

esmuc

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA

PROJECTE FINAL

ELISABETH JACQUET DE LA GUERRE

Estudiant:	Irene Hernández Barrios
Àmbit/Modalitat:	Música Antiga/ Interpretació del Clavicèmbal
Director/a	Luca Guglielmi
Curs:	2013/2014

Aquest treball es centra en la vida i obra d'Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729), clavecinista, compositora, i la figura femenina més important del segle de Lluís XIV. Els objectius són analitzar les obres de l'autora per conèixer millor el seu estil i facilitar la seva interpretació. La metodologia parteix dels estudis musicològics més rellevants, de fonts i escrits contemporanis a l'autora, i la interpretació i estudi d'algunes peces clau, de les què s'analitzen aspectes com ara l'harmonia, l'expressivitat i l'ornamentació. S'esbossa una catalogació de la seva obra.

Este trabajo se centra en la vida y obra de Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729), clavecinista, compositora, y la figura femenina más importante del siglo de Luis XIV. Los objetivos son analizar las obras de la autora para conocer mejor su estilo y facilitar su interpretación. La metodología parte de los estudios musicológicos más importantes, de fuentes y escritos contemporáneos a la autora, y la interpretación y estudio de algunas piezas clave, de las cuales se analizan aspectos como la armonía, la expresividad y la ornamentación. Se esboza una catalogación de su obra.

This academic work is focused on the life and work of Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729), French harpsichordist, composer, and the most prominent female figure in the musical scene at the time of Louis XIV's (the Sun King). The purposes are analyse the pieces composed by the author in order to know better her style, and to make easier their interpretation. The methodology starts from the most relevant musicological studies, also uses sources and writings contemporary with her, and the study and playing of some key musical texts. These are analysed for features as their harmony, expressiveness and ornaments, and it is outlined a catalogue of her work.

Sumari

	Pàg.
Introducció.....	1
1. Elisabeth en la seva època	3
2. Visió general de les seves obres	
2.1. <i>Les préludes non mesurés</i>	13
2.2. <i>Les Pièces de clavecin, Premier livre</i>	18
2.3. <i>Les Jeux a l'honneur de la victoire</i>	26
2.4. <i>Céphale et Procris</i>	27
2.5. Les Sonates manuscrites i les Sonates per a violí del 1707.....	28
2.6. <i>Les Pièces de clavecin qui se peuvent jouer sur le violon</i>	29
2.7. Les cantates espirituals i les cantates profanes.....	29
3. Anàlisi del Concert Final	
3.1. <i>La Flamande</i>	32
3.2. <i>Sonates pour le Violon et pour le Clavecin: Sonata I en re menor</i>	37
3.3. Cantata <i>Judith</i>	43
4. Entenent la seva obra	
4.1. L'ornamentació. Interpretacions a partir de la notació	51
4.2. El clavecí d'Elisabeth.....	56
5. Anàlisi comparativa dels principals estudis i tesis sobre Elisabeth Jacquet.....	65
6. Catalogació de la seva obra	67
7. Cronologia	72
8. Conclusions	75
9. Bibliografia.....	78

Introducció

L'aprenentatge i la interpretació del repertori de l'escola francesa de clavicèmbal va ser el motiu pel qual em vaig decidir a fer aquests estudis. Es tracta d'un llenguatge que fusiona la delicadesa i la dolçor, de François Couperin, i el virtuosisme i la passió de Jean-Philippe Rameau. Cal emmarcar l'obra d'aquests dos grans autors en una evolució que va des de la música de Chambonnières a la generació de Louis Couperin, tot incorporant elements que es van desenvolupar a finals de la segona meitat del s. XVIII.

És en aquesta època en la que trobem la clavecinista i compositora Élisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729), que és l'objecte d'estudi del Treball Final que presento a continuació.

Era una autora del tot desconeguda per mi i va ser tot un descobriment, no només perquè era una intèrpret en una època en la qual poques dones tenien oportunitats de desenvolupar una carrera musical; sinó també perquè la seves obres són precioses i, tot i que en la seva època va ser molt reconeguda, avui dia no s'interpreta com mereix. Em va captivar un CD amb les seves peces de clavecí, concretament *La Flamande*, i em va sorprendre no saber res d'ella. Em vaig proposar entendre millor la música francesa d'aquest període a través d'un compositor que tot i no ser tant conegut com altres ha estat un esglaió clau en la història i vaig decantar-me per un autor no tant treballat, que fos un autèntic repte. I així ho ha estat, tant a nivell interpretatiu, com de realització del treball. Per a mi ha estat una oportunitat per gaudir de la bellesa de les seves composicions, per entendre millor l'escola francesa de clavicèmbal i per desenvolupar-me com a intèrpret.

L'objectiu del treball és aprofundir en el coneixement de les seves obres perquè em sigui d'ajut en la interpretació d'aquest repertori.

La metodologia de treball ha consistit en treballar les seves peces de clavicèmbal per conèixer millor el seu estil i escoltar les seves obres més importants (les sonates i les cantates espirituals). Paral·lelament vaig documentar-me i vaig consultar les fonts bibliogràfiques més importants sobre l'autora (els estudis de Edith Borroff, Carol Henry Bates i Catherine Cessac), i vaig complementar aquesta informació amb articles de revistes especialitzades.

El treball està estructurat en 7 apartats:

El primer parla del context i la vida de l'autora. El segon tracta les seves obres cronològicament, subratllant les influències que va rebre, quins corrents la van decantar cap a certs gèneres (els *préludes non mesurées* o les cantates espirituals, per exemple), la seva evolució com a compositora i les característiques que diferencien les seves obres de les dels seus contemporanis.

Més específicament, en el tercer apartat s'analitzen les obres del Concert Final i es ressalten l'expressivitat i el significat d'alguns fragments. Pel que fa al quart apartat he partit de l'experiència que he tingut interpretant les seves obres per oferir una possible interpretació d'aspectes com la ornamentació. En aquest apartat també veurem els clavicèmbals que es construïen durant la seva època i els que segurament va tocar Elisabeth Jacquet. El cinquè és un breu comentari a les referències bibliogràfiques essencials per aprofundir en l'autora. En el sisè he fet un intent per catalogar la seva obra i el setè és una cronologia per ajudar al lector a veure les obres dins del context en el qual les va desenvolupar l'autora. Finalment, en les conclusions intento definir el seu estil.

És una autora de la qual encara queda molt per descobrir, i durant els 48 anys que fa que Édith Borroff va escriure *An Introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre*, s'han descobert noves partitures, com el *Premier Livre de Pièces de Clavessin*, i documents que ajuden a desentrellar els misteris entorn a la seva vida i obra.

Elisabeth Jacquet de La Guerre i la seva època

I

Sempre hem associat la figura de Lluís XIV a la d'un rei que estableix una cultura que gira al voltant d'ell i que es fa anomenar el Rei Sol. Però aquesta va ser només una etapa de la seva vida. Abans, era un rei subordinat al Cardenal Mazarin, regent durant la seva infància, de la qual no sabem gaire cosa. És a partir del 1661, que passa a ser poderós, un rei mecenes, que inicia la construcció del palau de Versailles, ballarí dels ballets de Lully,... És aquesta l'època per la qual recordem Lluís XIV.

Però ens oblidem de la que podríem anomenar la tercera etapa en la seva vida. Sobrevisqué a Lully i a la seva primera esposa (que morí l'any 1683) i amb 46 anys es casarà amb la institutriu dels seus fills bastards... i tot i que segueix sent el rei Sol, podríem jugar amb aquesta metàfora i dir que ja és un Sol ponent. Passa de ser una persona competent a ser auster, de *Don Juan* a espòs fidel, de ser una persona amb gustos extravagants a ser religiós i conservador.

I aquest canvi en la manera de ser del rei va afectar a la producció musical de la cort. En opinió d'Edith Borroff, la història de la música durant Lluís XIV acaba amb la mort de Lully i els últims anys del seu regnat queden enterrats en la confusió. Solem tenir una imatge molt ordenada d'aquesta època, quan de fet va ser una època plena de canvis. Per exemple: Lluís XIV va fer construir Versailles, però quan la cort s'hi va traslladar l'any 1682, després de trenta nou anys regnant, ell feia temps que havia deixat de ballar, i a Versalles la situació no va canviar.

I a més, els historiadors de la música, que estaven sota les ordres de Lluís XIV, limitaven la història de la música a la història de l'*Académie de Musique*. És natural, perquè ells mateixos en formaven part, però aquesta girava entorn de la *tragédie lyrique*, gènere que amb el canvi de gustos del rei va decaure en popularitat. Aquest

canvi, molt en contrast amb el teatre extravagant, es va veure amplificat amb la mort de Lully l'any 1687.

El nou rei rebutjà l'estil que fa uns anys apreciava tant. I la música va adoptar una nova direcció, deixant de banda l'òpera. Els màxims representants d'aquest nou gir seràn Michel-Richard de Lalande com a “sous-maître” de la *Chapelle Royale* i François Couperin com a organista del rei. Encapçalen la generació de grans músics nascuts entre 1655 i 1670, com ara André Campra, Michel Pignolet de Montéclair, Marin Marais, Louis Marchand, Gaspard Le Roux, François Dieupart... i altres que també van treballar durant aquesta etapa de Lluís XIV però que van néixer abans de 1655 o després de 1670, com són Jean Henry D'Anglebert, Louis-Nicolas Clérambault, Jean-François Dandrieu o Jean-Philippe Rameau.

Aquest context històric i musical constituirà els orígens d'Elisabeth Jacquet, del qual s'impregnarà durant la seva infància, i a partir del qual desenvoluparà la seva carrera com a clavecinista i compositora.

Fins fa relativament poc es desconeixia la seva data de naixement¹, però la recent troballa de la seva partida de baptisme² ens confirma que va néixer a inicis del març del 1665. Provenint d'una família de músics i constructors de clavicèmbals, el seu pare la va iniciar en el clavecí i pocs anys després va presentar-la a Lluís XIV.

Ja abans de que Elisabeth Jacquet iniciés la seva carrera com a clavecinista i posteriorment com a compositora, Lluís XIV apreciava i elogiava el seu talent. Qui posaria en dubte els elogis del rei?

La referència més antiga que tenim d'Elisabeth Jacquet és un fragment de la revista mensual *Mercur Galant* del juliol de 1677³:

C'est un prodigue qui a paru icy depuis quatre ans. Elle chante, à livre ouvert, la musique la plus difficile. Elle l'accompagne, et accompagne les autres qui veulent chanter, avec le clavessin dont elle joue d'une manière qui ne peut estre imitée. Elle compose des pieces, et les joue sur tous les tons

¹ Borroff, Edith (1966). *An Introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre*. New York: Institute for Medieval Studies. p. 9-10.

² La partida està datada del 17 de març del 1665. Consulteu Cessac, Catherine (1995). *Elisabeth Jacquet de La Guerre: une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles: Actes Sud. p.21.

³ En aquesta i les següents referències contemporànies mantinc l'ortografia original, amb diferències importants respecte al francès l'actual.

*qu'on luy propose. Je vous ay dit qu'il y a quatre ans qu'elle paroist avec des qualitez si extraordinaires, et cependant elle n'en a encore que dix*⁴.

Només un any després ja tenim constància de la seva participació en un interludi musical. Tot i que només la mencionen en una frase, cal apreciar el context:

*[Louis de Mollier] a fait aussi une manière de petit Opéra, qu'il donne en concert chez luy tous les Jeudis depuis six semaines. Les Assemblées y sont toujours plus illustres que nombreuses, le bien estant trop petit pour contenir tous ceux qui viennent y demander place [...] La merveille de notre siècle, la petite Mademoiselle Jacquier, y touche le clavessin...*⁵.

128 MERCURE
phonie est agreablement
diversifiée, selon les difé-
rentes passions qui se doi-
vent exprimer. La mer-
veille de nostre Siecle, la
petite Mademoiselle Ja-
quier, y touche le Clavef-
sin, & ce charmant Diver-
tissement finit par un Air
que chante une Demoi-
selle de Normandie qui a
la voix admirable. Il feroit
assurément difficile d'en
trouver une plus touchan-
te, d'un plus beau son, &
d'une aussi grande étendue.
Ce que cette Demoiselle a

Aquest fragment ens dóna una idea del tipus de vetllada musical que estava prosperant a França. Descriu com Louis de Mollier (c.1615-1688) - llaütista, compositor i temps enrer ballarí - organitza un interludi musical a casa seva, al qual hi assisteix la gent de més renom, i té tant d'èxit que se celebra varies vegades⁶.

Figura 1.1: Fragment de la revista *Mercure Galant* del Desembre 1678, p.128

⁴ “És un prodigi que ha aparegut després de quatre anys. Ella canta a llibre obert la música més difícil. S'acompanya a si mateixa, i acompanya als qui desitgen cantar, al clavicèmbal, que toca d'una manera que no pot ser imitada. Compon peces i les toca en totes les tonalitats que li proposes. Et dic que fa quatre anys que ha aparegut amb aquestes extraordinàries qualitats, i encara no té deu anys”. [Les traduccions, totes al català, són de l'autora].

⁵ La traducció del fragment complet diu així: “[Louis de Mollier] ha organitzat una petita espècie de Òpera (Andromède) que ha donat en concert a casa seva cada dijous durant sis setmanes. Les audiències son sempre més il·lustres que nombroses, doncs la casa és massa petita per contenir tots aquells que venen i demanen lloc... Mlle Itié, filla de M. de Molière,... canta amb tota la fidelitat possible. Mlle Siglas, que fa el personatge de Mare, participa en tots els moments emocionants, i condueix la seva veu amb molt d'encant... La Simfonia és agradablement diversa, d'acord amb les diferents emocions que en ella s'expressen. La meravella del nostre segle, la petita Mademoiselle Jacquier, toca el clavicèmbal, i aquest encantador interludi acaba amb una ària que canta una senyoreta de Normandia, que té una veu admirable”.

⁶ L'afició del rei per les arts reforça la moda de l'art, i el rei és un gran amant de la música i del teatre musical. Però Lluís XIV (llavors amb quaranta anys) ja havia ballat per últim cop en un ballet feia nou anys, de manera que es decantava més per l'òpera i la música de cambra, que li permetien gaudir de la música de manera confortable.

Mentre els horitzons musicals de la jove “*Mlle Jacquier*” s’anaven expandint, el gust del rei estava canviant, i totes les fonts conegudes parlen de la connexió d’ella amb el rei, encara que fós a través de Louis de Mollier. La seva educació va ser supervisada per Madame de Montespan, l’amant del rei des de 1668 fins a 1682, que cuidava dels vuit fills preferits del rei, que Elisabeth Jacquet devia conèixer. També va estar sota la tutela de Madame de Maintenon, en aquell moment institutriu del fills bastards del rei.

Just als inicis de la dècada de 1680 el rei va abandonar la seva relació amb Madame de Montespan, i l’any 1682 la cort i el govern es traslladaren a Versailles. El palau es va acabar de construir l’any següent, any en què va morir la reina.

No se sap gaire d’Elisabeth Jacquet durant aquests anys de confusió, però l’any 1684 ella va abandonar la cort i es va casar amb Marin de La Guerre. Ell era fill de Michel de La Guerre, un organista de gran renom i compositor.

Jérôme, el germà de Marin, era organista de la Sainte-Chapelle, on hi havia un dels orgues més importants del regne, i quan Jérôme abandonà el seu càrrec, va ser Marin de La Guerre qui el va succeir. El 16 de Juliol de 1704 mor Marin de La Guerre, i tot i que es té constància de que era compositor, no s’en sap de cap obra que hagi sobreviscut.

Titon du Tillet (*Le Parnasse François*, 1732) afirma que el fill d’Elisabeth Jacquet va morir als deu anys.⁷ Ella, tot i que es va quedar a París, va mantenir el contacte amb el rei.

Edith Borroff opina que Elisabeth Jacquet va viure el millor de dos móns: va entrar a la cort, on va poder impregnar-se de la música que s’hi tocava i va relacionar-se amb els membres de la cort més importants, mantenia content al rei, i a la vegada es va escapolir de les recurrents cerimònies, pesades i avorrides de Versailles.

Però si s’hagués traslladat amb la cort a Versailles potser la història hauria estat del tot diferent. Una de les filles de François Couperin va accedir a un càrrec a la cort, no tan alt com el del seu pare, però va ser la primera dona en tenir-ne un. Elisabeth Jacquet mai va tenir un càrrec oficial. Segurament s’en va anar a París perquè el marit tenia un càrrec com a organista allà (que implica tocar en les misses d’una església concreta a determinades hores), deixant enrere una oportunitat d’estar a la cort. I havent arribat a

⁷ Titon du Tillet, Evrard (1732). *Le Parnasse François*. París: J. B. Coignard (fill), p. 636.

París, a qui donaria classes de clave si la cort havia marxat? De manera que es va haver d'obrir camí com a compositora.

La música era un àmbit al qual solien accedir les cortesanes o bé les noies que havien nascut en una família de músics, com era el cas de Marguerite-Antoinette Couperin⁸, les filles de Sainte-Colombe, Marais i Caix⁹ o Elisabeth Jacquet.

Pel que fa a la interpretació, aquesta era una ocupació més pròpia de les noies joves perquè les seves carreres es veien condicionades en el moment en que contreien matrimoni¹⁰, fins a tal punt que solien significar-ne el final.¹¹ Altres, davant la creixent demanda de professors particulars d'instrument van dedicar-se a l'ensenyança.

Moltes dones veien el cant com una opció. Mme de Maintenon, per exemple, era la directora de la Maison Royale de Saint-Louis a Saint-Cyr, on les joves estudiants aprenien a cantar per als oficis divins. Compositors com Nivers i Clérambault escrivien les seves col·leccions de motets per a elles¹².

⁸ La filla de François Couperin va ser formada per substituir al seu pare en el càrrec de clavecinista de la cort, i de fet va ser la primera dona en rebre aquesta distinció, tot i que el càrrec va ser rebaixat a una *commission d'ordinaire*.

⁹ Elles van ser algunes de les poques que van tocar instruments de corda fregada. La viola de gamba no tenia tantes adeptes, degut a la posició que adoptaven les cames. La posició, però, no va impedir a la segona esposa de Lalande o a les filles de Sainte-Colombe, Marais i Caix de tocar la viola de gamba i convertir-se en grans intèrprets.

¹⁰ Segurament Elisabeth Jacquet no va deixar la cort per casualitat justament al mateix moment en que es va casar amb Marin de La Guerre. La professió del seu marit, organista en l'església de Saint Louis, l'obligava a ell a estar a París. En el cas d'Elisabeth Jacquet, la seva carrera com a professional no es va acabar.

¹¹ Le Blanc va escriure l'any 1740 que a les joves estudiants se les ensenyava a tocar com a solistes i no tant a acompanyar, i que era una pena que tantes dones que començaven a tenir formació (molta més que les que eren solteres però que acabaven de començar) veiessin interrompuda la seva formació.

I Michel Corrette, en resposta a aquest problema, dedica aquestes línies parlant sobre el tema en *Le Maître de clavecin pour l'accompagnement* (1753): "Com que ara el clavicèmbal forma part de l'educació de les joves nobles que, com he notat jo, no segueixen la seva educació després de casar-se a no ser que sàpiguen acompanyar, m'he vist en el deure d'escriure per a elles aquest breu i asequible mètode per simplificar les dificultats que els enemics de l'harmonia volen difondre". I segurament aquesta era la solució més viable, perquè durant aquella època es dona el cas de molts violagambistes que contrauen matrimoni amb dones clavecinistes, com és el cas de Henriette-Angélique Houssu, la dona de Antoine Forqueray; Marie-Rose du Bois, l'esposa de Jean-Baptiste Antoine de Forqueray; o Anne-Jeanne Boucon, que era la dona de Mondonville. El cas de Marie-Louise Mangot és una mica diferent, perquè ella interpretava les peces de clavicèmbal del seu marit, Jean-Philippe Rameau.

¹² Era habitual en l'època que els compositors composessin obres per a les estudiants de les escoles o per les novícies dels convents. Vivaldi n'és un exemple. *Didò i Enees*, de Henry Purcell, va ser escrita perquè la interpretessin les estudiants de l'Escola de Senyorettes de Josias Priest en Chelsea. La primera pregunta que et fas és qui cantava els personatges de Enees, o el mariner,... Però en l'època també era habitual convidar a cantants professionals per alguns papers. De fet, aquesta òpera tenia present que el nivell musical no era professional, encara, així que el cor té una presència dramàtica molt forta, i Purcell va intercalar fins a disset ballets que segurament estaven destinats a les estudiants.

La via que van trobar moltes dones de realitzar-se com a compositoras va ser a través de la publicació mensual *Recueil[s] d'airs sérieux et à boire*, però aquestes solien fer-ho de manera anònima.

Davant d'un panorama tan limitat, no és estrany que tot i que sabem que ella tocava l'orgue, no composés cap obra per aquest instrument. Potser perquè si no es podia guanyar la vida tocant l'orgue no tenia sentit compondre res. Ser organista significava que una església et contractava, i a un treball així potser no hi tenia accés una dona.

Fins i tot, organitzava els concerts a casa seva. Estant a la cort, hauria viscut allà i hauria donat concerts amb regularitat, però a Paris la vida musical no era la mateixa, i no era qüestió de tocar en un festival o cicle de concerts, perquè no n'hi havia.

L'any 1685 va compondre la seva primera obra teatral, una pastoral, de la qual no en sabem el títol, sols que va ser representada en l'apartament del jove Dauphin i que el rei hi va assistir diverses vegades. I ja en 1687 publica les *Pièces de Clavessin, Premier Livre*, obra dedicada al rei i que va ser molt apreciada gràcies al *Mercure Galant* (març del mateix any): “*Ce grand prince l'a receu avec cet air obligeant qui luy est si ordinaire, et luy a marqué qu'il ne doutoit point que cet ouvrage ne fut parfaitement beau*”¹³.

Aquesta dedicació requeria el consentiment del rei, i va ser un reconeixement molt notable: ni tan sols François Couperin *Le Grand* va rebre aquesta distinció.

El 1691 compon *Les Jeux à l'honneur de la victoire* de la qual només s'ha conservat el llibret. De fet, les obres anteriors al 1692 exceptuant el llibre de *Pièces de clavecin* estan perdudes. I tres anys després, el 1694, estrena l'òpera *Céphale et Procris*, però no tindrà gaire èxit. Uns anys després, a Strassburg, tornarà a ser representada gràcies a l'ajuda de Sébastien de Brossard, a qui l'any 1695 va deixar algunes sonates manuscrites. La importància de Sébastien de Brossard rau en que s'han conservat les còpies que va fer de *Céphale et Procris* i de les sonates manuscrites, i en el cas de dues sonates per violí aquesta còpia n'és l'únic exemplar.

¹³ Traducció: “Aquest gran príncep va rebre (el llibre) amb aquell aire amable tant típic d'ell, i li va dir que no tenia cap dubte de que aquella obra era perfectament preciosa”.

És en aquesta època en la que Elisabeth Jacquet va ser retratada per François de Troy. L'historiador de l'art Dominique Brême va identificar-la i data l'obra del 1694-5.



Figura 1.2: François de Troy, Retrat d'Elisabeth Jacquet (Col·lecció privada, Londres)

El quadre va ser exposat al Louvre l'any 1704, i sabem pel catàleg de l'exposició que l'identificaven com *Madame de la Guette* [sic]¹⁴.

La representació d'un clavecí en el retrat de François de Troy es pot llegir com un símbol de l'èxit d'Elisabeth Jacquet com a intèrpret¹⁵, i reconeix el seu lloc en la societat com una dona cultivada.

És un dels exemples de quadres que mostren la *femme savante*, com és el cas del retrat de Mme de Montespan de Caspar Netscher (1670-71) o els retrats de Mme de Pompadour, incluint els retrats de Boucher.

Després de l'estrena de *Céphale et Procris* passaran tretze anys fins que Elisabeth Jacquet publiqui una altra obra. Després del fracàs de *Céphale et Procris* deixa enrere les obres teatrals. Però hi ha algun altre motiu pel qual no publica res en aquests tretze anys. Els diaris que fins llavors no havien deixat d'elogiar-la havien emmudit. Quin era el motiu d'aquest silenci?

Catherine Cessac dedueix que aquest període no productiu és fruit de les desgràcies i problemes personals de la clavecinista. En aquesta època perd als qui més estima: els seus pares, el seu marit i el seu germà Nicolas. Però segurament el que la va enfonsar més va ser perdre el seu únic fill de deu anys¹⁶.

Després de la mort del seu marit l'any 1704, Elisabeth va llogar un apartament situat a la rue Regrattière a Île-Saint-Louis (prop de l'església de Saint-Louis –en-Île on el seu germà Pierre era organista), on continua oferint els seus concerts i dona classes. Malgrat que ja no li quedava gairebé ningú, almenys tenia recursos econòmics. Era una dona lliure que no necessitava del permís del seu marit per a qualsevol procés legal, i podia prendre decisions en el seu propi nom.

¹⁴ Florence Gétéreau, Denis Herlin i Dominique Brême interpreten que la menció de *Madame de la Guette* és tracta d'un error. A més es va descartar la identificació del subjecte com Mme de la Guette, ja que la única persona coneguda amb aquest títol devia tenir 80 anys en l'època en que es va pintar el retrat, i tot i que Mme de la Guette cantava i tocava la guitarra no va ser reconeguda com una gran intèrpret.

¹⁵ François de Troy va retratar en la mateixa època a dos altres músics. El primer és del llautista Charles Mouton (1690) i l'altre de Catherine Loison (1695). En el retrat de C. Loison ella sosté un fragment d'una de les seves obres, mentre que el retrat de Ch. Mouton és l'únic retrat en el que mostra a un músic tocant l'instrument.

¹⁶ *Elle avoit eu un fils unique , qui à l'âge de huit ans surprenoit ceux qui l'entendoient jouer du Claveçin , soit pour l'execution des Pieces, soit pour l'accompagnement ; mais la mort l'enleva dans sa dixième année.* Titon du Tillet, Evrard (1732). *Le Parnasse François*. París: J. B. Coignard (fill), p. 636.

I va aprofitar aquesta autonomia per centrar-se en la composició. En només cinc anys Elisabeth Jacquet publicarà quatre de les seves obres més importants: les *Pièces de clavecin qui se peuvent joïer sur le violon* i les *Sonates pour le violon et pour le clavecin* (totes dues publicades de manera conjunta i per separat l'any 1707) i dos volums de *Cantates françoises sur des sujets tirez de l'écriture* que daten del 1708 i 1711.

Dos anys després, l'any 1713 es publicarà anònimament una obra titulada *La Musette ou les Bergers de Suresne*, una cantata pastoral que segons Sébastien de Brossard és de l'autora, però no en podem estar segurs.

També publicarà tres cantates profanes dedicades a l'Electoral de Bavaria (1715).

Les seves obres també van arribar al *Théâtre de la Foire*: va compondre un duet còmic titulat el *Raccomodement de Pierrot et Nicole* (produït originàriament per a l'obra de La Sage *La Ceinture de Vénus*) que va publicar juntament amb les cantates profanes.

Després de 1715 Elisabeth Jacquet va compondre poques obres més. No va abandonar la música però sí que es va retirar poc a poc de la vida pública. L'1 de setembre del mateix any va morir Lluís XIV i el Duc d'Orléans el va succeir com a regent del jove Lluís XV. Les seves últimes peces van ser àries publicades entre el 1710 i el 1724 en els *Recueils d'airs sérieux et à boire* de Ballard, com la cançó *Aux Vains Attraitis d'une nouvelle ardeur*, i *Les Amusemens de Monseigneur le duc de Bretagne*. Ja a l'any 1721 Elisabeth Jacquet va compondre la seva última obra, un "*Te Deum à grands chœurs*", que es va interpretar a la Capella del Louvre per celebrar que el jove monarca, d'onze anys d'edat, s'havia recuperat de la verola.

En aquella època ja era una dona independent i apreciada pel públic, per la cort i de renom a l'estranger. S'havia mudat (l'any 1727) a una casa pròpia a la *rue des Prouvaires* i no va tenir dificultats econòmiques. Va fer un primer testament l'any 1726 en el qual descriu les seves possessions i on es veu que va viure força bé (parla de tapisseria brodada, de joieria, de pintures, de relíquies de la família i mobles de qualitat¹⁷). El 24 juny del 1729 dicta de nou el seu testament en el qual va designar als seus dos nebots, Louis i Jean-Antoine Yard, fills de la seva germana Anne, els seus

¹⁷ WALLON, Simone (1957). "Les Testaments d'Elisabeth Jacquet de la Guerre". *Revue de Musicologie*, vol. 40, núm. 116 (Dec., 1957), p. 206-214.

legataris. Va morir el 27 de juny de 1729 a l'edat de 64 anys i va ser enterrada el següent dia en l'església de Saint-Eustache.

En un opuscle titulat *Diverses pièces en prose et en vers, au sujet du Parnasse François*, es pot llegir el següent quartet: “*Digne de ces rivaux une autre Terpsicore,/ LA GUERRE, dont les airs enchantent tout Paris,/ Sur le bronze muet semble nous dire encore :/ Aux grands Musiciens, j’ai disputé le prix*¹⁸”.

L'últim vers del poema es va inscriure en un medalló de bronze que es reproduïx en *Le Parnasse François* (1732) d'Evrard Tilton du Tillet, on Elisabeth Jacquet figura al costat de cinc grans compositors: Lully, La Lande, Campra, Marais i Destouches. Ella apareix de perfil, ja amb certa edat i se la veu com una dona amb caràcter i amb confiança.

L'autor remarca que diverses dones s'han distingit en el camp de la música, però que Jacquet de la Guerre "ha ocupat un lloc destacat entre elles".

Aquesta és una de les referències més completes de la clavecinista. Gràcies a ell no només sabem del seu talent com a clavecinista sinó que tenim constància de que Elisabeth Jacquet tocava l'orgue:

*On peut dire que jamais personne de son sexe n'a eu d'aussi grands talents qu'elle pour la composition de la musique, et pour la manière admirable dont elle l'exécutoit sur le Clavecin et sur l'Orgue*¹⁹.



Fig.1.3: Medalló commemoratiu d' Elisabeth Jacquet

¹⁸ Tilton du Tillet, Evrard (1718). *Diverses Pièces en prose et en vers, au sujet du Parnasse François, exécuté et élevé en bronze en l'année 1718*. p.50.

¹⁹ Traducció: *Un pot dir que mai una persona del seu sexe hagi tingut uns talents tant grans tant per la composició de la música com per la manera admirable d'interpretar al clavicèmbal i a l'orgue*. Tilton du Tillet, Evrard (1732). *Le Parnasse François*. París: J. B. Coignard (fill), p. 636.

Visió general de les seves obres

2

2.1 PRELUDIS NO MESURATS

- Introducció

Segons Bukofzer²⁰, després de que el repertori per llaüt arribés a la seva decadència amb la mort de Denis Gaultier l'any 1672, els clavecinistes francesos van partir del llenguatge idiomàtic de l'escola de llaüt per elaborar la literatura per a clave. D'ells van rebre els préludes non mesuré, les danses agrupades per tonalitat, les peces de gènere (que porten títols), l'estil *brisé* o *luthé* i l'ornamentació virtuosa.

L'ús del preludi es remonta al segle XV amb els *ricercare* i variacions a l'orgue i al llaüt. Els llaütistes improvisaven peces introductòries en el to de la suite per familiaritzar els oients a la vegada que escalfaven els dits.

Olivier Baumont explica de manera molt clara en que consisteix aquest estil *luthé* que caracteritza els preludis no mesurats:

“Une des spécificités du luth comme du théorbe est que la note, une fois jouée, peut sonner jusqu'à son extinction naturelle. Seule la main de l'instrumentiste peut l'arrêter. Une note peut ainsi se mêler aux suivantes en une sorte de halo sonore des plus séduisants. Les sautereaux du clavecin possèdent généralement des étouffoirs qui interrompent la note lorsque l'on relève la touche 'l. Ce n'est pas le moindre des mérites des clavecinistes français du Grand Siècle que d'avoir su traduire et noter une résonance que les luthistes n'avaient pas besoin d'indiquer dans leurs tablatures. Ils

²⁰ Manfred F. Bukofzer ho descriu així: “Aunque la música francesa para laúd declinó después de la muerte de Gaultier, sus logros musicales no desaparecieron, sobrevivieron en la música para clavicémbalo o clavecín. Los clavecinistas imitaron de manera cuidadosa casi todos los giros idiomáticos del laúd con su instrumento”. Vegeu: BUKOFZER, Manfred F. (2006). *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, p. 180.

développèrent au clavecin ce fameux « style luthé », sorte de polyphonie brisée où les voix parlent les unes après les autres et non ensemble. Sa notation demande un arsenal complexe de notes tenues et de voix qui apparaissent ou disparaissent en fonction des sonorités désirées. Ne sous-estimons pas l'importance de Chambonnières, mais aussi de Louis Couperin, de Lebègue, de Jacquet de La Guerre et de d'Anglebert en ces matières.”²¹.

Olivier també subratlla la influència de Froberger en l'escola francesa de clavicèmbal, especialment en els preludis de Louis Couperin i d'Elisabeth Jacquet de La Guerre. La influència que va rebre Froberger de l'estil de les grans *Toccate* italianes i sobretot les de Frescobaldi, es veurà reflexat en l'alternància de les seccions lliures en *stilus fantasticus* i les seccions mesurades dels preludis no mesurats de Louis Couperin i d'Elisabeth Jacquet. El pas d'una secció mesurada a una altra no mesurada es dona de manera gradual, sense cap ruptura. Aquest *glissement* progressiu d'un estil a un altre tan “frescobaldià” és present en Froberger no sols en les seves *Toccate* sinó també en les seves danses. Els darrers compassos de la Gigue de la [suite] en la menor, del manuscrit de 1656, estan escrites en l'estil lliure d'una tocata o d'un *prélude*, i són comparables al finals de les seccions mesurades d'un dels tres preludis en sol menor de Louis Couperin i al de la *Tocade* en fa major del llibre de 1687 de Jacquet de La Guerre.



Figura 2.1: Gigue en sol menor (Ms. 1656) de Froberger, fragment final (compassos 24-29)

²¹ Traducció: “Una de les especificitats del llaüt i de la tiorba és que el so de la nota dura fins a la seva extinció natural. D'aquesta manera una nota es pot barrejar amb les següents en una espècie d'halo sonor i seductor. En el clave el funcionament és diferent, perquè tot i que la corda és pinçada pel plectre com el dit del llaütista, els apagadors del saltiró interrompen el so de la nota en el moment en que es deixa de prémer la tecla, de manera que els clavecinistes francesos van traduir i transcriure la resonància que els llaütistes no indicaven en les seves tabulatures. Van desenvolupar l'estil “luthé”, un tipus de polifonia “trencada” on les veus parlen una darrere l'altra i no a la vegada. Aquesta notació exigeix un arsenal complex de notes que es mantenen i de veus que apareixen i desapareixen en funció de les sonoritats desitjades. No s'ha de subestimar la importància de Chambonnières ni la de Louis Couperin, com tampoc la de Lebègue, Jacquet de la Guerre i D'Anglebert en aquesta tasca”.

Vegeu *La naissance du style français: 1650-1673*, p. 58.



Figura 2.2: De la secció mesurada (indicada amb “*Changement de mouvement*”), fragment final d’un dels preludis en sol menor de Louis Couperin.

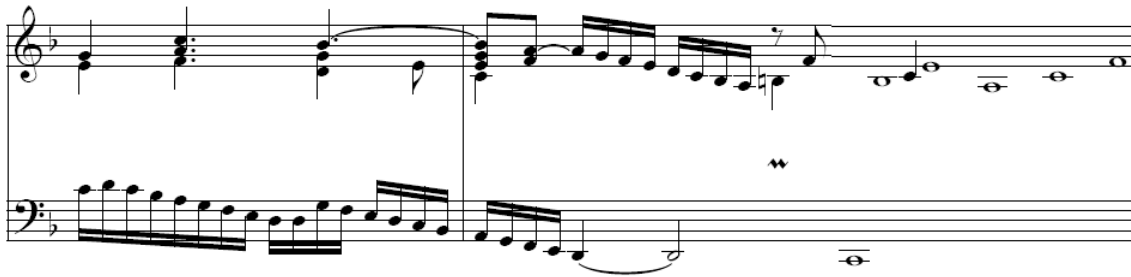


Figura 2.3: Final de la secció mesurada de la *Tocade* en Fa major d’Elisabeth Jacquet.

Elisabeth Jacquet va compondre quatre preludis no mesurats (un d’ells designat *Tocade*) que introduïen les suites de clavicèmbal del seu primer volum. A continuació veurem com són aquests.

- La notació

Utilitza una notació mixta i amb lligadures múltiples²². El problema que planteja aquesta notació és descodificar el valor i la funció de les notes segons el valor rítmic amb el que se les ha representat, i el paper de les lligadures.

En general es reserven les rodones per a les notes que conformen l’harmonia. D’aquesta manera, els conjunts de rodones ens indiquen la successió harmònica. A partir d’aquí, trobem negres, corxeres i semicorxeres. Com a regla general, podem dir que aquestes solen ser notes estranyes a l’harmonia o grups de notes ornamentals, però podem veure també fragments on això no és així.

²² Es tracta d’una notació mixta perquè utilitza diferents valors rítmics per precisar la funció de cada nota (rodona, negra, corxera i semicorxera). Altres compositors també inclouen la blanca dins dels seus preludis, mentre que la notació amb valors iguals només utilitza un sol valor (la rodona), com és el cas dels preludis de Louis Couperin. És una notació amb lligadures múltiples perquè de cada nota es traça una lligadura que indica la durada del seu valor, mentre que si es tractés d’una notació amb lligadures simples, una sola lligadura englobaria les notes que conformen una harmonia (com les lligadures melòdiques). Aquest ús de les lligadures el podem trobar en els preludis de Lebègue.

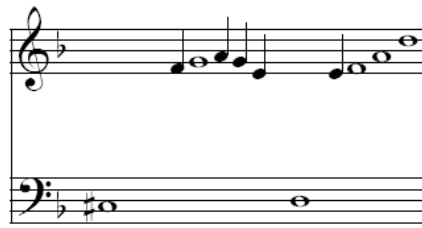


Figura 2.4: Preludi en sol menor, final del tercer sistema (p.23) i inici del primer sistema (p.24)

En la mà dreta podem veure que les negres conformen juntament amb el baix un acord de sexta amb quinta disminuïda, i per tant, una harmonia de dominant just abans de l'acord de re. Per què ha preferit mantenir el valor de les negres quan podem interpretar aquestes notes com una clara harmonia de dominant? És probable que vulgui donar-los-hi una funció ornamental.

Hi ha musicòlegs que han considerat que és una notació molt imprecisa i que no hi ha cap motiu pel qual s'ha decantat per un valor o l'altre. El cert és que és un sistema notacional ben complex que no es perfecciona fins a la publicació de les peces de clavicèmbal de D'Anglebert.

	<i>Preludi en re menor</i>	<i>Preludi en sol menor</i>	<i>Preludi en la menor</i>	<i>Tocata en fa major</i>
<i>Rodones</i>	Són el valor base, i indiquen les notes que conformen l'harmonia.			
<i>Negres</i>	- No se'n troben gaires. - Notes de pas.	-Notes estranyes a l'harmonia (ja estiguin soles o agrupades). -Notes pertanyents a l'harmonia pero tractades de manera ornamental. -Pas de veritable sentit rítmic.		
<i>Corxeres</i>	S'interpreten com les negres en els preludis en sol menor, en la menor i la Tocade.	No n'hi ha.	-No se'n troben gaires.	No n'hi ha.
<i>Semicorxeres</i>	No n'hi ha.	No n'hi ha.	-Petites cèl·lules melòdiques (parelles de semicorxeres) -Paper ornamental i amb significat rítmic i de caràcter.	No n'hi ha.

Taula 2.1: Valors rítmics en els preludis no mesurats d'Elisabeth Jacquet.

- Les lligadures

El sistema de lligadures de prolongació²³ que utilitza és molt divers, i a més, no es limita a escollir un sol tipus. S'inspira en els principis pràctics de Nicolas Lebègue pel que fa a les lligadures simples, i a la vegada utilitza també les lligadures múltiples que emprèn Jean Henry D'Anglebert i Louis Couperin.

Per al pautat superior acostuma a utilitzar les lligadures simples pròpies de Lebègue. L'ús d'aquestes es pot resumir en dos principis bàsics anunciats per ell mateix en els seus preludis:

- Si les notes que abasta la lligadura formen una harmonia, totes es prolonguen fins al final d'aquesta.
- En qualsevol altre cas, si les notes no pertanyen a l'harmonia o són graus conjunts es manté només la primera nota.

Per al pautat inferior utilitza les lligadures múltiples a la manera de Louis Couperin, però adaptades a la notació mixta. Però és una escriptura un pèl imperfecta, ja que les lligadures de la mà esquerra no es prolonguen tot el temps que dura la intervenció de la mà dreta.

Als inconvenients que tenia la notació de Lebègue, cal afegir els defectes que tenia la notació manuscrita de D'Anglebert: la raresa de les lligadures i la imprecisió del seu traç dificulten la determinació exacta de l'inici i el final del so de la nota.

- Anàlisi melòdica

L'ornamentació dels preludis és bastant normal i s'integra dins una melodia d'origen harmònic. Perquè el que preval són les harmonies i no tant l'ornamentació i el desenvolupament que es fa d'aquestes, de manera que com que hi ha més varietat harmònica va en detriment de la voluptuositat ornamental.

- Els modes major i menor

Si l'ornamentació en Elisabeth Jacquet era un aspecte secundari és perquè en ella preval l'harmonia.

²³ Aquestes es distingeixen de les lligadures d'articulació en que indiquen la unió d'una apoggiatura (negra o corxera) a la nota principal.

A l'inici del *Preludi en la menor* el traç de la mà dreta descendent té el *sol* i el *fa* naturals. Però la peça evoluciona cap a la dominant, de manera que en els següents acords de passatge posa el *fa#*, que ens obliga a que el *sol* sigui també sostingut, i per tant, ja tenim la sensible en un acord de dominant.



Figura 2.5: Inici del *Preludi no mesurat* en la menor

Aquest passatge no és més que una successió de tònica – dominant - tònica, però afegint l'acord de subdominant amb la tercera major que no canvia dràsticament el procés harmònic, però sí que el fa molt més expressiu.

Aquest és un dels molts fragments que exemplifica el ric vocabulari harmònic propi dels seus preludis i que tant impacta en els seus preludis.

2.2 LES PIÈCES DE CLAVECIN, PREMIER LIVRE

A inicis del 1687 a París, Henri de Baussen va gravar le *Premier Livre de Pièces de Clavessin* d'Elisabeth Jacquet.

S'ha pogut datar l'obra gràcies a l'*Extrait du Privilège du Roy*: "*Le Roy, par ses Lettres Patentes du [] Janvier 1687 signées et scellées a permis à Mademoiselle de la Guerre de faire graver et imprimer, Vendre et débiter toutes les pièces de Clavessin qu'elle a composées : par tel Graveur et Imprimeur ou autre qu'elle trouvera bon etre ...*".

La dedicatòria està seguida d'un Madrigal i d'un Epigrama signats per R[ené] T[répagne], S[ieur] de Ménerville²⁴ dedicats a Mlle de La Guerre per l'inici de la seva brillant carrera.

²⁴ Ell era el nebot de Marguerite Trépagne, la dona de Michel de La Guerre, que era el sogre d'Elisabeth Jacquet, així que eren cosins per aliança. Ell va escriure *Les Amusemens de Mgr le duc de Bretagne* (París, 1712), que contenen quatre àries compostes per Elisabeth Jacquet.

Elisabeth Jacquet ja era reconeguda més enllà de Versailles: "*Les applaudissements qu'elle a receus de la Cour, lui ont acquis une réputation qui s'est répandue jusque dans les Pays étrangers, où son nom est fort connu*"²⁵.

La prova d'aquest reconeixement és que el primer volum que es va trobar de les *Pièces de Clavessin* està conservat en la Biblioteca del Conservatori de Venècia formant part d'una col·lecció italiana en la qual només aquest volum és francès. El volum està format per quatre suites en Re menor, Sol menor, La menor i Fa major.

En aquest apartat ens centrarem solament en aquelles danses que tenen alguna característica especial. No entrarem en fer una descripció de cada dansa, així que hi haurà danses que simplement s'indicarán perquè no tenen res que no tinguin altres del seu tipus.

2.2.1. Suite en Re menor

Consta de: *Preludi*, *Allemande*, *Courante*, *2a Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, *Cannaris*, *Chaconne l'Inconstante* i *Menuet*.

- *Preludi*

Dins del curs de la peça, el motiu ornamental es reprén, es modifica i es desenvolupa en llargs traços sinuosos.

La part mesurada comença amb un pedal al baix i amb una doble línia melòdica a distància d'una tercera que evoluciona per seqüències sobre un ritme obstinat.



Figura 2.6: Inici *Preludi* en re menor

La cèl·lula de quatre notes que hem vist a l'inici del Preludi sorgeix, ara transformat, però permetent que les dues seccions estiguin relacionades motívicament.

²⁵ *Mercur Galant*, mars 1687, p.237.



Figura 2.7: Inici del *Mouvement* (part mesurada) del mateix *Preludi*

- *Sarabande*

La primera part d'aquesta sarabanda té una melodia ascendent per crear una tensió que es relaxa quan baixa en moviments regulars de corxeres. Però el més destacat d'aquesta dansa és que comença amb la tónica major, que contrasta en una peça en re menor. Aquest inici es comparable al de la sarabanda en re menor del volum de 1707, on utilitza el mateix procediment però aquest cop de manera més pronunciada. En aquest cas, la sarabanda comença també amb la tónica major, però durant els dos primers compassos dóna la sensació de que estarà en Re major, fins que al tercer compàs fa un canvi dràstic en l'harmonia i sense cap mena de modul·lació passa al mode menor.

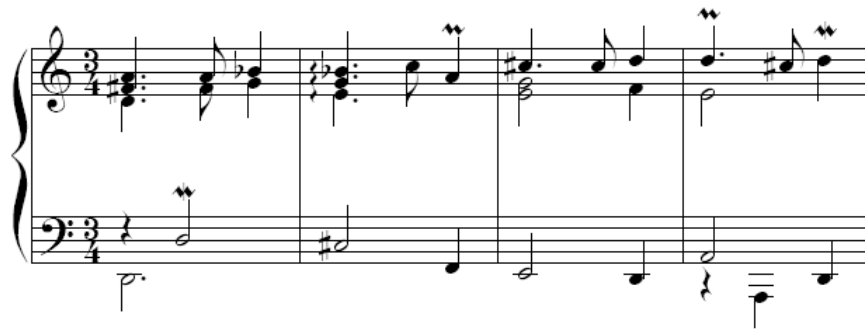


Figura 2.8: *Sarabande* en re menor (1687), fragment (compassos 1-4)



Figura 2.9: *Sarabande* en re menor (1707), fragment (compassos 1-4)

- *Chaconne L'Inconstante*

És l'única peça del llibre titulada: *L'Inconstante*. Aquest títol reflecteix les petites variacions que pateix el refrany en cada presentació i la indecisió del mode. El refrany està format per quatre compassos molt expressius que van a explorar els greus del teclat i conté una hemidòlia.



Figura 2.10: Refrany de la *Chaconne L'Inconstante*

2.2.2 Suite en Sol menor

Consta de: *Preludi*, *Allemande*, *Courante*, *2a Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, *2a Gigue*, *Menuet* i *Double*.

- *Allemande*

És més variada que l'*Allemande* de la suite anterior pel que fa al ritme. És per aquesta dansa que el crític de la *Mercure Galant* del març de 1687 va definir aquesta suite com "*faite à l'imitation du luth*"²⁶.



Figura 2.11: *Allemande* en sol menor, fragment (compàs 5)

²⁶ Catherine Cessac definia l'estil luthée així: "*Ce style dit "luthé" tire son origine de l'écriture propre au luth, instrument dont la résonance des sons est quasi nulle. Afin de donner l'illusion d'une certaine linéarité, les lignes mélodiques sont sans cesse relayées par d'autres avec un large usage de retards et d'appoggiatures, offrant ainsi une riche polyphonie*".

(traducció del darrer paràgraf) :

Per donar la il·lusió d'una certa melodositat, les línies melòdiques avancen sense detenir-se substituint-se per altres amb un gran ús de retards i apoggiatures, oferint així una rica polifonia.

- *Gigue i 2ª Gigue*

La primera giga no té res de particular, però la segona és diferent, perquè adopta una mesura binària. I per què? Segons Catherine Cessac això té el seu origen en l'empremta que va deixar l'escola de llaüt en l'escola de clavicèmbal: "*Cette notation provient des rapports étroits qu'entretenait la gigue avec l'allemande dans le répertoire de luth. Ainsi trouve-t-on chez Denis Gaultier une pièce intitulée Gigue dans une source, et Allemande dans une autre*".


Aquesta Gigue d'Elisabeth Jacquet constitueix l'únic exemple d'aquest tipus imprès en el segle XVII. A més a més, es distingeix de les altres giges per la seva escriptura: adopta l'estil *luthée*, abandona les imitacions i la cèl·lula  és omnipresent. Es fa evident que els procediments utilitzats en la gigue són els mateixos que per l'Allemande.



Figura 2.12: 2ª Gigue en sol menor, fragment (compassos 1-7)

2.2.3 Suite en La menor

Consta de: *Preludi*, *Allemande*, *Courante*, *2a Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, *Chaconne*, *Gavotte* i *Menuet*.

- *Prélude*

És completament lliure, “respira” amb una amplitud i un “ayre” (com diríem parlant de la música d’Antonio de Cabezón) que no tenen els altres preludis de la obra. En ell

l'interpret explora la totalitat de l'àmbit del teclat amb arpegis intercalats i amb un estil propi d'una toccata.

- *Courante* i 2^a *Courante*

Totes dues són molt ornamentades, i estant la primera a 3 i la segona a 3/2 indica que la primera té un tempo més viu que la segona quan sol ser a l'inrevés.

En la primera, en els compassos 16 i 17, hi ha una hemidòlia que dóna a les dues línies del baix i de la soprano total independència l'una de l'altra.

I al penúltim compàs de cadascuna de les dues parts de la primera *Courante* (8 i 19 respectivament), Elisabeth Jacquet provoca una síncopa harmònica molt audaç. La primera vegada superposa sobre la fonamental (*sol*) les appoggiatures *re#* i *fa#* (que després aniran a *mi* i *sol*) i un retard sobre la nota *la*. En la segona part, sobre la nota *do* del baix es manté el *re* com un retard i se li afegeix el *sol#* (la sensible de tònica).



Figura 2.13: *Courante* en la menor, fragment (compassos 8-9)



Figura 2.14: *Courante* en la menor, fragment (compassos 19-20)

- *Gigue*

Presenta un exemple molt interessant d'entrades fugades. En la primera part la fuga és a tres veus (subjecte - resposta - subjecte). En la segona el motiu és semblant però la fuga és a quatre veus (subjecte sobre el to de la dominant - resposta - subjecte sobre la tònica - resposta).

- *Chaconne*

El refrany de quatre compassos és comparable harmònicament a l'inici de la *Sarabande* de la Suite en *re menor*. El baix que dibuixa és molt senzill: de *la* a *do#* i de *re* a *re* per arribar a *mi* i *la*. Les dues notes importants són el *do#* del 2n compàs i el *mi* del 4t compàs, i a partir d'aquí tota la tensió de la mà esquerra recau en com el baix es mou per arribar a aquestes notes.



Figura 2.15: Refrany de la *Chaconne*

El que fa especial el refrany de la Chaconne és que el primer compàs està en *la menor* i el segon, sense cap mena de modul·lació passa a *la major* per tornar després a *re menor*. A més, ho fa de manera molt intencionada, ja que normalment un acord de sexta no es troba en un primer temps, i en aquest cas coincideix en un primer temps i a més amb la tercera major en el baix. Tot a partir d'un baix que es mou per grans conjunts i que no té res d'especial.

De la mateixa manera que la *Chaconne l'Inconstante*, tota la peça es troba en l'àmbit greu del teclat. Entre els dos volums de *Pièces de clavecin* (el de 1687 i el de 1707) ens han arribat tres Chaconnes per a clavicèmbal. Segurament perquè l'autora volia donar-les-hi la majestuositat que caracteritza la dansa, podem veure que totes tres tenen en comú que en el refrany la peça es troba en el registre greu del teclat, mentre que en els couplets té més llibertat per sobrepassar aquest àmbit. L'estructura és la mateixa: el refrany és de quatre compassos mentre que els quatre couplets són de vuit, i així com els dos primers couplets conserven el caràcter del refrany amb corxeres i moviments paral·lels, el tercer couplet és més variat de ritme i més viu i el quart és d'estil fugat (com també passa en el quart couplet de la *Chaconne* en *re menor* de Louis Marchand).

2.2.4 Suite en Fa major

Consta de: *Tocade*, *Allemande*, *Courante*, *2a Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, *Cannaris* i *Menuet*.

- *Tocade*

Aquest preludi està més desenvolupat que els altres. La juxtaposició de seccions de caràcter diferent es troba molt present en les toccates de Frescobaldi i de Froberger²⁷. El *Mouvement* està format de vàries seccions: la primera és molt viva, on el valor essencial és la semicorxera i on hi ha imitacions de les dues mans. Les dues seccions següents són d'estil fugat encara més pronunciat i als últims compassos torna a l'estil no mesurat i més lliure²⁸.

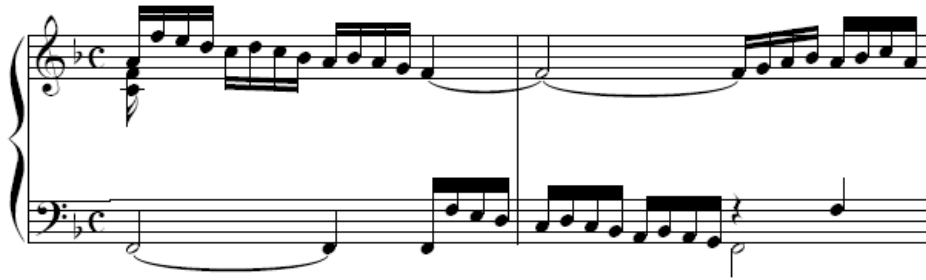


Figura 2.16: *Tocade* en fa major, fragment (compassos 26-27 del *Mouvement*)

- *Sarabande* (en estil *luthée*).

- *Gigue*

Tot i mantenir l'estil de les imitacions típic en les giges, en conjunt sembla que hi hagi un tractament més polifònic que no pas contrapuntístic amb moviments paral·lels molt tènues.

- *Menuet*

Té dues particularitats. Per una banda, la primera part es divideix en dos frases de quatre compassos mentre que en la segona part les frases s'expandeixen a sis compassos deixant enrere l'estructura tradicional. Per altra banda, els dos temes exposats en cadascuna de les parts comparteixen el material temàtic fins al punt de que comencen igual.

²⁷ Vegeu la pàgina 14-15 del present treball.

²⁸ Per entendre com passa de l'estil mesurat al no mesurat en aquesta *Tocade* vegeu la Figura 2.3.

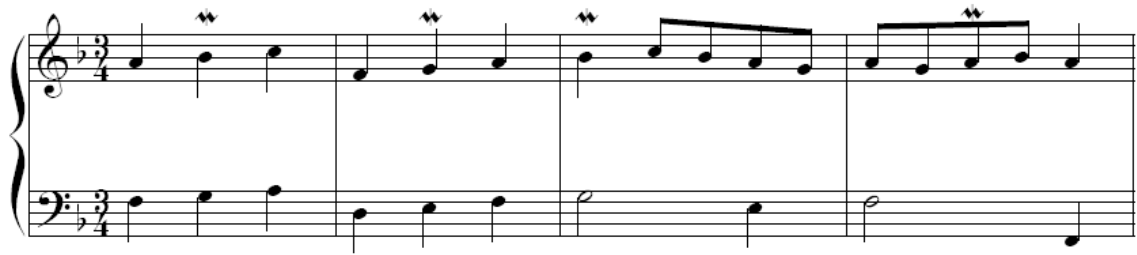


Figura 2.17: *Menuet* en fa major, fragment (compassos 1-4, primera frase de la primera part)



Figura 2.18: *Menuet* en fa major, fragment (compassos 9-14, primera frase de la segona part)

2.3 LES JEUX A L'HONNEUR DE LA VICTOIRE

Aquesta és una de les seves primeres obres, de la qual sols ens ha arribat un llibret no datat. Davant de tan poques pistes molts musicòlegs s'han limitat a citar-la dins de la seva producció amb excepció de Catherine Cessac, que ha fet una gran aportació en desvetllar alguns dels secrets que l'envolten.

Composta entre el 1691-1692, l'obra és pionera en el gènere de l'òpera-ballet i anterior a *L'Europe Galante* d'André Campra del 1697 (considerada des de sempre com la primera).

Edith Borroff defensava la hipòtesi de que aquesta obra la va compondre per celebrar la victòria de Mons (l'any 1691). Catherine Cessac també considera la possibilitat de que fós escrita per celebrar el setge de Namur al juny de 1692.

Cessac es basa en el Pròleg de *Les Jeux a l'honneur de la victoire*, que subratlla el retorn del rei, i dóna a entendre que el pacte encara no és definitiu (fins l'any 1685).

El Pròleg defineix l'obra com *divertissement* o *entrée* i el títol de l'obra la designa com *ballet*, però en cap cas òpera-ballet. Aquest terme rarament es va utilitzar a inicis del s.XVIII i va ser a partir de 1750 que es va utilitzar més sovint.

Catherine Cessac defensa que el terme *divertissement* és sinònim de les *entrée* de les òperes-ballet, i que l'obra encaixa amb la definició que Louis de Cahusac dóna de què és una òpera-ballet: "*un composé de plusieurs Actes différens, qui représentent chacun une action mêlée de divertissemens, de chant et de danse*" o la definició que dóna Jean-Francois Marmontel: "*spectacle composé d'actes détachés quant à l'action, mais réunis sous une idée collective, comme les Sens, les Elémens*".

En aquest cas, el Pròleg ret homenatge al rei. Tant en l'obra d'Elisabeth Jacquet com en *L'Europe galante* els personatges del pròleg reapareixen en l'última *entrée*.

2.4 CÉPHALE ET PROCRIS

Als inicis de la seva carrera i després de la bona acollida que va tenir el seu primer volum de *Pièces de clavecin*, Elisabeth Jacquet tenia moltes esperances en la creació de la seva *tragédie lyrique* "*Céphale et Procris*", la primera obra d'aquest gènere composta per una dona per l'*Académie Royale de Musique*. L'òpera va ser representada per primera vegada el 15 març del 1694 i Elisabeth Jacquet va dedicar-la al rei²⁹.

L'autor del llibret, Joseph-François Duché de Vancy, es va inspirar en el setè llibre de les *Metamorfosis* d'Ovidi i en el tercer llibre de *L'art d'estimar* del mateix autor.

Si per una banda Duché és fidel als dos protagonistes (Céphale i Procris), a la mitologia (l'atracció d'Aurore per Céphale, l'amor de Céphale i Procris tot i la desaprovació dels déus, els dubtes de Procris pel que fa a la fidelitat del seu amant i la mort de Procris), el poeta es pren la llibertat de donar un paper més important a Aurore i d'implicar Borée

²⁹ "*Sire, l'attention que par votre bonté singulière Votre Majesté a daigné donner à quelques-unes de mes compositions de musique, et l'approbation dont elle les a honorées plus d'une fois, m'ont donné le courage d'entreprendre celle-ci, la force de l'exécuter, et la confiance de l'offrir à V. M. Si je n'ai pu par le malheur de mon sort employer ma vie à son service, ni par de grands talents travailler pour sa gloire, je me trouverai toujours très heureuse et assez distinguée, d'en avoir cultivé un dès mon enfance, duquel au moins je puisse contribuer à son divertissement dans les courts intervalles de ses grandes et importantes occupations...*".

en la trama, personatge que apareix en el sisé volum de les *Metamorfosis*, però amb un paper diferent.

Duché de Vancy va més enllà de la història tràgica que acaba amb la mort de Procris, i paral·lelament a la història d'amor entre els dos protagonistes introdueix la relació secundària entre Arcas i Dorine.

Tot i que Duché enriqueix l'obra amb les discussions de caràcter còmic entre Arcas i Dorine que contrasten amb la trama principal, ell encara és bastant inexpert. La narració transcorre de manera desorganitzada i poc entenedora i el nivell no és comparable amb el de Quinault o de Thomas Corneille. Des del punt de vista musical, *Céphale et Procris* torna a les estratègies compositives de la *tragédie lyrique* que fa vint anys ja havia explorat Lully. Seguint la mateixa estructura, l'òpera està constituïda pel pròleg que elogia la glòria del rei i cinc actes. Malgrat les carències literàries de l'obra, Elisabeth Jacquet enriqueix la psicologia del personatge de l'Aurore i dota de dramatisme les grans àries de Procris i Céphale.

El fracàs de *Céphale et Procris* va afectar Elisabeth Jacquet i segurament va ser la raó per la qual va deixar enrere el gènere dramàtic, i haurem d'esperar tretze anys perquè surti a la llum una nova obra. Tot i així, en aquesta època comença a treballar en un gènere que tot just s'està introduint a França: la sonata.

2.5 LES SONATES MANUSCRITES (1697) I LES SONATES PER A VIOLÍ (1707)

Sébastien de Brossard va copiar les seves primeres sonates (quatre sonates en trio i dues per violí i baix continu), que va trobar “délicieuses”.

Les Sonates manuscrites (quatre en trio i dues per a violí i baix continu) daten de finals del segle XVII, com les dels seus contemporanis (Marc-Antoine Charpentier, François Couperin, Jean-Fery Rebel, Sébastien de Brossard).

Solen començar amb un *Grave*, com era típic en les sonates d'església italianes. Recull la influència de Corelli en alguns moviments ràpids, que conclouen amb un breu *Adagio*. Com François Couperin, combina la tradició francesa (amb la melodia, la llibertat en la disposició de la forma i la presència subjacent de la dansa) i l'influència italiana (en el tractament de les seqüències, en els moviments lents expressius i en la

recerca harmònica). També varia la instrumentació en el curs de les seves sonates, ja que per una banda compon sonates en trio només per a violí de la mateixa manera que ho feia Couperin, i per l'altra dóna protagonisme a la viola de gamba oferint-li un paper solista com feia Charpentier o Rebel.

Quan Elisabeth Jacquet publica les Sonates per a violí i clavecí l'any 1707, el gènere ja està acceptat a França. En només tres anys, es van publicar deu llibres de François Duval, Michael Mascitti, Jean-François Dandrieu, Charles Francis Gregory La Ferté i Joseph Marchand. Les sonates en trio, i per tant per a dos violins i baix continu, donen pas a les sonates per a violí i baix continu. D'altra banda, en comparació amb les seves primeres sonates, aquestes es distingeixen per uns moviments més autònoms i una escriptura violinística més interessant.

2.6 LES PIÈCES DE CLAVECIN QUI SE PEUVENT JOÛER SUR LE VIOLLON (1707)

Aquest recull conté dues suites que són testimonis de l'evolució de la forma durant el segle XVIII. L'expansió del número de moviments en la primera suite anuncia les peces de clavecí de François Couperin, mentre que la brevetat de la suite en sol major és més pròxima a la *sonata da camera* dels italians. Amb aquest títol Elisabeth Jacquet explicita una pràctica (les peces poden ser interpretades amb un violí) ja existent des de feia vint anys arran de la publicació del seu primer llibre tal com havia constatat la *Mercure Galant* l'any 1687³⁰ i de la que s'havia fet ressó Dieupart en publicar les *Six Suites de Clavessin* (1702).

2.7 LES CANTATES ESPIRITUALS I LES CANTATES PROFANES

A inicis de la dècada del 1700 i després de que a Itàlia haguessin conreat aquest gènere, la cantata arriba a França. Les raons d'aquesta tardança són la desconfiança i la seva resistència al que ve més enllà de les muntanyes.

Des dels seus inicis la cantata s'imposa en l'escena musical francesa i passa a ser molt popular entre els compositors, entre ells Elisabeth Jacquet, que l'any 1708 ofereix al

³⁰ “La plupart des pièces sont propres à être jouées sur un dessus de violon ou de viole avec une basse”.

públic sis cantates amb textos d' Antoine Houdar de la Motte. Aquestes es diferencien de les de Bernier o Campra ja que ella no escull un relat mitològic sinó fragments de la Bíblia. Encoratjada per la bona acollida que va tenir el primer volum, tres anys després va publicar un segon volum al qual la revista *Journal of Sçavans* va dedicar un article que acaba així:

“On doit savoir bon gré à Monsieur de la Motte et à Mademoiselle de La Guerre d’avoir ramené la poésie et la musique à leur première institution, en les employant à louer l’Être suprême, et à célébrer les véritables héros”.

Deixant de banda la temàtica, no hi ha cap diferència entre la cantata sacra i la profana, ja que l'estructura és la mateixa i el llenguatge emprat també. Combina els recitatius i les àries intercalant algunes simfonies. Elisabeth Jacquet va més enllà de l'estil propi del gènere abarcant el to i el caràcter contingut. Amb aquests dos llibres es converteix en el compositor més representatiu en aquest gènere amb inspiració bíblica i contribueix a renovar la música espiritual francesa.

En les seves obres vocals podem veure que la frontera entre recitatiu i ària és molt flexible. En la cantata *Adam*, dins d'un mateix recitatiu utilitza dos estils diferents. El primer quartet és més semblant a l'estil propi d'un recitatiu, mentre que el següent s'aproxima més a l'estil agitat més propi d'una ària, per expressar que l'estat emocional del personatge s'intensifica.

També es dona el cas invers tal com podem veure en l'òpera *Céphale et Procris*. En l'ària *Lieux écartez, paisible solitude*, dins la primera secció, les dissonàncies expressen el dolor de Procris perquè l'obliguen a separar-se del seu estimat, però en la secció central, l'ària adopta un estil més inclinat al recitatiu (hi ha un canvi del compàs 3/2 a 2, i canvis freqüents de tonalitat i la línia melòdica és més d'un estil declamatori).

Elisabeth Jacquet experimenta dins del *da capo* de les àries de les seves cantates. En l'ària amb *da capo Juste ciel, pardonne à la rage* de Jephthé, en la primera secció el personatge suplica al cel, amb una melodia més angular, mentre que en la secció B té un estil més proper al recitatiu i, tot i que està adreçat també al cel, la seva funció és més la d'un parèntesi per comentar el que està passant, més narratiu.

Els canvis de tempo també estant presents en la seva obra, com en *Le coup est achevé* de la cantata *Judith* (vegeu l'apartat 3.3).

La propera publicació data del 1715 i també es tracta d'un volum de cantates, però aquest cop profanes. I és l'únic volum que no va dedicat a Lluís XIV (estem en el 1715, l'any de la mort del rei), sinó a l'Elector de Baviera Maximilià II Emanuel, un gran amant de la música i violagambista amateur.

La col·lecció *Cantates françoises* profanes conté tres: *Sémélé*, *l'Ile de Délos* i el *Sommeil d'Ulisse*. Aquest cop sí que ha partit de la mitologia. Només coneixem l'autor de *L'Ile de Délos*, Antoine Danchet, que va ser molt reconegut per la seva col·laboració amb André Campra.

Aquestes obres es caracteritzen no només per la seva durada inusual sinó també pel seu disseny i per l'èmfasi en la part instrumental. En la primera i en l'última cantata, molt properes a l'òpera, Elisabeth Jacquet sembla que va voler reviure un gènere que li apassionava però pel qual no va ser valorada. Les cantates seculars són l'última gran obra que ens ha arribat, però el més interessant és que al final de la publicació tenim un *Avertissement* en el qual Elisabeth Jacquet reflecteix la seva concepció de l'art musical:

" Comme les cantates que je présente au public sont un peu longues, j'ai cru devoir me borner à trois. Je les ai accompagnées de symphonies convenables aux sujets ; et j'espère que la manière dont on les trouvera diversifiées, les empêchera d'ennuyer. On m'a flattée jusqu'ici que ma musique répondait assez bien aux paroles sur lesquelles j'ai travaillé. C'est aussi ce que je me propose toujours, persuadée que des chants qui n'expriment point ce qu'on chante, quelque travaillés qu'ils soient d'ailleurs, ne peuvent que déplaire aux vrais connaisseurs, c'est à dire à ceux dont le goût s'accorde avec le bon sens ".

Anàlisi del Concert Final

3

El programa del concert és una tria de les obres més representatives de l'autora i mostra un ventall de totes les seves vessants, ja sigui com a solista, ja com a baix continuista en un conjunt instrumental o acompanyant un cantant.

3.1 LA FLAMANDE

	Tonalitat		Tempo
<i>La Flamande</i>	1 ^a part Re menor	2 ^a part Re menor ↓ Re major	És una Allemande Grave i la primera peça d'una suite llarga. És majestuosa.
<i>Double</i>			

Passats vint anys de la publicació del primer llibre de peces de clavicèmbal, Elisabeth Jacquet publica un llibre de *Pièces de clavecin qui se peuvent joüer sur le violon*. La peça que fa d'obertura d'aquest volum és *La Flamande*. A diferència del volum anterior, en que cada suite s'inaugura amb un preludi no mesurat (o una toccata), en aquest cas és una Allemande.

Exceptuant *La Chaconne l'Inconstante* del primer volum, aquesta és l'única peça de gènere del repertori per a clave de l'autora. A més, és una de les allemandes de més durada del repertori francès de clavicèmbal (només *l'Allemande Grave la Lorenzany de Le Roux* la supera)³¹.

I seguida de *La Flamande* ve el seu *Double*, on les disminucions no només evolucionen del valor de la corxera al de la semicorxera sinó que, com indica Catherine Cessac, les

³¹ De fet, tota la suite és bastant llarga, en part, perquè té tres Doubles que són testimonis de l'improvisació.

disminucions que en la primera part del Double es troben essencialment a la mà dreta s'extenen a la mà esquerra en la segona part.

És una obra que fusiona dos estils: l'estil francès i l'estil italià. Per una banda és evident que la peça està impregnada de l'estil *brisé*, però a la vegada té elements que són més propis de les obres de Corelli. I és aquest un dels punts en els quals es veu una evolució per part de la compositora quan comparem els dos llibres de clavicèmbal. És cert que en el primer volum ja comença a impregnar-se de l'estil italià (per què sinó una *Tocade?*), però en aquest volum es fa més que evident. L'autora recorre a l'estil *luthée* però també als passatges imitatius.

La peça té un íncipit molt elaborat i molt original, perquè no és una peça que comenci amb un motiu clar al principi. La melodia del principi està formada per acords i arpegis desplegats, i és després quan passa a ser una melodia acompanyada pel baix.

A l'inici és com si la mà dreta adquirís el paper de la mà esquerra, amb acords i harmonies desplegades, com es propi de l'estil *luthée*, però sense buscar la continuïtat del so. No estem davant d'una peça on hi ha un estil *brisée* en el qual els sons es van encadenant de manera que dona la sensació de que la música fluctua, sinó que deixa en suspensió els acords. Deixa una nota en l'aire, com si fos un sospir, i els arpegis sonen fins que el so s'extingeix naturalment.

En el moment en que aquesta harmonia desplegada de la segona meitat del primer compàs es repeteix al principi del següent, aquests arpegis trencats o desplegats es poden interpretar com una melodia que flueix, però en si, el material no es melòdic sinó harmònic, i és en el moment en que veiem que repeteix aquest procediment que podem interpretar-lo com un motiu melòdic.

És per això que resulta tan desconcertant sentir la peça per primera vegada. Al principi no pretén esbossar una melodia. Tracta l'harmonia com ho faria la mà esquerra, de manera que no podem definir un motiu melòdic perquè el seu comportament és harmònic, més propi d'un baix.



Figura 3.1: *La Flamande*, fragment (compassos 1-3)

Edith Borroff fa una observació molt interessant pel que fa a com Elisabeth Jacquet tracta aquest material en el *Double*. Explica com la textura de *La Flamande*, que reflecteix la influència de Chambonnières en l'autora, és intensificada en el *Double* amb un canvi freqüent en la direcció i evitant que la melodia sigui conduïda de la manera més evident.

Per exemple, explica com la melodia seria més suau si en el primer compàs les semicorxeres que puguen en el segon temps (marcades en color verd) fessin, juntament amb les dues notes següents, un moviment descendent.

De la mateixa manera, en el segon temps del segon compàs, les semicorxeres (marcades en color taronja) haurien pogut fer el moviment invers de manera que es poguessin lligar amb el *mi4* del tercer temps, però opta per fer un salt de sexta per arribar al *fa4* i després un de quarta per arribar al *mi4*. Aquests salts abruptes indiquen que busca el contrast melòdic més que la gentilesa.



Figura 3.2: *Double* (de *La Flamande*), fragment (compassos 1-3)

Tornant a *La Flamande*, després d'un passatge seqüencial caracteritzat pels retards en els compassos 6 i 7, en el compàs 8 i 9 Elisabeth Jacquet experimenta amb l'harmonia. Es tracta d'una progressió d'acords de sèptima en tercera inversió que resolen en acords en primera inversió. Fins aquí tot normal. El cas és que sobre els acords de sèptima, el tractament del baix és d'estil francès, molt lligat, amb semicorxeres *innégals*. Però

aquesta progressió és ornamentada amb salts d'octava, més propis d'un baix en una obra de Corelli, just quan les sèptimes resolten en la sexta. Així, el baix no només adquireix un caràcter enèrgic, sinó que l'autora aconsegueix fusionar la suavitat més pròpia de l'estil francès amb el caràcter més pròpi de l'estil italià.

En aquest fragment convé destacar algunes observacions d'Edith Borroff. Per una banda, com que la mà dreta es comporta de manera disjunta (tant melòdicament com rítmicament) i la mà esquerra té els salts d'octava, sempre s'arriba a la dissonància per salts en ambdues mans en moviment contrari. Per altra banda, aquests canvis tan sobtats es remarquen amb l'ús d'acords plens només en els punts on hi ha la dissonància.



Figura 3.3: *La Flamande*, fragment (compassos 8 -10)

A més, cada acord de sèptima en tercera inversió és diferent. Edith Borroff remarca que hauria sigut més evident que el *re*, el *fa* i el *do* en aquest passatge estiguessin alterats per un sostingut. Però Elisabeth Jacquet fa prevaldre les diferents sonoritats de l'acord de sèptima: el primer acord està format per una tríada disminuïda i una sèptima menor, el segon per una tríada menor i una sèptima menor, el tercer per una tríada major i una sèptima major, i finalment el quart per una tríada major i un acord de sèptima major.

D'aquesta manera, quan la seqüència desencadena en el primer acord del compàs 10, es produeix un canvi tonal gràcies al *sol sostingut*, però ho fa amb una força que no tindria sense tots els recursos utilitzats al llarg de la seqüència.

La segona part de *La Flamande* està constituïda d'una manera similar a la primera, amb seqüències harmòniques, però l'escriptura és més a dos veus (en moviments paral·lels) i exhibeix un disseny tonal inusual. La música es mou ràpidament des de la dominant i oscil·la entre *re menor* i la tònica major, i després de passar per *fa major* s'acaba decantant per *re major*.

Carol Henry Bates fa notar en relació als compassos 28-30 que l'autora depura la textura densa que caracteritza la peça i la redueix a dues veus que fan dècimes paral·leles per així emfatitzar l'acord de sèptima de dominant amb què comença el compàs trenta (realçat gràcies a sis veus i abastant un registre que va des del *do#1* fins al *sol4*) i que resol amb la cadència final de la peça.

També és interessant veure com *La Flamande* és una peça amb prou entitat com per tocar-se sola, però que forma part d'una suite més gran, i per tant, Elisabeth Jacquet aconseguix que certs passatges d'altres danses ens recordin *La Flamande*. Per exemple, en la *Courante*, el fragment que va des del compàs 7 al 10 té una línia melòdica que puja per cromatismes poc a poc i que recorda als compassos 21 i 22 de *La Flamande*³².



Figura 3.4: *La Flamande*, fragment (compassos 21 i 22)



Figura 3.5: *Courante*, fragment (compassos 7-10)

Una de les característiques que fan tan bella aquesta Allemande és sens dubte el contrast. Els compassos 6 i 7 són molt delicats, i l'estil *luthée* del passatge fa que la melodia quedi com en suspensió. Però tot seguit, els compassos 8 i 9 adquireixen un caràcter molt decidit i enèrgic gràcies a tots els salts d'octaves en les dues mans. I en els compassos 11 i 12, el baix només fa octaves i la mà dreta retarda de sèptima que resolen

³² Cessac, Catherine (1995). *Elisabeth Jacquet de La Guerre: Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*. Arles: Actes Sud., p. 117.

en la sexta de manera sincopada, però és un passatge en el qual la sonoritat del clavecí mostra tota la seva força i el baix explora el registre més greu de l'instrument.

Pel que fa al títol de la peça, hi ha diferents teories. Catherine Cessac suggereix que probablement fa referència a l'origen de la dansa. Però cinc anys després de que Catherine Cessac fes aquesta proposta, es va decantar per una altra teoria: la de Blandine Verlet.

Blandine Verlet³³ opina que possiblement el títol fa referència al gran clave flamenc de dos teclats amb el que Elisabeth Jacquet donava els seus recitals a casa seva després de quedar-se vídua.

Ara per ara la teoria que es sustenta més és la que defensa Blandine Verlet. Elisabeth Jacquet no titula cap de les seves peces de clavecí excepte una Chaconne i la peça que estem analitzant. Tractant-se d'una de les poques danses a la que dona un títol és possible que Elisabeth Jacquet tingués un motiu més personal que l'origen de la dansa.

La referència en els seus testaments a que tenia un clave flamenc, però en parlaré més detingudament en l'apartat 4.2.4.

3.2 LA SONATA N° 1 PER A VIOLÍ I CLAVE

Moviments	Tonalitat
1 [Adagio]	Re menor
2 Presto	Re menor
3 Adagio	Re menor
4 Presto-Adagio	Re menor
5 Presto	Re major
6 Aria	Re menor
7 Presto	Re menor

[De les Sonates per a violí d'Elisabeth Jacquet], les uns sont pour le naturel qui domine dans la deuxième, dans le troisième et dans le quatrième; et les autres paroissent plus touchez de la noblesse qui règne dans la première, dans la cinquième et dans la sixième³⁴.

³³ Blandine Verlet és una gran clavecinista i una de les poques que l'ha enregistrat. De les sis suites per a clavecí d'Elisabeth Jacquet, ha grabat les tres primeres suites del primer volum i la primera del segon volum (que conté *La Flamande*).

³⁴ *Mercure Galant*, agost del 1707, p.194-195.

En la primera Sonata, Elisabeth Jacquet respecta la típica alternança de tempos (moviment ràpid - moviment lent) pròpia de les sonates de Corelli, i no només entre moviments sinó dins dels moviments (com ocorre en el quart moviment)³⁵ per aconseguir així un canvi continu de caràcter³⁶.

Tot i que el títol no indica la participació d'una viola de gamba, sí que està anotat en el quart moviment de la quarta Sonata.

Analitzant el primer, el segon, el sisè i el setè moviment (Adagio, Presto, Ària, Presto) de la primera sonata per violí veurem els recursos compositius d'Elisabeth Jacquet.

3.2.1 Sonata nº1 per a violí i clave. **Primer moviment: Adagio**

El primer moviment s'obre per un llarga lligadura molt expressiva. Mentre que per la melodia el material harmònic es basa en dos motius inicials, Elisabeth Jacquet recorre a harmonies suspensives i ornamenta la línia del baix amb alguns cromatismes³⁷.

Si mirem l'incipit de la peça, veurem que estem davant d'una harmonia molt especial i molt elaborada, sobretot tractant-se de l'inici de la Sonata. La tònica de la peça es presentada en l'anacrusi. En el tercer compàs trobem que l'harmonia és d'un acord de setèima disminuïda sobre la sensible. Però per arribar-hi, Elisabeth Jacquet presenta en els dos primers compassos la mateixa harmonia que en el tercer compàs, però manté el *re* que es trobava en el baix en l'anacrusi i crea així un retard sobre la fonamental que resol al tercer compàs.

El que resulta més interessant és veure que l'harmonia d'aquest passatge la trobem també en l'incipit d'una altra peça: *La Chaconne* de la *Partita n°2* per a violí de J. S. Bach. En la *Chaconna*, és clar, el ritme i el caràcter és un altre molt diferent al del Adagio, però harmònicament són idèntics. I per suposat, el tractament del material és del tot diferent.

³⁵ Els moviments compostos estan formats per un Presto que acaba amb un breu adagio en estil recitatiu i que acaba sempre amb una semicadència. Vegeu Carol Henry Bates, *The Instrumental Music of Elizabeth- Claude Jacquet de La Guerre*, 3 vols. Ph.D. diss., Indiana University, 1978),p.137

³⁶ En aquesta sonata sembla que també hagi imitat a Corelli pel fet de que comença amb un moviment lent i acaba amb un de ràpid, però normalment les seves sonates acaben amb un moviment lent (que sol ser una Aria). Només en la primera i en la segona sonata acaben amb un Presto.

³⁷ Catherine Cessac (1995), *Elisabeth Jacquet de la Guerre: Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*. Arles: Actes Sud, p. 126

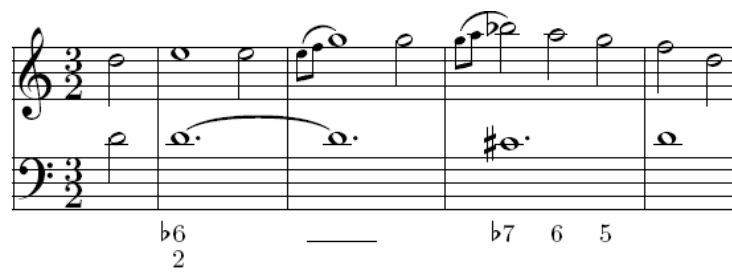


Figura 3.6: Sonata I, 1r mov: Adagio , compassos 1-4



Figura 3.7: Partita n°2 per a violí de J.S.Bach, Chaconne, compassos 1-3

Un fragment que destaca per la seva diversitat harmònica són els compassos 47-49. Si mirem el compàs 48, en el tercer temps, l'harmonia és de sexta augmentada i el violí fa la sèptima, però inclou un *si natural* en un petit motiu ornamental pel qual arriba a *re* (la sèptima) mentre que el baix, que descendia per cromatisme, ha arribat a un *si bemoll*³⁸.



Figura 3.8: Sonata I, 1r moviment: Adagio, compassos 47-49

3.2.2 Sonata n°1 per a violí i clave. Segon moviment: Presto

Aquest moviment té una estructura formal fugada i recorda una mica a un *Rigaudon*. Es veu una clara influència italiana, amb ritmes molt articulats en els grups de corxeres amb salts intervàlics. El tema exposat inicialment pel baix i que després reprèn el violí és reexposat una vegada i una altra al llarg de tot el moviment ja sigui en la seva forma inicial o lleugerament variada, i a vegades presentant només el cap del subjecte.

Catherine Cessac subratlla la manera en com Elisabeth Jacquet reexposa el tema en la segona part del moviment. En la segona part, després d'un període de transició basat en

³⁸ Bates, Carol Henry (1978). *The Instrumental Music of Elizabeth- Claude Jacquet de La Guerre*, Tesi doctoral, Indiana University, p. 149.

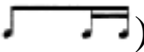
el ritme () el cap del subjecte es segueix repetint, però d'una forma invertida, fins al final del Presto (en la Figura 3.10. es presenta un fragment)³⁹.



Figura 3.9: Sonata I, 2n moviment: Presto, compassos 1-3

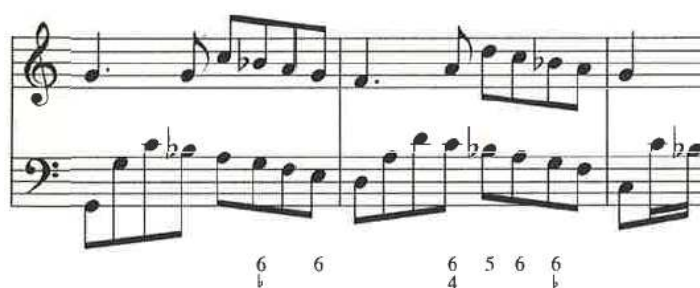


Figura 3.10: Sonata I, 2n moviment: Presto, compassos 34-36

A més a més, Edith Borroff apunta que aquesta modificació en el subjecte es pot utilitzar o bé per mantenir un desenvolupament fluid de la secció, o bé per indicar l'arribada a un punt estable (com el final de la peça, com és el cas).

Al final del segon moviment, el cap del subjecte es repeteix una vegada i una altra fins que en els compassos 50-51 la melodia gira entorn seu per acabar desencadenant en l'acord de *la major* del compàs 52⁴⁰.

Ja hem parlat d'alguns recursos que Elisabeth Jacquet utilitza per justificar notes accidentals. Però n'hi ha d'altres que podem veure, per exemple, en els compassos 10-12 del segon moviment. Carol Henry Bates observa que:

³⁹ Catherine Cessac (1995), *Elisabeth Jacquet de la Guerre: Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV* Arles: Actes Sud, p. 127

⁴⁰ Edith Borroff (1966), *An Introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre*. Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, p. 151.

- Juxtaposa diferents acords en modes oposats. En aquest cas l'acord de *re menor* i el de *sol major* en un acord de 64 (quan hauria pogut posar l'acord del quart grau amb un *si bemoll*).
- Utilitza la tríada major i menor sobre un mateix grau en el mateix fragment. En aquest cas forma l'acord de la dominant (*la major*) i de *la menor*⁴¹.

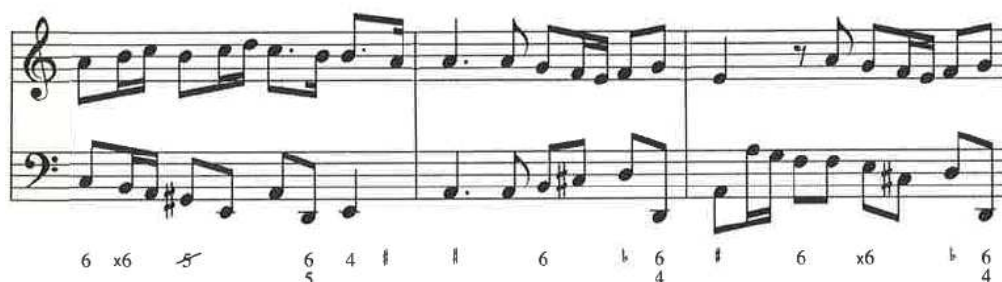


Figura 3.11: Sonata I, 2n moviment: *Presto*, compassos 10 -12

Podem veure un cas similar també en els compassos 43-44 si mirem el baix, on el *do* és sostingut en el compàs 43, i en el següent compàs primer és natural i després alterat de nou. Podem veure doncs, com diu Edith Borroff, com “*the love of major-minor colorings, noted in La Guerre’s other works, shows strongly in the sonatas as well*”⁴².

Al final de la peça no acaba amb un melisma per part del violí com esperàriem sinó que és el baix que presenta una floritura que precedeix la cadència final⁴³.

3.2.3 Sonata nº1 per a violí i clavecí. Sisè moviment: Ària

L'ària – la peça més llarga de totes en les sonates– combina molt enginyosament la forma rondó i la variació. La seva forma és propera a la *pasacaille* o a la *chaconne*, i es divideix en tres parts amb una secció central en la tònica major.

També podem veure que en aquesta part la viola da gamba s'independitza de la veu del baix, i primer assumeix el paper de solista (quan el violí emmudeix) i després es mou o bé imitant el violí o per moviments paral·lels amb aquest. Carol Henry Bates explica

⁴¹ Bates, Carol Henry (1978). *The Instrumental Music of Elizabeth- Claude Jacquet de La Guerre*, Tesi doctoral, Indiana University, p. 147-148.

⁴² Traducció: “*L’amor per la combinació de colors major-menor notat en la resta de les seves obres, es fa molt evident en les sonates*”. Edith Borroff, *An Introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre*, Brooklyn: Institute for Mediaeval Music, 1966, p.140.

⁴³ Edith Borroff (1966), *An Introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre*, Brooklyn: Institute for Mediaeval Music, p.151

que aquest canvi en el comportament de la viola de gamba és per emfatitzar un aspecte estructural del moviment, en aquest cas, per remarcar el canvi a la tònica major⁴⁴.

El tema del rondó, una de les melodies més belles fruit de la imaginació de l'autora, és alhora gràcil i simple, una mica melancòlic, pels grups de corxeres que giren sobre elles mateixes sobre una línia de baix descendent i cromàtic.

Els *couplets* es mantenen temàticament propers al refrany, i es presenten més com variacions que com *couplets* pròpiament dits.

The image shows a musical score for the eighth movement of Sonata I, titled 'Aria', measures 1-8 (refrain). The music is in 3/8 time and D major. It consists of two systems of staves. The first system shows the first four measures, with a bass line of repeated notes and a treble line of eighth notes. The second system shows measures 5-8, with a treble line of eighth notes and a bass line of repeated notes. Fingerings are indicated below the notes.

Figura 3.12: Sonata I, sisè moviment: Ària, compassos 1-8 (refrany)

3.2.4 Sonata n°1 per a violí i clavecí. Setè moviment: Presto

L'últim moviment de la Sonata comença amb un contratemp per part del violí que mostra que el moviment serà molt enèrgic. Influenciat per l'estil italià, aquesta peça alterna diferents textures. Per una banda adopta una textura imitativa entre el violí i el baix, i mentre el violí fa les tirades el baix manté la pulsació amb corxeres repetitives sobre una mateixa nota, i a la inversa.

Per altra banda, les síncopes que es troben en abundància al llarg de la peça impulsen el discurs fins arribar a un passatge de tresets totalment homofònic en el compàs 32. Carol Henry Bates remarca com aquest passatge de tresets és del tot inesperat i relaxa la pulsació enèrgica de la peça.

⁴⁴ Bates, Carol Henry (1978). *The Instrumental Music of Elizabeth- Claude Jacquet de La Guerre*, Tesi doctoral, Indiana University, p.164-165.

Elisabeth Jacquet reprèn el temps inicial afegint després dels tresets una semicadència ornamentada per una *tirade* per part del violí. A partir de llavors, primer el baix i després el violí recuperen els valors de semicorxera i la pulsació inicial, però no les síncopes.

Figura 3.13: Sonata I, 7è moviment: Presto, compassos 31-36

3.3 LA CANTATA JUDITH

Moviments	Títol
1	[Moviment instrumental]
2	Recitatiu
3	Ària
4	Recitatiu
5	[Moviment instrumental]
6	Recitatiu
7	Recitativo accompagnato / arioso amb moviment instrumental al final
8	Ària
9	Recitatiu accompagnato o arioso
10	Ària

El tema de Judit s'ha tractat tradicionalment en l'oratori ja que aquest gènere permet que participin diferents solistes, el cor, l'orquestra, etc. i per tant té més varietat de colors instrumentals. En canvi Elisabeth Jacquet es decanta per la cantata, de manera que ho fa a partir de menys recursos però aconseguix una narració molt visual i descriptiva.

Troblem un exemple clar en el Recitatiu *Judith implore encore*. Aquest és el punt clau de la cantata. El general assiri Holofernes està adormit i ha arribat l'hora de cometre l'assassinat. Michel Cabrini compara la Judith d'Elisabeth Jacquet amb el quadre de Caravaggio. En aquesta obra, Judit li talla el cap, però l'expressió de la seva cara no és de decisió, sinó de dubte i repulsió. L'agafa sense subjectar-lo prou, insegura. La Judit d'Elisabeth Jacquet també té dubtes, i per això reserva l'assassinat al conjunt instrumental. Després de que Judith implori a Déu que li doni forces per enfrontar-se a la situació, hi ha un petit passatge instrumental. Edith Borroff descriu com, per una banda, al principi el violí plasma la inseguretat amb els silencis i appoggiatures, mentre que el baix continu es manté ferm mostrant determinació. La línia del baix dibuixa arpegjis ascendents de quatre negres al llarg de la peça, i podem interpretar-los com que cadascun és un cop d'espasa.



Figura 3.14: Inici de la *Symphonie* en la qual Judith mata a Holofernes

Tot i que Holofernes és el seu enemic, Judith no es mostra amb la determinació i fermesa que veiem en la Judith que pinta Artemisia Gentileschi. En l'última ària, de victòria, dedica uns pocs compassos indicats *Lentement* per referir-se a la mort d'Holofernes.



Figura 3.15: *Judith i Holofernes* de Caravaggio (1599), La Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini (Roma).



Figura 3.16: *Judit amb la seva cambrera* de Artemisia Gentileschi (1625-1627), Detroit Institute of Arts.

Un dels moviments més bells és el *Sommeil*. És el punt més dolç de la cantata, així que les negres que en el *Mouvement Marqué* utilitza per simular la decapitació aquí tenen un ús diferent, i a base de suspensions (que van desde el c.5 fins al 18) estira i estira la línia melòdica de manera que fins al compàs 18 no hi ha una cadència, donant així la sensació de que dorm profundament. Crea, doncs, una línia melòdica flotant i lleugera .

A mida que la línia del solista deixa enrere els silencis, comencen a introduir-se les semicorxeres i els ritmes puntejats, accelerant l'acció fins arribar a la cadència.

Edith Borroff descriu les dues cadències pròpies de les cantates d'Elisabeth Jacquet, i les podem trobar en aquesta cantata:

- En la primera, la melodia traça una tercera menor i desencadena en la tònica, però l'últim acord té la tercera major, de manera que hi ha una fricció. Considera que un dels exemples es troba en la cadència final del recitatiu "*Enfonchez le trait qui le blesse Judith*", però depèn de si considerem la cadència final picarda. Elisabeth Jacquet no va xifrar l'últim compàs, així que admet diferents interpretacions.



Figura 3.17: Cadència final del recitatiu *Enfonchez le trait qui le blesse Judith*

- L'altra cadència l'utilitza més a meitat de frase, i és una fórmula que també trobem en les obres de Lully, com en el Recitatiu *Judith implore encore*. Sobre la línia del baix, consisteix en fer una primera inversió sobre un acord disminuït i a partir d'aquí fer un interval de quinta cap amunt o bé un de quarta cap avall, fent una cadència plagal sobre un acord tríada menor creant una cadència falsa. Per entendre-ho millor es pot fer l'exercici de substituir l'acord de mi menor per un de sol major, de manera que sentirem la resolució de l'acord disminuït tal i com l'esperem.



Figura 3.18: Primers compassos de *Judith implore encore*

Si fos en *sol major* estariem parlant d'un acord de sensible anterior a la tònica. Però no ens esperem un acord de primera inversió sobre el segon grau i el primer grau just després. No hi ha la sensible *re#* per enlloc. Ens agafa per sorpresa.

Seguint amb aquest recitatiu, podem veure com la harmonia del fragment instrumental que precedeix l'entrada de la cantant es va complicant de mica en mica. Comencem la peça amb un acord tríada, però després amb un acord en primera inversió i després un acord en primera inversió però que puja fins a la nota més aguda de la peça. De manera que hem arribat al compàs quatre i ja s'han expandit les veus del baix i del violí (vegeu la Figura 3.18). Seguim amb acords de sèptima, i de moment la dissonància només la crea el baix continuista, i després continua fent acords de sèptima, però aquest cop la dissonància la crea l'instrument solista (inici compàs 7 i 8), i a més preparada per part de la veu superior. Poc després arriba la cadència en la qual la veu superior es troba en un *mi3*. En pocs compassos ha abarcat un registre d'onzena.

També cal destacar com en *Ne le voyez vous pas charmé de sa conquête* (fragment del recitatiu *Enfonchez le trait qui le blesse Judith*) opta per una gran mobilitat harmònica. Comença en *la Major*, passa a *la menor* i en aquest moment hauria pogut modular a *mi menor* (obviant el *sol sostingut*), però prefereix, en pocs compassos, passar a *do major*, d'aquí a *sol major* i finalment a *mi menor*.

Un fragment molt elaborat rítmicament és la segona part de l'ària *La seule victoire*. La dificultat en aquest fragment és que l'hemiòlia, que sol ser una alteració rítmica aïllada, aquí s'extén i passa a ser un element estructural i protagonista.

Aquest ús de l'hemiòlia pretén explicar el que està dient el text: *J'aime mieux ma chaîne / Que tous ses bien faits*.

En aquests versos el que està dient és que si tot va bé i compleix amb la seva missió, ella vol tornar a la seva vida anterior, vol tornar a ser com era abans, amb la seva faceta

més casta. Aquesta és la seva cadena, i la manera en com Elisabeth Jacquet ho plasma en la música és frenant la pulsació rítmica, fent que en comptes d'anar a tres vagi a dos amb una cadena que reté el puls rítmic: l'hemiòlia. A més, ha col·locat els ornaments de manera que obliguen a accentuar l'hemiòlia i que fan difícils anar a tempo en aquest fragment.

Elisabeth Jacquet ha aconseguit caràcters molt diferents en les diferents àries de l'obra, de manera que presenta totes les vessants d'un personatge tan complex com Judith (guerrera, seductora i casta)⁴⁵.

El recitatiu *C'est est fait* comença amb el caràcter del *Sommeil* anterior. Sembla que li estigui dient Judith a la seva serventa: "Ja està, ja s'ha adormit...", sense fer soroll, i en pocs compassos passa de la tranquil·litat del somni al frenesí (*Armez-vous, armez vous, & d'un bras magnanime*) i al desig de venjança (*Eteignez dans son sang l'amour qui l'a seduit*). És sorprenent com en un recitatiu d'onze compassos Elisabeth Jacquet aconsegueix que intervinguin tants sentiments i de manera tan emfàtica.

Però alhora aconsegueix que totes les peces es vegin formant part d'una mateixa obra. Per exemple, el penúltim recitatiu, *Courez, courez Judith, que rien ne vous arrête* té alguns motius que es presenten al llarg de la cantata en altres moviments. Podem apreciar com el fragment que va desde el compàs 7 fins al 10 ens està recordant el motiu que ha utilitzat en la segona part del primer moviment instrumental amb que comença la cantata (els compassos 13b i 14):

Figura 3.19: Symphonie inicial, compassos 13b i 14.

Figura 3.20: Arioso *Courez, courez Judith, que rien ne vous arrête*, compassos 7-10.

⁴⁵ Cabrini, Michele (2012). "The Composer's Eye: Focalizing Judith in the Cantatas by Jacquet de La Guerre and Brossard". *Eighteenth Century Music*, vol. 9, núm. 1, p. 10.

En verd està indicat el motiu melòdic de l'instrument solista que després reproduceix de nou la soprano, i en taronja el baix. Com es pot veure en la figura 3.19, en la symphonie el motiu l'inicia l'instrument solista mentre que en l'arioso és el baix qui el comença primer, però en tots dos fragments s'està treballant amb el mateix material melòdic. A més, en aquest últim, el compàs és de C, de manera que allò que feia el violí en el primer moviment, en el penúltim el fa la soprano, però amb innégalité. Pel que fa al baix, es pot veure com fa el motiu exactament, només que en el *sol* es deté perquè intervingui la soprano.

De la mateixa manera podem veure que els compassos 12 i 13 d'aquest recitatiu recorden el motiu que utilitza en l'ària *Le coup est achevé* a l'inici de la segona part (en *si menor*):

Figure 3.21 shows a musical score for the recitative 'Le coup est achevé'. The top staff is the vocal line with the lyrics 'Pour ce guerrier trop'. The bottom two staves are the piano accompaniment. A melodic motif is highlighted in green in the piano part, and a specific note is marked with a '+' sign. Below the piano part, there are numbers: #, 6#, 6, 6, 6/5, #.

Figura 3.21: *Le coup est achevé*, compassos 32 i 33

Figure 3.22 shows a musical score for the recitative 'Courez, courez Judith'. The top staff is the vocal line with the lyrics 'tê-te le pré-sage as-sû-'. The bottom two staves are the piano accompaniment. A melodic motif is highlighted in green in the piano part, and a specific note is marked with a '+' sign. Below the piano part, there are numbers: 6, 6, 4/8, 6, 5.

Figura 3.22: *Courez, courez Judith, que rien ne vous arrête*, compassos 12 i 13

La diferència rau en que l'ària està ornamentada i el recitatiu no. Per últim, els compassos 10-12 de *Courez, Courez Judith, que rien ne vous arrête* ens recorden al compàs 4 del recitatiu *Tandis que de la faim*.

Figure 3.22 shows a musical score for the recitative 'Tandis que de la faim'. The top staff is the vocal line with the lyrics 'siege a-voit fait pre-pa-rer un su-per-be fes-'. The bottom two staves are the piano accompaniment. A melodic motif is highlighted in green in the piano part. Below the piano part, there are numbers: 8, 8, 6, 5, 6, 4#.

Figura 3.22: *Tandis que de la faim*, compàs 4

Figure 3.23 shows a musical score for the recitative 'Courez, courez Judith'. The top staff is the vocal line with the lyrics 'parts ar-bo-rer cet-te tê-te le pré-'. The bottom two staves are the piano accompaniment. A melodic motif is highlighted in green in the piano part. Below the piano part, there are numbers: 8, 6, 5, 6, 6.

Figura 3.23: *Courez, courez Judith, que rien ne vous arrête*, compassos 12 i 13

El motiu és el mateix, però la diferència està en que en el N°2 es tracta d'un recitatiu i en el N°9 un arioso molt més mesurat.

D'aquesta manera, Elisabeth Jacquet aconsegueix, com diu Philippe Beaussant⁴⁶, que en una mateixa cantata les àries, els recitatius i les symphonies tinguin cadascuna un caràcter diferent, però que estiguin relacionades motívicament.

⁴⁶ “Dès les premières mesures de Judith, on mesure l'art d'Elisabeth Jacquet de La Guerre [...] Mais ce qu'il faut admirer c'est le naturel avec lequel Elisabeth Jacquet de La Guerre sait ménager mélodiquement et harmoniquement, ces contrastes et ces oppositions, sans rompre l'homogénéité des mouvements”. Consulteu el llibret de Jacquet de La Guerre, E. (1986). *Cantates bibliques* [Enregistrament sonor]. Isabelle Poulenard, soprano; Sophie Boulon, soprano, intèrprets; Paris: Arion, 1986, p.9.

Entenenent la seva obra

4

4.1 L'ORNAMENTACIÓ. INTERPRETACIONS A PARTIR DE LA NOTACIÓ.

No ens ha arribat cap taula d'ornaments (*Table d'Agréments*) d'Elisabeth Jacquet. Fa vint-i-set anys (l'any 1987) es va trobar una còpia impresa de les *Pièces de clavecin* de 1687 d'Elisabeth Jacquet, i fa onze anys (al 2003) un segon exemplar. Però ambdós són incomplets. Carol Henry Bates sosté la hipòtesi de que una de les pàgines inicials no conservades podia contenir una taula d'ornaments.

Així que abordarem aquesta manca d'informació observant les obres i comparant amb les taules d'ornamentació de compositors contemporanis per crear-ne una.

Aquests són els ornaments que apareixen en els seus dos volums de peces de clavicèmbal i la seva possible interpretació:

The image displays musical notation for several ornaments, organized into four rows. Each row contains musical examples with their corresponding labels and dates.

- Row 1:** Shows symbols for mordent, mordant, and mordant with a plus sign. Below the notation are the years 1687, 1707, and 1707, with the labels "ascendent / descendent", "ascendent", and "descendent" respectively.
- Row 2:** Shows musical notation for "Pincé", "Tremblement", and "Port de voix".
- Row 3:** Shows musical notation for "Cadence" (with a mordant symbol), "Tierce coulé", and "Arpègement".
- Row 4:** Shows musical notation for "ascendent" and "descendent" ornaments.

Figura 4.1: Taula d'ornaments d'Elisabeth Jacquet

Deducció de l'autora a partir de les obres comentades i per comparació amb compositors de l'època

Comentari detallat de l'ornamentació

Es pot veure una evolució entre els dos volums de peces de clavecí. El símbol de la *Cadence* s'inclina en el segon volum probablement perquè s'ha intentat encabir en una pàgina una dansa de textura molt densa, i a vegades la *Cadence* es troba en espais molt petits.

També apareix un altre símbol per a la *Cadence*, en el primer volum, però sols un cop, en el penúltim compàs de la *Sarabande* de la suite en *Sol menor*.



Figura 4.2: Un altra indicació de la *Cadence* en Elisabeth Jacquet

L'*Arpègement* descendent és un ornament casi inexistent en les seves peces de clavecí. Sols apareix un cop en el primer volum, al final de la primera *Courante* de la *Suite en Fa major*.

Pel que fa a les *petites notes*, les utilitza per indicar la *tierce coulé* (en parelles) i en el *port de voix* descendent. Pel que fa a la *tierce coulé*, en la pràctica melòdica aquest ornament es realitza de manera descendent i abans de temps, ja que *coulée* significa “que cau, que flueix”. Però en el cas de la música per a clave aquest pot ser tant ascendent com descendent, ja que François Couperin tenia en compte ambdós casos: la *tierce coulée en montant* i la *tierce coulée descendant*. De la mateixa manera, D'Anglebert i Le Roux, que l'anomenaven *coulé sur un tierce*, també contemplaven les dues possibilitats⁴⁷.

El canvi més significatiu es veu en els *port de voix*. Aquest ornament apareix en el primer volum indicat amb + ja sigui ascendent o descendent, mentre que en el segon

⁴⁷ Vegeu Neumann, Frederick (1983). *Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach*. New Jersey: Princeton University Press. p.595 i 599.

volum sol fer una distinció segons la direcció melòdica, i normalment posa una \times quan puja i una *petite note* quan baixa.

Carol Henry Bates diu que els ornaments d'Elisabeth Jacquet es poden realitzar com els de Chambonnières excepte el *port de voix*, que té una interpretació més propera al de D'Anglebert però sense repetir la nota afegida. Howard Ferguson, però, diu que probablement el *port de voix* en Chambonnières no s'interpreta tal com indica la taula i que es tracta d'un error d'impremta⁴⁸, i que en D'Anglebert representa una corxera que no pertany a l'ornament. Segurament D'Anglebert volia indicar que el *port de voix* repeteix una nota que tot just acaba d'aparèixer. Per tant, podem entendre que el *port de voix* de D'Anglebert és aplicable a Elisabeth Jacquet.

En el llibre de 1687, el *port de voix* (+) apareix sol sempre, mentre que en el segon volum, Elisabeth combina sovint el *port de voix* (\times) amb el *pincé*⁴⁹. El *port de voix* indicat amb + només apareix dos cops en el segon volum, i es tracta dels dos primers *port de voix et pincé* del volum. A partir de llavors, el *port de voix*, sol o amb *pincé* sempre s'indica amb una \times .

Sembla com si hagués començat utilitzant el símbol que havia utilitzat pel primer llibre i de sobte va canviar d'idea i va començar a utilitzar un altre.

És estrany que en les *Pièces de clavecin* de 1707 Elisabeth Jacquet escriu part d'alguns ornaments quan ja hi havia un signe per indicar-los. Veiem com el *tremblement et pincé*, un ornament al qual D'Anglebert ja li havia assignat un símbol, Elisabeth Jacquet l'indica amb un *tremblement* i després escrivint les notes reals del *pincé* del final. Aquest ornament apareix constantment en aquest volum. A continuació s'el pot veure en el tercer compàs de *La Flamande*:

⁴⁸ Argumenta que en l'època no es solia contemplar la repetició d'una nota en el mateix ornament.

⁴⁹ Probablement va ser així perquè Jean Henry D'Anglebert havia estat el primer clavecinista en adjuntar el *port de voix et pincé* en la seva taula d'ornaments. L'any 1689, dos anys després de que Elisabeth Jacquet publicés el seu primer volum, D'Anglebert publica les seves *Pièces de Clavecin*, i vint anys després ella i tots els altres clavecinistes ja l'adjuntaven en les seves peces.



Figura 4.3: Trémblement et pincé indicat per D'Anglebert



Figura 4.4: Trémblement et pincé indicat per Elisabeth Jacquet

En el compàs 67 de la *Chaconne* (Suite en re menor del segon volum, 1707, d'Elisabeth Jacquet) podem veure un *tremblement appuyé* com els que utilitzava D'Anglebert:

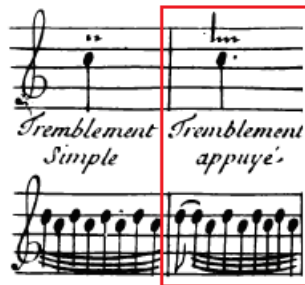


Figura 4.5: Trémblement appuyé indicat per D'Anglebert



Figura 4.6: Trémblement appuyé indicat per Elisabeth Jacquet

Catherine Cessac ha vist que aquest segon volum de peces de clavicèmbal també ha heradat alguns ornaments propis de la música vocal, com són el *coulé par intervalle* i el *port-de-voix par intervalle* que podem trobar en la Suite en re menor:



Figura 4.7: Coulé par intervalle (La Flamande, compassos 20-21)



Figura 4.8: Coulé par intervalle ([2ª] Gigue, compassos 8-10)



Figura 4.9: *Port-de-voix par intervalle*
(*Gigue*, compassos 5-7)

Pel que fa a la disposició dels ornaments, aquests estan indicats de manera molt desordenada. Al contrari de com podríem esperar (tots els ornaments a la mateixa alçada o al costat del cap de la nota), en les obres d'Elisabeth Jacquet la seva ubicació no és constant.

4.2 EL CLAVE D'ELISABETH

4.2.1 Els clavecins de l'època d'Elisabeth Jacquet

En comparació amb els nombrosos instruments flamencs que s'han conservat, ens han arribat molt pocs de francesos. Només ens han arribat 35, dels quals tres quartes parts són parisencs i la resta són de Lió.

L'inventari de 1632 de Claude Jacquet deixa constància de tres clavicèmbals, però sembla que els *grands* clavicèmbals no van aparèixer fins al segon terç del segle XVII, en la mateixa època en la que compositors com Jacques Champion de Chambonnières, Louis Couperin, Jean Henry D'Anglebert i Elisabeth Jacquet van començar a compondre peces en *style brisé*.

El clavicèmbal francès més antic conservat va ser construït per Jean Denis II l'any 1648, i és el primer clavicèmbal conegut amb dos manuals amb teclats alineats. Jean Denis era membre d'una prestigiosa dinastia de constructors de clavicèmbal, dels quals s'han conservat en total set instruments (4 clavecins i 3 espinetes)⁵⁰.

Sabem gràcies a les descripcions de Mersenne que els clavicèmbals francesos d'inicis del segle XVII, amb 1x8' i 1x4'⁵¹, es trobaven enmig de l'estil dels flamencs i dels italians (tot i que la majoria d'instruments italians ja tenien 2x8').

La majoria d'instruments conservats daten del tercer terç del segle, contemporanis a l'època d'esplendor de Louis XIV, que evidentment volia disposar dels seus clavicèmbals a la cort.

Però els instruments dels últims trenta anys del segle XVII són ben diferents dels que parla Mersenne. En una carta a Constantin Huyghens del 15 d'octubre del 1648⁵², Pierre Chabanceau de La Barre diferencia entre els antics claves transpositors flamencs a dos teclats i els nous claves francesos a dos teclats expressius i a l'uníson: "La veritat és que aquest mestre que encara és jove ha tingut la idea de fer claves a dos teclats, però no a la

⁵⁰ Segons l'escriptor de l'article del clave en l'*Encyclopédie méthodique: Arts et métiers* (París, 1785) va considerar que els millors constructors de clavicèmbals havien estat els Ruckers a Anvers (Antwerp, Bèlgica)... i Jean Denis a París.

⁵¹ Aquesta indicació fa referència als registres dels clavicèmbals. 1x8' és un registre de 8'. 2x8' indica que hi ha dos registres de 8'. El 1x4' és el registre de 4 peus, que se sol trobar en el teclat de dalt i significa que cada nota sona una octava més aguda que del que indica el teclat.

⁵² Hubbard, Frank (1965). *Three centuries of harpsichord making*, Harvard University Press p.70.

moda de Flandes, on ells només toquen les mateixes cordes, sinó que sonen diferents cordes per cada teclat, i per dir-ho d'alguna manera, són dos claves junts en un, i per tant el treball és doble”⁵³.

De la Barre s'estava referint a un instrument amb dos teclats, cadascun d'ells amb un 8'. Els plectres de les notes del segon teclat pinçaven una mica més endavant en la corda que els del primer teclat, de manera que produïen un so més nasal, un matís suficient com per distingir dos colors diferents. Si a més a més li sumes el 4' que ja tenien els claves descrits per Mersenne, les possibilitats es multipliquen. Després de 1650 trobem peces com les *pièces croisées* de Louis Couperin (en les quals cada mà toca en un manual diferent, de manera que es fa una distinció) que requereixen aquesta varietat en registres.

Les caixes d'aquests instruments tot i que es podien decorar no era el més habitual. Les tapes harmòniques se solien pintar, però de manera més sofisticada que en els claves flamencs, amb rosetons ornamentats i fins i tot amb daurats.

Sembla doncs que la idea d'alinear els teclats i d'acoblar-los va ser un invent dels francesos que va revolucionar la sonoritat de l'instrument. La delicadesa d'aquests nous clavicèmbals contrastava amb la dels flamencs i italians, i encaixava molt bé amb el repertori que els clavecinistes de finals del segle XVII estaven component. Elisabeth Jacquet va ser un dels clavecinistes que va presenciar la naixença del clave francès.

Un dels grans clavicèmbals d'aquest període que s'ha conservat és un de dos manuals del constructor Vaudry, del qual només sabem que provenia d'una família important de constructors parisencs. Tot i que va sofrir molts canvis i modificacions s'ha pogut restaurar de manera molt fidel a com era originalment.

Per altra banda hi havia l'escola de Lió, que era l'altra ciutat on es concentraven els constructors de claves. D'aquesta escola destaquen Gilbert Desruisseaux i Vincent Tibault (nascut a Toulouse).

L'escola de París i la de Lió es diferenciaven bàsicament en la decoració. Reinhard von Nagel⁵⁴, en una entrevista a la revista *Doce Notas* diu que:

⁵³ La distinció que Pierre Chabanceau de La Barre fa entre la tradició flamenca de dobles transpositors i el nou clave francès expressiu doble dona a entendre que a mitjans del segle XVII l'estil flamenc de claves amb dos manuals es referia només a aquells instruments transpositors.

“En un país centralizador como Francia la construcción de claves es monolítica y, en el fondo, sólo tiene una cara — hay diferencias entre la construcción de París y de Lyon pero no son muy grandes”.

Edward L. Kottick compara el clavicèmbal de París Vaudry (1681) amb un clavicèmbal de Desruisseaux que data del 1678-79, i conclou que la gran diferència⁵⁵ és que la decoració del clave parisenc és molt més sofisticada⁵⁶. Pel que fa als tres clavicèmbals que ens han arribat de Vincent Tibault tots tres tenen un acabat en fusta.

Per tant, durant la segona meitat del segle XVII tot i les diferents tradicions (com a mínim pel que fa a la decoració) es va crear una nova manera de fer els claves “a la francesa”, basada en el contrast entre els dos registres de 8’ i el 4’ i les possibles combinacions, i que va coincidir amb les primeres publicacions de les *Pièces de clavecin*. I és sorprenent com la construcció d’aquests instruments s’extingirà quasi per complet a inicis del segle XVIII, quan l’objectiu serà un altre: realitzar el *ravalement* als Ruckers o bé construir nous clavicèmbals a partir del model d’aquests.

El clàssic clavicèmbal francès amb una disposició de dos manuals amb 2x8’ i un 1x4’, l’acoblador, i amb una decoració tan esplendorosa és fruit d’un segle i mig d’evolució en la seva construcció. En molts aspectes el clave francès del segle XVIII evoluciona del clavicèmbal francès del segle XVII (pel que fa als registres i l’acoblador) però, a part d’això, la construcció es veia influenciada essencialment pels Ruckers i els Couchet fins al punt de que des de finals del segle XVII fins a la revolució els constructors es van dedicar a reconstruir els instruments flamencs.

Amb el *ravalement* es passa de les 41 notes que tenia el manual a les 5 octaves (*Fa1-Fa6*) i sense octava curta. Atès que tenen cordes més greus i llargues, la taula harmònica també és més gran i el resultat és un instrument molt més pesat que els claves flamencs deixant enrere les caixes fines més properes a l’estil italià.

⁵⁴ Constructor de clavicèmbals de gran prestigi que durant uns anys va ser professor al Conservatori Nacional Superior de Música i Dansa de París.

⁵⁵ Les altres diferències són que la forma de la cua és diferent (en el parisenc és més triangular i en el de Lió és corbada) i les teclades del clave Desruisseaux no són completament d’ivori com en el cas del clave Vaudry sinó que són de banús i recobertes d’ivori.

⁵⁶ Kottick considera que la decoració del clave Desruisseaux és provincial i pedestre en comparació amb el disseny elegant i delicat del clave parisenc. Per més detalls consulteu Kottick, Edward L. (2003). *A History of the Harpsichord*, Indiana University Press, p.168-172.

Així, el so resultant és més gran i ressonant que en el clave francès del segle XVII, que és més precís.

D'aquest període podem destacar els claves Blanchet (constructors de Lluís XIV i els preferits de François Couperin) dels quals han sobreviscut vuit i els Johann Heinrich Hensch (constructor d'origen alemany, però afincat a París des de 1728 i considerat un dels millors de la ciutat) dels quals s'han conservat nou.

Hi havia dos tipus de processos en la reconstrucció de l'instrument. El *petit ravalement* no implicava un canvi en l'estructura de la caixa (se li afegien una o dues notes). Altres vegades, per afegir les tecles s'havia de modificar la caixa de l'instrument i decorar-lo de nou, de manera que es feia un *grand ravalement*.

Aquest procés es podia fer tant en claves d'un sol manual (si aquest tenia només 1x8' i 1x4' es modificava perquè tingués 2x8' i 1x4'), com en claves de dos manuals.

Va ser en aquesta època en què es van construir els instruments protagonistes d'un dels episodis més interessants en la història del clave, en el qual el *ravalement* es va utilitzar per a la falsificació. Amb el valor incalculable que adquiria un Ruckers o un Couchet originals, un cop sotmesos a un *ravalement*, era qüestió de temps que apareguessin les falsificacions. El mètode més fàcil era partir d'un instrument francès o flamenc antic i canviar-li el rosetó perquè simulés que es tractava d'un Ruckers o un Couchet. Per desgràcia per la història i la conservació dels instruments, els rosetons que s'utilitzaven provenien d'antics virginals, un instrument obsolet però del qual podien treure un rosetó Ruckers original.

Fins i tot quan es tractava d'un Ruckers, com que els instruments de Hans Ruckers eren més antics que els d'Andreas Ruckers, es modificava la A perquè semblés una H.

Una de les grans falsificacions està protagonitzada per Claude Goujon, que va construir un instrument nou l'any 1749, i el va deteriorar per simular que havia realitzat un *grand ravalement* a un Hans Ruckers de 1590. La realitat era que la caixa de ressonància de l'instrument era d'una sola peça i no s'havia modificat anteriorment, però per l'aspecte exterior semblava autèntic. De la mateixa manera, també va falsificar un altre instrument construït per ell l'any 1757 fent-lo passar per un Ioannes Ruckers de 1632.

La reconstrucció dels claves flamencs va ser un dels últims grans canvis en l'evolució de l'instrument⁵⁷. Elisabeth Jacquet va presenciar els inicis d'aquest període.

4.2.2 La dinastia Jacquet

Elisabeth Jacquet prové d'una família vinculada a dues branques professionals dedicades a la música: d'una banda els intèrprets, i de l'altra els “*maîtres maçons*”, és a dir, artesans constructors d'instruments.

Marceau, el besavi d'Elisabeth, va rebre l'any 1600 el títol de “*juré du Roy en l'office de maçonerye à Paris*”. Va tenir dotze fills, dels quals quatre (Marcel, Guillaume, Sébastien i Jehan [le cadet], l'avi d'Elisabeth Jacquet) eren *maîtres maçons*.

Un altre dels seus fills, Jehan Jacquet l'aïne, era “*facteur d'instrumens de musique*” i “*maître espinnetier*”, i va ser molt apreciat en l'època. En l'*Harmonie universelle* (París, 1636-7) Mersenne es refereix a ell com un dels grans constructors de clavicèmbals de l'època⁵⁸.

A mitjans del segle XVII, d'una cinquantena de constructors d'instruments, destacaven els Denis, els Richard i els Jacquet.

Però si Jehan Jacquet l'aïné era solament “*maître faiseur d'instrumens de musique*” i “*maître espinnetier*”, el seu fill Claude a més a més era intèrpret. Va treballar en un estil tan semblant al del seu pare que només s'han pogut identificar com seus alguns dels instruments. S'ha conservat un dels claves que va construir: un de dos teclats, de 1652, que actualment es troba en el Ringling Art Museum (Sarasota, Florida). Hans Klotz i Catherine Cessac descriuen l'instrument com a mig camí entre els models flamenc i italià contemporanis.

⁵⁷ El cant del cigne pel que fa a l'evolució del clave a França va ser l'invenció del plectre de *peau de buffle*. Taskin, contemporani als primers pianofortes va construir un clave amb els plectres de pell de búfal buscant la similitud amb el so del pianoforte, instrument que ja començava a competir amb el clavicèmbal (fins al punt de que el mateix Taskin va començar a construir pianofortes).

⁵⁸ A més d'això, la família Jacquet estava emparentada amb la família de constructors d'instruments Lorillart; amb Nicolas Duchesne (“*peintre et vallet de chambre du Roy*”), amb Philippe de Champaigne (“*peintre de la Reyne*”), amb el llaütista René Mésangeau i amb els organistes Claude de la Barre i Louis-Claude Daquin.



Figura 4.10: Clave de dos manuals construït per Claude Jacquet l'any 1652, pertanyent a la col·lecció de The John and Mable Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida.

Uns anys després, l'existència d'aquest clave de dos teclats tan expressiu es confirmada per l'inventari de béns del constructor Claude Jacquet l'any 1661: “Primer de tot, dos claves un dels quals està fet amb tres rangs de cordes i dos teclats”⁵⁹.

Claude Jacquet (1605-1661) era un cosí del pare d'Elisabeth Jacquet ⁶⁰. Quan ell va morir el seu taller contenia un clave acabat de dos manuals, quatre inacabats dos dels quals eren dobles, una espineta acabada i cinc inacabades i un clavicordi inacabat. En total, onze instruments en construcció⁶¹.

El pare d'Elisabeth no es va interessar en la construcció d'instruments com el seu cosí i es va dedicar plenament a l'interpretació de l'orgue i el clave, com ho van fer els seus fills. Elisabeth Jacquet es va dedicar també a la composició.

4.2.3 Els Testaments d'Elisabeth

L'any 1726 Elisabeth Jacquet de La Guerre va redactar el seu testament. Gràcies a ell podem saber quines eren les seves possessions⁶².

Sabem que al seu cosí René Trepagne, que era poeta, li va deixar allò més valuós (una vaixella amb els escuts de la família), allò que més estimava (l'anell de compromís del seu marit, retrats dels seus pares i de dos dels seus germans,... i un bust seu) i tots els seus llibres “exceptes ceux de musique qui ne sont pas à son usage”.

Al seu germà Pierre, organista, li deixà tots els llibres de música perquè li farien més profit “*exceptez mes operas et mes planches d'etein dont on fera de l'argens pour aider aux frais mortuere*”⁶³.

Però el més interessant és que desvetlla que tenia tres clavicèmbals: “*On vandra mon grand et mon petit clavecin de paris avec celui d'argenteuil*”.

⁵⁹ En el moment en que hi ha tres rangs de cordes, aquest instrument ja no pot ser transpositor, perquè requeriria el mateix número de registres que de rangs de cordes. Per tant, és probable que els claves de Claude Jacquet fossin semblants als que descrivia La Barre. Per més informació consulteu: Hubbard, Frank (1965). *Three centuries of harpsichord making*, Harvard Univ. Press. p.105.

⁶⁰ El pare d'Elisabeth també es deia Claude Jacquet, del qual no sabem la data de naixement però sí l'any en que va morir (l'any 1702).

⁶¹ Per consultar l'inventari detallat vegeu Hubbard, Frank (1965). *Three centuries of harpsichord making*, Harvard University Press. p.106.

⁶² També sabem que volia que celebressin una missa pel seu funeral i que va pagar al convent de les Clarisses de l'Ave Maria per oficiar vint misses a partir de la seva mort en honor seu. Però finalment va ser enterrada a la parròquia de Saint Eustache.

⁶³ “*Excepte les òperes i les planxes d'estany que es vendran per ajudar en els costos del funeral*”.

Durant l'inventari després de la seva mort, s'els va valorar en: un d'ells 25, un altre 80 lliures i el tercer, *un grand clavecin flament a deux claviers*, 50 lliures. Les indicacions del seu testament no permeten saber quins llibres formaven part de la seva biblioteca musical i manuscrita. Els va deixar al seu germà Pierre Jacquet, però segons Titon du Tillet: "*Ses derniers ouvrages n'ont point été encore imprimés et sont entre les mains de ses héritiers*", així que no està clar qui els va heretar. Així doncs, l'inventari no fa al·lusió a cap obra musical. Simplement les enumera: "*cinquante volumes et livres in douze reliez veau traitant de differents sujets , prisés 25 livres et vingt volumes in folio traitant de differents sujets , prisés 40 livres*".

4.2.4 El clavecí que possiblement tocava Elisabeth

A partir de la informació del testament i la que ens dona el quadre de François de Troy⁶⁴ podem fer-nos una idea de com eren els claves que tocava Elisabeth Jacquet.



Figura 4.11: Retrat d'Elisabeth Jacquet, François de Troy (detall)

En l'apartat 2.2.1. hem tractat la hipòtesi de que *La Flamande* podria ser una peça dedicada al seu "*grand clavecin flament a deux claviers*".

És probable que quan diu *grand clavecin flament a deux claviers* es tracti d'un clavicèmbal flamenc *grand ravalement* de dos teclats (fet a París o a Argenteuil), i podem sobreentendre que el petit clave parisenc sigui d'un teclat.

En el revers del medalló que es va encunyar després de la seva mort podem veure que apareix ella tocant en un clavicèmbal d'un teclat i podem imaginar que el petit clave apareix retratat en el medalló, però no podem estar segurs.

⁶⁴ Figura 1.2, p. 9.

També podem treure conclusions observant l'extrem dret del quadre de François de Troy. Segurament deu ser aquest el *grand clavecin flament a deux claviers* al que li va dedicar *La Flamande*.

Mary Cyr observa que els *putti* perfilats en un color grisenc recorden a la decoració del clave de Claude Jacquet de 1652. Per altra banda, Simone Wallon creu que probablement un dels claves d'Elisabeth era del seu pare, ja que al seu inventari després de la seva mort consta *une petite épinette, un clavecin à trois claviers⁶⁵ et un autre à un clavier enchassé au-dessous*. L'inventari fet després de la mort de Marin de La Guerre no menciona cap clave.

⁶⁵ No s'ha conservat cap clave francès de tres manuals. Un dels claves d'Stefano Bononcini va passar a la història per ser un dels primers en tenir tres manuals i data del 1627. En el seu origen era un clave d'un sol manual (amb 2x8') i va ser Franciolini qui el va modificar.

Anàlisi comparativa dels principals estudis sobre Elisabeth Jacquet

5

Hi ha tres fonts que han constituït pilars fonamentals, no sols d'aquest treball, sinó que han estat obres de referència per als estudiosos d'Elisabeth Jacquet. Són de tres musicòlogues que han dedicat gran part de la seva vida a aquesta autora: Edith Borroff, Carol Henry Bates i Catherine Cessac.

Tot i que en certs aspectes pot ser interessant veure que en pensa l'una i l'altra, aquestes fonts no són comparables entre elles.

Per començar, perquè Elisabeth Jacquet ha estat una compositora que s'ha començat a estudiar fa relativament poc. L'estudi d'Edith Borroff constitueix un dels primers de les obres completes de l'autora i data del 1966.

Per altra banda, estan escrits en èpoques diferents. Per l'època en que Edith Borroff va escriure *An Introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre*, no s'havia trobat la seva partida de naixement i exposava diferents teories per aproximar l'any en que va néixer la clavecinista. Tampoc se sabia res del primer volum de peces de clavicèmbal de 1687.

Quan Carol Henry Bates publica la seva tesi doctoral sobre *The Instrumental Music of Elizabeth-Claude Jacquet de La Guerre*, tot just acabava de descobrir ella mateixa el primer exemplar de les peces de clave de 1687 trobat fins al moment.

Amb Catherine Cessac, després de publicar la seva tesi doctoral escriu *Elisabeth Jacquet de la Guerre: Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, llibre en el qual parla de la data de naixement d'Elisabeth (que ella mateixa havia descobert). Passat un temps, ella va descobrir un segon exemplar del volum de 1687.

Aquests tres llibres es presenten de manera molt diferent entre ells, però cal valorar el que cadascun d'ells va suposar en la seva època.

Edith Borroff opta per una descripció dels fragments més interessants de les obres, però és més difícil de llegir. Molt sovint opta per una simbologia per referir-se a les notes i l'harmonia, i és el més dens de tots. Adjunta els fragments dels quals està parlant, però apart, sense indicar ben bé el punt concret on hi ha un element més remarcable.

Seguit d'aquest, hi ha la tesi doctoral de Carol Henry Bates, que parteix de l'estudi d'Edith Borroff. Solament tracta les obres instrumentals. Per una banda, Carol Henry Bates aporta les estadístiques. Compara les obres d'Elisabeth Jacquet amb els seus contemporanis dedicant-li a cadascun d'ells una breu descripció de les seves peces de clave, fa un recompte de les danses per les que més compositors van compondre i les que no,... o mira d'entre les sonates d'Elisabeth Jacquet per a violí, quin es el mínim i màxim de compassos que pot tenir una ària.

També comenta certs fragments com Edith Borroff, però resulta més còmode de llegir perquè adjunta el fragment del que parla a sota, i concreta a quin punt s'està referint.

Per últim, el llibre de Catherine Cessac, s'ha convertit en la gran referència sobre l'autora. Aquesta és la font més actualitzada i parteix de dades de les que les autores anteriors no van poder disposar. Ella explora tota la seva obra cronològicament dins de la biografia d'Elisabeth Jacquet. Ella també descriu les obres però en fa una descripció general molt breu i a partir d'aquí destaca algun punt en concret de la peça, sense entrar tampoc massa a fons en una anàlisi.

Cadascun d'aquests estudis reflexa l'època en què es van fer. En dos dels tres volums que conformen la seva tesi, Carol Henry Bates edita les obres d'Elisabeth Jacquet. Això era perquè era una època en la qual no hi havia edicions modernes de les obres i segurament els facsímils tampoc estaven a l'abast de tothom. Ella mateixa diu que edita aquestes obres per encoratjar als intèrprets a interpretar les obres d'Elisabeth Jacquet.

Quan Catherine Cessac publica el seu llibre, editorials com *Fuzeau* comencen a oferir als intèrprets la possibilitat de tocar les obres de l'autora en edició facsímil. Algunes d'elles contenen un prefaci escrit per Catherine Cessac o Carol Henry Bates.

Catalogació de la seva obra

6

COMENTARI SOBRE LA CATALOGACIÓ

Elisabeth Jacquet no concreta la instrumentació i les veus per les quals ha compost les cantates. Per les claus que utilitza (clau de do en primera o de sol en segona) podem suposar que són per a soprano, acompanyada amb baix continu sol o bé amb un instrument obligat i el baix continu. Hi ha alguns musicòlegs que apunten que la distinció entre claus correspon a la distinció de tesitura (mezzo-soprano i soprano), però tot i així els enregistraments fets fins ara de les cantates (tot i que no estan grabades totes) estan interpretats per soprano. Podem concloure que la diferència, en tot cas, és mínima.

Les cantates que en el títol indiquen “*avec symphonie*” impliquen que hi ha d’haver un o més instruments aguts per a la melodia. Sovint no s’especifiquen quins instruments són, però les vegades en que si ho estan solen indicar *violon* o *violons*, de manera que podem considerar aquest instrument com la opció més encertada. Això no treu que es puguin utilitzar altres instruments com flautes o oboes o alternar aquests amb el violí.

El tercer volum és més detallista en aquest aspecte, i veiem que l’autora en certs moments dobla els violins amb les flautes per aconseguir un color diferent.

OBRES PER A TECLAT

Nº	Títol	Gènere/Formació/ Organico- instrumental	Tonalitats	Dances que la formen	Any de publicació	Estat de l'obra Edicions/ exemplars o Ms trobat
EJ101	<i>Les Pièces de Clavessin / Premier Livre</i>	Suites per a clavicèmbal	Re menor	<i>Prélude – Allemande – Courante – (2ª) Courante – Sarabande – Gigue – Cannaris – Chaconne l'Inconstante - Menuet</i>	1687	2 exemplars impressos. Un d'ells es troba a la Biblioteca Benedetto Marcello de Venècia.
EJ102			Sol menor	<i>Prélude – Allemande – Courante – (2ª) Courante – Sarabande – Gigue – (2ª) Gigue – Menuet – Double</i>		
EJ103			La menor	<i>Prélude – Allemande – Courante – (2ª) Courante – Sarabande – Gigue – Chaconne – Gavotte – Menuet</i>		
EJ104			Fa major	<i>Tocade – Allemande – Courante – (2ª) Courante – Sarabande – Gigue – Cannaris – Menuet</i>		
EJ105	<i>Pièces de Clavecin qui peuvent se jouer sur le Viollon</i>	Clavicèmbal / Clavicèmbal i violí	Re menor	<i>La Flamande – Double – Courante – Double – Sarabande – [1re] Gigue – Double – 2e Gigue – [1er] Rigaudon – [2e] Rigaudon - Chaconne</i>	1707	Imprès
EJ106			Sol major	<i>Allemande – Courante – Sarabande – Gigue – Menuet - Rondeau</i>		

OBRES INSTRUMENTALS – MÚSICA DE CAMBRA

Nº	Títol	Gènere/Formació/ Organico-instrumental	Tonalitats	Moviments	Any de publicació	Estat de l'obra Edicions/ exemplars o Ms trobats
EJ201	Sonates	Sonates en trio (2 violins i cello obligato con organo)	Sonata I sol mineur	Grave/ Presto o Prestissimo/ [Adagio]/ Presto/ Adagio/Presto o Récit de basse/ Aria affettuoso o Aria adagio/ Allegro	[ca. 1695]	Hi ha dues fonts manuscrites. Una es creu que és de la mateixa Elisabeth Jacquet i l'altra és de la col·lecció de Sébastien de Brossard.
EJ202			Sonata II sib major	Grave/ Allegro/ [Adagio]/ Allegro e presto/ Récit allegro o Récit de violle/ Adagio		
EJ203			Sonata III re major	Grave/ Vivace e presto – Adagio// Allegro/ Adagio/ Allegro// Aria affettuoso - Allegro		
EJ204			Sonata IV do menor	Grave/ Vivace/ Largo/ Vivace – Adagio/ Aria affettuoso [Adagio] – Allegro - Adagio		
EJ205		Sonates per violí i baix continu	Sonata I la menor	Grave// Presto o Allegro – Adagio// Allegro e Presto/ Largo// Allegro// Aria affettuoso - Adagio		El mateix manuscrit que conté les Sonates en trio conté les de violí i baix continu. Font: Col·lecció Biblioteca de Sébastien de Brossard.
EJ206			Sonata II la menor	Grave// Allegro// Aria affettuoso// Sarabande// Gavotte. Allegro// Presto o Prestissimo/ Adagio		
EJ207	Sonates pour le Violon et pour le Clavecin	Violí, clavicèmbal i viola de gamba	Sonata I - Re menor	[Adagio]// Presto// Adagio/Presto - Adagio// Presto// Aria// Presto	1707	Imprès
EJ208			Sonata II - Re major	Presto// Adagio// Presto// Presto		
EJ209			Sonata III – Fa major	[Adagio]// Presto – Adagio// Presto// Aria// Adagio		
EJ210			Sonata IV – Sol major	[Adagio] – Presto – Adagio// Presto – [Adagio]// Presto – Adagio// Aria		
EJ211			Sonata V – La menor	[Adagio]// Presto// Adag[io]// Courante// Aria		
EJ212			Sonata VI – La major	Allemande// Presto// Adagio// [Adagio]// Aria // Adagio// Presto – Adagio// Aria		

OBRES VOCALS

Nº	Títol	Gènere/Formació/ Organico- instrumental	Parts	Any de publicació	Estat de l'obra Edicions/ exemplars o Ms trobats
EJ301	<i>Jeux à l'honneur de la victoire / Ballet</i>	Òpera-ballet	<i>Prologue</i> Premier divertissement “ <i>L'enlèvement d'Orithie</i> ” Second divertissement “ <i>Les amours de Vertumne et de Pomone</i> ” Troisième divertissement “ <i>Les Courses d'Athalante</i> ” <i>Entrée générale</i>	1691-1692	Partitura: perduda Llibret: Ms. Bibliothèque Nationale France, ms. Fr. 2217
EJ302	<i>Céphale et Procris</i>	Òpera	<i>Acte I: Le Théâtre représente une place de la Ville d'Athènes [...] –</i> <i>Acte II: Le Théâtre représente un lieu solitaire au pied du Mont-Hymette –</i> <i>Acte III: Le Théâtre représente les lieux où la Volupté fait son séjour [...] –</i> <i>Acte IV: Le Théâtre représente les Jardins du Palais d'Ericée. –</i> <i>Acte V: Le Théâtre représente un Bois.</i>	1694 i Ms. [ca. 1696]	Hi ha 3 fonts: un imprès i dos manuscrits de la biblioteca de Sébastien de Brossard.
EJ303	<i>Cantates françaises, sur des sujets tirés de l'Écriture / Livre premier: Esther – Le Passage de la mer Rouge – Jacob et Rachel – Jonas – Susanne et les vieillards - Judith</i>	Soprano ⁶⁶ i baix continu	<i>Esther</i>	1708	Imprès
EJ304		Soprano, violins i baix continu	<i>Le Passage de la mer Rouge</i>		
EJ305		Soprano i baix continu	<i>Jacob et Rachel</i>		
EJ306		Soprano, violins i baix continu	<i>Jonas</i>		
EJ307		Soprano i baix continu	<i>Susanne et les vieillards</i>		
EJ308		Soprano, violí i continu ⁶⁸	<i>Judith</i>		
EJ304	<i>Air sérieux, “Aux vains attrait”, Recueil d'airs sérieux et à boire de différents</i>			1710	Imprès.

	<i>auteurs</i>				
EJ305		Soprano i baix continu	<i>Adam</i>	1711	Imprès
EJ306		Soprano, violí i baix continu (abans soprano i symphonie)	<i>Le Temple rebasti</i>		
EJ307	<i>Cantates françaises, sur des sujets tirez de l'Écriture / Livre second: Adam - Le Temple rebasti – Le Déluge – Joseph – Jephthé – Samson</i>	Una soprano, un baix i continu	<i>Le Déluge</i>		
EJ308		Soprano i baix continu	<i>Joseph</i>		
EJ309		Dues sopranos i baix continu	<i>Jephthé</i>		
EJ310		Soprano, violí i baix continu (abans soprano i symphonie)	<i>Samson</i>		
EJ311	<i>Les Amusemens de Mgr le duc de Bretagne</i>			1712	Imprès
EJ312	<i>La Musette ou Les bergers de Suresne</i>			1713	Imprès.
EJ313		Soprano, violí i continu	<i>Sémélé</i>	ca. 1715	Imprès.
EJ314	<i>Cantates françaises: Sémélé – L'Île de Délos – Le Sommeil d'Ulisse. Le Raccommodement Comique de Pierrot et de Nicole</i>	Soprano, violins, flautes i continu	<i>L'Île de Délos</i>		
EJ315		Soprano, violí i continu	<i>Le Sommeil d'Ulisse</i>		
EJ316			<i>Le Raccommodement Comique de Pierrot et de Nicole</i>		
EJ317		<i>La Ceinture de Vénus</i>			1721
EJ318	<i>Air sérieux, Printemps, “Les Rossignols, dès que le jour commence”, Recueil d'airs sérieux et à boire</i>			1721	Imprès.
EJ319	<i>Air à boire, Parodies ur la Bourée de Céphale & Procris, “Tant que je verrons ce pot”, Recueil d'airs sérieux et à boire...</i>			1724	Imprès.
EJ320	<i>Air à boire, La Provençale “Entre nous mes chers amis”, Deuxième Air, “Suivons nos désirs, Recueil d'airs sérieux et à boire...</i>			1724	Imprès.
EJ321	<i>Te Deum à grands Choeurs</i>	×	×	1721	Perduda

Cronologia



Any	La compositora	Context històric	Context musical a França	Context musical fora de França
1665	<ul style="list-style-type: none"> • Bateig d'Elisabeth Jacquet de La Guerre 	<ul style="list-style-type: none"> • Colbert: control general de les finances. • Mor Felip IV (el succeeix Carles II) • Grans dies d'Auvergne • Molière: <i>Dom Juan</i> • Mor de Nicolas Poussin • Reducció del nombre d'impressors a França. 	<ul style="list-style-type: none"> • G. G. Nivers: <i>Premier livre d'orgue</i> • J. -B. Lully: <i>L'amour médecin</i> • Naixement de J. Valette de Montigny 	<ul style="list-style-type: none"> • B. Pasquini: organista a Sta. Maria Maggiore a Roma
1687	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pièces de clavecin, premier livre</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • J. -H. Mansart: Le Grand Trianon • Persecució dels Hugonots • Segona revolució anglesa • Locke: <i>Cartes sobre la tolerància</i> • Lluís XIV declara la guerra a l'emperador. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort de J. -B. Lully • M. R. Delalande: <i>Miserere</i> (1^a versió) • J. Rousseau: <i>Traité de la viole</i> • N. -A. Lebègue: <i>Second livre de clavecin</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Naixement de F. -S. Geminiani
1691	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Jeux à l'honneur de la Victoire</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort de Louvois. • Prise de Mons. • El Papa Alexandre VIII condemna el Gal·licanisme. • Pontificat d'Innocenci XII 	<ul style="list-style-type: none"> • P. Berthet: <i>Leçons de musique</i> • Mort de Jean Henry d'Anglebert 	<ul style="list-style-type: none"> • H. Purcell: <i>El rei Artur</i> • Mort de G. -B. Vitali

1694	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Céphale et Procris</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • H. Rigaud: <i>Portrait de Louis XIV</i> • F. Girardon: <i>Tombeau de Richelieu</i> • Naixement de Voltaire • Vauban: comandament a Bretanya 	<ul style="list-style-type: none"> • M. De La Barre: <i>Pièces en trio</i> (Llibre primer) • L'Affilard: <i>Principes très faciles.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Corelli: <i>12 sonates a tre, op. 4</i>
1707	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le violon</i> • <i>Sonates pour le violon et pour le clavecin</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • S. De Vauban: <i>Projecte d'un dîme reial</i> • Naixement de C. Goldoni • Mort de Vauban 	<ul style="list-style-type: none"> • J. –B. Morin: <i>Cantates françaises</i> (llibre segon) • J. – M. Hotteterre: <i>Principes de la flûte</i> • M. De La Barre: <i>3e livre de trios</i> • M. de Saint-Lambert: <i>Nouveau traité d'accompagnement</i> • Mort de G. Le Roux 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort de D. Buxtehude • T. G. Albinoni: <i>Concerti a cinque op.5</i>
1708	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture</i> (L. I.) 	<ul style="list-style-type: none"> • Regnard: <i>Le légataire universel</i> • Dimissió de Chamillart • N. Desmarests: control general de les finances 	<ul style="list-style-type: none"> • Campra: <i>Cantates françaises</i> (primer llibre) • P. Dumage: <i>1er livre d'orgue</i> • J. –M. Hotteterre: <i>Pièces pour la flûte</i> (llibre primer) • T. –L. Bourgeois: <i>Cantates françaises</i> (primer llibre) 	<ul style="list-style-type: none"> • B. Marcello: <i>Concerti a cinque</i> • Mort de J. Blow
1711	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture</i> (llibre segon) 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort del Grand Dauphin • Naixement de Hume 	<ul style="list-style-type: none"> • M. Marais: <i>Pièces de viole</i> (llibre tercer) • S. De Brossard: <i>Méthode de violon</i> • M. –P. de Montéclair: <i>Méthode facile</i> (de violí) 	<ul style="list-style-type: none"> • Händel: <i>Rinaldo</i> • Vivaldi: <i>12 concertos "L'estro armonico"</i>
1712	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Amusemens de Mgr le Duc de Bretagne par M. R. Trepagne de Menerville</i> (quatre àries) 	<ul style="list-style-type: none"> • Victòria de Villars a Demain • Obertura del Congrés d'Utrecht • Naixen Rousseau i de Guardi 	<ul style="list-style-type: none"> • A. –C. Destouches: <i>Callirhoé</i> • Campra: <i>Idoménée</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Vivaldi: <i>L'Estro armonico</i> • Mort de Juan Cabanilles

1715	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantates françaises</i> (data probable) 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort de Lluís XIV 	<ul style="list-style-type: none"> • L. de Caix d'Hervelois: <i>1er livre de pièces de viole</i> • N. Bernier: <i>Les nuits de Sceaux</i> • T. -L. Bourgeois: <i>Cantates française</i> (llibre segon) • L. -N. Clérambault: <i>Abraham</i> • Naixement Jacques Duphly 	
1721	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Te Deum à grand choeur</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Montesquieu: <i>Les lettres persannes</i> • Reconciliació franco-espanyola 	<ul style="list-style-type: none"> • L. -N. Clérambault: <i>Le soleil vainqueur des nuages</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • J. -S. Bach: <i>Concerts de Brandenburg</i>
1729	<ul style="list-style-type: none"> • Mort d'Elisabeth Jacquet de La Guerre el 27 de juny a Paris 	<ul style="list-style-type: none"> • Tractat de Sevilla 	<ul style="list-style-type: none"> • M. -R. Delalande: edició pòstuma de <i>Grands motets</i> • J. -P. Rameau: <i>Cantates françaises</i> (llibre primer) • M. -P. de Montéclair: <i>Petite méthode pour apprendre la musique aux enfants</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • J. -S. Bach: <i>Passió segons Sant Mateu</i> • Naixement d'Antoni Soler

Conclusions



Elisabeth Jacquet de La Guerre va ser al capdavant de les corrents musicals de finals del segle XVII i XVIII. Va cultivar diferents gèneres: en música vocal, l'òpera, l'òpera-ballet, les cantates profanes i sacres; i en música instrumental, trobem les composicions per a clavicèmbal, sonates per a violí, música de clavecí que es pot interpretar amb violí, i les triosonates.

Va ser un dels pocs compositors en compondre Preludis no mesurats. Tot i que no aporta cap millora pel que fa a la notació d'aquest gènere i que s'inspira en els sistemes utilitzats anteriorment per abordar la notació mixta, tractada abans per Lebègue, crea però, un pont d'unió entre el sistema notacional d'aquest (notació mixta i lligadures simples) i el de D'Anglebert (notació mixta i lligadures múltiples com Elisabeth Jacquet, però amb millores respecte la seva antecessora). D'Anglebert, cap al final de la seva vida, va perfeccionar el sistema notacional que havia emprat Elisabeth Jacquet quan aquesta tenia 22 anys.

La seva *Tocade en Fa major* és una peça única en el repertori per a clavicèmbal de l'època, i fusiona el caràcter italià (que podem trobar en els girs melòdics i en les imitacions) i el llenguatge francès del Preludi no mesurat.

Malgrat que Elisabeth Jacquet encara era molt jove quan va publicar el *Premier Livre de Pièces de Clavessin* l'any 1687, ja estava força familiaritzada amb aquest repertori. En aquestes peces experimenta amb l'harmonia a la vegada que mostra línies melòdiques elegants, varietat en el ritme i un equilibri en la forma que en conjunt ressalten el seu domini en la composició. Amb aquesta publicació Elisabeth Jacquet continua l'obra dels seus predecessors en el desenvolupament de la suite i contribueix a la regularitat de l'estructura.

Ha estat la primera dona en compondre una òpera per a l'*Académie Royale de Musique*. En el Prefaci de *Les Jeux a l'honneur de la victoire* ella li dona les gràcies al rei per

confiar en ella i li expressa com és sent d'afortunada en ser la primera dona en compondre una òpera. Segurament ella no sabia que 69 anys abans Francesca Caccini ja havia compost *La Liberazione di Ruggiero dall' Isola d'Alcina* (1625).

És dels primers compositors en introduir gèneres provinents d'Italia (la sonata i la cantata): per exemple, va ser dels primers en compondre triosonates a finals del segle XVII juntament amb François Couperin i Marc-Antoine Charpentier entre d'altres. Les seves sonates per a violí (1707) també es veuen molt influenciades per les de Corelli.

Les peces de clavicèmbal del 1687 i especialment les del 1707 són pioneres en un gènere que tindrà certa importància durant el segle XVIII, com es podem apreciar en publicacions posteriors: les *Pièces de Clavecin en sonates, avec accompagnement de Violon* de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville i les *Pièces de Clavecin en Concerts* de Jean-Philippe Rameau.

Les *Cantates françaises sur des sujets tirez de l'Écriture* la converteixen en la representant de la cantata sacra a França. Tracta la història de Judit amb un format no tant flexible com l'Oratori, donant-li protagonisme a les formacions instrumentals pels moments clau de l'obra (quan Holofernes dorm i quan és assassinat).

En una època en la qual les dones no estaven reconegudes en l'àmbit de la cultura com considerem normal en els nostres dies, la figura d'Elisabeth Jacquet ressalta per les seves fites, tot i que no podem saber fins a quin punt el seu gènere va tenir un paper important en les seves crítiques perquè moltes de les referències contemporànies subratllen que era una dona. Tot i així, va viure els últims anys de la seva vida sense problemes econòmics, com una dona independent i respectable. Les seves obres són avantguardistes per la seva època.

En l'únic escrit musical que es conserva, un *Avertissement* (vegeu l'apartat 2.7. sobre les cantates espirituals i les cantates profanes), ens diu que el seu objectiu es compondre música que correspongui a les paraules i que les melodies que no expressen paraules no importen si estan ben construïdes perquè només poden ser desagradables pels seus coneixedors.

A partir d'aquí només podem deduir que ella considera molt propera la relació entre la melodia i el text, però és un escrit massa general i breu com per treure conclusions. Per conèixer l'estil d'Elisabeth Jacquet, hem de partir de les seves obres.

Les característiques que tots els estudiosos d'aquesta compositora han identificat en la seva obra són:

- canvis sobtats de mode major-menor
- progressions harmòniques atrevides
- falsa relació entre els instruments
- melodies protagonitzades per síncope
- canvis de textura d'acord amb el text

Utilitza els silencis com a recurs dramàtic per intensificar el que diu el text. En *Le Sommeil d'Ulisse* (1715) el silenci té una funció més tràgica. Quan el vaixell d'Ulisses es perd en el mar, en la paraula *disparoît* (desapareix), l'acompanyament fa un silenci. Tot seguit, l'acompanyament sorgeix de nou en un passatge fort (com indica l'autora), tot seguit dos compassos de silenci, i després un passatge piano, per anunciar que el mar ha absorbit el seu vaixell.

Com es pot veure, l'originalitat en l'obra d'Elisabeth Jacquet recau en que transforma patrons formals establerts per donar més expressivitat al text. D'aquesta manera, podem entendre el que deia l'*Advertissement* que trobem al final del tercer volum de les seves cantates.

Al llarg d'aquest treball he intentat mostrar les característiques que tenen les composicions d'Elisabeth Jacquet de La Guerre remarcant-ne l'originalitat i la innovació en alguns passatges de les seves obres.

Bibliografia

9

LLIBRES

BATES, Carol Henry (1978). *The instrumental music of Elizabeth-Claude Jacquet de La Guerre*. Tesi doctoral. Bloomington: Indiana University Press.

BAUMONT, Olivier (2008). “Quelques réflexions sur la naissance du style français de clavecin”. DURON, Jean [ed]. *La naissance du style français: 1650-1673*. Wavre: Editions Mardaga, p. 53-68.

BORROFF, Edith (1966). *An Introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre*, New York: Institute for Medieval Studies.

BROSSE, Jean-Patrice (2004). *Le clavecin des lumières*. París: Editions Bleu Nuit.

BUKOFZER, Manfred F. (2006). *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial.

CESSAC, Catherine (1995). *Elisabeth Jacquet de La Guerre: Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*. Arles: Actes Sud.

CESSAC, Catherine (1996). “Les relations musicales d'Élisabeth Jacquet de La Guerre et de Sébastien de Brossard”. DURON, Jean [ed]. *Sébastien de Brossard musicien*. Versailles: Editions du Centre de musique baroque de Versailles, p.43-57.

CESSAC, Catherine (2001). “ Jacquet de La Guerre, Elisabeth”. SADIE, Stanley [ed]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2on ed. London: Macmillan Publishers Ltd, vol. 13.

FERGUSON, Howard (2003). *La interpretación de los instrumentos de teclado*. Madrid: Alianza Editorial.

HUBBARD, Frank (1965). *Three centuries of harpsichord making*. Cambridge: Harvard University Press.

KOTTICK, Edward L. (2003). *A History of the Harpsichord*. Bloomington: Indiana University Press.

MARSHALL, Robert Lewis (2003). *Eighteenth-century Keyboard Music*. Nova York: Routledge Studies in Musical Genre.

NEUMANN, Frederick (1983). *Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach*. New Jersey: Princeton University Press.

SADIE, Julie Anne (1987). "Musiciennes of the Ancien Régime". A: BOWERS, Jane M. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Champaign: University of Illinois Press, p. 191-223.

SCHOTT, Howard (2002). *Playing the Harpsichord*. Nova York: Courier Dover Publications.

ARTICLES DE REVISTA

CABRINI, Michele (2012). "The Composer's Eye: Focalizing Judith in the Cantatas by Jacquet de La Guerre and Brossard". *Eighteenth Century Music*, vol. 9, núm. 1, p 9-45.

CESSAC, Catherine (1995). "Les Jeux à l'honneur de la Victoire d'Élisabeth Jacquet de La Guerre: premier opéra-ballet?". *Revue de musicologie*. vol. 81, núm. 2, p. 235-247.

CESSAC, Catherine (2003). "Les Pièces de Clavecin de 1687 d'Élisabeth Jacquet de La Guerre: Un second exemplaire retrouvé". *Revue de musicologie*, vol. 89, núm. 2 p. 349-363.

CYR, Mary (2004). "Representing Jacquet de La Guerre on disc: scoring and basse continue practices, and a new painting of the Composer". *Early Music*, vol. 32, núm. 4, p. 549-567.

CYR, Mary (2008). "Elisabeth Jacquet de La Guerre: Myth or Marvel? Seeking the Composer's Individuality". *The Musical Times*, vol. 149, núm. 1905, p. 79-87.

VON NAGEL, Reinhard (2001). "El intrincado mundo de la afinación, entrevista con Reinhard von Nagel" (entrevistat per Inés Fernández Arias). *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, 2001, ISSN 1138-3984, núm. 7, p. 35-65.

ROSE, Adrian (2008). "A newly discovered source of vocal chamber music by Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre and René Drouard de Bousset". *Early Music*, vol. 36, núm. 2, p. 245-264.

WALLON, Simone (1957). "Les Testaments d'Elisabeth Jacquet de la Guerre". *Revue de Musicologie*, vol. 40, núm. 116 (Dec., 1957), p. 206-214.

PARTITURES

JACQUET DE LA GUERRE, E. (1996). *Les Pièces de clavessin, premier livre*. [Música impresa]. Geneva: Minkoff.

JACQUET DE LA GUERRE, E. (1997). *Cantates françaises sur des sujets tirés de l'écriture, Livre I* [Música impresa]. París: Fuzeau.

JACQUET DE LA GUERRE, E. (1999). *Sonates pour violon et basse continue* [Música impresa]. París: Fuzeau.

JACQUET DE LA GUERRE, E. (2001). *Pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le violon* [Música impresa]. París: Fuzeau.

ENREGISTRAMENTS SONORS

JACQUET DE LA GUERRE, E. (1986). *Cantates bibliques* [Enregistrement sonor]. Isabelle Poulenard, soprano; Sophie Boulín, soprano, intèrprets; París: Arion, 1986. ARN68555 Arion.

JACQUET DE LA GUERRE, E. (1991). *Pièces De Clavecin, recueil de 1707* [Enregistrement sonor]. Huguette Gremy-Chauliac, clavecinista, intèrpret; Lugano: V.L.S Distribution Musidisc, 1991. Musidisc VLS 290 392.

JACQUET DE LA GUERRE, E. (1998). *Pièces de clavecin* [Enregistrement sonor]. Blandine Verlet, clavecinista, intèrpret; París: Audivis, 1998. E 8644 Astrée.

JACQUET DE LA GUERRE, E. (2000). *Le Sommeil d'Ulisse* [Enregistrement sonor]. Isabelle Desrochers, soprano; Les Voix Humaines, intèrprets; París: Alpha, 2000. 006 Alpha.

JACQUET DE LA GUERRE, E. (2009). *Le Passage de la mer rouge. Cantates spirituelles de E. Jacquet de la Guerre, R. D. de Bousset, S.de Brossard* [Enregistrement sonor]. Luanda Siqueira, soprano; Le Tendre Amour, intèrprets; Moselle, France, 2009. K617218.

JACQUET DE LA GUERRE, E. (2013). *Sonates pour le violon et basse continue (1707)* [Enregistrement sonor]. Lina Tur Bonet, violinista, Kenneth Weiss, clavecinista, Patxi Montero, viola gambista, intèrprets; Madrid: Verso, 2013. VRS 2114.

DOCUMENTS EN LÍNIA

CESSAC, Catherine. “ Jacquet de La Guerre, Elisabeth” [en línia]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [Consultada al llarg de la realització del treball].

Disponible a:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14084?q=jacquet+de+la+guerre&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>

DONNEAU DE VIZÉ, Jean. (1678). *Mercure Galant*. París, p.128. Disponible a:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1152928/f157.image.r=mercure%20galant%201678.langES>>

SMITHER, Howard E. “Oratorio” [en línia]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [Consultada al llarg de la realització del treball]. Disponible a:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20397?q=oratori&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit>

TITON DU TILLET, Evrard (1732). *Le Parnasse François*. París: imprés per J. B. Coignard (fill), p.635-636. Disponible a:

<<http://books.google.es/books?id=KjX7hZEPSgC&dq=titon+du+tillet+parnasse+fran%C3%A7ois&q=jacquet+de+la+guerre#v=onepage&q=jacquet%20&f=false>>