



# FANTASIAS

C. P. E. BACH | MOZART

MÉLISANDE McNABNEY pianoforte

A black and white photograph showing a close-up, high-angle view of the hammer action mechanism of a piano. The image captures the intricate arrangement of hammers, repetition flippers, and let-off buttons, creating a strong sense of depth and geometric pattern. The lighting is dramatic, highlighting the metallic surfaces and the fine details of the mechanical components. The background is dark, making the illuminated parts of the mechanism stand out.

# FANTASIAS

C. P. E. BACH | MOZART

MÉLISANDE McNABNEY pianoforte

	<b>JOHANN SEBASTIAN BACH</b> (1685-1750)		
	Fantaisie chromatique et fugue en ré mineur, BWV 903	[12:23]	
	<i>Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV 903</i>		
1.	Fantaisie chromatique / <i>Chromatic Fantasia</i>	[6:18]	
2.	Fugue	[6:05]	
	<b>MÉLISANDE McNABNEY</b> , d'après / <i>after</i> C.P.E. Bach		
3.	Improvisation : exercices sur la gamme et modulation (ré majeur - do mineur)	[3:42]	
	<i>Improvisation: exercises on the scale and modulation (D major - C minor)</i>		
	<b>CARL PHILIPP EMANUEL BACH</b> (1714-1788)		
	Fantaisie et fugue en do mineur, Wq. 119/7	[5:57]	
	<i>Fantasia and Fugue in C minor, Wq. 119/7</i>		
4.	Fantaisie / <i>Fantasia</i>	[1:24]	
5.	Fugue	[4:33]	
	<b>MÉLISANDE McNABNEY</b> , d'après / <i>after</i> C.P.E. Bach		
6.	Improvisation : fantaisie libre et modulation (do mineur à fa dièse mineur)	[2:25]	
	<i>Improvisation: free fantasy and modulation (C minor to F-sharp minor)</i>		
	<b>CARL PHILIPP EMANUEL BACH</b>		
7.	Fantaisie en fa dièse mineur, Wq. 67	[11:10]	
	<i>Fantasia in F-sharp minor, Wq. 67</i>		
	<b>WOLFGANG AMADEUS MOZART</b> (1756-1791)		
8.	Prélude modulant de fa majeur à mi mineur, K. deest, extrait : de fa majeur à do majeur	[1:29]	
	Transposition par Mélisande McNabney		
	<i>Modulating Prelude from F major to E minor, K. deest, excerpt: from F major to C major</i>		
	<i>Transposition by Mélisande McNabney</i>		
	<b>WOLFGANG AMADEUS MOZART</b>		
9.	Fantaisie en do mineur, K. 475	[12:16]	
	<i>Fantasia in C minor, K. 475</i>		
	<b>WOLFGANG AMADEUS MOZART</b>		
10.	Quatre Préludes, K. 284a : Préludes n <sup>os</sup> 1 et 2 de do majeur à mi bémol majeur	[2:53]	
	<i>Four Preludes, K. 284a: Preludes Nos. 1 and 2 from C major to E-flat major</i>		
	<b>LEOPOLD KOŽELUCH</b> (1747-1818)		
11.	Trois Préludes ou Caprices pour Clavecin ou Forté piano, op. 45 : n <sup>o</sup> 1 en mi bémol majeur	[7:03]	
	<i>Three Preludes or Caprices for Harpsichord or Pianoforte, Op. 45: No. 1 in E-flat major</i>		
	<b>WOLFGANG AMADEUS MOZART</b>		
12.	Quatre Préludes, K. 284a : Préludes n <sup>os</sup> 3 et 4 de mi bémol majeur à do majeur	[1:34]	
	<i>Four Preludes, K. 284a: Preludes Nos. 3 and 4 from E-flat major to C major</i>		
	<b>WOLFGANG AMADEUS MOZART</b>		
13.	Fantaisie en do mineur, K. 396 (complétée par Maximilian Stadler)	[12:07]	
	<i>Fantasia in C minor, K. 396 (completed by Maximilian Stadler)</i>		

Improvisée, insaisissable, libre, bien que parfois capturée sur papier, la fantaisie nous fascine et nous intrigue toujours. Son statut est ambigu, à la frontière de l'œuvre savamment composée et de l'inspiration évanescence. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, non seulement les compositeurs étaient également interprètes, mais ils étaient aussi des improvisateurs. C'est d'ailleurs surtout en improvisant au clavier qu'ils faisaient briller leur talent en public – bien plus qu'en interprétant des sonates ou autres œuvres écrites. Maints témoignages de l'époque décrivant les improvisations de Johann Sebastian Bach (J. S. Bach), de Carl Philipp Emanuel Bach (C. P. E. Bach) et de Mozart racontent l'effet captivant qu'avait sur leur auditoire ce déploiement de l'esprit créateur en temps réel. Quel privilège serait-ce que d'entendre Mozart ou Bach improviser ! On ne peut qu'y rêver...

Néanmoins, cette pratique de l'improvisation du XVIII<sup>e</sup> siècle a laissé plusieurs traces qui ne demandent qu'à être explorées. Les grandes fantaisies de J. S. Bach, C. P. E. Bach et Mozart constituent évidemment un excellent point de départ, mais nous avons également à notre disposition d'autres documents dignes d'intérêt, par exemple, plusieurs fragments de manuscrits de Mozart, des préludes non mesurés ou modulants écrits pour des élèves ou pour sa sœur Maria Anna (qu'il appelait affectueusement Nannerl). On peut en outre étudier les cadences de C. P. E. Bach et de Mozart, ou encore l'ornementation ajoutée à certaines éditions destinées au grand public. C. P. E. Bach lui-même a consacré, comme conclusion de son fameux *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*, un chapitre complet à l'art de l'improvisation, qui porte essentiellement sur la fantaisie libre. Depuis le siècle dernier, l'improvisation ne fait plus partie de l'apanage habituel des musiciens dits classiques, mais elle est aujourd'hui de plus en plus pratiquée par les « interprètes historiquement informés », qui souhaitent rapprocher leur propre pratique musicale de celle des musiciens de l'époque. C'est dans cette démarche que s'inscrivent les improvisations de ce disque.

Il peut être surprenant de trouver la *Fantaisie chromatique et fugue, BWV 903* de J. S. Bach sur un disque de piano. Celle-ci date sans doute des dernières années de Bach à Weimar ou de ses années à Cöthen. Comme c'est le cas pour beaucoup d'œuvres de Bach de cette époque (avant 1723), aucune partition autographe ne nous est parvenue, mais il existe en revanche des dizaines de sources manuscrites significatives. L'abondance de sources témoigne de la popularité de l'œuvre, popularité qui n'a d'ailleurs jamais décliné jusqu'à nos jours. On peut aisément comprendre l'attrait qu'a eu cette œuvre du « vieux » Bach pour la génération de C. P. E. Bach et ses contemporains, fervents de l'*Empfindsamkeit* (« sensibilité »). La fantaisie surtout, avec ses élans dramatiques, sa section *recitativo* d'une grande

force expressive, ses harmonies surprenantes et ses accords arpégés interrompus, a frappé l'imagination de plusieurs générations d'interprètes. La fugue, probablement composée une décennie plus tard, est tout aussi chromatique que la fantaisie et semble également portée par le souffle de l'improvisation. L'interprétation que je vous propose ici est envisagée du point de vue de C. P. E. Bach : on l'imagine jouer l'œuvre de son père de façon introspective, chez lui, à son instrument, au piano ou au clavicorde.

Il n'est pas difficile de percevoir la filiation entre la *Fantaisie chromatique* de J. S. Bach et la *Fantaisie et fugue en do mineur, Wq. 119/7* de C. P. E. Bach : cette dernière présente, quoique dans une moindre proportion, les mêmes traits de gammes déclamatrices et accords arpégés que la première. La grande fugue, bien que de style soutenu, demeure toujours chantante et expressive. Les octaves dramatiques de la main gauche à la dernière entrée du sujet de la fugue du fils font certainement écho aux dernières mesures de la fugue du père. Cette *fantaisie et fugue* est généralement classée parmi les œuvres pour orgue, mais on ne trouve aucune précision à cet égard dans le catalogue personnel de C. P. E. Bach. La pièce se prête bien à l'interprétation sur tous les instruments à clavier usuels de l'époque.

C'est pour ma part grâce aux enseignements de C. P. E. Bach que j'ai commencé à improviser au piano. Dans l'*Essai*, les premiers exercices que propose C. P. E. Bach au novice en matière d'improvisation consistent en différentes harmonisations de la gamme. Ma première *Improvisation*, prélude modulant entre les tonalités de ré majeur et de do mineur, fait d'une part office de transition entre la fantaisie de J. S. Bach et celle de C. P. E. Bach ; d'autre part, elle présente différentes façons d'harmoniser et d'arpéger la gamme à la manière de C. P. E. Bach. Cette improvisation est un condensé des exercices que je pratique tous les jours dans chaque tonalité pour acquérir une certaine fluidité d'exécution : gammes harmonisées, pédales, modulations et quelques traits de gammes pour lier le tout. Ma seconde *Improvisation* fait également un lien modulant entre les deux œuvres qui l'entourent. Inspirée du modèle de fantaisie libre de C. P. E. Bach, elle est construite à partir d'un plan harmonique élaboré au préalable. Les traits de gammes, figurations et éléments mélodiques sont improvisés sur cette base.

Composée en 1788, la *Fantaisie en fa dièse mineur, Wq. 67* est l'une des dernières œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach, et aussi l'une de ses plus poignantes. Dans sa version avec accompagnement de violon, le compositeur a inscrit comme sous-titre : « *C. P. E. Bachs Empfindungen* », ou « *Les sentiments de C. P. E. Bach* ». Cette œuvre envoûtante constituerait peut-être ainsi une sorte de testament musical.

Au temps de Mozart, il était de mise d'improviser un prélude pour établir la tonalité d'une œuvre ou de préluder pour passer d'une tonalité à l'autre au cours d'un récital, afin d'éviter de brusquer l'oreille de l'auditeur. Cette pratique, qui était très courante jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, a été peu à peu délaissée par les pianistes de concert. On trouve toutefois quelques précieux exemples plus tardifs de ce genre d'improvisations, notamment lors d'un récital de Dinu Lipatti enregistré en 1950. Mozart lui-même n'écrivait pas de tels préludes pour son usage personnel, mais il le faisait pour sa sœur Nannerl (qui n'improvisait pas), pour qu'elle puisse les mémoriser et les interpréter en faisant mine d'improviser. Les recherches de Robert Levin démontrent que le **Prélude modulant (de fa majeur à mi mineur), K. deest** et les **Quatre Préludes pour piano, K. 284a** ont été écrits à cet effet. J'utilise ici ces préludes comme aurait pu le faire Nannerl pour les besoins de ses récitals, en agencant ou transposant des extraits, et en séparant certaines sections pour créer un enchaînement de tonalités agréable.

Les quelques fantaisies composées par Mozart datent toutes des années suivant l'acquisition de son pianoforte d'Anton Walter, vers 1782. On pourrait d'ailleurs être tenté d'imaginer que ces œuvres tantôt introspectives, tantôt expressives à l'extrême explorant tous les registres et toutes les possibilités techniques ou expressives du pianoforte sont nées de la rencontre de Mozart avec son nouvel instrument. La **Fantaisie en do mineur, K. 475** est une œuvre d'une grande profondeur et d'une incroyable force dramatique. De la même façon que la *Fantaisie chromatique* de J. S. Bach a su parler aux générations futures, cette œuvre de Mozart a rejoint les romantiques. Serait-ce de cette œuvre qu'Eugène Delacroix parlait dans son journal du 29 juin 1853 ?

«Le souvenir de la *Fantaisie* de Mozart, morceau grave et touchant au terrible, par moments, et dont le titre est plus léger que ne le comporte le caractère de morceau.»

La version de la **Fantaisie en do mineur, K. 396** présentée ici est la version complétée par Maximilien Stadler en 1802. Conçue à l'origine comme une œuvre avec violon, elle sera laissée inachevée par Mozart : seules deux pages datant de 1782 ont subsisté, à la fin desquelles se révèlent les premières notes d'une entrée de violon. Ce manuscrit incomplet fut précieusement conservé par Constanze Mozart, et tout porte à croire qu'elle confia elle-même à Stadler le soin de le compléter et de le publier. L'édition a connu un grand succès, mais l'histoire ne s'arrête pas là... Le célèbre fragment continua à circuler et fut acquis par nul autre que Goethe. Ce furent précisément ces pages de Mozart que Goethe donna en lecture à vue au jeune Mendelssohn, alors âgé de 12 ans, qui était venu rendre visite au célèbre homme de lettres.

Leopold Koželuch, pianiste et compositeur de Bohême s'étant établi à Vienne en 1778, a connu un succès fulgurant à son époque, jouissant même d'une plus grande popularité que Mozart. En 1790, le *Lexicon* de Gerber le décrivait comme étant « sans conteste le compositeur vivant le plus aimé des plus jeunes comme des plus vieux. » Charles Burney qualifiait pour sa part Koželuch de « plus facile d'approche qu'Emanuel Bach, Haydn ou Mozart ; toujours gracieux et fluide, sans imiter le modèle des grands, comme tous ses contemporains l'ont fait. »

Son **Prélude en mi bémol majeur** a été publié en 1798 avec deux autres préludes, dans un ensemble intitulé *Trois préludes ou Caprices*, op. 45. Sur la première page, Koželuch donne l'indication suivante : « Tous ces *Caprices* doivent être joués en tenant toujours levé le registre qui sert à étouffer les sons », ce qui voudrait dire, en termes de piano moderne, qu'il faut garder la pédale de soutien engagée pendant toute la durée du morceau. Cette résonance au caractère fantomatique, où les sons peuvent résonner longtemps et s'entremêler sans pourtant nuire à la clarté du discours, est l'un des grands attraits de l'univers sonore du pianoforte.

© Mélisande McNabney, 2022

Improvised, elusive and unbound by conventional form, although sometimes captured on paper, the fantasia never fails to captivate and intrigue. Its status is ambiguous, straddling the frontier between a skillfully composed work and an evanescent inspiration. Composers in the 18th century were not only performers, but also improvisers. Their keyboard improvisations were what made their talent shine before the public—much more than any performances of sonatas or other written works. There have survived numerous accounts of how, in real time, the creative minds of Johann Sebastian Bach (J. S. Bach), Carl Philipp Emanuel Bach (C. P. E. Bach) and Mozart enthralled audiences with their improvisations. What a privilege it would be to hear Mozart or Bach improvise! One can only dream...

Nevertheless, this improvisational practice of the 18th century has left us with vestiges just waiting to be explored. The great fantasias of J. S. Bach, C. P. E. Bach and Mozart are obviously the ideal starting point, but we also have access to other documents of interest, for example, several fragments of Mozart's manuscripts, unmeasured or modulating preludes dedicated to pupils or to his sister Maria Anna (whom he affectionately nicknamed Nannerl). We can also examine the cadenzas of C. P. E. Bach and Mozart as well as the ornamentation added to certain editions intended for the general public. C. P. E. Bach himself devoted the last chapter of his famous *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* to the art of improvisation, the focus of which is the free fantasy. For at least a century, improvisation has no longer been the usual practice of so-called classical musicians. However, striving to emulate the sound and musical character of former periods, historically informed performers are now bringing it back to life. My improvisations on this album are in line with this approach.

It may come as a surprise to hear J. S. Bach's *Chromatic Fantasia and Fugue, BWV 903* on a fortepiano recording. Bach likely wrote the work during his final years in Weimar or his time in Cöthen. As with many of Bach's works at that time (pre-1723), no autograph manuscript has come down to us, but there are dozens of significant manuscript sources. The abundance of sources attests to the popularity of the work, which has continued uninterrupted to the present day. It is not difficult to understand why this work by the "old" Bach was so appealing to the generation of C. P. E. Bach and his contemporaries, who were devotees of the *Empfindsamkeit* ("sensitivity"). The fantasia in particular, with its tragic outbursts, expressive and powerful *recitativo* section, surprising harmonies and interrupted arpeggiated chords, has captured the imagination of several generations of performers. The fugue, just as chromatic as the fantasia, was prob-

ably composed ten years later and also bears a signature that suggests it arose from improvisation. My interpretation here is explored from C. P. E. Bach's point of view. We can imagine him playing his father's work at home, introspectively, on his instrument: the pianoforte or clavichord.

There is a clear relationship between J. S. Bach's *Chromatic fantasia* and C. P. E. Bach's *Fantasia and Fugue in C minor, Wq. 119/7*: although to a lesser extent, the latter features the same declamatory scales and arpeggiated chords as the former. The grand fugue, despite its sustained style, remains cantabile and expressive throughout. The dramatic left-hand octaves at the last recapitulation of the subject in the son's fugue certainly echo the last bars of the father's fugue. This *fantasia and fugue* is usually categorized as a work for organ, but there is no such indication in C. P. E. Bach's personal catalogue. It lends itself well to any of the usual keyboard instruments of the time.

It was thanks to C. P. E. Bach's *Essay* that I began to improvise on the pianoforte. The first exercises proposed in his work allow the novice improviser to explore harmonization of the scale. In my first *Improvisation*, a modulating prelude from D major to C minor serving as a bridge between J. S. Bach's and C. P. E. Bach's fantasias, I present different ways of harmonizing and arpeggiating the scale in the manner of C. P. E. Bach. This improvisation is essentially a summary of my daily exercises in each key—a routine I use to maintain a certain fluidity of execution: harmonized scales, pedals, modulations, and a few scale lines to connect everything. My second *Improvisation* also makes a modulating connection between two works. Following the model of C. P. E. Bach's free fantasy, it is built on a previously elaborated harmonic structure that provides a basis for improvised scale lines, figurations and melodic material.

Composed in 1788, the *Fantasia in F-sharp minor, Wq. 67* is one of Carl Philipp Emanuel Bach's last works, and one of his most poignant. In his version with violin accompaniment, he wrote as a subtitle, "*C. P. E. Bachs Empfindungen*," that is, "C. P. E. Bach's Sentiments," which suggests that the work was somewhat of a musical testament.

In Mozart's time, it was customary to improvise a prelude to establish the key of a work or to prelude from one key to another during a recital to avoid shocking the audience's ears. This was a widespread practice until concert pianists gradually began to abandon it in the 19th century. There are, however, a few precious later examples of this type of improvisation, notably during a recital by Dinu Lipatti recorded in 1950. Mozart himself did not write such preludes for

his own use, but he wrote some down for his sister Nannerl (who could not improvise) so that she could memorize them and pretend to improvise when performing. Robert Levin's research has shown that Mozart wrote his **Modulating Prelude in F major/E minor, K. deest** and **Four Preludes, K. 284a** for that purpose. I use these preludes here as Nannerl might have used them for her recitals, arranging or transposing excerpts and separating sections in order to create a pleasing tonal progression.

Few in number, Mozart's fantasias were all composed after he acquired his Anton Walter pianoforte around 1782. It is tempting to think that these sometimes introspective, sometimes extremely expressive works exploring all the registers and technical or expressive possibilities of the fortepiano were born of Mozart's encounter with his new instrument. His **Fantasia in C minor, K. 475** is a work of great profundity and breathtaking dramatic intensity. In the same way as J. S. Bach's *Chromatic fantasia* spoke to later generations, Mozart's K. 475 touched the Romantics. Could that be the work to which Eugène Delacroix was referring in his journal on June 29, 1853?

"The memory of Mozart's *Fantasia*, a solemn work of, at times, heart-wrenching depth, and whose title is lighter than the character of the piece implies."

The version of the **Fantasia in C minor, K. 396** presented here is a completion by Maximilian Stadler from 1802. Initially intended to be a work with violin, it was left incomplete by Mozart: only two pages from 1782 survived, with the first notes of a violin entry at the very end of the fragment. Constanze Mozart carefully preserved the incomplete manuscript, and there is every reason to believe that she herself entrusted Stadler with the task of completing the work and having it published. The published fantasy was a resounding success, but the story of this famous manuscript fragment does not end there... It continued to circulate and eventually fell into the hands of none other than Goethe. It was precisely those two pages of Mozart's manuscript that the young Mendelssohn, who had come to visit the renowned man of letters, was asked to sight-read at only 12 years of age.

Leopold Koželuch, a Bohemian pianist and composer who settled in Vienna in 1778, enjoyed great success in his time; he was even more popular than Mozart. In 1790, Gerber's *Lexicon* described him as "unquestionably the favourite living composer of both the young and old." Charles Burney described his style as "more easy than that of Emanuel Bach, Haydn, or Mozart, it is natural, graceful, and flowing, without imitating any great model, as almost all his contemporaries have done."

Koželuch's **Prelude in E-flat major** was published in 1798 with two other preludes under the title *Trois préludes ou Caprices*, Op. 45. Koželuch wrote the following on the first page: "These three *Caprices* must be executed with the dampers raised all along." In terms of modern piano, this would refer to playing the entire piece with the sustain pedal pressed down. The resulting ghostlike resonance, where sounds can resonate for a long time and intermingle without detracting from the clarity of the discourse, is one of the great advantages of the pianoforte.

© Mélisande McNabney, 2022  
Translated by Traductions Crescendo



## MÉLISANDE McNABNEY

Mélisande McNabney interprète des œuvres pour clavier de toutes les époques au clavecin, au pianoforte, à l'orgue et au piano. En 2015, elle a remporté le 3<sup>e</sup> prix du Concours international Musica Antiqua de Bruges (Belgique).

Concertiste très active, elle a été soliste notamment au Festival de Lanaudière, dans le cadre des séries Jacques-Dansereau et Clavecin en concert (salle Bourgie), ainsi que lors de nombreux festivals au Canada et en Europe. Au cours de la saison 2020-2021, on a pu l'entendre, entre autres, avec l'Orchestre symphonique de Montréal et Les Violons du Roy. En musique de chambre tout comme en musique pour orchestre, elle est régulièrement l'invitée d'ensembles de renom tels que Les Violons du Roy, I Musici, l'Ensemble Caprice, Les idées heureuses et Arion Orchestre Baroque. Elle est également membre des ensembles Pallade Musica et Les Songes, avec lesquels elle a effectué plusieurs tournées au Canada et aux États-Unis. Ayant déjà plusieurs enregistrements à son actif en tant que membre de divers ensembles, Mélisande a fait paraître en janvier 2019 son premier album solo, *Inspirations: D'Anglebert, Forqueray, Rameau*, sous étiquette ATMA Classique. Salué par la critique, cet album lui a valu 5 diapasons dans la célèbre revue française *Diapason*.

Parallèlement à sa carrière d'interprète, Mélisande poursuit des activités de recherche en musicologie. Ses recherches l'ont menée à participer à deux colloques à l'été 2021 : le colloque de la Historical Keyboard Society of North America à Saint Paul, dans le Minnesota (États-Unis), et la Biennial International Conference on Baroque Music, à Birmingham (Royaume-Uni).

Diplômée du Conservatoire d'Amsterdam, où elle a étudié le clavecin, le continuo et le pianoforte dans les classes de Bob van Asperen et de Richard Egarr, Mélisande a obtenu en mai 2017 son doctorat à l'Université McGill sous la direction de Hank Knox et de Tom Beghin, grâce au soutien du Programme de bourses d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier. Mélisande est aussi boursière de Musicaction, du Conseil des arts du Canada, du Banff Centre, du CALQ, du CRSH et du FORSC.

[melisandemcnabney.com](http://melisandemcnabney.com)





## MÉLISANDE McNABNEY

Mélisande McNabney performs keyboard music of all periods on the harpsichord, organ, fortepiano and piano. She won third prize at the 2015 edition of the International competition Musica Antiqua in Bruges, Belgium.

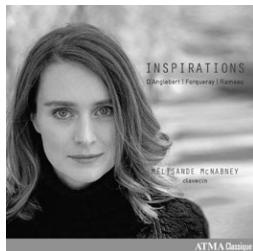
An active artist on the concert scene, McNabney has performed as a soloist at the Festival de Lanaudière, at Bourgie Hall as part of the Clavecin en concert and Jacques-Dansereau series, as well as at several festivals across Canada and Europe. During the 2020–2021 season, she performed with the Orchestre symphonique de Montréal and the Violons du Roy. In both chamber and orchestral music, she is a regular guest of celebrated ensembles such as the Violons du Roy, I Musici, Ensemble Caprice, Les idées heureuses and Arion Baroque Orchestra. She has also toured the United States and Canada on several occasions as a member of ensembles Pallade Musica and Les Songes. With several recordings to her credit with various ensembles, McNabney released her debut solo album *Inspirations : D'Anglebert, Forqueray, Rameau* in January 2019 on the ATMA Classique label. The album was critically acclaimed and received 5 diapasons in the renowned French magazine *Diapason*.

In addition to her performing activities, McNabney has carried out projects as a researcher in musicology. In the summer of 2021, she participated in two international conferences: the Historical Keyboard Society of North America Conference in St. Paul, Minnesota, and the Biennial International Conference on Baroque Music in Birmingham, United Kingdom.

McNabney is a graduate of the Amsterdam Conservatory, where she studied harpsichord, continuo and fortepiano with Bob van Asperen and Richard Egarr. Thanks to the Joseph-Armand Bombardier Canada Graduate Scholarships Program, she completed her doctoral studies at McGill University in May 2017 under the guidance of Hank Knox and Tom Beghin. McNabney has received grants from Musicaction, the Canada Council for the Arts, the Banff Centre, the SSHRC, the FQRSC and the CALQ.

[melisandemcnabney.com](http://melisandemcnabney.com)

## MÉLISANDE MCNABNEY CHEZ / ON ATMA CLASSIQUE



Inspirations  
ACD2 2780



Sonates pour flûte à bec et basse  
ACD2 2753



Schieferlein : Sonates en trio  
ACD2 2744

Pianoforte fabriqué par Rodney Regier en 2019, d'après Anton Walter, fin du XVIII<sup>e</sup> siècle  
Accord : Rodney Regier  
Tempérament inégal, A = 430

*Pianoforte by Rodney Regier (2019), after Anton Walter, late 18th century  
Tuning: Rodney Regier  
Unequal temperament, A = 430*

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

*We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).*

Producteur / *Producer* **Guillaume Lombart**

Réalisation, enregistrement, montage et mixage par / *Executive producer, recording, editing, and mixing by*

**Anne-Marie Sylvestre**

Assistant à la technique / *Technical assistant* **Jonathan Kaspy**

Lieu d'enregistrement / *Recording venue* **Église Saint-Augustin, Mirabel (Québec), Canada**

25, 26 et 27 octobre 2021 / *October 25, 26 and 27, 2021*

Graphisme / *Graphic design* **Adeline Payette Beauchesne**

Directeur de production / *Production manager* **Michel Ferland**

Responsable du livret / *Booklet editor* **Joannie Lajeunesse**

Photos © **Matthew Perrin**

L'artiste remercie Monsieur Jacques Marchand et le Festival Classica pour leur soutien à la réalisation de ce projet.  
*The artist would like to thank Mr. Jacques Marchand and the Festival Classica for their support in the realization of this project.*