

LES ÉLÉMENTS

Tempêtes, Orages & Fêtes Marines

Locke, Marais, Rameau, Rebel, Telemann, Vivaldi

1674 – 1764

LES ÉLÉMENTS

Tempêtes, Orages & Fêtes Marines

CD 1

JEAN-FÉRY REBEL

Les Éléments, 1737

- | | |
|---|------|
| 1. Le Cahos : L'Eau - L'Air - La Terre - Le Feu | 7'02 |
| 2. [Loure I :] La Terre | 1'44 |
| 3. Chaconne : Le Feu | 2'29 |
| 4. Ramage : L'Air | 1'15 |
| 5. Rossignols | 1'18 |
| 6. Rondeau : <i>Air pour l'Amour</i> | 1'04 |
| 7. Loure [II] | 1'49 |
| 8. Sicillienne | 1'15 |
| 9. Caprice | 2'55 |
| 10. Premier Tambourin : L'Eau | 0'57 |
| 11. Second Tambourin | 0'51 |
| 12. Premier Tambourin : L'Eau | 0'21 |



MATTHEW LOCKE**Music for *The Tempest*, 1674**

13. Introduction	0'58
14. Galliard	1'42
15. Gavot	1'35
16. Saraband	3'09
17. Lilk	0'54
18. Curtain Tune	4'42
19. Rustick Air	1'18
20. Minoit	1'25
21. Corant	0'56
22. A Martial Jigge	1'20
23. The Conclusion: A Canon 4 in 2	2'18

ANTONIO VIVALDI**Concerto in F *La Tempesta di mare* per Flauto solo e Corde, 1729**

(RV 433, Op 10 Nr.1)

24. Allegro	2'43
25. Largo	1'19
26. Presto	2'11

CD2**MARIN MARAIS****Airs pour les Matelots et les Tritons. *Alcione*, 1706**

1. Prélude	1'49
2. Marche pour les Matelots I & II	0'51
3. Air des Matelots I & II	2'00
4. Tempête	2'04
5. Ritournelle	1'37
6. Chaconne pour les Tritons	6'48

GEORG PHILIPP TELEMANN***Wassermusik, Hamburger Ebb und Fluth*, ca. 1740**

7. Ouverture (Grave: Allegro)	7'49
8. Sarabande. Die schlaffende Thetis	1'55
9. Bourrée. Die erwachende Thetis	1'48
10. Loure. Der verliebte Neptunus	1'30
11. Gavotte. Die spielenden Najaden	0'56
12. Harlequinade. Der Scherzenden Tritonen	1'26
13. Der stürmende Aeolus	2'25
14. Menuet. Der angenehme Zephir	1'57
15. Gigue. Ebbe und Fluth	1'05
16. Canarie. Die lustigen Bots Leute	1'28

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Orages et tonnerres, 1735-1749

17. Air pour les Zéphirs (<i>Les Indes Galantes</i>)	2'28
18. Orage et air pour Borée (<i>Les Indes Galantes</i>)	3'04
19. Tonnerre (<i>Hippolyte et Aricie</i>)	1'38
20. Contredanse (<i>Zoroastre</i>)	1'12
21. Contredanse très vive (<i>Zoroastre</i>)	2'52

Enregistrement en direct réalisé par Manuel Mohino assisté de Harry Charlier le 19 juillet 2015 du concert « Terra Nostra, Hommage à la Terre » à l'Abbaye de Fontfroide, Narbonne (France).

Montage, Mixage et Mastering SACD : Manuel Mohino

Concert réalisé dans le cadre du Xème Festival « Musique et Histoire pour un Dialogue Interculturel » organisé par L'Abbaye de Fontfroide, les Amis de L'Abbaye de Fontfroide, avec la collaboration de la Fundació Centre Internacional de Música Antiga et le soutien du Département de la Culture de la Generalitat de Catalunya et de l'Institut Ramon Llull.



Generalitat de Catalunya
 Departament
 de Cultura

institut
 ramon llull
 Llengua i cultura catalanes

Au recto : Le Bateau négrier, (Négriers jetant par-dessus bord les morts et les mourants - un typhon approche)
 Turner, Joseph Mallord William. Musée des Beaux-Arts, Boston (États-Unis) © Album / culture-images
 Images rondelles : La Jetée de Calais. Joseph M.W. Turner. National Gallery, London. © Public Domain via Commons.
 Photos des musiciens : © Hervé Pouyfourcat

Le Concert des Nations

Manfredo Kraemer *premier violon*

David Plantier *second violon*

Guy Ferber *trompette naturelle*

Thomas Müller *cor naturel*


Pierre Hamon, Sébastien Marq *flûtes à bec*

Marc Hantaï, Yi-Fen Chen *flûtes traversières*

Alessandro Pique, Emiliano Rodolfi *hautbois*

Josep Borràs *basson*





Santi Aubert, Guadalupe del Moral, Kathleen Leidig,
Mauro Lopes, Isabel Serrano *violons*
Angelo Bartoletti, Giovanni de Rosa *altos*
Balázs Máté, Antoine Ladrette *violoncelles*
Xavier Puertas *contrebasse*
Enrike Solinís *théorbe & guitare*
Guido Morini *clavecin*
Pedro Estevan, Daniel Garay *percussions*

Direction : Jordi Savall

LES ÉLÉMENTS

Tempêtes, Orages & Fêtes Marines

L'Art de peindre en musique

Durant le XVIII^e siècle, les musiciens européens et surtout les français, se sont fait une spécialité dans l'art de peindre en musique. En exprimant son intention, Jean-Féry Rebel précise dans son avertissement aux *Eléments* que « L'Air est 'peint' par des tenues suivies de cadences que forment les petites flûtes ». Nous laisserons donc la parole à nos « peintres » musicaux, qui en ce programme de concert, (enregistré en direct au Festival de Fontfroide), seront Matthew Locke, Marin Marais, Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau et Jean-Féry Rebel.

Justement nous commencerons symboliquement la première partie de cet enregistrement (CD1), par l'extraordinaire et surprenante « représentation du chaos », que ce dernier compositeur introduisait en 1737 dans son ballet *Les Éléments*. La première partie de ce programme descriptif et symbolique, sera ensuite complétée avec les musiques de scène composées par Matthew Locke pour l'œuvre théâtrale *The Tempest*, et se conclura avec une des plus fameuses *Tempesta di mare* d'Antonio Vivaldi, celle pour flûte à bec et cordes en Fa majeur (RV 433, Op 10 Nr.1).

La deuxième partie du concert (CD2) s'ouvrira avec des extraits de la Tragédie en Musique *Alcione* de Marin Marais, suivis par la célèbre Suite *Wassermusik Hamburger Ebb und Fluth*, de G. Ph Telemann. Nous clôturerons ce florilège par une sélection des orages, tonnerres, tremblements de terre et *Contredanses* composés par Jean-Philippe Rameau pour les opéras *Les Indes Galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Zoroastre* et *Les Boréades*.

L'œuvre étonnante publiée en 1737 qui ouvre cet enregistrement est bien un véritable poème symphonique : Rebel l'intitule *Les Elémens « simphonie nouvelle »*. Le résumé du programme et la mention des instruments et harmonies qui doivent être utilisés à des fins descriptives bien déterminées sont détaillés clairement dans l'*Avertissement* :

« L'introduction à cette Simphonie étoit naturelle ; C'étoit Le cahos même, cette confusion qui régnoit entre Les Elémens avant L'instant où, assujettis à des lois invariables, ils ont pris la place qui leur est prescrite dans l'ordre de La Nature.

Pour désigner dans cette confusion, chaque Elément en particulier je me suis asservi aux conventions les plus reçues. La Basse exprime La Terre par des notes liées ensemble et qui se jouent par secousses ; Les Flûtes par des traits de chant qui montent et qui descendent imitent les cours et le murmure de l'Eau, L'Air est peint par des tenues suivies de cadences que forment les petites flûtes ; Enfin les violons par des traits vifs et brillants représentent l'activité du Feu.

Ces caractères distinctifs des Elémens se font reconnoître, séparés ou confondus, en tout ou en partie, dans les diverses reprises que j'appelle du nom de Cahos, et qui marquent les efforts que font les Elémens pour se débarrasser les uns des autres. Au 7e Cahos ces efforts diminuent à proportion que l'entier débrouillement approche.

Cette première idée m'a mené plus loin. J'ay osé entreprendre de joindre à l'idée de la confusion des Elemens, celle de la confusion de l'harmonie. J'ay hazardé de faire entendre d'abord tous les sons mêlés ensemble, ou plustot toutes les notes de l'Octave réunies dans un seul son. Ces notes se développent ensuite, en montant à l'unisson dans la progression qui leur est naturelle, et, après une Dissonance, on entend L'accord parfait.

J'ay crû enfin que ce seroit encore mieux Le Cahos de l'harmonie si, en me promenant dans les differents Cahos sur différentes cordes. Je pouvois, sans choquer l'oreille, rendre le son final indécis, jusqu'à ce qu'il revint déterminé au moment du débrouillement. »

Matthew Locke se trouvait à Exeter, où il avait été choriste à la cathédrale, lorsqu'en 1642 éclata la Guerre civile. Il apprit à jouer de l'orgue et se lia d'amitié avec Christopher Gibbons, dont l'oncle était maître de chœur.

Il rencontra peut-être le futur Charles II aux Pays-Bas (1646-1648). À la Restauration, il est, en 1661, « compositeur ordinaire » (*Composer in ordinary*) du roi Charles II ; après sa conversion au catholicisme, il devient également organiste de Catherine de Bragançe, épouse de Charles II. Avec Christopher Gibbons, il écrit la musique du masque de James Shirley *Cupid and Death* (1653), peut-être le plus élaboré de cette période. Il signe également la majeure partie de la « musique d'accompagnement » du drame de William Davenant *The Siege of Rhodes*, représenté à Rutland House, à Londres, en 1656, et généralement considéré comme le premier opéra anglais. Locke met également en musique d'autres œuvres théâtrales, telles que *Psyche* (semi-opéra, 1675) de Thomas Shadwell, la version de *Macbeth* (1663) par Davenant, ou encore l'adaptation de *The Tempest* (semi-opéra, 1674) signée Shadwell. Dans cette dernière pièce, Locke utilise pour la première fois dans la musique anglaise des indications telles que *soft* (« doucement ») ou *louder by degrees* (« de plus en plus fort ») et introduit des trémolos aux cordes. La « Suite » que nous avons mise ensemble avec la sélection des différents mouvements instrumentaux se compose, à l'exception du descriptif *Curtain Tune*, de mouvements de danse enrichis d'une écriture dense et riche d'harmonies d'accompagnement intenses et imaginatives, mais toujours pleines de fraîcheur et de légèreté.

Nous ne pouvons pas oublier que c'est dans le répertoire italien du XVIII^e siècle, qu'on retrouve aussi souvent ce goût pour les descriptions de la nature, comme par exemple dans les Quatre Saisons d'Antonio Vivaldi ou dans sa fameuse *Tempesta di mare*, qui conclut la première partie de cet enregistrement, avec l'interprétation magistrale de Pierre Hamon.

II

Marin Marais a composé quatre tragédies en musique dont *Alcione*, créée en 1706 qui rencontra un vif succès. Dans cet opéra, Marin Marais accorde une importance nouvelle aux instruments avec sa « tempête » y gagnant une célébrité qui explique qu'elle ait été reprise et imitée par la suite. Référons-nous à Evrard Titon du Tillet dans son commentaire publié en 1723 dans *Le Parnasse françois...des poètes et des musiciens* :

« On ne peut s'empêcher de dire ici un mot de la tempête de cet Opéra, tant vantée par tous les Connoisseurs, et qui fait un effet si prodigieux. Marais imagina de faire exécuter la base de sa tempête,

non seulement sur les Bassons et les Basses de Violon à l'ordinaire, mais encore sur des Tambours peu tendus, qui roulant continuellement, forment un bruit sourd et lugubre lequel joint à des tons aigus et perçants pris sur le haut de la chanterelle des Violons et sur les Hautbois font sentir ensemble toute la fureur et tout l'horreur d'une mer agitée et d'un vent furieux qui gronde et qui siffle, enfin d'une tempête réelle et effective ».

Il faut ajouter un autre grand peintre musicien, tel que Georg Philipp Telemann pour évoquer magistralement avec cette *Musique Aquatique* « Marée montante et descendante à Hambourg », (composée pour commémorer le centenaire de l'Amirauté de Hambourg en 1723), tout le mystère des anciennes mythologies du monde aquatique. Encore un magicien qui nous fait sentir avec sa musique (écrite dans le plus pur style français) la fureur d'un océan peuplé de créatures mythiques ; la belle Thétis endormie, bercée par le doux son des flûtes (Sarabande) et réveillée par la joie d'une Bourrée gracieusement dansante, la plaintive Loure de Neptune amoureux, la joie éclatante des Naiades (Gavote), les plaisanteries des Tritons (Harlequinades), le tourbillon d'une mer battue par les vents d'un Eole déchainé, suivi de l'évocation d'un Zéphir rassurant (Menuet). Et après le flux et reflux de la marée sauvage, évoqués par les instruments à cordes (Gigue. Ebbe und Fluth), le « Canarie » des matelots vient, en conclusion, célébrer joyeusement la fin d'un voyage plein de surprises.

Dans la plupart des opéras, les musiques instrumentales jouent sur les rythmes (souvent des danses) sur les contrastes, les dissonances pour dépeindre à larges traits la joie des fêtes marines, la panique des cataclysmes et finalement un retour à l'équilibre naturel. Dans l'opéra *Alcione* de Marin Marais, l'impressionnante scène du naufrage connut une postérité considérable : elle devint le modèle d'un genre et d'un style orchestral que Rameau portera trente ans plus tard à son apogée. Écoutons ces Orages et ces Zéphirs qui soufflent dans *Les Indes Galantes*, le Tonnerre qui gronde dans *Hippolyte et Aricie*. Dans *Les Boréades* diverses « sinfonies descriptives » font partie de ce dernier chef-d'oeuvre où le dieu Borée, le maître des vents, est au coeur de l'intrigue. Mais le dernier grand opéra de Rameau, écrit peu avant sa mort, ne fut jamais représenté et ne sera finalement créé sur une scène de théâtre qu'en 1983.

Des critiques ont fini bien sûr par stigmatiser ces techniques de peinture musicale, qu'ils qualifiaient d'agréat dissonant, de chaos harmonique et qu'ils jugeaient démodées. Les orages, les tempêtes et autres tremblements de terre font de leur part l'objet de commentaires ironiques, mais durant le XVIIIe siècle, la mode continua et même au début du XIXe siècle on en retrouvera quelques traces.

Ces thèmes qui surprennent, séduisent et suggèrent nous parlent encore aujourd'hui. La Terre est en danger, c'est une réalité. Et son principal ennemi est l'Homme. Depuis des années, il participe à sa destruction. La planète est l'objet de tant d'agressions que nous commençons à en subir les conséquences. Fort heureusement, de nombreux pays se sont mobilisés pour, qu'entre autres, diminuer le trou dans la couche d'ozone, laquelle nous protège des rayons néfastes du soleil. Les principaux dirigeants politiques du monde semblent finalement être conscients de l'enjeu de fixer et maintenir des contrôles afin de réduire efficacement les émissions de gaz qui détruisent cette couche, espérons que ces objectifs puissent être réellement atteints et maintenus ! La sauvegarde de la planète est encore possible avec la coopération, l'investissement et la volonté de tous. La Terre sera ce que nous en ferons. Puisse la musique avec ses « tempêtes et ses orages » nous le rappeler !

JORDI SAVALL

Bellaterra, 1 octobre 2015



TEMPÊTES, ORAGES & FÊTES MARINES

À partir de la Renaissance, les musiciens ont considéré que leur art pouvait assumer une nouvelle fonction : celle d'exprimer les idées véhiculées par les textes chantés. À cette fin, ils ont forgé un répertoire de « figures de style » (ou *figuralismes*) qui permettent de souligner la déclamation tout en offrant une caractérisation symbolique des idées. Parmi ces nouveaux outils de « l'expression musicale », il en est un qui prend une importance particulière aux siècles suivants : celui que le théoricien allemand Burmeister dénomme *hypotypose* ; une figure qui, selon cet auteur, éclaire le texte en le « tirant de l'ombre » pour qu'il paraisse « doué de vie ». Cette nouvelle technique d'écriture invite à concevoir une manière frappante d'illustrer un mot, une phrase ou une idée, par un jeu d'équivalence sonore qui doit être perceptible et compréhensible par l'auditeur. Grâce au procédé d'*hypotypose*, la musique put revêtir une autre ambition : celle de créer des « images » et de « peindre » par les sons. Apparu initialement dans les répertoires vocaux, ce procédé fut rapidement adapté aux formes instrumentales comme en témoignent les « *sinfonies* descriptives » et autres musiques « représentatives » qui se sont développées tout au long de l'époque baroque et du Classicisme.

Du théâtre vers l'opéra

Le développement du théâtre élisabéthain a permis l'essor de la musique dramatique en Angleterre, mais aussi l'émergence de compositions « en style représentatif ». Les pièces de Shakespeare étaient ornées d'ayres et de pièces instrumentales pouvant servir soit d'intermède, soit de divertissement dansé, voire d'illustration sonore.

Pour *The Tempest* (une obscure relecture de la célèbre pièce éponyme de Shakespeare par un dénommé Shadwell), Matthew Locke composa en 1674 une musique de scène aussi riche qu'évocatrice. Elle consiste en une suite de danses (comprenant gaillarde, gavotte et sarabande) entrecoupée d'interludes. Parmi ceux-ci, un « *curtain tune* » particulièrement tempétueux recourt au trémolo généralisé (dont c'est le premier emploi connu en Angleterre) pour figurer les éléments déchaînés. Cette hypotypose typiquement instrumentale, introduite en 1624 par Claudio Monteverdi dans son *Combat de Tancredi et Clorinde*, était devenue, au milieu du XVII^e siècle, un véritable « lieu commun de la rhétorique musicale » pour l'expression des passions les plus violentes et de l'agitation la plus extrême.

Alceste, ou Le Triomphe d'Alcide, créée en 1674, est la deuxième « tragédie en musique » de Jean-Baptiste Lully et Philippe Quinault. À l'instar de leurs autres opéras, celui-ci abonde en *sinfonies* et autres ritournelles éminemment expressives. Si *Alceste* est restée célèbre pour sa scène funèbre du « Tombeau » à l'acte III, elle comprend aussi, à l'acte I, un vaste divertissement nautique. La *Feste marine*, parée de chœurs, airs et ballets, est subitement interrompue par l'intervention de la néréide Thétis, suivie par les Aquilons, qui entreprennent un « soulèvement des flots ». Éole, aidé des Zéphirs, est envoyé par Jupiter pour les apaiser. Les chants et les danses font alors ici fleurir les figurations les plus contrastées pour dépeindre à larges traits la joie de la fête, puis la terreur du cataclysme et enfin l'apaisement de la nature.

Marin Marais fut l'un des héritiers de Lully. Musicien apprécié à la cour de Louis XIV, auteur d'une abondante production pour viole de gambe (instrument dont il était le virtuose incontesté), il a composé quatre tragédies en musique. *Alcyone*, créée en 1706 à l'Académie Royale de Musique de Paris, fut la plus acclamée. Dans cet opéra, Marais accorde une importance inédite aux instruments. Sa célèbre « tempête » voit la première apparition de la contrebasse à cordes dans l'orchestre français. Une *sinfonia* descriptive, tout en trémolos et roulements de basses, ouvre cette scène de cauchemar : l'héroïne voit apparaître en songe un chœur de marins en perdition, que ponctuent les cris désespérés de son époux. Leur navire fait naufrage ; nul n'en réchappe. Cette scène impressionnante connut une postérité considérable : elle devint le modèle d'un genre et d'un style orchestral que Rameau porterait trente ans plus tard à son apogée.

Chaos et polémiques esthétiques

Tout au long du XVIII^e siècle, les musiciens français se sont fait une spécialité dans l'art de peindre en musique, jusqu'à vouloir illustrer l'inexprimable. André Cardinal Destouches en 1721 et Jean-Féry Rebel en 1737 entreprirent ainsi « la représentation du chaos » dans leurs ballets des *Éléments*. L'hypotypose qu'a imaginée Rebel frappe aujourd'hui encore les esprits : son prélude s'ouvre par un agrégat dissonant, où sont enchevêtrées toutes les notes de la gamme de ré mineur, véritable chaos harmonique d'où émergent, peu à peu, les figurations musicales des quatre éléments.

Le 12 septembre 1764, Jean Philippe Rameau s'éteignait à Paris. Son dernier opéra, *Les Boréades*, venait d'être mis en répétition. Dès que la nouvelle fut connue, la partition disparut des pupitres. L'oeuvre ne serait créée sur une scène de théâtre qu'en 1983. Diverses *sinfonies* descriptives émaillent cet ultime chef-d'oeuvre où les vents du nord (dont le dieu Borée est le maître) jouent un rôle prépondérant. Rameau porte ici à son apothéose le procédé de peinture sonore. Michel Paul Guy de Chabanon le remet pourtant en question dans son *Éloge de Rameau*, publiée peu après la mort du compositeur :

« Rien de si dangereux que ce projet formé de peindre, surtout en symphonie. Cette intention ne sert qu'à gêner l'imagination du musicien, à le fixer sur quelques petites ressemblances douteuses auxquelles il sacrifie tout [...] »

En 1779, Pascal Boyé, dans *L'Expression musicale mise au rang des Chimères*, stigmatise à son tour cette esthétique, désormais jugée dépassée, et fustige les orages, tempêtes et autres cataclysmes qui ont envahi les partitions :

« Ce sera toujours du bruit sans le moindre rapport avec la musique ; une avalanche de notes ne fait pas le vent ou la tempête. »

Ultimes tempêtes italiennes

Les diatribes de Chabanon et Boyé sont pourtant restées lettre morte : la tentation de la peinture en musique

occupera longtemps encore les compositeurs. Ainsi, à l'orée du XIXe siècle, les opéras de Rossini (*Le Barbier de Séville*, *La Cenerentola*, *Guillaume Tell*...) perpétuent la tradition des « orages » symphoniques. Ces tempêtes italiennes tardives ont toutefois une autre source : celle des concertos « représentatifs » d'Antonio Vivaldi, qui connurent une grande vogue au XVIIIe siècle, comme les *Quatre Saisons* et leur mémorable orage estival. Dans le premier mouvement de la célèbre *Tempesta di mare*, publiée en 1728, les hypotyposes abondent encore, entre vagues de cordes et traits fulgurants de flûte. Si le *Largo* suivant dépeint le « calme après la tempête », le *Presto* final évoque à nouveau le déferlement des vents et des eaux, comme si cet « ouragan de notes » voulait submerger l'auditeur... au grand dam de Boyé.

DENIS MORRIER

Reproduit avec l'aimable autorisation de la Philharmonie de Paris





THE ELEMENTS

Tempests, Storms & Fêtes Marines

The art of tone painting

During the 18th century, European and, in particular, French musicians forged a speciality in the art of tone painting. Jean-Féry Rebel set out his intentions in his Foreword to the *The Elements*, writing: “the Air is **‘depicted’** by sustained notes followed by *cadenzas* played on piccolos.” In this live recording of a concert performed at the Fontfroide Festival, our “musical painters” – Matthew Locke, Marin Marais, Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau and Jean-Féry Rebel – speak for themselves.

We symbolically begin the first part of this recording (CD1), with the extraordinary and striking “representation of chaos,” which Rebel included in his ballet *The Elements* in 1737. The first part of this descriptive and symbolic programme will be followed by incidental music composed by Matthew Locke for the play *The Tempest*, and concludes with one of the most famous, Antonio Vivaldi’s *La Tempesta di mare* (The Sea Tempest) in F major (RV 433, Op 10 No.1), composed for recorder and strings.

The second part of the concert (CD2) opens with some extracts from Marin Marais’s lyric tragedy *Alcione*, followed by Georg Philip Telemann’s famous *Wassermusik Hamburger Ebb und Fluth* Suite. The recording closes with a selection of storms, thunder rolls, earthquakes and *Contredanses* composed by Jean-Philippe Rameau for the operas *Les Indes Galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Zoroastre* and *Les Boréades*.

The extraordinary work published in 1737 with which this recording opens is a veritable symphonic poem. Rebel entitled it *Les Elémens "simphonie nouvelle."* A summary of the programme and references to the instruments and harmonies to be used for certain descriptive purposes are clearly set out in the *Foreword*:

“The introduction of the Symphony was natural; it was chaos itself, that confusion which reigned among the Elements before the moment when, subject to invariable laws, they assumed the place prescribed for them within the natural order.

In order to describe each Element in turn within this confusion I have availed myself of the most widely accepted conventions. The Bass represents the Earth through tied notes quaveringly played; The Flutes imitate the flow and babble of Water by means of ascending and descending cantabile lines; the Air is depicted by sustained notes followed by *cadenzas* played on *piccolos*; finally the Violins represent the activity of fire with their lively, brilliant runs.

These distinctive characteristics of the Elements may be recognised, separate or merged together, in whole or in part, on their various appearances in that I call Chaos, each of which indicates the efforts made by the Elements to free themselves from one another. At the 7th appearance of Chaos these efforts diminish as order finally asserts itself.

This initial idea led me somewhat further. I have dared to undertake to link the idea of the confusion of the Elements with that confusion in harmony. I have risked beginning with all the notes sounding together, or rather all the notes of the scale played as a single sound. These notes then develop, rising in unison in the progression which is natural to them and after a dissonance, end in a perfect chord.

Finally, I thought that the chaos of harmony could be even better rendered if, in exploring the different forms of chaos on different strings, I could, without offending the ear, make the final note indecisive until it returned determined at the moment of resolution.”

When the English Civil War broke out in 1642, Matthew Locke was at Exeter, where he had been a chorister at the cathedral. Whilst there he learned to play the organ and became friends with Christopher Gibbons, whose uncle was the choirmaster. It is possible that he met the future Charles II in the Low Countries (1646-1648).

During the Restoration, in 1661 he was Composer in ordinary to King Charles II, and, following his conversion to Catholicism, he also became organist to Catherine of Braganza, the wife of Charles II. With Christopher Gibbons he composed the music for James Shirley's masque *Cupid and Death* (1653), arguably the most elaborate of the period. He also wrote most of the instrumental music for William Davenant's play *The Siege of Rhodes*, performed in London at Rutland House in 1656, a work that is widely considered to be the first English opera. Locke set other dramatic works to music, including Thomas Shadwell's *Psyche* (semi-opera, 1675), Davenant's version of *Macbeth* (1663), and Shadwell's adaptation of *The Tempest* (semi-opera, 1674). In the latter, Locke uses for the first time in English music indications such as *diminuendo* ("soft") and *crescendo* ("louder by degrees"), and introduces string tremolos. With the exception of the descriptive *Curtain Tune*, the "Suite" that we have put together with a selection of various instrumental movements consists of intricate and richly scored dances and imaginative and intense harmonic accompaniments, all characterized by their freshness and lightness.

It should be pointed out that this fondness for descriptions of nature is very often found in the 18th century Italian repertoire, as for example in Antonio Vivaldi's Four Seasons and his famous *La Tempesta di mare*, brilliantly performed by Pierre Hamon, which concludes the first part of this recording.

II

Marin Marais wrote four lyric tragedies, including the highly successful *Alcione* in 1706. In this opera, Marin Marais gives unprecedented importance to the instruments in the "tempest," the popularity of which explains its subsequent reappraisal and imitation. In his commentary published in 1723 in *Le Parnasse françois...des poètes et des musiciens*, Evrard Titon du Tillet writes:

"At this point, one must mention the tempest in this Opera, which has earned the praise of all connoisseurs, and which has achieved such a prodigious effect. Marais conceived his tempest, not only on the basis of the usual Bassoons and Basses de Violons, but also on Drums stretched with loosely fitting heads to create a muffled sound, which continually rumble, producing a heavy, gloomy sound which, together with the high-pitched shrill range of the Violins and the Oboes,

together effectively convey all the fury and the full horror of a wild sea and the whistling and moaning of a raging wind – in short, the impression of a real storm at sea.”

At this point, we must mention another great tone painter, Georg Philipp Telemann, who in his Watermusic entitled “Hamburg’s Ebb and Flow” (composed to mark the centenary of the founding of Hamburg’s Admiraltäts-Kollegium in 1723), evoked all the mystery of the ancient mythologies of the watery realm. Telemann is another magician who conveys in his music (written in the purest French style) the fury of an ocean inhabited by mythical creatures: the beautiful sleeping Thetis, lulled by the sweet sound of the flutes (Sarabande) and awakened by the joyful strains of a dancing Bourrée, the plaintive Loure of Neptune in love, the irrepressible joy of the Naiads (Gavotte), the antics of the Tritons (Harlequinades), the swirling waters of a sea whipped by the winds of an unbridled Aeolus, followed by the evocation of a reassuring Zephir (Minuet). And after the ebb and flow of the untamed tide suggested by the string instruments (Gigue, Ebbe und Fluth), the sailors’ “Canarie” finally expresses the merry celebration of the end of a journey that is full of surprises.

In most of the operas, the instrumental music plays with rhythms (often in dances), contrasts and dissonances to portray the gaiety of the marine festivals, the panic caused by the cataclysmic events and, finally, a return to order in the natural world. The imposing shipwreck scene from Marin Marais’s opera *Alcione* went down in history, becoming the model for a genre and an orchestral style which, thirty years later, reached its apogee thanks to Rameau, as we can appreciate when listening to the Storms and the Zéphirs that blow in *Les Indes Galantes* and the rumbling Thunder in *Hippolyte et Aricie*. Several “descriptive symphonies” are to be found in Rameau’s last masterpiece, *Les Boréades*, in which the deity Boreas, master of the winds, plays a pivotal role in the intrigue. This last great opera by Rameau, written shortly before his death, was not performed in its own day; indeed, it was not finally staged until 1983.

Predictably, the critics eventually deplored these techniques of tone painting, dismissing them as muddled dissonance and outmoded harmonic chaos. The storms, tempests and quaking earth scenes became the butt

of their sarcastic jibes. Nevertheless, the mode survived well into the 18th century and traces of it are even to be found at the beginning of the 19th century.

These strikingly attractive and suggestive themes are still relevant today. The fact is that the Earth is in danger. And the Earth's principal enemy is Man, who has long been participating in its destruction. The planet is the so often the victim of aggression that we are beginning to suffer the consequences. Fortunately, many countries are taking action, among other things, to reduce the hole in the ozone layer, which protects us from the sun's harmful rays. There finally seems to be a growing awareness among the political leaders of the world that there is an urgent need to establish and maintain control mechanisms to bring about an effective reduction in the greenhouse gas emissions that are destroying the ozone layer. Let us hope that these objectives really will be achieved and sustained! It is not too late to save the planet through cooperation, investment and our common resolve. As music, with its "tempests and its storms" remind us, the Earth will be what we make of it!

JORDI SAVALL

Bellaterra, 1 October, 2015

Translated by Jacqueline Minett

LES
ELEMENS

SIMPHONIE NOUVELLE

PAR

M.^R REBEL LE PERE

Compositeur de Musique
de la Chambre du Roy

DEDIEE

A S.A.S. Monseigneur Le Prince
De Carignan

Gravée par De Gland Graveur de la Majesté
*Cette Symphonie est gravée de façon à pouvoir estre Exécutée en
Concert par deux Basses de Violon deux Flutes et une Basse
on pourra aussi la jouer PRIX 5^{ll} 12^s tel qu'il se maniere*

A PARIS

sur le Clairon.
L'auteur rue S^t Honoré chez M^r Sailliot vis à vis les
Ecuries de Monseigneur.
Chez Madame Boivin M^{le} Rue S^t Honoré à la Regle d'Or
Le S^r Les Clerz M^{le} Rue du Roule à la Croix d'Or.
Et à l'Opera.
Avec Privilege du Roy.

TEMPESTS, STORMS & FÊTES MARINES

From the Renaissance, musicians considered that their art could take on a new function: that of articulating ideas expressed in sung texts. Accordingly, they forged a repertoire of “figures of style” (or musical-rhetorical figures) which gave emphasis to the declamation whilst offering a symbolic characterisation of ideas. Among these new tools of “musical expression,” there is one which became particularly important in the course of the centuries that followed, referred to by the German theorist Joachim Burmeister as *hypotyposis*: a figure which, in his view, illuminates the text by “drawing it out of the shadows” making it appear “to come alive.” This new technique in composition provides a striking new way of illustrating a word, a phrase or an idea by using a sound equivalence that must be perceived and understood by the audience. Thanks to hypotyposis, music pursued another ambition - that of creating “images” and “painting” with sounds. Initially used in vocal repertoires, this technique was rapidly extended to instrumental forms, as witnessed by the “descriptive” *symphonies* and the other types of “representational” music that evolved throughout the Baroque and Classical periods.

From theatre to opera

The development of Elizabethan theatre led to the rise of dramatic music in England, as well as the emergence of compositions in representational style. Shakespeare’s plays were ornamented with arias and

instrumental pieces, which served variously as intermezzi, danced divertissements or musical sound effects. In 1674 Matthew Locke composed some rich and evocative incidental music for Thomas Shadwell's obscure operatic version of Shakespeare's play *The Tempest*. It comprises a dance suite (consisting of a galliard, gavotte and sarabande) interspersed with interludes, including a "curtain tune," a particularly tempestuous use of generalised tremolo (its first known use in England) to imitate the unbridled elements. By the mid-17th century, this typically instrumental hypotyposis, introduced in 1624 by Claudio Monteverdi in his *Combat de Tancredi et Clorinde*, had become a veritable "commonplace of musical rhetoric" for the expression of the most violent passions and extreme turmoil.

Alceste, ou Le Triomphe d'Alcide, created in 1674, is the second lyric tragedy by Jean-Baptiste Lully and Philippe Quinault. Like their other operas, it abounds in *symphonies* and other highly expressive ritournelles. Famous for its funeral scene of the "Tombeau" in Act III, *Alceste* also contains in Act I an impressive nautical divertissement. The *Feste marine*, with its choruses, arias and ballets, is suddenly interrupted by the intervention of the Nereid Thetis, followed by the Aquilons, who stir up a "rebellion of the waves." Aeolus, helped by the Zephyrs, is sent by Jupiter to restore calm. The songs and dances introduce powerfully contrasting figures to depict the gaiety of the festival, followed by the terror of the cataclysm and finally the appeasing of nature.

Among Lully's musical heirs, Marin Marais was highly regarded at the court of Louis XIV. He had composed numerous works for the viola da gamba (an instrument of which he was the unrivalled virtuoso) and four lyric tragedies. Of these, *Alcyone*, staged in 1706 at the Académie Royale de Musique in Paris, was the most highly acclaimed. In this opera, Marais gave unprecedented importance to the instruments. The famous "tempête" marked the debut of the double bass in the French orchestra. A descriptive *symphony*, all tremolos and thundering basses, opens the following nightmare scene: the heroine dreams of a chorus of shipwrecked sailors, punctuated by the desperate cries of her husband. Their ship capsizes and all are drowned. This impressive scene survived posterity to become the model for a genre and an orchestral style, which, thirty years later, Rameau raised to its highest expression.

Stylistic chaos and controversies

Throughout the 18th century, French musicians carved out a speciality in the art of tone painting, attempting even to illustrate the inexpressible. Thus, André Cardinal Destouches in 1721 and Jean-Féry Rebel in 1737 undertook “the representation of chaos” in their ballets of the *Elements*. Even today, the hypotyposis devised by Rebel is breathtaking. The prelude opens with a dissonant tangle of notes in the scale of D minor, a veritable harmonic chaos from which the musical representations of the four elements gradually emerge.

On 12th September 1764, just as the rehearsals of his last opera, *Les Boréades*, were starting, Jean Philippe Rameau died at Paris. With the news of his death, the score disappeared from the music stands, and the work would not be staged until 1983. This last masterpiece, in which the north winds (of whom the god Boreas is the master) play a dominant role, is studded with various descriptive *symphonies*. In this work Rameau elevates tone painting to its apotheosis. Michel Paul Guy de Chabanon nevertheless called it into question in his *Éloge de Rameau*, published shortly after the composer’s death:

“There is nothing so dangerous as this painting project, especially in the symphony. This intention serves merely to vex the musician’s imagination and to focus it on a few trifling, doubtful resemblances to which he sacrifices everything else [...]”

Pascal Boyé also deplored the style, which by that time was regarded as old-fashioned, and in his *L’Expression musicale mise au rang des Chimères* railed against the storms, tempests and other cataclysms which had invaded musical scores:

“This will always be noise, which has nothing whatever to do with music; no avalanche of notes can conjure up winds or a tempest.”

The late Italian tempests

Nevertheless, the diatribes of Chabanon and Boyé were to go unheeded, for the temptation to paint in music long continued to occupy composers. At the beginning of the 19th century, for example, the operas of Rossini

(*The Barber of Seville, La Cenerentola, William Tell...*) perpetuated the tradition of symphonic “storms.” However, these late Italian tempests have a completely different source - Antonio Vivaldi’s “figurative” concertos (extremely fashionable in the 18th century), such as the *Four Seasons* and their memorable summer storm. The first movement of the famous *Tempesta di mare*, published in 1728, still abounds in hypotyposes, featuring surging strings and lightning flashes on the flute. While the *Largo* depicts the “calm after the storm,” the final *Presto* once again evokes the rising winds and waves, a “hurricane of notes” engulfing the audience... much to the chagrin of Boyé.

DENIS MORRIER

Reproduced by kind permission of the Philharmonie de Paris

Translated by Jacqueline Minett





Pierre Hamon, flûte soliste

LOS ELEMENTOS

Tempestades, tormentas y fiestas marinas

El arte de pintar en música

A lo largo del siglo XVIII, los músicos europeos, sobre todo los franceses, se especializaron en el arte de pintar en música. Expresando su intención, Jean-Féry Rebel precisa en su prólogo de *Les Éléments* que “el Aire está ‘pintado’ por notas seguidas de cadencias formadas por las pequeñas flautas”. Así pues, daremos la palabra a nuestros “pintores” musicales, que en este programa de concierto –grabado en directo en el Festival de Fontfroide– serán Matthew Locke, Marin Marais, Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau y Jean-Féry Rebel.

Precisamente, la primera parte de esta grabación (CD1) empieza simbólicamente con la extraordinaria y sorprendente “representación del caos”, que este último compositor introdujo en 1737 en su ballet *Les Éléments*. La primera parte de dicho programa descriptivo y simbólico se completa a continuación con las músicas de escena compuestas por Matthew Locke para la pieza teatral *The Tempest*, concluyendo con una de las más famosas *Tempesta di mare* de Antonio Vivaldi, para flauta dulce y cuerdas en fa mayor (RV 433, Op. 10 N° 1).

La segunda parte del concierto (CD2) abre con extractos de la tragedia en música *Alcione* de Marin Marais, seguidos por la famosa suite *Wassermusik Hamburger Ebb und Fluth* de G. Ph. Telemann. Cerraremos este florilegio con una selección de tormentas, truenos, temblores de tierra y *Contredanses* compuestos por Jean-Philippe Rameau para las óperas *Les Indes Galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Zoroastre* y *Les Boréades*

La sorprendente obra publicada en 1737 que abre esta grabación constituye ciertamente un verdadero poema sinfónico: Rebel lo titula *Les Elémens « symphonie nouvelle »*. El resumen del programa y la mención de los instrumentos y armonías que deben emplearse con fines descriptivos claramente determinados están detallados con precisión en su prefacio:

“La introducción de esta sinfonía era natural: era el caos mismo, esta confusión que reinaba entre los Elementos antes del momento en el que, sometidos a leyes invariables, ocuparon el lugar que les está destinado en el orden de la Naturaleza.

Para dibujar cada Elemento particular en esta confusión, me he servido de las convenciones más corrientes. El bajo expresa la Tierra mediante notas ligadas entre sí y que se tocan por sacudidas; las flautas, mediante trazos de canto que suben y bajan, imitando los cursos y el murmurio del Agua; el Aire está pintado por notas seguidas de cadencias formadas por las pequeñas flautas; y finalmente, los violines representan la actividad del Fuego con trazos vivos y brillantes.

Dichos caracteres distintivos de los Elementos son reconocibles, separados o confundidos, en su conjunto o parcialmente, en las diferentes versiones que denomino Caos, que marcan los esfuerzos que emplean los Elementos para deshacerse los unos de los otros. En el 7º Caos, dichos esfuerzos disminuyen, a medida que se aproxima el desenlace en su conjunto.

Esta primera idea me ha llevado más lejos. He osado tratar de unir a la idea de la confusión de los Elementos la de la confusión de la armonía. Para empezar, he intentado hacer que se oyeran los sonidos mezclados juntos, o bien todas las notas de la octava reunidas en un solo sonido. Dichas notas se desarrollan a continuación, subiendo al unísono en la progresión que les es natural; después de una disonancia, se escucha el acorde perfecto.

Finalmente, he creído que sería todavía mejor el Caos de la armonía si me paseaba por los diferentes Caos en diferentes cuerdas. Sin chocar al oído, he logrado que su final sea indeciso, hasta volver con determinación en el momento del desenlace.”

Matthew Locke se encontraba en Exeter, en cuya catedral había sido corista, cuando en 1642 estalló la guerra civil. Aprendió a tocar el órgano y entabló amistad con Christopher Gibbons, cuyo tío era maestro de coro.

Posiblemente coincidió con el futuro Carlos II en los Países Bajos (1646-1648). Durante la restauración, fue “compositor ordinario” (*Composer in ordinary*) del rey Carlos II en 1661; después de su conversión al catolicismo, también se convirtió en organista de Catalina de Braganza, esposa del rey. Escribió con Christopher Gibbons la música de la mascarada de James Shirley *Cupid and Death* (1653), quizá la más elaborada de aquel período. Asimismo, firmó la mayor parte de la “música de acompañamiento” del drama de William Davenant *The Siege of Rhodes*, representado en la Rutland House londinense en 1656 y generalmente considerado la primera ópera inglesa. Locke también musicalizó otras obras teatrales, como *Psyche* (semiópera, 1675) de Thomas Shadwell, la versión de *Macbeth* (1663) por Davenant o también la adaptación de *The Tempest* (semiópera, 1674) firmada por Shadwell. En esta última obra, Locke utiliza por primera vez en la historia de la música inglesa indicaciones como *soft* (“flojo”) o *louder by degrees* (“gradualmente más fuerte”) e introduce trémolos en las cuerdas. La “suite” que hemos reunido con la selección de los diferentes movimientos instrumentales se compone, a excepción del descriptivo *Curtain Tune*, de movimientos de danza enriquecidos por una escritura densa y rica de armonías de acompañamiento intensas e imaginativas, pero siempre llenas de frescura y ligereza.

No debemos olvidar que es en el repertorio italiano del siglo XVIII que se encuentra en abundancia este gusto por las descripciones de la naturaleza, tal como en las *Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi o también en su famosa *Tempesta di mare*, que cierra la primera parte de esta grabación, con la magistral interpretación de Pierre Hamon.

II

Marin Marais compuso cuatro tragedias en música, de las que *Alcione*, estrenada en 1706, obtuvo un éxito rotundo. En esta ópera, Marin Marais dio una novedosa importancia a los instrumentos con su “tempestad”, granjeándose una celebridad que explica que fuera reproducida e imitada de ahí en adelante. Remetimos a Evrard Titon du Tillet, en su comentario publicado en 1723 en *Le Parnasse françois... des poètes et des musiciens*:

“No puede dejarse de hablar en este lugar de la tempestad de esta ópera, tan alabada por todos los conocedores y que causó una impresión tan prodigiosa. Marais ideó la ejecución de la base de su

tempestad no sólo con fagotes y bajos de violín ordinarios, sino también con tambores poco tensos, que redoblan continuamente, creando un ruido sordo y lúgubre que, junto a los tonos agudos y punzantes emitidos por la cantinela de los violines y los oboes, suena en su conjunto con todo el furor y el horror de un mar agitado y un viento furioso que retumba y silba; al fin y al cabo, una tempestad real y efectiva.”

Cabe añadir a otro gran pintor músico como Georg Philipp Telemann, que con su *Música acuática* “Marea alta y baja de Hamburgo” (compuesta para conmemorar el centenario del almirantazgo de Hamburgo en 1723) evoca magistralmente todo el misterio de las antiguas mitologías del mundo acuático. He aquí otro mago que, con su música (escrita en el más puro estilo francés), hace oír el furor de un océano poblado por criaturas míticas: la bella Tetis dormida, mecida por el sonido dulce de las flautas (zarabanda) y despertada por la alegría de un Bóreas que baila grácilmente; la lastimera loure de un Neptuno enamorado; la brillante alegría de las náyades (gavota); las jocosidades de los tritones (arlequinadas); el torbellino de un mar azotado por los vientos de un Eolo desenfrenado, seguido por la evocación de un céfiro reconfortante (minueto). Después del flujo y reflujo de la marea salvaje, evocado por los instrumentos de cuerda (giga “Ebbe und Fluth”), el “canario” de los marineros termina celebrando alegremente el fin de un viaje lleno de sorpresas.

En la mayoría de óperas, las músicas instrumentales se despliegan sobre ritmos (a menudo de danza) que siguen contrastes y disonancias para trazar a grandes rasgos la alegría de las fiestas marinas, el pánico ante los desastres y finalmente un retorno al equilibrio natural. En la ópera *Alcione* de Marin Marais, la impresionante escena del naufragio generó un largo epílogo, convirtiéndose en modelo de un género y un estilo orquestal que Rameau llevaría a su apogeo treinta años más tarde. Escuchemos estas tormentas y estos céfiros que soplan en *Les Indes Galantes* y el trueno que retumba en *Hippolyte et Aricie*. En *Les Boréades*, varias “sinfonías descriptivas” forman parte de esta última obra maestra, en la que el dios Bóreas, dueño de los vientos, está en el centro de la intriga. No obstante, la última gran ópera de Rameau, escrita poco antes de su fallecimiento, nunca fue representada y no sería estrenada en un escenario de teatro hasta 1983.

Las críticas han terminado ciertamente por estigmatizar estas técnicas de pintura musical, calificándolas de mescolanza disonante y caos armónico y juzgándolas obsoletas. Las tormentas, tempestades y otros temblores de tierra fueron a su vez objeto de comentarios, pero la moda siguió viva durante el siglo XVIII, encontrándose rastros de la misma incluso a principios del XIX.

Estos temas que sorprenden, seducen y sugieren nos hablan todavía hoy en día. La Tierra está en peligro, es una realidad. Su principal enemigo es el hombre. Desde hace años, participa en su destrucción. El planeta está siendo objeto de tantas agresiones que comenzamos a sufrir las consecuencias. Por gran suerte, numerosos países se han movilizado para que, entre otros, disminuya el agujero en la capa de ozono, que nos protege de los rayos nocivos del sol. Los principales dirigentes políticos del mundo parecen finalmente ser conscientes de la importancia de establecer y realizar controles para reducir eficazmente las emisiones de gases que destruyen dicha capa. Esperemos que estos objetivos puedan realmente lograrse y mantenerse. La salvaguardia del planeta todavía es posible con la cooperación, el esfuerzo y la voluntad de todos. La Tierra será lo que hagamos de ella. Pueda la música recordárnoslo, con sus “tempestades y tormentas”.

JORDI SAVALL

Bellaterra, 1 de octubre de 2015

Traducción: Gilbert Bofill i Ball

3360/3
1779

Ouverture de l'Opera de Telemann
en 3 Actes, intitulé "Ebb und Fluth".

Manuscrit de
l'Ouverture de
Wassermusik,
Hamburger
Ebb und Fluth,
G. P. Telemann

TEMPESTADES, TORMENTAS Y FIESTAS MARINAS

A partir del Renacimiento, los músicos consideraron que su arte podía asumir una nueva función: expresar las ideas vehiculadas por los textos cantados. Con ese objeto crearon un repertorio de «figuras de estilo» (o *figuralismos*) que permiten subrayar la declamación al tiempo que ofrecen una caracterización simbólica de las ideas. Entre esos nuevos medios de la «expresión musical», hay uno que adquiere particular importancia en los siglos siguientes: la *hipotiposis*, una figura que, según el teórico alemán Burmeister, ilumina el texto «sacándolo de la sombra» para que parezca «dotado de vida». Esa nueva técnica de la escritura invita a concebir un modo vívido de ilustrar una palabra, una frase o una idea mediante un juego de equivalencias sonoras que debe ser perceptible y comprensible para el auditor. Gracias al procedimiento de la *hipotiposis*, la música pudo albergar otra ambición: crear «imágenes» y «pintar» con sonidos. Aparecido en un inicio en los repertorios vocales, ese procedimiento fue rápidamente adaptado a las formas instrumentales como ponen de manifiesto las «*sinfonías* descriptivas» y otras músicas «representativas» que se desarrollaron a lo largo de la época barroca y el clasicismo.

Del teatro hacia la ópera

El desarrollo del teatro isabelino permitió el auge de la música dramática en Inglaterra, pero también la aparición de composiciones «en estilo representativo». Las obras de Shakespeare iban adornadas con *ayres* y piezas instrumentales susceptibles de ser utilizadas como intermedio, divertimento danzado o incluso ilustración sonora.

Para *The Tempest* (una oscura relectura de la famosa obra homónima de Shakespeare realizada por un tal Shadwell), Matthew Locke compuso en 1674 una música de escena tan rica como evocadora. Consiste en una suite de danzas (que incluye gallarda, gavota y zarabanda) entreverada de interludios. Entre ellos, una «curtain tune» particularmente tempestuosa recurre al trémolo generalizado (es su primer uso conocido en Inglaterra) para representar la furia de los elementos. Esa hipotiposis típicamente instrumental, introducida en 1624 por Claudio Monteverdi en su *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, se convirtió a mediados del siglo XVII en un verdadero «lugar común de la retórica musical» para la expresión de las pasiones más violentas y la agitación más extrema.

Alceste, ou le Triomphe d'Alcide, estrenada en 1674, es la segunda «tragedia en música» de Jean-Baptiste Lully y Philippe Quinault. Como ocurre en sus otras óperas, ésta abunda en *sinfonies* y otros ritornelos eminentemente expresivos. Si bien *Alceste* se ha hecho famosa por su escena fúnebre del «Tombeau» en el acto III, también incluye en el acto I un vasto divertimento náutico. La *Feste marine*, adornada de coros, aires y ballets, se ve interrumpida de repente por la intervención de la nereida Tetis seguida de los Aquilones, que emprenden una «sublevación de las olas». Eolo es enviado por Zeus para calmarlas con la ayuda de los Céfiros. Los cantos y las danzas hacen florecer las figuraciones más dispares para describir a grandes rasgos la alegría de la fiesta, luego el terror del cataclismo y por último el apaciguamiento de la naturaleza.

Marin Marais fue uno de los herederos de Lully. Músico apreciado en la corte de Luis XIV, autor de una abundante producción para viola da gamba (instrumento del que era un indiscutido virtuoso), compuso cuatro tragedias en música. La más aclamada fue *Alcyone*, estrenada en 1706 en la Académie Royale de Musique de París. En esa ópera, Marais concede una importancia inédita a los instrumentos. Su célebre «tempestad» ve la primera aparición del contrabajo de cuerdas en la orquesta francesa. Una *sinfonie* descriptiva, toda en trémolos y redobles de bajos, abre esa escena de pesadilla: la protagonista ve aparecer en sueños un coro de marinos en peligro que puntúan los gritos desesperados de su esposo. El barco naufraga; nadie logra escapar con vida. Esa impresionante escena conoció una posteridad considerable: se convirtió en el modelo de un género y un estilo orquestal que Rameau llevaría a su apogeo treinta años más tarde.

Caos y polémicas estéticas

A lo largo del siglo XVIII, los músicos franceses se especializaron en el arte de pintar en música, hasta querer ilustrar lo inexpresable. André Cardinal Destouches en 1721 y Jean-Féry Rebel en 1737 abordaron la «representación del caos» en sus ballets de los *Éléments*. La hipotiposis que imaginó Rebel causa todavía hoy impresión: su preludio se abre con una mezcolanza disonante en la que se embarullan todas las notas de la gama de re menor, un verdadero caos armónico del que emergen poco a poco las representaciones musicales de los cuatro elementos.

El 12 de septiembre de 1764, Jean Philippe Rameau falleció en París. Acababan de empezar los ensayos de su última ópera, *Les Boréades*. En cuanto se conoció la noticia del fallecimiento, la partitura desapareció de los atriles. La obra no se estrenaría en un escenario teatral hasta 1983. Diversas *sinfonías* descriptivas embellecen esa última obra maestra en la que los vientos del norte (cuyo señor es el dios Bóreas) desempeñan un papel preponderante. Rameau lleva aquí a su apoteosis el procedimiento de la pintura sonora. Sin embargo, fue puesto por entredicho por Michel Paul Guy de Chabanon en su *Éloge de Rameau*, publicado poco después de la muerte del compositor:

«Nada es tan peligroso como ese proyecto concebido de pintar, sobre todo en sinfonía. Esa intención sólo sirve para entorpecer la imaginación del músico, para fijarlo en algunas pequeñas semejanzas dudosas a las cuales lo sacrifica todo [...]»

En 1779, Pascal Boyé, en *L'Expression musicale mise au rang des Chimères*, estigmatiza a su vez dicha estética, juzgada ya superada, y fustiga las tormentas, tempestades y otros cataclismos que han invadido las partituras:

«Nunca dejará de ser ruido sin la menor relación con la música; una avalancha de notas no hace el viento o la tempestad.»

Últimas tempestades italianas

No obstante, las diatribas de Chabanon y Boyé quedan en letra muerta: la tentación de la pintura en música siguen

ocupando durante mucho tiempo todavía a los compositores. Así, en los albores del siglo XIX, las óperas Rossini (*Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *Guillaume Tell*...) perpetúan la tradición de las «tormentas» sinfónicas. Esas tempestades italianas tardías tienen, de todos modos, otra fuente: los conciertos «representativos» de Antonio Vivaldi, que conocieron una gran boga en el siglo XVIII, como *Le quattro stagioni* y su memorable tormenta estival. En el primer movimiento de la célebre *Tempesta di mare*, publicada en 1728, las hipotiposis siguen abundando, entre olas de cuerdas y fulgurantes destellos de flauta. Si bien el *Largo* que sigue describe la «calma después de la tempestad», el *Presto* final evoca de nuevo la irrupción de los vientos y las aguas, como si ese «huracán de notas» quisiera sumergir al auditor... para gran pesar de Boyé.

DENIS MORRIER

Reproducido gracias a la amable autorización de la Filarmónica de París

Traducción: Juan Gabriel López Guix



D. Garay, P. Estevan en haut
S. Marq, P. Hamon, Y. F. Chen en bas



ELS ELEMENTS

Tempestes, temporals i festes marines

L'art de pintar en música

Durant el segle XVIII, els músics europeus –sobretot els francesos– es van especialitzar en l'art de pintar en música. Tot expressant la seva intenció, Jean-Féry Rebel precisa, al seu prefaci de *Les Éléments*, que “l'Aire és ‘pintat’ per notes seguides de cadències formades per les flautes petites”. Així doncs, deixarem la paraula als nostres “pintors” musicals, que en aquest programa de concert –enregistrat en directe al Festival de Fontfreda– seran Matthew Locke, Marin Marais, Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau i Jean-Féry Rebel.

Precisament, començarem simbòlicament la primera part d'aquest enregistrament (CD1) amb l'extraordinària i sorprenent “representació del caos”, que aquest darrer compositor introduí el 1737 al seu ballet *Les Éléments*. La primera part d'aquest programa descriptiu i simbòlic serà seguidament completada per les músiques d'escena compostes per Matthew Locke per a l'obra teatral *The Tempest*, abans de concloure amb una de les més famoses *Tempesta di mare* d'Antonio Vivaldi, per a flauta de bec i corda en fa major (RV 433, Op. 10 Núm. 1).

La segona part del concert (CD2) obrirà amb extractes de la tragèdia en música *Alcione* de Marin Marais, seguits per la cèlebre suite *Wassermusik Hamburger Ebb und Fluth* de G. Ph. Telemann. Clourem aquest florilegi amb una selecció de temporals, trons, terratrèmols i *Contredanses* composts per Jean-Philippe Rameau per a les òperes *Les Indes Galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Zoroastre* i *Les Boréades*.

La sorprenent obra publicada el 1737 que obre aquest enregistrament és ben bé un veritable poema simfònic: Rebel el titula *Les Éléments « symphonie nouvelle »*. El resum del programa i la indicació dels instruments i harmonies que cal utilitzar amb finalitats descriptives clarament determinades són detallades diàfanament al prefaci:

“La introducció d’aquesta simfonia era natural: era el propi caos, aquesta confusió que regnava entre els Elements abans del moment en què, sotmesos a lleis invariables, ocuparen el lloc que els era destinat dins l’ordre de la natura.

Per a designar cada Element particular dins aquesta confusió, m’he servit de les convencions més habituals. El baix expressa la Terra amb notes lligades entre si i que es toquen amb sacseigs; les flautes amb trets de cant que puguen i baixen, imitant el curs i el murmur de l’Aigua; l’Aire és pintat per notes seguides de cadències formades per les flautes petites; finalment, els violins, amb trets vius i brillants, representen l’activitat del Foc.

Aquestes característiques distintives dels Elements són reconeixibles, separadament o barrejades, totalment o parcial, en les diverses repeses que anomeno Caos i que marquen els esforços que fan els Elements per a desempallegar-se els uns dels altres. Al 7è Caos, aquests esforços disminueixen, a mesura que s’acosta el desenllaç al seu complet.

Aquesta primera idea m’ha dut més enllà. He gosat d’intentar ajuntar a la idea de la confusió dels Elements la de la confusió de l’harmonia. He provat de fer sentir d’antuvi tots els sons barrejats entre ells, així com totes les notes de l’octava reunides en un sol so. Aquestes notes es desenvolupen a continuació, pujant a l’uníson en la progressió que els és natural; després d’una dissonància, se sent l’acord perfecte.

Finalment, he cregut que seria encara millor el Caos de l’harmonia si passejava pels diferents Caos en diferents cordes. Sense xocar l’oïda, he pogut fer que el so final fos indecís, fins que es torna determinat en el moment del desenllaç.”

Matthew Locke es trobava a Exeter, on havia sigut corista a la catedral, quan esclatà la guerra civil el 1642. Aprengué a tocar l’orgue i féu amistat amb Christopher Gibbons, l’oncle de qui era mestre de cor. Possiblement

coincidí amb el futur Carles II als Països Baixos (1646-1648). Durant la restauració, fou “compositor ordinari” (*Composer in ordinary*) del rei Carles II el 1661; després de la seva conversió al catolicisme, també esdevingué organista de Caterina de Bragança, esposa del rei. Juntament amb Christopher Gibbons, escrigué la música de la mascarada de James Shirley *Cupid and Death* (1653), possiblement la més elaborada d’aquest període. També signà la major part de la “música d’acompanyament” del drama de William Davenant *The Siege of Rhodes*, representat a Rutland House, a Londres, el 1656, considerat generalment la primera òpera anglesa. Locke també musicà altres obres de teatre, com *Psyche* (una semiòpera, 1675) de Thomas Shadwell, la versió de *Macbeth* (1663) per Davenant, o bé l’adaptació de *The Tempest* (semiòpera, 1674) signada per Shadwell. En aquesta darrera obra, Locke utilitzà per primera vegada en la música anglesa indicacions com *soft* (“flux”) o *louder by degrees* (“gradualment més fort”) i introduí trèmols a les cordes. La “Suite” que hem recollit a la selecció dels diferents moviments instrumentals consta, exceptuant el descriptiu *Curtain Tune*, de moviments de dansa enriquets amb una escriptura densa i rica en harmonies d’acompanyament intenses i imaginatives, però sempre plenes de frescor i lleugeresa.

No cal oblidar que és dins el repertori italià del segle XVIII on es troba tan sovint aquest gust per les descripcions de la natura, com per exemple a les *Quatre estacions* d’Antonio Vivaldi o a la seva famosa *Tempesta di mare*, que conclou la primera part d’aquest enregistrament, amb la interpretació magistral de Pierre Hamon.

II

Marin Marais compongué quatre tragèdies en música, de les quals *Alcione*, estrenada el 1706, gaudí d’un gran èxit. En aquesta òpera, Marin Marais dóna una nova importància als instruments, amb la “tempesta” que hi obté una fama, que explica la seva subsegüent reproducció i imitació. En aquest sentit, ens remetem a Evrard Titon du Tillet, al seu comentari publicat el 1723 a *Le Parnasse françois... des poètes et des musiciens*:

“Hom no pot deixar aquí de dir quelcom de la tempesta d’aquesta òpera, tan elogiada per tots els coneixedors, i que causa un efecte tan prodigiós. Marais ideà la manera de fer executar la base de la seva tempesta no sols amb els fagots i els baixos de violí ordinaris, sinó també amb els tambors poc tensats, que redoblant contínuament, generen un soroll sord i lúgubre que, juntament amb el

dels tons aguts i punyents procedents de la cantarella dels violins i dels oboès, fan sentir ensems tot el furor i l'horror d'un mar agitat i d'un vent furiós que ressona i xiula; en fi, d'una tempesta real i autèntica.”

Cal afegir-hi un altre gran pintor músic, com Georg Philipp Telemann, que amb la seva *Música aquàtica* “Marea alta i baixa d'Hamburg” –composta per a commemorar el centenari de l'almirallat d'Hamburg el 1723– evoca magistralment tot el misteri de les antigues mitologies del món aquàtic. Es tracta d'un altre mag que, amb la seva música –escrita en el més pur estil francès–, ens fa sentir el furor d'un oceà poblat de criatures mítiques: la bella Tetis adormida, gronxada pel dolç so de les flautes (sarabanda) i despertada per l'alegria d'una bourrée graciosament dansada, la planyívola loure d'un Neptú enamorat, la joia esclatant de les nàiades (gavota), les diversions dels tritons (arlequinades), una tromba marina fujetejada pels vents d'un Èol desfermat, seguida per l'evocació d'un zèfir tranquil-litzador (minuet). I després del flux i reflux de la marea salvatge, copsats pels instruments de corda (giga “Ebbe und Fluth”), arriba el “canari” dels mariners, per a celebrar alegrement, com a punt final, la fi d'un viatge ple de sorpreses.

En la majoria d'òperes, les músiques instrumentals juguen amb els ritmes (sovint de dansa) seguint els contrastes i les dissonàncies, per a traçar a grans trets l'alegria de les festes marines, el pànic dels desastres i finalment un retorn a l'equilibri natural. A l'òpera *Alcione* de Marin Marais, la corprenent escena del naufragi fou precursora de tot un seguit d'altres: esdevingué el model d'un gènere i d'un estil orquestral que Rameau duria al seu apogeu trenta anys més tard. Escoltem aquestes tempestes i zèfirs que bufen a *Les Indes Galantes*, o el tro que ressona a *Hippolyte et Aricie*. A *Les Boréades*, diverses “simfonies descriptives” formen part d'aquesta darrera obra mestra, en què el déu Bòrees, el mestre dels vents, es troba al centre de la intriga. Tanmateix, l'última gran òpera de Rameau, escrita poc abans de la seva mort, no fou mai representada i no seria estrenada dalt d'un escenari fins el 1983.

Van sorgir diverses veus que criticaven aquestes tècniques de pintura musical, qualificant-les de barrija-barreja dissonant, de caos harmònic, que tenien per passades de moda. Els temporals, les tempestes i altres tremolors de

terra eren objecte de comentaris irònics, però durant el segle XVIII, la moda continuà, i fins i tot se'n troba algun rastre a l'inici del XIX.

Aquests temes que sorprenen, sedueixen i suggereixen encara ens parlen avui dia. La Terra és en perill: és una realitat. El seu principal enemic és l'home. Des de fa anys, contribueix a la seva destrucció. El planeta és objecte de tantes agressions, que comencem a patir-ne les conseqüències. Sortosament, nombrosos països s'han mobilitzat perquè, entre d'altres, disminueixi el forat de la capa d'ozó, que ens protegeix dels raigs nocius del sol. Els principals dirigents polítics del món semblen finalment haver pres consciència de la importància de fixar i dur a terme controls per a reduir eficaçment les emissions de gasos que destrueixen aquesta capa. Esperem que aquests objectius puguin ser realment assolits i mantinguts. La salvaguarda del planeta és encara possible amb la cooperació, l'esforç i la voluntat de tothom. La Terra serà allò que nosaltres en fem. Puguem la música recordar-nos-ho, amb les seves “tempestes i temporals”!

JORDI SAVALL

Bellaterra, 1 d'octubre de 2015

LES ELEMENS.

La Partie qu'executent Les Hauts forme avec
 La Basse un Air qui peut se jouer independant.
 de la partie de Violon, en supprimant les pauses.

Air pour les Violons

La Terre.

Air pour les Hauts

L'eau.

Rebel

The image shows a page of handwritten musical notation. It is divided into four systems, each representing a different instrument or part. The first system is for Violins, with a treble clef and a key signature of one flat. The second system is for Flutes, with a treble clef and a key signature of one flat. The third and fourth systems are for Basses, with a bass clef and a key signature of one flat. Each system contains a treble and a bass staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The text 'La Terre.' is written above the first system, 'L'eau.' above the second, and 'Rebel' at the bottom left. The title 'LES ELEMENS.' is at the top, and the page number '10.' is in the top right corner.

TEMPESTES, TEMPORALS I FESTES MARINES

Des del Renaixement, els músics han considerat que el seu art podia assumir una nova funció: expressar les idees vehiculades mitjançant els texts cantats. Amb aquest objectiu, van forjar un repertori de “figures d’estil” (o figuralismes) que permetien de subratllar la declamació, presentant una caracterització simbòlica de les idees. Entre aquestes noves eines d’“expressió musical”, n’hi hagué una que adquirí una importància particular als segles següents, i que el teòric alemany Burmeister anomenà *hipotiposi*, una figura que, segons aquest autor, il·lumina el text “traient-lo de l’ombra”, perquè sembli “dotat de vida”. Aquesta nova tècnica d’escriptura convidava a concebre una manera impactant d’il·lustrar una paraula, frase o idea, mitjançant un joc d’equivalència sonora que fos perceptible i comprensible per a l’oient. Gràcies a la hipotiposi, la música fou capaç de satisfer una altra ambició: crear les “imatges” i “pintar” a través dels sons. Apareguda inicialment en els repertoris vocals, aquesta tècnica fou ràpidament adaptada a les formes instrumentals, com ho testimonien les “*simfonies* descriptives” i altres músiques “representatives” que es van desenvolupar durant l’època barroca i el classicisme.

Del teatre a l’òpera

El desenvolupament del teatre elisabetià permeté el sorgiment de la música dramàtica a Anglaterra, així com l’aparició de composicions “en estil representatiu”. Les obres de Shakespeare eren completades amb aires i peces instrumentals, que podien servir com a interludi o divertiment dansat, és a dir, com a il·lustració sonora. Per a

The Tempest (una relectura obscura per un tal Shadwell de la famosa obra homònima de Shakespeare), Matthew Locke compongué el 1674 una música d'escena tan rica com evocadora. Consisteix en una suite de danses (que inclouen una gallarda, una gavota i una sarabanda) entretallada amb interludis, entre els quals trobem una “*curtain tune*” particularment tempestuosa, que recorre a un trèmolo generalitzat (en el que fou el primer ús documentat a Anglaterra) per a representar els elements agitats. Aquesta hipotiposi típicament instrumental, introduïda el 1624 per Claudio Monteverdi a *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, esdevingué a mitjan segle XVII un veritable “tòpic de la retòrica musical” per a expressar les pressions més violentes i l'agitació més extrema.

Alceste, ou Le Triomphe d'Alcide, estrenada el 1674, és la segona “tragèdia en música” de Jean-Baptiste Lully i Philippe Quinault. Seguint l'exemple de les seves altres òperes, aquesta abunda en *simfonies* i altres *ritornelli* eminentment expressius. Si *Alceste* ha passat a la posteritat gràcies a la seva escena fúnebre de la “Tomba” a l'acte III, també inclou un ampli divertiment nàutic a l'acte I. La *Feste marine*, complementada amb cors, àries i ballets, és interrompuda sobtadament per la intervenció de la nereida Tetis, seguida pels aquilons, que ordeixen una “revolta de les mares”. Èol, ajudat pels zèfirs, és enviat per Júpiter per a apaivagar-los. Els cants i les danses fan aflorar les figuracions més contrastades per a descriure a grans trets la joia de la festa, després el terror del cataclisme i finalment l'apaivagament de la natura.

Marin Marais fou un dels hereus de Lully. Músic apreciat a la cort de Lluís XIV i autor d'una abundant producció per a viola de gamba (instrument del qual fou sens dubte el més gran virtuós), compongué quatre tragèdies en música, la més aclamada de les quals va ser *Alcyone*, estrenada el 1706 a l'Académie Royale de Musique de París. En aquesta òpera, Marais dóna una importància inèdita als instruments. La seva famosa “tempesta” originà la primera aparició del contrabaix de corda a l'orquestra francesa. Una *simfonia* descriptiva, plena de trèmols i redoblaments de baixos, obre aquesta escena de malson: l'heroïna veu aparèixer en somni un cor de mariners a punt de naufragar, que accentuen els crits desesperats del seu espòs. El seu vaixell s'enfonsa i ningú no se n'escapa. Aquesta escena corprenedora fou precursora de tot un seguit d'altres: esdevingué el model d'un gènere i d'un estil orquestral que Rameau duria al seu apogeu trenta anys més tard.

Caos i polèmiques estètiques

Durant el segle XVIII, els músics francesos es van especialitzar en l'art de pintar en música, fins a pretendre il·lustrar l'inexpressable. D'aquesta manera, André Cardinal Destouches, el 1721, i Jean-Féry Rebel, el 1737, empengueren “la representació del caos” en els seus ballets de *Les Éléments*. La hipotiposi imaginada per Rebel impacta encara avui els sentits: el seu preludi obre amb un conjunt dissonant, on s'encavalquen totes les notes de la tonalitat de re menor, un veritable caos harmònic del qual sorgeixen, a poc a poc, les figuracions musicals dels quatre elements.

El 12 de setembre de 1764, finava Jean Philippe Rameau a París. La seva última òpera, *Les Boréades*, acabava de ser assajada. Així que se sabé la notícia de la mort, la partitura desaparegué dels faristols, i calgué esperar fins el 1983 perquè s'estrenés l'obra en un escenari. Diverses *simfonies* descriptives adornen aquesta darrera obra cabdal, en què els vents del nord (dels quals és mestre el déu Bòrees) juguen un paper preponderant. Rameau hi duu fins a l'apoteosi la tècnica de pintura sonora. Tanmateix, Michel Paul Guy de Chabanon la qüestiona al seu *Éloge de Rameau*, publicat poc després de la mort del compositor:

“No hi ha res tan perillós com aquest projecte format de pintures, sobretot en simfonia. Aquesta intenció no serveix sinó per a destorbar la imaginació del músic, per a fixar-lo en algunes petites semblances dubtoses, en nom de les quals ho sacrifica tot [...]”

El 1779, Pascal Boyé criticà per la seva banda aquesta estètica, llavors tinguda per superada, a *L'Expression musicale mise au rang des Chimères*, fustigant els temporals, les tempestes i altres cataclismes que havien envaït les partitures:

“Mai no deixarà d'ésser soroll sense cap mena de relació amb la música: una allau de notes no produeix vent o tempestes.”

Últimes tempestes italianes

Malgrat tot, les diatribes de Chabanon i Boyé van restar paper mullat: la temptació de la pintura en música

ocuparia encara durant molt temps els compositors. Així, al llindar del segle XIX, les òperes de Rossini (*El barber de Sevilla*, *La Cenerentola*, *Guillaume Tell*, ...) perpetuaren la tradició dels “temporals” simfònics. Tanmateix, aquestes tempestes italianes tardanes bevien d’una altra font: la dels concerts “representatius” d’Antonio Vivaldi, que gaudiren d’un gran èxit al segle XVIII, com *Les quatre estacions* i el seu memorable temporal d’estiu. Al primer moviment de la famosa *Tempesta di mare*, publicada el 1728, encara abunden les hipotiposis, entre onades de cordes i fiblades fulgurants de flauta. Si el *Largo* que hi segueix pinta la “calma després de la tempesta”, el *Presto* final evoca de nou la fúria dels vents i de les aigües, com si aquest “huracà de notes” volgués submergir l’oient... mal li pesi a Boyé.

DENIS MORRIER

Reproduït amb l’amable autorització de la Philharmonie de Paris

Traducció: Gilbert Bofill i Ball



M. Kraemer, M. Lopes, D. Plantier



DIE ELEMENTE

Stürme, Gewitter und Meeresfeste

Die Kunst der Tonmalerei

Im 18. Jahrhundert haben sich die europäischen und vor allem die französischen Komponisten auf die Tonmalerei spezialisiert. In seinem Hinweis zu den *Eléments* erläutert Jean-Ferry Rebel seine Absicht folgendermaßen: „Die Luft wird mit lang gehaltenen Tönen, denen von kleinen Flöten gespielte Kadenzen folgen, **gemalt**“. Lassen wir nun also in diesem (beim Festival von Fontfroide live aufgezeichneten) Konzertprogramm die „Maler“ der Musik zu Wort kommen. Es sind Matthew Locke, Marin Marais, Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau und Jean-Féry Rebel.

Wir beginnen den ersten Teil der vorliegenden Aufnahme (CD1) mit der Symbolik der außerordentlichen, überraschenden „Darstellung des Chaos“, die eben jener letztgenannte Komponist 1737 in sein Ballett *Les Eléments* aufgenommen hat. Der erste beschreibende und symbolische Teil des Programm wird ergänzt durch die von Matthew Locke für das Theaterstück *The Tempest* komponierte Bühnenmusik. Den Abschluss bildet eine der berühmtesten *Tempesta di mare* von Antonio Vivaldi, diejenige für Blockflöte und Streicher in F-Dur (RV 433, Op 10 Nr.1).

Der zweite Teil des Konzerts (CD2) wird mit Auszügen aus *Alcione*, einer *tragédie en musique* von Marin Marais, eröffnet. Daraufhin erklingt die bekannte Suite *Wassermusik. Hamburger Ebb und Fluth* von Georg Philipp Telemann. Die Auswahl wird abgerundet durch eine Folge von Gewittern, Donnern, Erdbeben und *Contredances*, die Jean-Philippe Rameau für die Opern *Les Indes Galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Zoroastre* und *Les Boréades* komponiert hat.

Das erstaunliche, 1737 veröffentlichte Werk, mit dem unsere Aufnahme beginnt, ist ein echtes symphonisches Gedicht. Rebel gibt ihm den Titel *Les Eléments*, „*symphonie nouvelle*“. In seinen Hinweisen, dem sogenannten *Avertissement*, fasst er das Programm zusammen und erklärt genau, welche Instrumente und Harmonien für bestimmte beschreibende Effekte einzusetzen sind:

„Die Einleitung zu dieser Symphonie war von der Natur vorgegeben. Es war das Chaos selbst, diese Verwirrung, die unter den Elementen herrscht, bevor diese, unveränderlichen Gesetzen unterworfen, den Platz einnehmen, der ihnen von der Ordnung der Natur zugewiesen ist.

Um in dieser Verwirrung jedes Element zu bezeichnen, habe ich mich feststehender Konventionen bedient. Der Bass repräsentiert die Erde mit Akkorden, die stoßartig hintereinander gespielt werden. Die Flöten imitieren mit ihren auf- und absteigenden melodischen Linien den Lauf und das Murmeln des Wassers. Die Luft wird mit lang gehaltenen Tönen, denen von kleinen Flöten gespielte Kadenzfolgen folgen, gemalt. Die Violinen schließlich imitieren mit ihren lebhaften und brillanten Strichen das Feuer.

Diese unterschiedlichen Charaktere der Elemente sind erkennbar, getrennt oder vermischt, im Ganzen und in den Teilen, in den verschiedenen Reprisen, die ich Chaos nenne, und in denen die Anstrengung der Elemente deutlich wird, sich voneinander zu befreien. Im 7. Chaos verringern sich diese Anstrengungen in dem Maße, in dem die Entwirrung des Ganzen bevorsteht.

Folgende ursprüngliche Idee hat mich am weitesten gebracht: Ich habe es gewagt, die Idee der Verwirrung der Elemente mit der Verwirrung der Harmonie zu verbinden. Ich habe es gewagt, zunächst alle Töne vermischt gemeinsam hören zu lassen, oder vielmehr alle Noten der Oktave vereint in einem Klang. Diese Noten entwickeln sich anschließend, indem sie im Unisono in der ihnen natürlichen Progression aufsteigen, und, nach einer Dissonanz, hört man den vollkommenen Dreiklang.

Ich habe schließlich angenommen, dass das harmonische Chaos noch besser darzustellen ist, wenn ich mich durch die verschiedenen Chaos-Sätzen auf der Grundlage verschiedener Streichinstrumente bewege. Ich konnte dergestalt, ohne das Gehör zu verletzen, den Schlusston unbestimmt lassen, bis er im Moment der Entwirrung bestimmt wird.“

Matthew Locke befand sich in Exeter, wo er Chorsänger war, bevor 1642 der Bürgerkrieg ausbrach. Er erlernte das Orgelspiel und knüpfte Freundschaft mit Christopher Gibbons, dessen Onkel den Chor leitete. Möglicherweise begegnete er dem zukünftigen englischen König Karl II. in den Niederlanden (1646-1648). Als 1661 die Restauration einsetzte, war er *Composer in ordinary* am Hof Karls II. Nach seiner Konversion zum Katholizismus wurde er außerdem Organist von Katharina von Braganza, der Frau Karls II. Zusammen mit Christopher Gibbons schrieb er die Musik für das Maskenspiel von James Shirley *Cupid and Death* (1653), möglicherweise die elaborierteste Maskenspielmusik der damaligen Zeit. Aus seiner Feder stammt auch der größte Teil der „Begleitmusik“ zum Drama von William Davenant *The Siege of Rhodes* [Die Belagerung von Rhodos], das 1656 in London im Rutland House aufgeführt wurde und gemeinhin als erste englische Oper angesehen wird. Locke vertonte auch andere Bühnenwerke wie *Psyche* (eine Halboper, 1675) von Thomas Shadwell, die *Macbeth*-Version von Davenant (1663) sowie die Adaptation von *The Tempest* (Halboper, 1674) von Shadwell. In diesem letzten Werk verwendet Locke als erster Komponist der englischen Musik Bezeichnungen wie *soft* (leise) oder *louder by degrees* (zunehmend lauter) und führt die Tremolos für Streichinstrumente ein. Die „Suite“, die wir aus verschiedenen Instrumentalsätzen zusammengestellt haben, besteht, mit Ausnahme der beschreibenden *Curtain Tune*, aus Tänzen, die dicht und harmonienreich mit intensiven und fantasievollen Begleitstimmen komponiert sind, aber zugleich Frische und Leichtigkeit ausstrahlen.

Schließlich darf man nicht vergessen, dass auch in der italienischen Musik des 18. Jahrhunderts noch die Freude an der Naturbeschreibung zu finden ist, wie etwa in Antonio Vivaldis *Vier Jahreszeiten* oder in seiner berühmter *Tempesta di mare*, die in der meisterlichen Interpretation von Pierre Hamon den ersten Teils dieser Aufnahme beschließt.

II

Marin Marais hat vier *tragédies en musique* komponiert, von denen die 1706 geschriebene Oper *Alcione*, sich größter Beliebtheit erfreut. Marais erlangte vor allem dadurch Berühmtheit, dass er in seiner *tempête* den Instrumenten eine bis dahin unbekannte Bedeutung zumaß, was erklärt, dass das Motiv des Sturms sogleich

aufgenommen und imitiert wurde. Hören wir, was Evrard Titon du Tillet in seinem 1723 veröffentlichten Kommentar *Le Parnasse françois...des poètes et des musiciens* [Der französische Parnass... der Dichter und Musiker] sagt:

„Man kann nicht umhin hier ein Wort über die von allen Kennern hochgelobte und wunderbare Wirkung zeitigende „tempête“ in dieser Oper zu verlieren. Marais' Einfall war es, die tiefe Lage des Sturms nicht nur wie üblich von Fagotten und Violonen spielen zu lassen, sondern auch von wenig gespannten Trommeln, die mit ihrem beständigen Rollen ein dumpfes, düsteres Geräusch erzeugen, das zusammen mit den von den oberen Quinnsaiten der Violinen und den Oboen hervorgebrachten hohen, spitzen Tönen die ganze Wut und den ganzen Schrecken eines stürmischen Meers und das Röhren und Pfeifen eines entfesselten Windes zum Klingen bringt, kurzum es handelt sich um einen sehr realen und wirkungsvollen Sturm.“

Georg Philipp Telemann ist ebenfalls zu den großen Tonmalern zu zählen, vor allem weil es ihm mit seiner *Wasssermusik. Hamburger Ebb und Fluth* (die er 1723 für die Hundertjahrfeier der Hamburgischen Admiralität komponiert hat) meisterhaft gelingt, die geheimnisvolle Wasserwelt der alten Mythologien zu evozieren. Auch hier haben wir es mit einem Zauberer zu tun, der durch seine (im reinsten französischen Stil komponierte) Musik den ganzen Aufruhr eines von mythischen Geschöpfen bevölkerten Ozeans hörbar macht: die schöne schlafende, vom süßen Klang der Flöten gewiegte Thetis (*Sarabande*), ihr Erwachen bei den fröhlichen Klängen einer graziös tänzelnden *Bourrée*, die klagende *Loure* eines verliebten Neptuns, die ansteckende Freude der Najaden (*Gavotte*), die Scherze Tritons (*Harlequinade*), die Strudel des von den Winden des entfesselten Äöls aufgewühlten Meers und die darauffolgende Beruhigung durch einen besänftigenden Zephir (*Menuett*). Anschließend hört man das wilde Steigen und Fallen des Wechsels von Ebbe und Flut (*Gigue. Ebbe und Fluth*) und die *Canarie* der Matrosen feiert zum Schluss lustig das Ende einer Reise voller Überraschungen.

In den meisten Opern spielen die Instrumente mit den Rhythmen (oft in Form von Tänzen), mit Kontrasten und Dissonanzen um ausführlich die Freude der Meeresfeste, den Schrecken der Katastrophen und schließlich die

Rückkehr zum Gleichgewicht der Natur zu beschreiben. Die eindrucksvolle Szene des Schiffsbruchs in Marais' Oper *Alcione* übte eine nachhaltige Wirkung aus. Sie wurde das Modell eines Genres und eines Orchesterstils, der mit Rameau dreißig Jahre später seinen Höhepunkt erreichte. Hören wir in dieser Aufnahme die in Rameaus' Oper *Les Indes Galantes* entfesselten Gewitter und säuselnden Zephyre und den grollenden Donner aus *Hippolyte et Aricie*. Verschiedene „beschreibende Symphonien“ finden sich in *Les Boréades*, Rameaus letztem Meisterwerk, wo der Gott Boreas, der Herr der Winde, im Mittelpunkt des Geschehens steht. Aber diese letzte, kurz vor dem Tod des Komponisten beendete große Oper wurde in seinem Jahrhundert nie aufgeführt und kam erst 1983 auf die Bühne.

Kritiker haben schließlich die Technik der Tonmalerei stigmatisiert, indem sie sie als dissonantes Klangaggregat und harmonisches Chaos disqualifizierten oder für überholt ansahen. Die Gewitter, Stürme und andere Erschütterungen der Erde sind zwar Gegenstand ironischer Kommentare, aber die Mode überdauert das 18. Jahrhundert und sogar im 19. Jahrhundert finden sich einige Spuren.

Die überraschenden, verführerischen und suggestiven Themen sprechen noch heute zu uns. Es ist nicht zu leugnen, dass die Erde in Gefahr ist. Ihr Hauptfeind ist der Mensch. Jahrelang schon ist er an ihrer Zerstörung beteiligt. Der Planet muss so viele Aggressionen erleiden, dass wir allmählich die Folgen zu spüren bekommen. Glücklicherweise haben viele Länder begonnen Maßnahmen zu ergreifen, etwa um das Ozonloch zu verkleinern, denn die Ozonschicht schützt uns vor den schädlichen Sonneneinstrahlungen. Die hauptverantwortlichen Politiker in der Welt scheinen endlich die Notwendigkeit erkannt zu haben, Kontrollen festzulegen und einzuhalten, damit der Ausstoß von ozonschädigenden Gasen wirksam reduziert wird. Hoffen wir, dass diese Ziele wirklich beachtet und weiterhin verfolgt werden! Wenn wir alle zusammenarbeiten, etwas investieren und aus einem gemeinsamen Willen handeln, ist die Rettung des Planeten noch möglich. Die Erde wird das sein, was wir aus ihr machen. Möge die Musik mit ihren „Stürmen und Gewittern“ uns daran erinnern.

JORDI SAVALL

Bellaterra, 1. Oktober 2015

Übersetzung : Claudia Kalász

ALCIONE, TRAGEDIE.

*Mise en Musique par Monsieur MARAIS, Ordinaire
de la Musique de la Chambre du Roy.*

Représentée pour la premiere fois par l'Academie
Royale de Musique le 18. Février 1706.



A PARIS.

Chez JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur
du Roy & de l'Academie Royale de Musique.

M. DCC. XL L.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

STÜRME, GEWITTER UND MEERESFESTE

Seit der Renaissance waren die Musiker der Auffassung, dass ihre Kunst eine neue Aufgabe erfüllen könne, nämlich dem Inhalt der gesungenen Texte Ausdruck zu verleihen. Zu diesem Zweck haben sie ein Repertoire von Stilfiguren (oder Sinnbildern) entwickelt, mit deren Hilfe sie den Vortrag musikalisch unterstreichen konnten, indem sie die Gedanken symbolisch darstellten. Unter den Werkzeugen des „musikalischen Ausdrucks“ erlangt die von dem deutschen Musikwissenschaftler Joachim Burmeister *Hypotyposis* [Abbildung] genannte Figur in den folgenden Jahrhunderten einen besonderen Stellenwert. Sie erhellt, dem Autor zufolge, den Text, indem sie ihn „aus dem Schatten holt“, so dass er „belebt“ erscheint. Die neue Kompositionstechnik lädt dazu ein, ein Wort, einen Satz oder einen Gedanken durch ein Spiel klanglicher Entsprechungen hervorzuheben und für den Zuhörer wahrnehmbar und nachvollziehbar zu machen. Mittels der *Hypotyposis* verfolgt die Musik einen neuen Anspruch, und zwar die Erzeugung von „Bildern“ und die „Malerei“ mit Klängen. Zunächst in der Vokalmusik verwendet, wurde die Technik bald auf die Formen der Instrumentalmusik ausgedehnt, wie die „deskriptiven Symphonien“ und andere „darstellende“ Musikformen beweisen, die im Verlauf des Barock und der Klassik entwickelt wurden.

Vom Theater zur Oper

Die Entwicklung des Elisabethanischen Theaters hat in England zum einen den Aufschwung der Bühnenmusik, zum anderen aber auch die Entstehung von Kompositionen im „darstellenden Stil“ gefördert. Shakespeares

Stücke wurden mit Arien und Instrumentaleinlagen geschmückt, die teils in den Pausen gespielt wurden, teils für Tanzeinlagen oder gar zur klanglichen Untermalung verwendet wurden. Matthew Locke komponierte 1674 für *The Tempest* (eine seltsame, von einem gewissen Shadwell geschriebene Neufassung des berühmten gleichnamigen Stücks von Shakespeare) eine so abwechslungsreiche wie anschauliche Bühnenmusik. Sie besteht aus einer Tanzsuite (Gaillarde, Gavotte und Sarabande) mit eingeschobenen Interludien. Darunter befindet sich eine ganz besonders stürmische „*curtain tune*“ aus einem andauernden Tremolo (die erste bekannte Verwendung in England) zur Darstellung der entfesselten Elemente. Diese typische instrumentale *Hypotyposis*, die Monteverdi 1624 in seinem Werk *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* eingeführt hatte, wurde in der Mitte des 17. Jahrhunderts ein wahrer „Allgemeinplatz der musikalischen Rhetorik“, wenn es darum ging, aufgewühlte Leidenschaften und große Erregung auszudrücken.

Alceste, ou Le Triomphe d'Alcide, aus dem Jahr 1674 ist die zweite *tragédie en musique* von Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault. Wie auch in Lullys übrigen Werken finden sich hier eine Fülle von äußerst ausdrucksstarken *sinfonies* und Ritornellen. Wenn auch *Alceste* durch die Begräbnisszene, das „Tombeau“ im III. Akt, Berühmtheit erlangt hat, so enthält das Werk doch auch ein langes nautisches Divertissement. Die *Feste marine* aus Chormusik, Arien und Ballett, wird plötzlich durch das Erscheinen der Meeresnymphe Thetis unterbrochen, gefolgt von den Nordwinden, die einen großen „Seesturm“ anstiften. Äolus wird zusammen mit den Zephyr-Lüften von Jupiter zur Besänftigung des Unwetters entsandt. Gesang und Tanz bringen in diesen Szenen die gegensätzlichsten musikalischen Figuren hervor, um ausführlich die Freuden des Festes, den Schrecken der hereinbrechenden Katastrophe und schließlich den wiedergewonnenen Frieden der Natur zu beschreiben.

Marin Marais war einer der Erben Lullys. Er wurde am Hof Ludwigs XIV. geschätzt, hat eine große Zahl von Werken für Gambe komponiert (er selbst war unumstrittener Virtuose auf diesem Instrument) und vier *tragédies en musique* geschaffen. Die beliebteste ist *Alcione*, 1706 für die Académie Royale de Musique von Paris verfasst. Marais misst den Instrumenten in dieser Oper eine bis dahin unbekannte Bedeutung zu. Im berühmten „Sturm“ erscheint zum ersten Mal in einem französischen Orchester ein Kontrabass. Eine beschreibende *sinfonie* voller

Tremolos und Donnerrollen im Bass eröffnet die alpträumartige Szene. Der Heroine erscheint im Traum ein Chor von schiffbrüchigen Seeleuten, deren Gesang die verzweifelten Schreie ihres Ehegatten unterstreicht. Das Schiff geht unter; niemand entkommt. Diese eindrucksvolle Szene fand erheblichen Nachhall. Sie wurde das Modell eines Genres und eines Orchesterstils, der mit Rameau dreißig Jahre später seinen Höhepunkt erreichte.

Chaos und ästhetische Debatten

Während des ganzen 18. Jahrhunderts spezialisierten sich die französischen Komponisten in der Tonmalerei bis dahin, sogar das Unausprechliche ausdrücken zu wollen. So unternahm der Kardinal André Destouches 1721 und Jean-Féry Rebel 1737 in ihren Balletten über die *Éléments* „die Darstellung des Chaos“. Rebels phantasievolle *Hypotyposis* überrascht noch heute die Sinne. Das Präludium beginnt mit einem dissonanten Akkord, in dem sich alle Noten der e-Moll-Tonart verschlingen – ein wahres harmonisches Chaos, aus dem allmählich die musikalischen Repräsentationen der vier Elemente hervorgehen.

Am 12. September 1764 verstarb Jean Philippe Rameau in Paris. Gerade waren die Proben zu seiner letzten Oper, *Les Boréades*, aufgenommen worden. Kaum hatte sich die Nachricht von seinem Tod verbreitet, verschwanden die Partituren von den Notenständern. Das Werk wurde bis 1983 nicht aufgeführt. Verschiedene beschreibende *sinfonies* bebildern das letzte Meisterwerk, in dem die Nordwinde (angeführt vom Gott Boreas) eine Hauptrolle spielen. Rameau erreicht hier die Apotheose seiner tonmalerschen Kompositionsweise. Michel Paul Guy de Chabanon stellt sie dennoch in seiner kurz nach dem Tod des Komponisten veröffentlichten *Éloge de Rameau* in Frage:

„Nichts ist so gefährlich wie dieses Vorhaben der Klangmalerei, besonders in der Symphonie. Die Absicht kann die Phantasie des Komponisten nur stören, denn sie lenkt die Aufmerksamkeit auf kleine zweifelhafte Ähnlichkeiten, denen sie das Ganze opfert [...].“

1779 stigmatisierte Pascal Boyé ebenfalls in seinem Buch *L'Expression musicale mise au rang des Chimères* [Der musikalische Ausdruck in den Rang eines Hirngespinnstes erhoben], diese nun schon fast der Vergangenheit

zugeordnete Stilrichtung und zerfetzt die Gewitter, Stürme und andere Naturkatastrophen, von denen die Partituren voll sind:

„Es wird immer ein Lärm ohne die geringste Beziehung zur Musik sein; eine Lawine von Noten macht noch keinen Wind und schon gar keinen Sturm.“

Letzte italienische Stürme

Die Schmähreden von de Chabanon und Boyé sind allerdings folgenlos geblieben: Die Versuchung zur Tonmalerei haben die Komponisten noch lange gespürt. So setzen Rossinis Opern am Ausgang des 19. Jahrhunderts (*Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *Guillaume Tell*) die Tradition der symphonischen „Gewitter“ fort. Allerdings schöpfen die späten italienischen Stürme aus einer anderen Quelle, nämlich den im 18. Jahrhundert sehr beliebten „darstellenden“ Konzerten Antonio Vivaldis, wie *Le quattro stagioni* [Die vier Jahreszeiten] mit ihrem unvergesslichen Sommergewitter. Im ersten Satz des berühmten Konzerts *La tempesta di mare* [Der Seesturm] von 1728 finden sich noch zahlreiche *Hypotyposis*, von Streicherwellen bis hin zu atemberaubenden Flötenläufen. Wenn das Largo „die Ruhe nach dem Sturm“ beschreibt, so evoziert das abschließende Presto wiederum das Peitschen des Windes und die Brandung, so als wolle dieser „Orkan von Noten“ den Hörer ertränken, zum größten Leidwesen Boyés.

DENIS MORRIER

Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Philharmonie de Paris

Übersetzung: Claudia Kalász





GLI ELEMENTI

Tempeste, burrasche e feste marine

L'arte di dipingere in musica

Per tutto il XVIII secolo, i musicisti europei, e soprattutto quelli francesi, si sono specializzati nell'arte del dipingere in musica, fino a volere illustrare l'inesprimibile. Puntualizza Jean-Ferry Rebel, nel suo prologo a *Les éléments*, che “l'aria è ‘**dipinta**’ mediante note tenute, seguite da cadenze suonate dai flauti dolci”. Lascерemo quindi la parola ai nostri “pittori” musicali che, in questo programma di concerto (registrato dal vivo al Festival di Fontfroide), saranno Matthew Locke, Marin Marais, Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau e Jean-Féry Rebel.

Com'è giusto, cominceremo simbolicamente la prima parte di questa registrazione (CD1) con la straordinaria e sorprendente “rappresentazione del caos”, che quest'ultimo compositore introduceva nel 1737 nel suo balletto *Les Éléments*. La prima parte di questo programma descrittivo e simbolico sarà poi completata con le musiche di scena composte da Matthew Locke per l'opera teatrale *The Tempest*, e si concluderà con una delle più famose *Tempeste di mare* di Antonio Vivaldi, quella per flauto a becco e archi in fa maggiore (RV 433, Op. 10 n° 1).

La seconda parte del concerto (CD2) si aprirà con dei brani tratti dalla “tragedia in musica” *Alcione* di Marin Marais, seguiti dalla celebre suite *Wassermusik Hamburger Ebb und Fluth* (Musica sull'acqua in alta e bassa marea ad Amburgo) di Georg Philipp Telemann. Chiuderemo questo florilegio con una selezione di temporali, rombi di tuono, terremoti e *Contredanses* composti da Jean-Philippe Rameau per le opere *Les Indes Galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Zoroastre* e *Les Boréades*.

La strabiliante opera, pubblicata nel 1737, che apre questa registrazione, è un vero e proprio poema sinfonico: Rebel lo intitola *Les Eléments «symphonie nouvelle»* (Gli Elementi “nuova sinfonia”). Il riassunto del programma e la citazione degli strumenti e delle armonie che devono essere utilizzati a fini descrittivi ben determinati, sono chiaramente dettagliati nell’*Avertissement* (Avvertenza):

“L’introduzione a questa Sinfonia era naturale. Era il caos stesso, quella confusione che regnava tra gli Elementi prima del momento in cui, soggetti a leggi invariabili, essi hanno occupato il posto che è loro prescritto nell’ordine della Natura.

Per designare, in questa confusione, ciascun Elemento in particolare, mi sono attenuto alle convenzioni più accettate. I bassi rappresentano la Terra mediante note legate e che si suonano a strappi; i flauti, con dei tratti di canto che salgono e scendono, imitano i corsi e il mormorio dell’Acqua; l’Aria è dipinta mediante note tenute, seguite da cadenze suonate dai flauti dolci”; infine, i violini, con tratti vivi e brillanti, rappresentano l’attività del Fuoco.

Questi caratteri distintivi degli Elementi si fanno riconoscere, separati o mescolati, in tutto o in parte, nelle diverse riprese che io chiamo con il nome di Cahos, e che caratterizzano gli sforzi che gli Elementi fanno per sbarazzarsi gli uni degli altri. Al 7° Caos questi sforzi diminuiscono in proporzione all’avvicinarsi del completo scioglimento.

Questa prima idea mi ha portato più lontano. Ho osato provare ad associare all’idea della confusione degli Elementi quella della confusione dell’armonia. Mi sono azzardato a fare sentire tutti i suoni mescolati insieme, o piuttosto tutte le note dell’ottava riunite in un solo accordo. Queste note poi si sviluppano, salendo all’unisono nella progressione che è loro naturale, e, dopo una dissonanza, si sente l’accordo perfetto.

Ho creduto, infine, che sarebbe ancora meglio, quanto al Caos dell’armonia, se, passeggiando nei diversi Caos su diverse corde, io avessi potuto, senza offendere l’orecchio, rendere incerto il suono complessivo, finché ritornasse determinato al momento dello scioglimento”.

Matthew Locke si trovava a Exeter, dove era stato corista della cattedrale, quando nel 1642 scoppiò la guerra civile. Egli imparò a suonare l’organo e strinse amicizia con Christopher Gibbons, il cui zio era maestro di coro.

Incontrò forse il futuro Carlo II in Olanda (1646-1648). Alla Restaurazione egli è, nel 1661, “compositore ordinario (*Composer in ordinary*)” del re Carlo II. Dopo essersi convertito al cattolicesimo, diventa anche organista di Caterina di Braganza, sposa di Carlo II. Con Christopher Gibbons, scrive la musica per il “masque” di James Shirley *Cupid and Death* (1653), forse il più elaborato di questo periodo. Firma anche la maggior parte della “musica d’accompagnamento” del dramma di William Davenant *The Siege of Rhodes*, presentato a Londra, alla Rutland House, nel 1656, e generalmente considerata la prima opera inglese. Locke mette ugualmente in musica altre opere teatrali, come *Psyche* (semi-opera, 1675) di Thomas Shadwell, la versione di *Macbeth* (1663) di Davenant, o ancora l’adattamento de *The Tempest* (semi-opera, 1674) firmata da Shadwell. In quest’ultimo lavoro, Locke utilizza, per la prima volta nella musica inglese, delle indicazioni come *soft* (“dolcemente”) o *louder by degrees* (“via via più forte”) e introduce dei tremoli degli archi. La Suite che abbiamo messo insieme con la selezione di diversi movimenti strumentali, è composta, ad eccezione del descrittivo *Curtain Tune*, di movimenti di danza impreziositi da una scrittura densa e ricca d’armonie d’accompagnamento intense e immaginative, ma sempre piene di freschezza e leggerezza.

Non potevamo dimenticare che è nel repertorio italiano del Settecento che si ritrova così spesso questo gusto per le descrizioni della natura, per esempio nelle *Quattro Stagioni* di Antonio Vivaldi o nella sua famosa *Tempesta di mare*, che conclude la prima parte di questa registrazione, con l’interpretazione magistrale di Pierre Hamon.

II

Marin Marais ha composto quattro tragedie in musica, tra le quali *Alcione*, scritta nel 1706, che ebbe molto successo. In quest’opera, Marin Marais accorda un’importanza nuova agli strumenti con la sua “tempesta”, guadagnando una celebrità che spiega come essa sia stata ripresa e imitata in seguito. Ecco cosa scriveva Evrard Titon du Tillet nel suo commento pubblicato nel 1723 in *Le Parnasse françois...des poètes et des musiciens*:

“Non si può fare a meno di spendere qui una parola sulla tempesta di quest’opera, tanto elogiata da tutti i conoscitori, e che produce un effetto così prodigioso. Marais ha l’idea di fare eseguire la base della sua tempesta non soltanto dai contrabbassi e dai violoncelli come d’uso, ma anche da tamburi poco tesi

che, rullando continuamente, producono un rumore sordo e lugubre. Questo, unito a delle note acute e penetranti prodotte dai violini sul cantino e dagli oboi, fa sentire, nell'insieme, tutto il furore e tutto l'orrore di un mare agitato e di un vento furioso che ringhia e soffia; insomma di una tempesta reale e vera”.

È il caso di aggiungere un altro grande pittore in musica quale Georg Philipp Telemann, per evocare magistralmente, con questa *Musique Aquatique* “Alta e bassa marea ad Amburgo” (composta per commemorare il centenario dell’Ammiragliato di Amburgo nel 1723), tutto il mistero delle antiche mitologie del mondo acquatico. Ancora una volta, si tratta di un mago che ci fa sentire con la sua musica (scritta nel più puro stile francese) il furore di un oceano popolato di creature mitiche: la bella Tetide addormentata, cullata dal dolce suono dei flauti (Sarabanda) e risvegliata dalla gioia di una Bourrée graziosamente danzante, la lamentosa *Loure* di Nettuno innamorato, l’allegria esplosiva delle Najadi (Gavotta), gli scherzi dei Tritoni (Arlecchinate) il turbinare di un mare battuto dai venti di un Eolo scatenato, seguito da uno Zefiro rassicurante (Minuetto). E dopo il flusso e riflusso della marea selvaggia evocati dagli strumenti ad arco (Giga: *Ebbe und Fluth*), il “Canarie” dei marinai viene, a conclusione, a celebrare gioiosamente la fine di un viaggio pieno di sorprese.

Nella maggioranza delle opere, le musiche strumentali giocano sui ritmi (spesso di danza), sui contrasti, sulle dissonanze per dipingere a grandi linee la gioia delle feste marine, il panico nei cataclismi e alla fine un ritorno all’equilibrio naturale. Nell’*Alcione* di Marin Marais, l’impressionante scena del naufragio conobbe una posterità considerevole: essa divenne il modello di un genere e di uno stile orchestrale che Rameau porterà, trenta e più anni dopo, al suo apogeo. Ascoltiamo questi temporali e questi Zefiri che soffiano in *Les Indes Galantes*, o i tuoni che rombano in *Hippolyte et Aricie*. In *Les Boréades*, diverse “sinfonie descrittive” fanno parte di questo capolavoro in cui il dio Borea, il signore dei venti è al centro dell’intreccio. Ma l’ultima grande opera di Rameau, scritta poco prima della sua morte, non fu mai rappresentata e sarebbe stata infine messa in scena in teatro soltanto nel 1983.

Dei critici hanno naturalmente finito per stigmatizzare queste tecniche di pittura musicale, che qualificavano come aggregato dissonante, come caos armonico che giudicavano *demodé*. I temporali, le tempeste e altri

sconvolgimenti naturali hanno fatto da parte loro l'oggetto di commenti ironici, ma durante il XVIII secolo, la moda continuò e perfino all'inizio del XIX se ne ritroverà qualche traccia.

Questi temi che sorprendono, seducono e suggestionano, ci parlano ancora oggi. La terra è in pericolo, questa è una realtà. E il suo principale nemico è l'uomo. Da anni egli partecipa alla sua distruzione. Il pianeta è l'oggetto di tante aggressioni che cominciamo a subirne le conseguenze. Fortunatamente, numerosi paesi si sono mobilitati perché, tra l'altro, diminuisca il buco nello strato d'ozono che ci protegge dai raggi dannosi del sole. I principali dirigenti politici del mondo sembrano finalmente essere coscienti dell'importanza di fissare e mantenere dei controlli al fine di ridurre efficacemente le emissioni dei gas che distruggono questo strato; speriamo che questi obiettivi possano essere realmente raggiunti e mantenuti! La salvaguardia del pianeta è ancora possibile con la cooperazione, gli investimenti e la volontà di tutti. La Terra sarà quello che noi ne faremo. Possa la musica, con le sue "tempeste" e le sue "burrasche", ricordarcelo!

JORDI SAVALL

Bellaterra, 1 ottobre 2015

Traduzione: Luca Chiantore, Musikeon.net



TEMPESTE, BURRASCHE E FESTE MARINE

Dal Rinascimento in poi, i musicisti hanno ritenuto che la loro arte potesse assumere una nuova funzione: quella di esprimere le idee veicolate dai testi cantati. A questo fine, essi hanno coniato un repertorio di “figure di stile” che permettono di sottolineare la declamazione, offrendo una caratterizzazione simbolica delle idee. Tra questi strumenti dell’espressione musicale, ce n’è uno che acquista un’importanza particolare nei secoli seguenti, quello che il teorico tedesco Burmeister chiama *ipotiposi*: una figura che, secondo questo autore, chiarisce il testo “facendolo uscire dall’ombra” in modo che appaia “dotato di vita”. Questa nuova tecnica di scrittura invita a concepire una maniera avvincente di illustrare una parola, una frase o un’idea, mediante un gioco di equivalenze sonore che deve essere percettibile e comprensibile dall’uditore. Grazie al processo d’ipotiposi, la musica può soddisfare un’altra ambizione: quella di creare delle immagini e “dipingere” con i suoni. Apparso inizialmente nel repertorio vocale, questo procedimento fu rapidamente adattato alle forme strumentali, come testimoniano le sinfonie descrittive e altre musiche rappresentative che si sono sviluppate lungo tutto il periodo barocco e nel Classicismo.

Dal teatro verso l’opera

Lo sviluppo del teatro elisabettiano ha permesso l’affermarsi della musica drammatica in Inghilterra ma anche l’emergere di composizioni in “stile rappresentativo”. Le opere di Shakespeare erano arricchite di arie e di brani strumentali, che potevano servire sia da intermezzi sia da divertimenti danzati, o perfino da illustrazioni sonore.

Per *The Tempest* (un'oscura rilettura della celebre opera eponima di Shakespeare da parte di un tale di nome Shadwell), Matthew Locke compose nel 1674 una musica di scena tanto ricca quanto evocatrice. Essa consiste in una suite di danze (comprendente gagliarda, gavotta e sarabanda) frammezzata da interludi. Fra questi, un "curtain tune" particolarmente tempestoso ricorre al tremolo generalizzato (del quale è il primo impiego conosciuto in Inghilterra) per raffigurare gli elementi scatenati. Questa ipotiposi tipicamente strumentale, introdotta nel 1624 da Claudio Monteverdi nel suo *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, era diventata, a metà del XVII secolo, un vero "luogo comune della retorica musicale" per esprimere le passioni più violente e l'agitazione più estrema.

Alceste o Le Triomphe d'Alcide, composta nel 1674, è la seconda "tragedia in musica" di Jean-Baptiste Lully e Philippe Quinault. Come altre loro opere, anche questa abbonda di *sinfonie* e altri brani eminentemente espressivi. Se *Alceste* è rimasta famosa per la scena funebre del *Tombeau* nel III atto, essa comprende anche, nel I atto, un ampio divertimento nautico. La *Feste marine*, ricca di cori, arie e balletti, è subitamente interrotta dall'intervento della nereide Tetide, seguita dagli Aquiloni, che danno inizio a un "innalzamento della marea". Eolo, con l'aiuto degli Zefiri, è inviato da Zeus per portare la pace. I canti e le danze fanno allora qui fiorire le figurazioni più contrastate per dipingere a grandi tratti la gioia della festa, poi il terrore del cataclisma e infine la pacificazione della natura.

Marin Marais fu uno degli eredi di Lully. Musicista apprezzato alla corte di Luigi XIV, autore di un'abbondante produzione per viola da gamba (strumento di cui era il virtuoso incontestato), ha composto quattro tragedie in musica. *Alcyone*, composta nel 1706 all'Académie Royale de Musique di Parigi, fu la più acclamata. In quest'opera, Marais accorda un'importanza inedita agli strumenti. La sua celebre "tempesta" vede la prima apparizione del contrabbasso nell'orchestra francese. Una *sinfonia* descrittiva, tutta tremoli e rullare di bassi, apre questa scena da incubo: l'eroina vede apparire in sogno un coro di marinai in estremo pericolo, che sottolineano le grida disperate del suo sposo. Il loro naviglio sta naufragando; non scappa nessuno. Questa scena impressionante conobbe una discendenza notevole: essa divenne il modello di un genere e di uno stile orchestrale che Rameau porterà trent'anni più tardi al suo apogeo.

Caos e polemiche estetiche

Nel corso del Settecento, i musicisti francesi si sono specializzati nell'arte di dipingere in musica, fino a volere illustrare l'inesprimibile. André Cardinal Destouches nel 1721 e Jean-Féry Rebel nel 1737 si impegnarono così nella "rappresentazione del caos" nei loro balletti dedicati agli *Éléments*. L'ipotesi immaginata da Rebel impressiona ancor oggi: il suo preludio si apre con un accordo dissonante, in cui sono riunite tutte le note della scala di re minore; un vero caos armonico da cui emergono, a poco a poco, le figurazioni musicali dei quattro elementi.

Il 12 settembre 1764, Jean Philippe Rameau si spegne a Parigi. La sua ultima opera, *Les Boréades*, aveva appena cominciato le prove. Dal momento in cui circolò la notizia della morte, la partitura sparì dai leggi. L'opera non sarebbe stata messa in scena in un teatro fino al 1983. Diverse *sinfonie* descrittive infiorano quest'ultimo capolavoro, in cui i venti del nord (di cui il dio Borea è il signore) giocano un ruolo preminente. Rameau porta qui all'apoteosi il procedimento della pittura sonora. Michel Paul Guy de Chabanon lo rimette tuttavia in questione nel suo *Éloge de Rameau*, pubblicato poco dopo la morte del compositore:

“Non c'è nulla di più pericoloso di questo utilizzo di elementi pittorici, soprattutto nei pezzi strumentali. Serve soltanto a condizionare l'immaginazione del musicista, a fissarla su piccole dubbie somiglianze alle quali egli sacrifica tutto [...]”

Nel 1779, Pascal Boyé, nell'*Expression musicale mise au rang des Chimères*, stigmatizza a sua volta questa estetica, giudicata ormai sorpassata, e fustiga i temporali, le tempeste e altri cataclismi che hanno invaso le partiture:

“Si tratterà sempre di rumore senza la minima relazione con la musica; una valanga di note non fa il vento o la tempesta.”

Ultime tempeste italiane

Le diatribe di Chabanon e Boyé sono tuttavia rimaste lettera morta: la tentazione della pittura in musica occuperà ancora per molto tempo i compositori. Così, nei primi decenni dell'Ottocento, le opere di Rossini (*Il Barbiere di*

Siviglia, La Cenerentola, Guglielmo Tell...) perpetuano la tradizione dei “temporali” sinfonici. Queste tempeste italiane tardive hanno tuttavia un’altra fonte: quella dei concerti “rappresentativi” di Antonio Vivaldi, che conobbero grande popolarità nel XVIII secolo, come le *Quattro stagioni* con il loro memorabile temporale estivo. Nel primo movimento della celebre *Tempesta di mare*, pubblicata nel 1728, le ipotiposi abbondano ancora, tra onde di archi e strali folgoranti di flauto. Se il *Largo* seguente dipinge la “quiete dopo la tempesta”, il *Presto* finale evoca di nuovo l’infrangersi dei venti e delle acque, come se questo “uragano di note” volesse sommergere l’ascoltatore... con buona pace di Boyé.

DENIS MORRIER

Reproduit avec l’aimable autorisation de la Philharmonie de Paris

Traduzione: Luca Chiantore, Musikeon.net





