de l'orgueil humain, seules, l'intention, la direction de pensée, la signification essentielle sont inversées : la mortification n'est pas moins réelle et profonde qu'elle est plus discrète et elle n'est pas moins discrète qu'elle ne dépouille pas ses apparences d'apparat. »

Techniquement, c'est d'Eustache Du Caurroy, de Pierre Robert, d'Henri Du Mont, beaucoup plus que de Lully, que Delalande hérite, fusionnant avec une aisance formelle et une richesse harmonique inconnues avant lui en France, sinon par Charpentier, la tradition de la polyphonie vocale avec la monodie accompagnée. Méditant les psaumes, il fixe le cadre du grand motet selon une formule qui servira de modèle pendant tout le XVIII^e siècle à ceux qui en écriront pour le Concert spirituel, Dauvergne et Mondonville entre autres. Mais malgré cette concurrence posthume, Delalande restera le musicien le plus joué, et de loin, au Concert spirituel entre 1725 et 1790, soit 421 fois !

Les travaux publiés par Norbert Dufourcq sur Delalande sont suffisamment connus et accessibles pour qu'on se contente juste de rappeler ici les dates du musicien, né à Paris le 15 décembre 1657, décédé à Versailles le 18 juin 1726. D'origine très modeste, il commença sa carrière comme organiste à Paris et accéda en 1683 au poste de sous-maître de la chapelle royale. A partir de cette date, il se consacra tout entier à ses activités versaillaises produisant de la musique profane (divertissements, ballets, **Symphonies pour les soupers du roi**) et, surtout, de la musique religieuse, dont 71 grands motets à grand chœur qui sont en réalité, comme l'a écrit Norbert Dufourcq, de grandes « cantates sur paroles latines » mettant en valeur la connaissance profonde de la prosodie dont Delalande pouvait se prévaloir



*Le Grand Commun à Versailles
où Louis XIV installa Michel-Richard Delalande.*

ainsi qu'un sens très sûr du rôle illustratif des mots essentiels du texte. L'expression intensément dramatique de ces motets ne vient jamais altérer la pureté de l'émotion mystique ou l'éclat de la joie triomphale. Mais nul, sans doute n'a mieux parlé de Delalande et de son art que son élève, François Colin de Blamont, à qui revint l'honneur, en 1729, de mettre au point la grande édition posthume de quarante parmi les plus beaux motets du maître.

« Le grand mérite de M. De la Lande consistoit dans un merveilleux tour de chant, un précieux choix d'harmonie, une noble expression, faisant toujours valoir les paroles qu'il avoit à traiter, en rendant le sens véritable, le majestueux, et le saint enthousiasme du Prophète. Plus amateur du sublime et de grandes idées, que d'un travail servile et pénible, qui fatigue plus souvent l'esprit de l'Auditeur qu'il ne le satisfait et qui lui laisse presque tout à désirer. Ici, sçavant et profond, là simple et naturel, il faisoit toute son étude et mettoit toute son application à toucher l'âme par la richesse de l'expression, et des vives peintures, et à délasser l'esprit par les agréments de la variété, non seulement dans le merveilleux contraste de ses morceaux, mais dans le morceau même qu'il traitoit... Infatigable dans ses recherches, autant que prodigue de son génie, dans ses Œuvres, il ne se satisfaisoit presque jamais ; toujours plus difficile à mesure qu'il augmentoit en mérite... Son attention la plus singulière avoit pour but la netteté dans ses sujets, et de cacher aux yeux et à l'esprit, par le charme de la simplicité, l'excès de son travail ; c'est ce qu'on peut appeller la vraie magie de l'art... »

*
* *

Les deux motets pour soli, grand chœur à 5 voix et symphonie *Deus in adjutorium* (Psaume LXIX) et *Usquequo Domine* (Psaume XII) sont tous les deux dans la tonalité générale de mi mineur. Le premier a été composé en 1691, le second l'année suivante. Le *Mercure galant* d'octobre 1692 relate les circonstances de sa composition : « Pour faire voir à la Reine (d'Angleterre) que les Maîtres de sa musique travailloient avec une extrême vitesse, et que la

Musique exécutoit en fort peu de temps, Sa Majesté donna à cette Princesse deux Pseaumes à choisir pour faire mettre en musique. La Reine ayant choisi celui qui commence par *Usque quo Domine obliviscere*, le Roy le donna à M. de La Lande, Surintendant de la Musique de sa Chambre, et l'un des quatre Maîtres de Musique de sa chapelle. Il se trouvoit pour lors en quartier, et ce Pseaume ayant esté chanté peu de jours après, fut fort applaudi des deux Cours, qui l'ont entendu plus d'une fois. » Pourtant les deux œuvres ne figurent pas parmi les motets qui seront donnés le plus souvent par la suite au Concert spirituel.

Le plan des deux motets est conforme à la coupe en versets des psaumes.

Le motet *Deus in adjutorium* (réalisation Alexandre Cellier) commence par une introduction instrumentale « tous, sans lenteur » sur une basse pointée. Le récit de basse taille et le duo avec le haute-contre (ici l'alto) dont la musique tourne autour du mot « intende » sont entrecoupés par l'expressive ritournelle instrumentale. Le chœur « Confundantur » est construit sur un dessin de basse semblable à celui du morceau précédent. L'image créée par le mot initial, synonyme de luttés, inspire à Delalande une page mouvementée dans un somptueux contrepoint à 5 voix fouaillé par les traits nerveux des violons, « vivement ». Le récit de basse avec deux parties de violons et basse est mené « rondement et fièrement » mais avec une grande souplesse métrique pour exprimer le rejet « de ceux qui veulent ma perte ». Le verset suivant qui paraphrase le précédent est chanté « gracieusement » par le haute-contre et le ténor, en un admirable duo que cerne l'unisson des violons et des flûtes sur une inépuisable mélodie que le musicien traite en imitations libres avec la basse. L'évocation de l'allégresse promise à ceux qui cherchent le Seigneur, dicte à Delalande une page d'un dessin « léger et gracieux » en mi majeur, confié au soprano solo soutenu par deux parties de violons, auquel répond par la plus liliale et la plus suave des antiphonies les dessus du chœur à l'unisson. Au contraire, le verset suivant est d'un caractère grave, conduit par une phrase dont la tristesse est soulignée par l'harmonie, présentée par entrées successives des parties de la symphonie et d'abord par les deux flûtes. L'implication émouvante des dessus (soprani) est reprise par tout le chœur et évolue selon une gradation puissante vers des accents plus confiants. Le chœur final « gracieusement, sans lenteur » dans la plénitude tantôt homophonique, tantôt contrapunctique des cinq voix, reprend et amplifie la belle phrase « Adjutor meus » énoncé par le soprano.

Le motet *Usquequo Domine* (réalisation : Françoise Gervais), exprime également la tristesse du fidèle accablé de peines qui recourt à Dieu avec confiance. L'introduction instrumentale, à cinq parties richement harmonisée par l'orgue traduit admirablement ce climat d'affliction. La coupe séquentielle du premier chœur homophonique « *Usquequo Domine* » traduit solennellement l'instance de l'interrogation. Le duo contralto-ténor « *Instandi ponam consilia* » la prolonge avec des inflexions extrêmement touchantes. Le Chœur « *Usquequo exaltabitur* » « légèrement » formule une énergique supplication qui s'anime « rondement », dans l'éclat de la symphonie. Sous les paroles « *Exaudi me* » Delalande procède par antiphonie entre un « petit chœur » et un « grand chœur » variant remarquablement sa technique d'écriture. L'évocation de la lumière divine dissipant aux yeux du fidèle les ténèbres de la mort est l'objet d'un récit du soprano, page radieuse en mi majeur. Le verset suivant est conçu comme un vaste dyptique : récit du ténor encadré par les phrases jumelles et ornées du violon et du violoncelle soli, issues d'une ritournelle introductive « doucement ». Le soprano et la basse se joignent à lui pour affirmer la confiance du fidèle dans la miséricorde divine. Le récit du contralto « *Exultabit cor meum* » est entrelacé par la voix du hautbois et du violoncelle solo. Le chœur partage l'allégresse que fait naître l'idée de la délivrance, dans la plénitude des voix et des instruments unis.

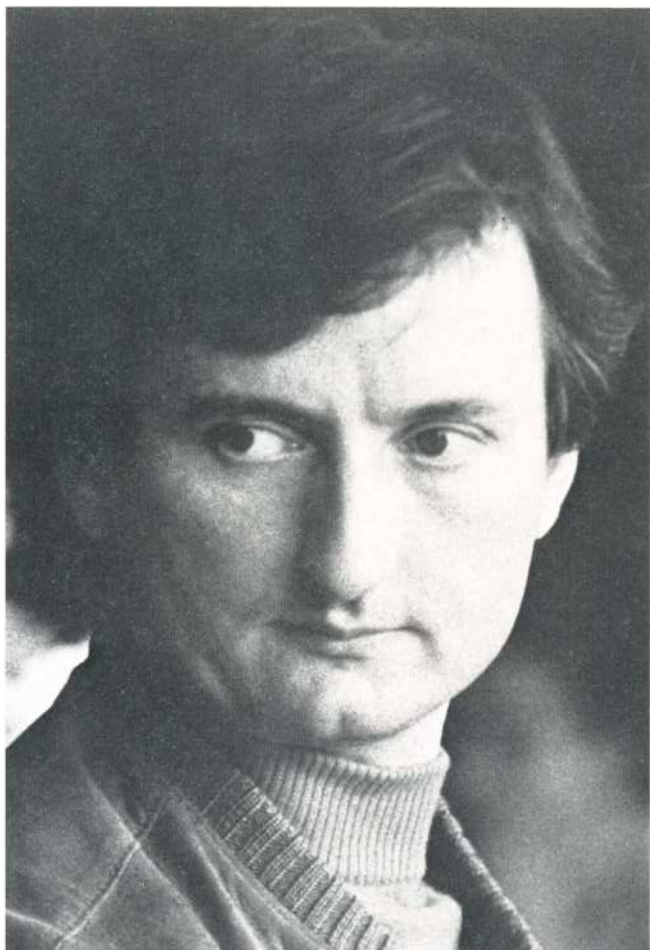
Joël-Marie FAUQUET.

Motet « Deus in adjutorium ». Psalme LXIX

- I. Récit de basse taille et duo avec haute-contre (ou alto).
*Deus, in adjutorium meum intende :
 Domine, ad adjuvandum me festina.*
 « O Dieu, regarde-moi pour me venir en aide ;
 Seigneur, hâte-toi de me porter secours ! »
- II. Chœur à 2 basses.
*Confundantur et revereantur,
 qui quaerunt animam meam.*
 Qu'ils soient confondus et couverts de honte,
 ceux qui en veulent à ma vie !
- III. Récit de basse taille.
*Avertantur retrorsum et erubescant,
 qui velunt mihi mala.*
 Qu'ils soient rejetés en arrière,
 ceux qui veulent ma perte.
- IV. Duo de haute-contre et avec taille (ténor).
*Avertantur statim erubescences,
 qui dicunt mihi : Euge, euge.*
 Qu'ils soient rejetés en arrière sans retard et dans la confusion
 ceux qui disent à mon sujet : « Victoire, victoire ! »
- V. Récit de dessus et chœur de dessus.
*Exsultent et loentur in te omnes qui quærent te :
 et dicunt semper : Magnificetur Dominus,
 qui diligunt salutare tuum.*
 Mais qu'ils cèdent à l'allégresse et se réjouissent en toi
 ceux qui te cherchent :
 Et qu'ils disent sans cesse « Gloire au Seigneur » ceux qui
 marchent vers ton salut.
- VI. Chœur (récit de tous les dessus).
*Ego vero egenus et pauper sum :
 Deus, adjuva me.*
 Moi, je suis pauvre et malheureux, ô Dieu, secours-moi !
- VII, VIII. Récit de dessus et chœur.
*Adjutor meus, et liberator meus es tu :
 Domine, ne moreris.*
 Oui, c'est toi qui me viens en aide et qui me délivres :
 Seigneur, ne tarde pas !

Motet « Usquequo Domine ». Psalme XII.

- I. Chœur.
*Usquequo, Domine, oblivisceris me in finem ?
 usquequo avertis faciem tuam a me ?*
 Jusqu'à quand, Seigneur, m'oublieras-tu ?
 Jusqu'à quand me cacheras-tu ton visage ?
- II. Duo haute-contre (alto) et taille (ténor).
*Quandiu ponam consilia in anima mea,
 dolorem in corde meo per diem.*
 Jusqu'à quand mon âme sera-t-elle en proie aux anxiétés ?
 jusqu'à quand mon cœur sera-t-il livré sans cesse à la douleur ?
- III. Chœur.
*Usquequo exaltabitur inimicus meus super me ?
 respice, et exaudi me, Domine, Deus meus.*
 Jusqu'à quand mon ennemi prévaudra-t-il sur moi ?
 Abaisse un regard propice sur moi, et exauce-moi,
 Seigneur, mon Dieu !
- IV. Récit de dessus.
*Illumina oculos meos, ne unquam obdormiam
 in morte ; nequando dicat inimicus meus :
 Proevalui adversus eum.*
 Rends la lumière à mes yeux, de peur qu'ils ne s'endorment
 du sommeil de la mort ; de peur que mon ennemi ne dise :
 « J'ai triomphé de lui. »
- V. Récit de haute-contre, trio dessus, haute-contre, basse taille :
*Qui tribulant me exaltabunt si motus fuero,
 Ego autem in misericordia tua speravi.*
 Mais j'ai confiance dans ta miséricorde.
- VI. Récit et chœur.
*Exultabit cor meum in salutari tuo ; cantabo Domino
 qui bona tribuit mihi ; et psallam nomini Domini altissimi.*
 Mon cœur pourra tressaillir d'allégresse, car tu me délivreras :
 je chanterai les louanges du Seigneur qui m'aura comblé
 de faveurs et je ferai retentir en l'honneur du nom du Très-Haut
 les hymnes de la reconnaissance.



Stéphane Cardon.



Stéphane Cardon dirigeant l'Ensemble Instrumental de Grenoble.

Photos Guy Delahaye

NOTE DE L'ÉDITEUR

L'ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE GRENOBLE

L'Ensemble Instrumental de Grenoble est un orchestre de chambre créé en 1972 par la direction de la Musique au Ministère des Affaires Culturelles et par la Ville de Grenoble. C'est un orchestre régional soutenu par les pouvoirs publics : Etat, Ville, Conseil général de l'Isère. Dirigé de main de maître par son directeur, le chef d'orchestre Stéphane Cardon, l'Ensemble Instrumental de Grenoble s'est immédiatement imposé par l'originalité et la qualité de son travail tant à Grenoble que dans les nombreuses villes qui l'ont déjà accueilli. Les programmes de l'Ensemble Instrumental de Grenoble couvrent la totalité du répertoire de l'orchestre de chambre auquel il a déjà ajouté des œuvres nouvelles commandées à de jeunes compositeurs.

STÉPHANE CARDON

Originaire du nord de la France, Stéphane Cardon débute ses études musicales au Conservatoire de Lille, puis les poursuit au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient rapidement six prix, dont celui d'Analyse Musicale dans la classe d'Olivier Messiaen en 1966 et celui de direction d'orchestre en 1969.

Peu après, il est nommé professeur dans ce même établissement qui l'avait accueilli comme élève. Entre-temps, il s'est distingué dans deux concours internationaux, Besançon (1970) et Copenhague (1971) où ses dons exceptionnels, sa mémoire quasi absolue et son intuition musicale ont conquis les jurys les plus exigeants. Depuis 1972, il assure les fonctions de directeur du Centre Musical et Lyrique de Grenoble où il partage son temps entre le Théâtre Lyrique, l'Orchestre Symphonique et l'Ensemble Instrumental de Grenoble dont il est le chef titulaire. Il est appelé à diriger tant en France qu'à l'étranger, de grandes formations symphoniques.

LE MADRIGAL DE LYON

C'est en octobre 1965 que les choristes de la psalette mixte de César Geoffray se réunissaient pour fonder le MADRIGAL, la psalette continuant ses activités à voix égales uniquement (elle devait retrouver sa formule « mixte » deux années plus tard). Le chef de cette nouvelle chorale, Alain Chabrier, bénéficia, dès le début, de l'appui et des conseils judicieux de César Geoffray dont il avait été pendant de nombreuses années l'élève, le choriste, puis l'adjoint. Le soutien efficace et affectueux du grand maître devait être déterminant dans le développement heureux du MADRIGAL.

Le Madrigal de Lyon s'est produit tant en France qu'à l'étranger.

TWO "GRAND MOTETS"

BY MICHEL RICHARD DELALANDE

Nature is careful to balance adverse elements, whereas men set them in opposition. Today there is a tendency to judge only by discrimination and thus we are relieved of the task of individually searching for the true reasons which urge us to love and know something. There is nothing that we admire, unless it is at the expense of another object. Thus Schütz finds himself compared to Monteverdi, Handel to Bach, Delalande to Charpentier, Glück to Rameau, Verdi to Wagner ... Comparative judgements then adopt a highly subtle scale of values which most often result in an intellectually sterile attitude.

First of all a heart-breaking state of affairs : whereas the works of Monteverdi, Schütz, Bach, Handel are fortunate in that they exist in modern monumental editions realized according to rigorous scientific methods, those of Charpentier and Delalande are still waiting. The few works at our disposition are restitutions made by isolated scholars or by musicians whose training, however thorough it may be, does not always correspond to the style of this music. Consequently, an erroneous interpretation can result from this and strengthen the prejudice that the music is grey-haired and pompous, « decorative » being the word usually chosen to define their pretended superficiality. Michel Richard Delalande is the first in line of fire, he who was, as « surintendant de la musique », master of the « chapelle royale », an « official » composer, overwhelmed by royal favors - at Versailles his lodgings were in the Grand-Commun. If a little over-simple, the image is not false, in spite of the recent work carried out by Norbert Dufourcq and his colleagues which has rectified and expanded it. They blend with the opinion of Bernard Champigneulle who declared : « Louis XIV wanted a French opera, and he discovered Lully; then he wanted to renew French religious music : he discovered Delalande ». There was a difference however that whereas Lully, of whom there is no question of contesting the importance, seconded his genius with libertine conduct and intrigue, Delalande reached fame on his merits alone and with a complete lack of ambition, living his ideals of most authentic Christian humility in the midst of the most splendid luxury. If he is recognized as the undisputed master of the « grand motet » of the Versailles school by the whole of Europe, it happened that he held all four « quartiers » of the music in the royal Chapel (each quarter was normally entrusted to a different « sous-maître »), and he graciously surrendered three of these offices in 1722 to the young Louis XV begging him to attribute them without personal profit to three of his friends who were none other than André Campra, Nicolas Bernier and Charles Gervais. Is brotherly spirit of this kind so common ?

With regard to style, it is too easy to compare Delalande with Bossuet or Racine if it is with the ulterior motive of reducing the eloquence of one to the cliché of draped rhetoric, or the poetry of the other to a rigid classicism. But it is true that the musician also possessed the same enlightened intuition concerning the spiritualism and lyricism of the bible texts, he who occupied his time in old age with constant revision of the motets he had composed in his youth, no doubt thinking that they could profit from his association with the psalms which extended over the whole period of his career. If the art of Delalande shares the same dominant influence as that of Bossuet and Racine, since Versailles was to such an extent a privileged place of artistic unification, it will never be sufficiently shown how much this unification of creative forces protected and stabilized individualities beyond any stylistic regularity, in spite of misleading appearances. Although Delalande was submitted to the regime of display and greatness, a regime to which his genius was naturally suited, we must not forget the variety of means that he employed, achieving perfect unity with such supreme mastery. To the treatment of the five-part harmonic/contrapuntal vocal writing, and of the orchestra (« symphonie »), the intimate, profound and fervent intervention of the soloist replies, supported by only a few instruments. The viewpoint remains essentially religious which, although conceived for the Royal Chapel, is no less the approach of an inspired and sincere believer in the mind of the composer.

Robert Bernard has judiciously remarked on the subject of Delalande's motets : « The form conserves all the prestige of human pride; only the intention, the train of thought, the essential meaning are inverted : the humiliation is no less real and profound than it is more discreet and it is no less discreet in that it does not strip off its apparent pomp ».

Technically, Delalande inherited much more from Eustache Du Caurroy, Pierre Robert and Henri Du Mont than from Lully. He manipulated form and a harmonic language unknown before him in France (except to Charpentier) combining together the tradition of vocal polyphony with accompanied monody. Considering the psalms, he determined the framework of the large motet according to a formula which was to serve as a model throughout the 18th century for those, like Dauvergne and Mondonville among others, who composed motets for the Concert spirituel. In spite of this posthumous competition, Delalande remained the musician whose works were by far the most frequently heard at the Concert spirituel between 1725 and 1790, 421 times in fact !

The work of Norbert Dufourcq on Delalande is sufficiently well-known and accessible to the reader for him to be reminded simply of the composer's dates : he was born in Paris on December 15th 1657 and died in Versailles on June 18th 1726. Of very humble birth, he began his career as an organist in Paris and in 1683 he was appointed « sous-maître » of the Royal Chapel. From this date, he devoted his entire activities to Versailles composing secular music (divertissements, ballets, *Symphonies pour les soupers du Roy*) and, above all, religious music; he wrote 71 large motets for large choir which are in fact, as Norbert Dufourcq has written large « cantatas to Latin words », which show off Delalande's profound knowledge of prosody as well as a very sound sense of the descriptive part played by essential words in the text. The intensely dramatic atmosphere of these motets never alters the purity of the figurative emotion nor the explosion of triumphant joy. However, nobody has spoken better about Delalande and his art than his pupil, François Colin de Blamont, who was honoured in 1729 with the task of preparing the large posthumous edition of forty of his master's finest motets :

« The great merit of M. De la Lande consisted of a wonderful melodic style, a refined choice of harmony, a nobility of expression, always giving value to the words he had to set, giving them their true meaning, the majesty, and the saintly enthusiasm of the Prophet. More an amateur of the sublime and of great ideas, than of servile and tiresome work, which more often tires the mind of the listener, which does not satisfy it and which leaves him with almost everything to wish for. Here, learned and profound, there simple and natural, he gave all his study and devoted all his attention in order to move the soul by the richness of the expression, and by vivid descriptions, and by refreshing the mind with varied pleasures, not only in the wonderful contrast of his pieces, but in the very piece he was handling ... Untiring in his research, as much as he was lavish with his genius, in his Works, he was hardly ever satisfied with himself; always more difficult as his merits increased ... He devoted his attention most notably to the clarity of his subjects (themes), and to hide from the eyes and from the mind, by charm and simplicity, his over-work; this is what can be called the true magic of art ... ».

* *

The two motets for soloists, large five-part chorus and instruments *Deus in adiutorium* (Psalm LXIX) and *Usquequo Domine* (Psalm XII) are both in the general key of E minor. The first was composed in 1691, the second in the following year. The *Mercure galant* of October 1692 describes the circumstances of its composition : « In order for the Queen (of England) to observe that the Masters of his music worked with extreme rapidity, and that the Musicians (la Musique) were playing it after a very short time, His Majesty gave this Princess two Psalms to choose to be set to music. The Queen having chosen the one which begins with *Usque quo Domine obliviscere*, the King gave it to Mr de La Lande, Superintendant of the Music of his Chamber, and one of the four Masters of Music of his chapel. Then he went to his quarters, and this Psalm having been sung a few days later, was much applauded by both Courts, which heard it more than once ». However these two works do not figure among the motets which were the most frequently performed afterwards at the Concert spirituel.

The plan of both motets conforms to the versification of the psalms. The motet *Deus in adjutorium* (realized by Alexandre Cellier) begins with an instrumental introduction « tous, sans lenteur » over a dotted bass. The solo for baritone and the duet with the alto with the music turning around the word « intente » are interrupted by the expressive instrumental ritornello. The chorus « Confundantur » is built on a bass line similar to that of the preceding movement. The image created by the first word : confusion, has inspired a turbulent movement from Delalande with sumptuous five-part vocal counterpoint lashed by the agitated violin figuration, « vivement ». The solo for bass, two violins and continuo is handled « rondement et fièremment » but with great rhythmic elasticity in order to express the casting-out « of those who desire my ruin ». The following verse which paraphrases the former is sung « gracieusement » by the alto and tenor, in an admirable duet which surrounds the unison of the violins and flutes with an inexhaustible melody which the composer has treated in free imitation with the bass. The reminder of the gladness promised to those who search for the Lord has resulted in a movement in E major marked « léger et gracieux », given to the soprano solo supported by two violins, to which the most lilled and suave of plain-songs replies, sung by the sopranos of the choir in unison. The following verse is on the contrary of a serious nature, the harmony bringing out the sadness of the melody which is presented by the successive entries of the instruments, beginning with the two flutes. The moving entreaty of the sopranos is taken up by the whole chorus and with a powerful graduation moves towards more hopeful feelings. The final chorus, « gracieusement, sans lenteur », takes up and develops the beautiful

soprano phrase « Adjutor meus »; the five-part chorus possesses a fullness that is sometimes homophonic and sometimes contrapuntal.

The motet *Usquequo Domine* (realized by Françoise Gervais) also expresses the sadness of the faithful overwhelmed by difficulties who turn to God with confidence. The instrumental introduction, in five-part writing richly harmonized by the organ, admirably describes this afflicted mood. The form of the first chorus which follows « Usquequo Domine » impressively and homophonically conveys the earnest of the interrogation. The alto-tenor duet « Quandiu ponam consilia » prolongs it with extremely touching accents. The chorus « Usquequo exaltabitur », « légèrement », formulates a lively supplication which quickens, « rondement », with the brilliance of the *symphonie*. On the words « Exaudi me », Delalande employs antiphony between the « petit chœur » and the « grand chœur » varying his compositional techniques remarkably. The soprano « récit » reminds us of the divine light which removes the shadows of death from the eyes of the faithful; it is a radiant piece in E major. The following verse is conceived like a vast diptych : a solo for the tenor framed by decorated twin phrases from the solo violin and cello; these phrases are derived from the introductory ritornello, marked « doucement ». Soprano and bass join together in order to affirm the confidence of the believer in divine mercy. The alto solo « Exultabit cor meum » is interwoven with the voice of a solo oboe and cello. The chorus shares the joy born out of the idea of deliverance, with the full forces of voices and instruments joined together.

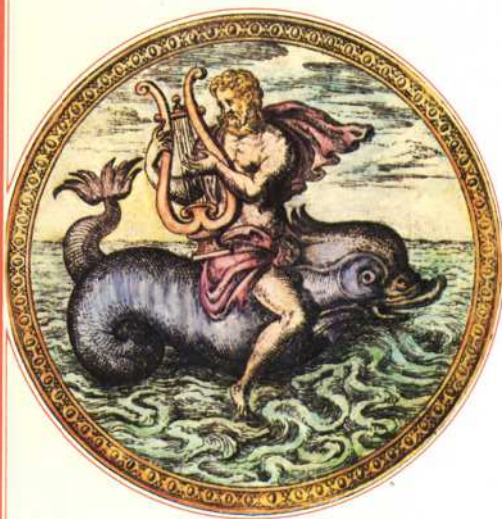
Joël-Marie FAUQUET
translated by Charles WHITFIELD

Motet « Deus in adjutorium ». Psalm LXIX.

- I. Solo for basse-taille and duet with the haute-contre.
O God, look upon me in order to come to my aid;
Lord, be swift to bring me help !
- II. Chorus.
May they be confounded and covered with shame,
those who would take my life away !
- III. Solo for basse-taille.
That they may be rejected behind
those who desire my ruin.
- IV. Duet for haute-contre and taille (tenor)
That they may be rejected without delay, and into confusion,
those who say about me : « Victory, victory ! ».
- V. Solo for dessus (soprano) and the sopranos of the chorus.
But that they may give way to rejoicing and rejoice in thee
those who seek : May they unceasingly say : « Glory to the
Lord » those who walk towards his salvation.
- VI. Chorus; solo for the soprani.
Myself, I am poor and unhappy, O God, help me !
- VII - VIII. Solo for the dessus and chorus.
Yes, it is thou who comes to help me and who delivers me :
Lord, do not delay !

Motet « Usquequo Domine ». Psalm XII.

- I. Chorus.
Until when, Lord, will you forget me ?
Until when will you hide your face from me ?
- II. Duet for haute-contre (alto) and taille.
Until when will my soul be at the mercy of anxiety ?
Until when will my heart be unceasingly delivered to pain ?
- III. Chorus.
Until when will my enemy prevail over me ?
Lower a favourable look upon me, and uplift me, Lord, my God !
- IV. Solo for the dessus (soprano).
Give back light to my eyes, for fear that the slumber of death
may put them to sleep; for fear that my enemy may say :
« I have triumphed over him ».
- V. Solo for haute-contre, Trio : dessus, haute-contre and basse-taille.
Yes, my persecutors will triumph, if I succumb :
But I have confidence in thy mercy.
- VI. Solo and chorus.
My heart will be able to leap for joy, for you will deliver me :
I will sing in praise of the Lord who will have covered me
with favours and I will make the hymns of recognition
resound in honour of the name of the Almighty.



MICHEL RICHARD DELALANDE
(1657-1726)

FACE A

MOTET « Deus in adjutorium »*
(Psaume LXIX)

1. Deus in adjutorium	2'05
2. Confundantur et reveantur	1'58
3. Avertantur retrorsum	2'09
4. Avertantur statim	2'25
5. Exsultent et loetentur	2'39
6. Ego vero egenus et pauper sum	3'29
7. Adjutor meus, et liberator meus es tu	3'14

* Editions Salabert.
** Editions Costallat.

FACE B

MOTET « Usquequo Domine »**
(Psaume XII)

1. Usquequo, Domine	1'39
2. Quandiu ponam consilia in anima mea	2'01
3. Usquequo exaltabitur inimicus meus super me	2'24
4. Illumina oculos meos, ne unquam obdormiam	3'41
5. Qui tribulant me exaltabunt	2'48
6. Exultabit cor meum	4'44

MADRIGAL DE LYON

Solistes : Michelle BEROD, soprano
Arlette COSTE, contralto
Jean-Pierre MAURER, ténor
Michel DENONFOUX, basse

ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE GRENOBLE

Direction : Stéphane CARDON

La présentation de cet album comporte un livret de huit pages illustrées, dont le texte est de Joël-Marie Fauquet, traduit en anglais par Charles Whitfield.

This album includes an eight page illustrated booklet, with a presentation by Joël-Marie Fauquet, translated into English by Charles Whitfield.