

Jean-Féry Rebel (1666–1747)

BALLETS SANS PAROLES

PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA





- 1 **Caprice (1711)** [2:37]
Caprice (1711)

Les éléments, symphonie nouvelle (1737–1738)

The Elements, a new symphony (1737–1738)

- 2 Le Cahos [5:55]
3 Loure I [2:13]
4 Chaconne [2:40]
5 Ramage [1:03]
6 Rossignols [1:16]
7 Loure II [2:11]
8 Tambourin I & II [2:01]
9 Sicilienne [1:28]
10 Air pour l'Amour [1:19]
11 Caprice [2:23]

**Total
Time
[60:00]**

- 12 **Boutade (1712)** [5:38]
Joke (1712)

Performers: Pavel Serbin (viola da gamba), Mark Vainrot (viola da gamba), Anna Karpenko (harpsichord)

Les plaisirs champêtres (1734)

The Pastoral Pleasures (1734)

- 13 Musette I [0:51]
14 Gavotte [1:52]
15 Musette II [0:23]
16 Chaconne [2:40]
17 Passepied [1:26]
18 Bourrée/Rigaudon/Bourrée [3:21]

Les caractères de la danse, fantaisie (1734)

The Dance Characters (1734)

19	Prelude	[0:31]
20	Courante	[0:29]
21	Menuet	[0:25]
22	Bourrée	[0:22]
23	Chaconne	[0:55]
24	Sarabande	[0:36]
25	Gigue	[0:28]
26	Rigaudon	[0:17]
27	Passepied	[0:26]
28	Gavotte	[0:22]
29	Sonate I	[0:36]
30	Loure	[0:15]
31	Musette	[1:46]
32	Sonate II	[1:12]

Total Time [60:00]

Fantaisie (1729)

Fantasy (1729)

33	Grave	[1:19]
34	Chaconne	[3:05]
35	Loure	[2:03]
36	Tambourin	[2:25]

*Scores revised by Pavel Serbin (2005) 11, 19 – 32**Transcription for viola da gamba and b. c. by Pavel Serbin (2005) 12**Compositions arranged by Pavel Serbin (2005) 13 – 18, 33 – 36*



In 1711 Jean-Féry Rebel published his orchestral *Caprice*. This piece immediately achieved great popularity among the Parisians and attracted attention of the celebrated Françoise Prévost who set her solo dance to the music of the *Caprice*. Her performances were so successful that soon after that each ballet dancer, making her debut, had to know Rebel's *Caprice*.

The transformation of an instrumental piece into a dance was not an extraordinary occurrence for the French Baroque theatre. In this domain it was common to sing a Chaconne or to dance an aria, court performances envisaged vocal numbers together with dances. For that reason, the appearance of Rebel's *Caprice* merits special attention: apparently this piece was the first ballet without singing. A year after the *Caprice*, another piece by the composer, the *Boutade* (fancy, whim, joke in French), was turned into a dance.

Subsequently, Rebel began composing instrumental suites, especially for ballet productions. He called them choreographed



'symphonies' and particularly they brought him fame (this album contains six of them). These are all works of a mature master, the composer of numerous instrumental pieces, arias, songs and the opera *Ulysse*. His very first choreographed 'symphonies' Rebel wrote when he was above forty, whereas *Les éléments*, possibly his best work, was composed after his seventieth birthday.

Jean-Féry Rebel was born into a family of a musician and grew up in the French court. He was a harpsichordist, a violinist and a conductor. At the age of eight he amazed the Sun King and Jean-Baptiste Lully with his performance on the violin. From 1699 Rebel was one of the 24 *Violons du Roi*, and, later, he directed the *Orchestre de l'Académie Royale de Musique* as well as numerous ballet performances. One of his sons, François Rebel, also became a famous musician – that is why Jean-Féry Rebel is sometimes called *le père*.

His choreographed 'symphonies' were at first an elite Parisian genre, they were performed during visits of the eminent guests as an example of the highest achievements in music. The symphony *Les caractères de la danse* was heard in Versailles by Emperor Peter the Great, who particularly at that time has been thinking about organizing balls in Russia, thus, by the irony of fate, Rebel has a certain connection to Russian culture.

Each of the dances deals exclusively with itself, rather than depicting a particular personage, so the suite becomes in fact a ballet about a ballet. Hence, the succession of court dances that vary in mood and tempo really performs the role of a libretto. All the dances, used by Rebel, were well-known. In music theory,



they were even employed as examples to teach various types of tempo and metre. Thus, Michel L’Affilard in his treatise *Principes très faciles pour bien apprendre la musique* (1694) writes that excellent illustrations of the triple-metred slow pieces could be found in the gentle sarabandes and arias. He mentions the chaconne and the minuet as examples of music in moderate tempo, whereas in describing fast pieces he brings to mind the passepied and the gigue.

In discussing metre and tempo, Baroque dances could be divided into the following categories:

	Triple metre	Sextuple metre	Common metre
Fast	Passepied	Gigue	Bourree
Moderate	Menuet Chaconne	Sicilienne	Gavotte Rigaudon Tambourin
Slow	Sarabande	Loure	

Besides embodying different characters of dance, the music of several ‘symphonies’ recognizably depicts definite dramatic personages, if not literary plots. The most detailed description of a programmatic subject could be traced in *Les éléments* (1737), which elaborates on one of the favourite themes of the Baroque period. It is a musical cosmogony, a ballet about the creation of the world.

The elements were danced on French stages in earlier times as well. The beginning of the 1730’s witnessed the emergence of such compositions as, for instance, the ballet about Demogorgon, which pertains to the grotesque trend of court



performances, depicting the 'dark side' of the world. Among other dances, that ballet included a part, in which the four elements were introduced – air, fire, water and earth. In 1721 at the *Academie Royale de Musique* was premiered the opera-ballet, *Les éléments*, by André Cardinal Destouches and Michèl Richard de Lalande.

All Rebel's 'symphonies' are masterfully orchestrated, and in *Les éléments* the timbre plays the leading role in the whole conception. However, not all manuscripts of Rebel's music have been preserved, while the sources, available to us (for instance, the so-called 'reduced scores') present a large number of quandaries to the performer. At that time it was common to attract a buyer with the prospect that he could perform the suggested music at home with his friends, and that they would need only those particular instruments, that they know how to play. The brilliant orchestral *Fantaisie* (1729) the full score of which was supposed to include about eight various parts, was published in a reduced-score version: the number of parts in it fluctuates between two and four, moreover, frequently without any specifications of what part belongs to which instrument. The trumpet part consists of only one note in the entire composition(!), passingly written into the parts of the violins. At that the title page contains the following inscription: 'This piece benefits greatly from being performed with double-bass, trumpets and timpani. Interested persons should address themselves to Mr. Lallemand, the Opera's copyist, for parts.'

In the score of *Les éléments* we read: 'This symphony could be performed at a concert by two violins, two flutes and bass. It is



also possible to play it on the harpsichord'. However, the remarks in the score suggest the participation of bassoons, flutes, horns and oboes in various pieces. Moreover, the parts of trumpets and horns for the concluding piece of this suite have been preserved.

The string instruments, forming the basis of Rebel's orchestra, comprise not only the violin family but also viols. Which instruments should be chosen for any particular movement, and especially which ones should perform the bass in the continuo group, could be sometimes determined by one single note, available on one instrument and not available on another (thus, in the *Chaconne* from *Les éléments* the choice is made in favour of the *basse de viole*, a seven-stringed bass viol, which has the A of the contra octave). In addition, there also exists the problem of the so called *parties*, i.e. the middle voices, often missing in a published score (though they might have been present in the original manuscript).

Hence, one of the tasks of present-day performers is a reconstruction of the original intent of the composer, a subtle textual work, preceding the rehearsals. Sometimes, the modern 'kapellmeister' has to 'become' a Baroque master's assistant, who should prepare the parts and fill in the middle voices in case they are dotted only in the beginning of the score (as they are in the reduced score of *Les plaisirs champêtres*). The concertmaster is also supposed to apply the *colla parte* technique (literally 'with the part', i.e. the technique of doubling violins with oboes or flutes), as well as to distinguish the episodes to contain the *petit chœur* (the 'small choir', i.e. ensemble of solo instruments, contrasting to the *tutti*).



However, in his *Les éléments* suite Rebel indicated in detail all the timbres. Having completed his suite, the composer decided to add an introductory movement *Le Cahos* ('The Chaos'). He supplied it with a remarkable preface. Although relevant to *Le Cahos*, the comments on the orchestration could be applied to the entire composition: 'The bass represents the Earth by its constrained notes, which are played in separate strokes. The flutes by the contour of the melody, which ascends and descends, imitate the flow and murmur of Water. Air is depicted by the extended notes, which are followed by cadenzas of piccolo. Finally, the violins with their fast and brilliant passages represent the vivacity of Fire. These figures make themselves recognizable, separate or conjunct, in a whole or in parts, in various recapitulations, which I call by the name *Cahos* and which express the efforts of the elements to free themselves from one another.'

Nevertheless, Rebel does not in the least overwhelm with conceptions, his symbolism is unobtrusive and it hardly contains a hidden implication. It is rather a charming timbral play with elegant hints, which are easy and pleasant to unravel. After *Le Cahos*, the *Loure I* presents the elements separately: at first the Earth appears (a droll melody in the strings), in its following statement it is adorned with phrases, played by the flute (the element of Water) and, finally, illuminated with flickers of Fire (fast passage in the violins and violas). This *Loure* is actually more than just an elegant dance, it is a miniature model of the construction of the universe.

In Rebel's orchestral cycles, just as in the music of his contemporaries, there is always a piece either entirely without the thor-



oughbass or with a bass in a higher register. In *Les élémens* it is *Le ramage* for two violins and recorder, and *Les rossignols* ('The nightingales') that sing with a voice of the transverse ('German') flute. Those graceful pieces with elegant rhythmic contours portray the element of Air.

The element of Water is introduced by the vigorous *Tambourin* and the charming *Sicilienne* (in this dance, written in minor, imitations resemble ripples in the water).

By adding *Le Cahos* to his score, Rebel gave the entire composition a subtitle 'new symphony' ('*symphonie nouvelle*'). The novelty is, indeed, impressive: *Le Cahos* opens with a cluster, which occurs here probably for the first time in the history of European music. Rebel himself gives the following explanation: 'I have dared to interpret the idea of the confusion of the elements as that of confusion of harmonies. I have hazarded to let the sounds be heard all at once or, in other words, to merge all the notes of the Octave into a single sound. These notes are elaborated then, rising up in a natural succession to the unison, and after the Dissonance, the perfect chord is heard.'

Thus, Rebel touched upon the harmony which would become customary to listeners only three hundred years after his death. However, is it really surprising to find harmonic innovations in the work of the brilliant composer, creator of a new genre, bold experimenter, whose music is still appealingly fresh and buoyant?

Grigori Lyzhov, Pavel Serbin, Anna Andrushkevich
translated by Anton Rouner, Sergey Borissov



ENGLISH





В 1711 году вышла из печати оркестровая пьеса Жана Фери Ребеля «Каприс». Она сразу завоевала у парижан огромную популярность и привлекла внимание знаменитой Франсуазы Прево, которая поставила на музыку «Каприса» свой сольный танец. Ее выступления имели такой успех, что вскоре каждая начинающая балерина непременно должна была знать «Каприс» Ребеля.

Казалось бы, превращение инструментальной пьесы в танец не выглядит чем-то сверхъестественным для театра французского барокко: здесь в порядке вещей было, например, петь чакону или танцевать хор, – прозрачность жанровых границ позволяла произведениям легко менять обличье. Придворные спектакли обязательно предполагали и вокальные номера, и танцы; более того, на сцене часто пели под свой собственный гитарный аккомпанемент, а танцуя – импровизировали ритм на кастаньетках, треугольнике или других миниатюрных ударных. Именно поэтому стоит обратить



внимание на появление «Каприса» Ребеля: по-видимому, эта пьеса стала не чем иным, как первым балетом без пения. Годом позже «Каприса» превратилась в танец другая пьеса этого композитора, «Бутада» («причуда, прихоть, шутка»). А затем Ребель стал сочинять инструментальные сюиты уже специально для балетных постановок. Он называл их танцевальными «симфониями», и именно они принесли ему славу. Шесть таких симфоний представлены на данном диске. Все это произведения зрелого мастера, автора многих инструментальных пьес (например, замечательных трио-сонат), арий, песен и оперы «Улисс». Самые первые танцевальные «симфонии» Ребель написал, когда ему было за сорок, а «Стихии» («Les éléments»), едва ли не лучшее свое творение, он создал уже отметив семидесятилетие.

Жан Фери Ребель родился в семье музыканта и вырос при французском дворе. Он был клавесинистом, скрипачом и дирижером. В восемь лет он удивил своей игрой на скрипке Короля-Солнце и Жана Батиста Люлли (у которого он потом учился). С 1699 г. Ребель играл в оркестре «24 скрипки короля», а позднее руководил оркестром Королевской академии музыки и придворными балетными представлениями. Один из его сыновей, Франсуа Ребель, также стал известным музыкантом, поэтому Жана Фери называют еще Ребелем-отцом.

Его танцевальные «симфонии» поначалу были элитарным парижским жанром, их показывали в честь приезда именитых гостей как одно из лучших музыкальных достижений. Симфонию «Характеры танца» видел в Версале Петр I, ко-



торый как раз в то время подумывал об устройстве ассамблей в России, так что, по иронии судьбы, Ребель имеет некоторое отношение и к русской культуре.

Помимо репертуарного долголетия, о популярности его «симфоний» говорит и то, что их перекладывали для самых разных инструментальных ансамблей. Более того, на них писали куплеты. Например, на мелодии «Характеров танца» были сочинены стихи, главным героем которых стал Амур; танцы превратились в арии: балет все никак не мог обойтись без пения!

Эта сюита замечательна и с точки зрения сюжета: самую его соль составляют именно «нравы» балетных танцев. Каждый из них не изображает какого-то героя, а занимается исключительно самим собой, демонстрирует свой характер, так что получается балет о балете. В эпоху Ребеля такой замысел смотрелся очень естественно: последовательность придворных танцев задавала смену настроений и движений, навевала привычные образы, то есть действительно оказывалась в роли либретто. Этим приемом, по-видимому, пользовались и другие композиторы. Например, в Дрездене сохранилась рукопись начала XVIII века, на титульном листе которой значится: «Фантазия. Изображение характеров танца». Пьеса записана рукой Иоганна Георга Пизенделя, знаменитого дрезденского мастера, и, возможно, именно он был ее автором.

Все танцы, которые использует Ребель, были хорошо известны. В музыкальной теории на их примерах даже обучали различным видам темпа и тактового размера. Так, Ми-



шель Л'Аффилар в трактате «Элементы или основы музыки» (1694) пишет, что превосходные примеры трехдольных медленных пьес можно найти в нежных сарабандах и ариях. Чакону и менуэт он упоминает как образцы музыки в среднем темпе, а говоря о быстрых пьесах, просит вспомнить паспье и жигу.

Если иметь в виду тактовый размер и темп, барочные танцы можно разделить на следующие группы:

	Трехдольные	Шестидольные	Четные
Быстрые	Паспье	Жига	Бурре
Умеренные	Менуэт Чакона	Сицилиана	Гавот Ригодон Тамбурин
Медленные	Сарабанда	Лур	

Однако, помимо танцевальных характеров в музыке некоторых «симфоний» угадываются если не сюжеты, то, по крайней мере, вполне определенные действующие лица. Наиболее подробно сюжет выписан в «Стихиях» (1737), развивающих одну из любимых тем эпохи барокко: это музыкальная космогония, балет о сотворении мира. Как было принято в то время, природные явления оживают на сцене в виде галантного ансамбля аллегорических фигур.

Стихии танцевали на французской сцене и раньше. В начале 30-х годов XVIII века здесь появился, например, «Балет великого Демогоргона», принадлежащий к гротескной ветви придворных представлений, демонстрирующих «ночную сторону» мира. В нем среди других танцев есть балет-



ный выход под названием «Машины», в котором представлены четыре стихии – Воздух, Огонь, Вода и Земля. В 1721 году в Королевской академии музыки была поставлена опера-балет «Стихии» (композиторы – Андре Кардиналь Детуш и Мишель Ришар Делаланд). Тему природных стихий, освобождающихся от изначального хаоса, после Ребеля продолжили Рамо в Увертюре к опере «Заис» (1748), Гайдн во Вступлении к оратории «Сотворение мира» (1798), Эйблер в Увертюре к оратории «Четыре последних свершения» («Die vier letzten Dinge», 1810). Наконец, та же идея вселенской метаморфозы развита в финале Девятой симфонии Бетховена (кстати, налицо тональное тождество с сюитой «Les éléments»: движение от ре минора к ре мажору).

Не все рукописи Ребеля сохранились, а дошедшие до нас источники, в частности, так называемые сокращенные партитуры, ставят перед исполнителем немало вопросов. В то время было обычным привлекать покупателя обещанием, что он сможет исполнить это произведение у себя дома с друзьями, и им понадобятся именно те инструменты, на которых они умеют играть. На титульном листе «Бутады» указано, что ее возможно исполнять как на скрипке с генералбасом, так и на виоле да гамба. Но и блестящая оркестровая «Фантазия» (1729), полная партитура которой должна была бы включать около восьми разных партий, была издана в сокращенном виде: количество партий в ней колеблется от двух до четырех, и на чем их нужно играть, часто не указано. Партия трубы во всем сочинении представлена только одной нотой(!), мимоходом вписанной в партию



скрипок. При этом на обложке имеется надпись: «Эта пьеса очень выигрывает с трубами, литаврами и контрабасом. За заинтересованным лицам следует обратиться к г. Лалеману, переписчику Оперы».

В партитуре «Стихий» читаем: «Эта симфония награвирована таким образом, чтобы ее исполняли в концерте двумя скрипками, двумя флейтами и басом; все это также возможно сыграть на клавишине». Однако, судя по авторским ремаркам, некоторые фрагменты предполагают участие фаготов, флейт, валторн и гобоев! Более того, сохранились партии труб и валторн для заключительной пьесы этой сюиты.

Основой оркестра Ребеля являются струнные, в число которых входят инструменты не только скрипичного семейства, но и семейства виол. Какие из них выбрать для той или иной части, в особенности, кому поручить бас в группе континуо, решает подчас одна нота, возможная на одном инструменте и не существующая на другом (так в «Чаконе» из «Стихий» происходит выбор в пользу *basse de viole*, семиструнной басовой виолы, имеющей ля контроктавы). Помимо этого существует проблема так называемых *parties*, то есть средних голосов, которые далеко не всегда присутствуют в изданной партитуре (но при этом могут сохраниться, например, в рукописи).

Отсюда одна из задач современных исполнителей – реконструкция, необходимость тонкой текстологической работы, предшествующей репетициям. Иногда современный капельмейстер просто обязан ощутить себя помощником барочного мастера, который поручил ему приготовить пар-



РУССКИМ



PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA





тии, дополнить средние голоса там, где они намечены только в начале (как в «Сельских увеселениях»). Он должен угадать пожелания композитора и разумно применить технику *colla parte* (букв. «с партией», то есть технику дублирования скрипок гобоями или флейтами). Он должен, наконец, понять, где автор хотел услышать *petit chœur* («малый хор», ансамбль концертирующих инструментов, противопоставленный тугги).

Крайне редко в партитурах того времени встречаются подробные авторские ремарки. По всей видимости, уникальные замечания были выписаны в нотах утраченного ныне балета Марка Антуана Шарпантье «Битва влюбленных богов»: известно, что различные танцы и пантомимы здесь сопровождались произносимыми вслух(!) словами: «беспокойство», «внимание!», «грусть», «подчеркнутое усердие», «отчаяние» и «всеобщее веселье». А среди сочинений Ребеля есть одно, в котором он детально выписал всю инструментовку и даже пояснил значение тембров: в сюите «Стихии» оркестровка составляет самую сердцевину замысла. Уже закончив балет, композитор решил добавить к нему вступление («Хаос»). Немного позднее, готовя произведение к изданию, он снабдил его подробным предисловием. Начинается оно так: «Стихии, изображенные в танце и в музыке, мне кажутся способными представить приятное разнообразие – как в отношении различных жанров музыки, так и в отношении костюмов и балетных па». Все дальнейшее касается, в основном, «Хаоса», но некоторые замечания можно отнести и ко всей сюите: «Бас изображает



[возникновение] Земли: длинные ноты нужно играть резко и судорожно. Мотивы флейт, поднимаясь и спускаясь, имитируют журчание Воды. Воздух изображен долгими звуками, за которыми следуют каденции у малых флейт. Наконец, скрипки быстрыми и блестящими пассажами представляют живость Огня. Эти отличительные признаки составляют узнавать себя – отдельные или смешанные, в целом или по частям, – в различных репризах, которые я называю именем «Хаос»: в них показаны стихии, которые с усилием пытаются отделиться друг от друга».

Таким образом, тембры понимаются эмблематично. Впрочем, Ребель отнюдь не досаждаёт концепциями, его символика ненавязчива, и вряд ли в его пьесах следует искать глубоко скрытый подтекст. Это обаятельная игра изящными намеками, которые приятно и легко разгадывать. Вот закончился «Хаос», и в первом «Луре» силы природы предстают разделёнными: сначала появляется забавный мотив у струнных (это Земля), при следующем проведении она увита флейтовыми фразами (стихия Воды), и, наконец, озарена сполохами Огня (быстрые пассажи у альтов и скрипок). Миниатюрный танец о сотворении мира!

В оркестровых циклах Ребеля, как нередко и у его современников, обычно есть пьеса либо вообще без генерал-баса, либо с высоким басом. В «Стихиях» это «Щебет птиц» («Ramage») для двух скрипок и малой флейты и «Соловьи» («Rossignols»), которые поют голосом «немецкой» флейты. Эти пьесы живописуют стихию Воздуха, а стихии Воды посвящены азартный «Тамбурин» и печальная «Сицилиана» (в



РУССКИМ



которой имитации у высоких оркестровых голосов и их отражение у фаготов напоминают круги на воде).

Соединив «Стихии» и «Хаос», Ребель дал всему произведению подзаголовок: «новая симфония». Новое в ней действительно впечатляет: «Хаос» начинается, по-видимому, первым в истории европейской музыки применением класстера. Эта вертикаль заставляет вздрогнуть и нынешнего слушателя, совершенно не ожидающего в начале барочного сочинения встретить аккорд, образованный всеми звуками ре-минорной гаммы. Автор объясняет это созвучие так: «Я осмелился интерпретировать идею смешения стихий как смешение гармоний. Я решил показать сразу все звуки, беспорядочно соединенные вместе, или, иными словами, все ноты Октавы, слитые в единый звук. Эти ноты развиваются затем, восходя в унисон в естественной для них последовательности, и после Диссонанса слышен совершенный аккорд».

Итак, Ребель прикоснулся к гармонии, к которой вполне привыкли только через триста лет после его смерти. Впрочем, стоит ли удивляться, видя гармонические находки у блестящего композитора, создателя нового жанра, смелого экспериментатора, музыка которого до сих пор подкупающе свежа?

Григорий Лыжов, Павел Сербин, Анна Андрушкевич





En 1711 Jean-Féry Rebel a publié le «Caprice» pour orchestre. Toute suite après cette pièce a gagné une énorme popularité chez le public parisien et a attiré l'attention de la célèbre Françoise Prévost, qui a monté sa propre danse solo sur la musique du «Caprice». Ses récitals ont remporté un tel succès que bientôt après toute danseuse débutante devait obligatoirement connaître le «Caprice» de Rebel, il est devenu une sorte de pierre de touche, pareil à la «Tempête» de Marais (la pièce que les cordes jouaient lors des concours d'admission à l'orchestre de la cour).

La transformation de la pièce instrumentale en danse n'a pas l'air du phénomène hors pair pour le théâtre baroque français: il était dans l'ordre des choses, par exemple, de chanter la chaconne ou danser le chœur, la transparence de la marge entre les genres permettait aux œuvres de changer facilement leur apparence. Les spectacles de la cour prévoyaient obligatoirement les numéros vocaux et ceux chorégraphiques, de plus, il était courant que sur la scène les artistes chantaient en s'accompagnant de la



guitare, et en dansant – ils improvisaient le rythme avec des castagnettes, triangle et d'autres instruments de percussion minuscules. C'est pourquoi il vaudrait prêter l'attention particulière sur l'apparition du «Caprice» de Rebel. Cette pièce est devenue, ni plus ni moins, que le premier ballet sans chant. Un an après le «Caprice», une autre pièce, la «Boutade», s'est transformée en danse. Plus tard Rebel a composé plusieurs suites instrumentales, mais spécialement destinées à la mise en scène des ballets. Il les a intitulés «symphonies» chorégraphiques, c'est grâce à elles qu'il s'est couvert de gloire. Six symphonies de ce genre sont présentées sur ce disque. Ce sont déjà les œuvres d'un maître mûr, auteur de multiples ensembles instrumentaux (par exemple, de magnifiques sonates en trio), airs, chansons et un opéra «Ulysse». Toutes premières «symphonies» chorégraphiques sont composées par Rebel quand il avait plus de quarante ans, tandis que les «Éléments», sommet de sa création, il les a écrits après avoir célébré son soixante-dixième anniversaire.

Jean-Féry Rebel est né dans la famille du musicien. Il était claviciniste, violoniste et chef d'orchestre. Il n'avait que huit ans quand son jeu sur violon a émerveillé le Roi Soleil et Jean-Baptiste Lully (c'est Lully qui plus tard lui donnera des leçons de violon et de composition, Rebel dédiera une de ses sonates en trio à l'hommage de son maître, elle porte le titre approprié, le «Tombeau de Monsieur de Lully»). À partir de 1699 il est engagé à l'orchestre «24 violons du Roi», ensuite il dirige l'orchestre de l'Académie Royale de Musique et les représentations de ballet. Un de ses fils, François Rebel, s'est fait aussi un musicien connu, c'est pourquoi on appelle Jean-Féry Rebel *le père*.



Initialement ses «symphonies» chorégraphiques étaient considérées comme un genre élitiste parisien, elles étaient exécutées, en tant que les meilleures réalisations musicales, à l'occasion de l'arrivée des personnalités d'honneur. À l'exécution de sa symphonie les «Caractères de la danse» à Versailles a assisté Pierre le Grand. Tout juste à cette époque l'empereur réfléchissait sur l'idée de l'organisation des bals en Russie, alors, on peut dire que, par l'ironie du sort, Rebel a un certain rapport à la culture russe.

Toutes les danses que Rebel emploie sont bien connues. Dans la théorie de la musique elles servaient même des exemples pour faire apprendre de divers temps et mesures. Ainsi Michel L'Affilard dans son traité «Principes très faciles pour bien apprendre la musique» (1698) écrit, qu'on peut trouver de superbes exemples des pièces lentes à trois temps parmi des sarabandes tendres et des airs tendres. La chaconne et le menuet sont cités en tant que les spécimens de la musique au temps modéré, en parlant des pièces du caractère rapide, il se rapporte aux passepied et gigue.

Pour exposer les mesures et les temps des danses baroques, on peut les diviser en groupes ci-dessous:

	à trois temps	à six temps	à temps pair
rapides	passepied	gigue	bourrée
modérés	menuet chaconne	sicilienne	gavotte rigaudon tambourin
lents	sarabande	loure	



Cependant, en dehors des caractères de danse, dans la musique de certaines «symphonies» se devinent, si ce n'est pas les sujets, mais, au moins, les personnages tout à fait reconnaissables. Par exemple, dans les «Plaisirs champêtres» (1734) ce sont les bergers et bergères ou plutôt les aristocrates déguisés en ces personnages, jouant des musettes (petites cornemuses. D'innombrables «Musettes» servaient en quelque sorte d'emblème des pastorales, une des pièces pareilles ouvre cette symphonie).

Mais le sujet, décrit d'une manière la plus détaillée, est les «Éléments» (1737) développant un des thèmes en vogue à l'époque baroque – la cosmogonie musicale. Ainsi, c'est un ballet sur le sujet de la création du monde. Et, comme c'était de l'usage artistique à ce temps, les éléments de la nature sont rani-
més sur la scène par un ensemble galant des personnages allé-
goiques.

Précédemment, les éléments avaient déjà dansé sur la scène française. Au début des années trente du XVIII^e siècle y est apparu le Ballet de Démogorgone appartenant aux représentations de la cour du caractère grotesque révélant «le côté obscur» du monde. Parmi d'autres danses, ce ballet contient une entrée chorégraphique, qui présente quatre éléments – air, feu, eau et terre. En 1721 sur la scène de l'Académie Royale de Musique a été monté l'opéra-ballet les «Éléments» d'André Cardinal Destouches en collaboration avec Michèle Richard de Lalande (ce dernier était parent de Rebel, mari de sa sœur aînée). Le thème des éléments de la nature, s'arrachant du chaos originel, a été abordé après Rebel par Rameau dans l'Ouverture de son



opéra «Zäis» (1748), par Haydn dans l'Introduction à son oratorio «Die Schöpfung» (1798), par Eybler dans l'Ouverture de l'oratorio «Die vier letzten Dinge» (1810). Et enfin, cette idée de la métamorphose universelle est développé par Beethoven dans la final de sa Neuvième Symphonie.

L'instrumentation des «symphonies» de Rebel est de la plus haute maîtrise, et notamment, dans les «Éléments» le dessin timbral constitue le cœur de son idée créatrice. Du vivant de Rebel, il était courant d'attirer le client par la promesse de la possibilité d'exécuter cette œuvre chez soi avec ses amis, en se limitant aux instruments, dont on savait jouer. Sur la page de titre de la «Boutade» (1712) est indiquée l'alternative de son exécution, soit par le violon avec la basse continue, soit par la basse de viole (cette dernière variante est enregistrée).

Mais même la «Fantaisie» orchestrale brillante, dont la partition complète aurait dû inclure à peu près huit mouvements divers, a été éditée sous une forme réduite, la quantité de ses parties varie entre deux et quatre et, en outre, parfois il n'était pas désigné lesquels des instruments devaient les interpréter. Ainsi la partie de la trompette n'est désignée que par une seule note(!), insérée chemin faisant dans la partie des violons. Par contre, sur la couverture il y a une inscription suivante: «La Contrebasse, Trompettes et Timbales embellissent fort cette pièce. Les personnes qui en voudront avoir des Copies s'adresseront à Monsieur Lallemand, Copiste de l'Opéra».

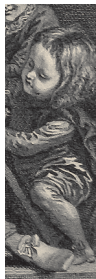
Dans la partition des «Éléments» nous trouvons: «Cette Symphonie est gravée de façon à pouvoir être exécutée en Concert par deux dessus de Violons, deux Flûtes et une Basse.



On pourra aussi jouer tout en manière de pièce, sur le Clavecin». Cependant, à juger par les remarques écrites sur les pages de la partition, de certains fragments prévoient la participation des bassons, des flûtes, des cors de chasse et des hautbois! Bien plus, se sont conservées les parties des trompettes et des cors de la pièce finale de cette suite.

Les cordes constituent la base de l'orchestre de Rebel, elles comprennent non seulement la famille de violons, mais aussi celle de violes. Quel sera le choix des instruments pour telle ou telle pièce et à qui faut-il confier la partie de la basse continue dépend parfois d'une note, dont l'exécution est possible sur un des instruments et par contre impossible sur un autre (ainsi pour interpréter la «Chaconne» des «Éléments» le choix tombe sur la basse de viole à sept cordes qui possède La de la contre octave. En outre, il existe le problème des «parties», cela veut dire, des voix médium, qui ne sont pas toujours indiquées dans la partition publiée (elles peuvent être conservées, par exemple, dans des manuscrits).

De cela découle une des tâches des exécutants contemporains, c'est la reconstruction, la fine analyse textuelle, qui doit précéder aux répétitions. Parfois le «Kapellmeister» contemporain est obligé de se sentir le vrai assistant du maestro baroque, qui lui a confié la préparation des partitions, le rajout de celles des voix médium, là où elles ne sont que mentionnées au début de la partition (c'est le cas de la partition réduite des «Plaisirs champêtres»). Il doit révéler les intentions du compositeur, de la façon raisonnable appliquer la technique *colla parte* («avec partie», qui veut dire la doublure des violons par les hautbois ou les flûtes). Et



enfin, il doit comprendre où l'auteur aurait voulu entendre l'ensemble d'instruments concertants (petit chœur), opposé au tutti.

Mais par contre dans la suite «Éléments», Rebel a fixé de la manière détaillée les désignations des timbres, ainsi que leur compréhension par l'auteur: son orchestration est, à juste titre, le noyau de sa conception, la forme est transformée en théâtre des instruments et des figures de la facture musicale, et tous les rôles sont répartis dans la partition. Ayant terminé la suite, le compositeur a décidé d'y rajouter la pièce d'introduction, «Le Cahos» (Chaos), peu de temps après, en préparant sa partition pour l'édition, il l'a fournie d'une préface remarquable, qui commence comme ça: «Les Éléments peints en danse et en musique, m'ont paru susceptibles d'une variété agréable, tant par rapport aux différents genres de musique, que par rapport aux habits et aux pas des danseurs». Plus loin, il s'agit principalement du «Cahos», mais ses remarques concernant l'instrumentation peuvent être valables pour l'œuvre toute entière. «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 le cours et le murmure de l'Eau. L'Air est peint par des tenues, suivies de cadences qui forment les petites flûtes. Enfin, les Violons, par des traits vifs et brillants, représentent l'activité du Feu. Ces caractères distinctifs des Éléments se font reconnaître, 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 Éléments pour se débarrasser les uns des autres».

Ainsi la manière de traiter les timbres est manifestement emblématique. Les remarques dans la partition indiquent préci-



sément auquel des éléments – Terre, Eau, Feu ou Air – se rapporte au moment définitif l'une ou l'autre partie instrumentale.

Pourtant, Rebel était loin de dicter ses propres conceptions, sa symbolique n'est pas importune, il est peu probable qu'elle y cache un profond sens sous-entendu. C'est un charmant jeu des timbres avec de gracieuses allusions qu'il est agréable de déchiffrer. En voilà, le «Cahos» s'arrête, la première «Loure» nous présente les éléments déjà indépendants: au début paraît la Terre (une amusante mélodie «paysanne» interprétée par les cordes), à sa répétition, elle est enroulée de phrases des flûtes (l'Eau), et puis, elle est illuminée par des flammes de Feu (des passages rapides exécutés par les violons et les violon-altos). Cette «Loure» n'est pas seulement une gracieuse danse, mais aussi un model de l'Univers en miniature.

Dans les cycles orchestraux de Rebel et fréquemment chez ses contemporains, il y avait toujours une pièce qui était soit absolument sans basse générale, soit accompagnée de basse à la voix plus aiguë. Ainsi, dans les «Éléments» c'est le «Ramage» pour deux violons et petite flûte, et les «Rossignols», qui chantent par la voix de la flûte allemande (son analogue est la miniature ornementale traditionnelle dans le haut registre du clavier). Ces gracieuses pièces avec leur rythmique fantasque dépeignent l'élément de l'Air.

Le «Tambourin» animé et la triste «Sicilienne» sont dédiés à l'élément de l'Eau. Dans la «Sicilienne» les imitations des voix orchestrales aiguës se reflètent dans les parties des bassons, comme les cercles tracés sur le miroir de l'eau. Le cycle s'achève par l'«Air pour l'Amour», tendre symbole de l'harmonie des



forces de la nature et le «Caprice» où s'entr'appellent le tutti et l'ensemble d'instruments concertants.

En rajoutant à sa partition le «Cahos», Rebel a donné à toute son œuvre un sous-titre «symphonie nouvelle». En effet cette nouveauté impressionne: le «Cahos» commence par le *cluster*, probablement c'est son premier conscient usage dans l'histoire de la musique européenne. Rebel fait tressaillir les auditeurs même aujourd'hui – l'accord, formé par tous les sons de la gamme de Ré mineur au début de l'œuvre baroque, est tout à fait inattendu. Rebel explique cet accord exceptionnel comme cela: «J'ai osé entreprendre de joindre à l'idée de la confusion des Éléments à celle de la confusion de l'Harmonie. J'ai hasardé de faire entendre d'abord tous les sons mêlés ensemble, ou plutôt 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».

Ainsi, Rebel a touché à l'harmonie à laquelle on ne s'habitue-
ra pleinement que trois cent ans après sa mort. Faut-il, d'ailleurs,
s'étonner aux innovations introduites par un brillant composi-
teur, créateur du nouveau genre, expérimentateur hardi, dont la
joyeuse musique nous séduit par sa fraîcheur jusqu'à présent?

*Grigori Lyzhov, Pavel Serbin, Anna Andrushkevich
traduit par Anna Fedorova*



Sergei Filchenko 1st violin

(1–11; 13–26; 28–36)

J. Stainer “In Abssam prope
Oenipontum”, Austria, 1678**Marina Katarzhnova 1st violin**

(1–4; 6–11; 13–26; 28–36)

L. Kerchenko, Moscow, Russia, 1996/
after A. Stradivari, Italy, 1707**Dmitry Lepekhov 1st violin**

(1–4; 6–11; 13–26; 28–36)

A. Polyanich, Ordzhonikidze, former
USSR, 1943/ after A. Stradivari, Italy,
1670s**Alexander Dogadaev 1st violin**(1–4; 6–11; 13–26; 28–36) Anonym,
Germany, 19th century**Dmitry Sinkovsky 2nd violin**

(1–11; 13–26; 28–36)

J.B. Schweizer, Germany, early 19th
century**Natalia Kossareva 2nd violin**

(1–4; 6–11; 13–26; 28–36)

Anonym, Germany, 1791

Ivan Titov 2nd violin

(1–4; 6–11; 13–26; 28–36)

J. Stainer “In Abssam prope
Oenipontum”, Austria, 1678**Juri Vdovitchenko viola**

(1–4; 6–11; 13–16; 18–23;

25–26; 29–36)

Anonym, Tirol, 1792

Sergei Tischenko viola

(1–4; 6–11; 13–16; 18–23; 25–26;

29–36)

T. Podgornyi, Moscow, Russia, 1956/
after A. Stradivari, Italy, early 1700s**Pavel Serbin viola da gamba**

(3–4; 12; 19–23; 25–32)

T. Podgornyi, Moscow, Russia, 1927

cello (1–2; 7–9; 11; 13–16; 18; 33–36)F. Pillement, Mirecourt, France, 1795/
restored by A. Meyer, Metz, France,
1999**Alexander Gulin cello**

(1–4; 7–9; 11; 13–16; 18–26; 28–36)

E. Meinel Meisterwerkstätten Musima,
Germany, 1970s/ after A. Stradivari,
Italy, 18th century**Mark Vainrot viola da gamba**

(12) M. Hummel, Nürnberg,

Germany, 1700

Michael Khokhlov double bass

(1–4; 7–9; 11; 13–16; 18–23;

25–26; 28–36)

Anonym, Germany, 1840s

Vladimir Paruntsev (2; 5; 36)

piccolo recorder in F

A. Kueng, Switzerland, 1995/
after G.C. Denner, Nürnberg, ca.1700

discant recorder in C

E. Meyer Germany, 1985/ after Terton,
Paris, early 18th century

treble recorder in F

Heinz Amman, Switzerland, 1996/
T. Stanesby Junior, London, ca.1720

Julia Chernova (2; 36)

discant recorder in C

E. Meyer Germany, 1985/ after Terton,
Paris, early 18th century

Ekaterina Driazzhina

transverse flute (1–4; 6; 9–11;

16–19; 21; 24; 29; 32–34; 36)

R. Tutz, Innsbruck, Austria, 2004/
after J.H. Rottenburg, Belgium, 1740s

Ivan Bushuev transverse flute

(1–4; 6; 9–11; 16–19; 21; 24; 29;
32–34; 36)

R. Tutz, Innsbruck, Austria, 2000/ after
G.A. Rottenburg, Belgium, 1760s

Philipp Nodel oboe

(1; 4; 7–8; 11; 13–16; 18; 20; 22–23;
25–27; 29–32; 36) M. & F. Ponselee,

Damme, Belgium, 2002/ after
T. Stanesby Junior, London, ca.1720

Andrei Piskunov oboe

(1; 4; 7–8; 11; 13–16; 18; 20; 22–23;
25–27; 29–32; 36) M. & F. Ponselee,
Damme, Belgium, 2002/ after

T. Stanesby Junior, London, ca.1720

Michael Shilenkov bassoon

(1–4; 7–9; 11; 13–16; 18–23;
25–27; 29–34; 36)

G. Wolf, Kronach, Germany, 1997/
after «HKICW», ca.1700

Alexander Kolomiets bassoon

(1–4; 7–9; 11; 13–16; 18–23; 25–27;
29–34; 36) L. Verjat, Paris, France,
2004/ after Prudent, Paris, 18th century

Alexei Ikov natural trumpet (34; 36)

A. Egger, Basel, Switzerland, 2002/
after J.L. Ehe II, Nürnberg, 1746

Vladimir Skvortsov natural trumpet

(34; 36) A. Egger, Basel, Switzerland,
2002/ after J.L. Ehe II, Nürnberg, 1746

Anna Karpenko harpsichord

(1–4; 6–26; 28–36)

Cembalobau Merzdorf, Germany, 1997/
after J. Ruckers, Antwerpen, 1640

Alexander Suvorov timpani

(36) Anonym, Russia, late 19th century

Pratum Integrum (“unmown meadow” in Latin) is the only Russian orchestra specializing in early music that offers a full range of period instruments.

It was founded in 2003 with support from Essential Music. Almost all the performers formerly played in the Ancient Music Ensemble headed by the celebrated pianist and harpsichordist Alexei Lyubimov.

Pratum Integrum performs without a conductor or under the direction of guest maestros. In recent seasons the orchestra has derived great pleasure (as did the Moscow public) from giving concerts with the world famous musicians Sigiswald & Wieland Kuijken, Trevor Pinnock, Alfredo Bernardini and others.

Since 2003 Pratum Integrum has been recording albums exclusively on the Caro Mitis label.

The orchestra is seriously involved in French music from the Baroque period and participates in various projects with this repertoire. For instance, each year Pratum Integrum gives concerts in Moscow with a new ‘French’ programme (the concerts are called *French Baroque Illusions*). In 2005 Pratum Integrum received an invitation of Bell’Arte creative team and took part in the first Russian production of Jean-Baptiste Lully’s ballet *Les Saisons* (1661). The same year Editions Fuzeau has provided the orchestra with Rebel’s ballets scores. These compositions turned out so good that it was decided to record a monographic album of Rebel. According to Pavel Serbin, *Les éléments* and *Les plaisirs champêtres* rank among the best French orchestral compositions of the first half of the 18th century.







RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130; DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.

Recording, editing and mixing on Pyramix system by Merging Technologies.

Recording Producer – Michael Serebryanyi

Balance Engineer – Erdo Groot

Recording Engineer – Roger de Schot

Editor – Carl Schuurbiers

Acknowledgements

Thanks to Editions Fuzeau for providing Pratum Integrum Orchestra with
the original scores. These works will be available soon in facsimile in their
French Classical Music collection (<http://www.facsimiles.fuzeau.com>).

Recorded:

7.09.2005 “Manege” Hall of The Moscow Theatre “School of Dramatic Art”,
Artistic Director – **Anatolyi Vasiliev**

7–10.11.2005 5th Studio of The Russian Television and Radio Broadcasting
Company (RTR)

© & © 2006 Essential Music, #16 b-2, Volokolamskoye shosse,
Moscow, 125080, Russia

© & © 2006 Музыка Массам, 125080, Москва,
Волоколамское шоссе, д. 166, корп.2

www.caromitis.com www.essentialmusic.ru

CM 0052005

