



# TENDRES ÉCHOS

ANNE THIVIERGE  
MÉLISANDE CORRIVEAU  
ERIC MILNES

Blavet | F. Couperin | Leclair | Marais



*L'accord parfait, gravure d'après / engraving after Antoine Watteau*

# TENDRES ÉCHOS

ANNE THIVIERGE  
MÉLISANDE CORRIVEAU  
ERIC MILNES

**MICHEL BLAVET** (1700-1768)

Sonate pour flûte et basse continue en ré mineur, op. 2, n° 2  
*Sonata for Flute and Continuo in D minor, Op. 2, No. 2*  
(*Sonates mêlées de pièces*, Paris, 1732)

- |    |  |        |
|----|--|--------|
| 1. | I. <i>La Vibray</i> (Andante)              | [2:18] |
| 2. | II. Allemanda (Allegro)                    | [3:18] |
| 3. | III. Gavotte <i>Les caquets</i> (Moderato) | [2:49] |
| 4. | IV. Sarabanda (Largo)                      | [1:45] |
| 5. | V. Allegro                                 | [4:19] |

**FRANCOIS COUPERIN** (1668-1733)

Concert royal n° 2 pour [flûte] et basse continue en ré majeur et mineur  
*Concert royal No. 2 for [Flute] and Continuo in D major and minor*  
(*Concerts royaux*, Paris, 1722)

- |     |                                 |        |
|-----|---------------------------------|--------|
| 6.  | I. Prélude (Gracieusement)      | [1:41] |
| 7.  | II. Allemande fuguée (Gaiement) | [2:25] |
| 8.  | III. Air tendre                 | [3:25] |
| 9.  | IV. Air contrefugué (Vivement)  | [3:21] |
| 10. | V. Échos (Tendrement)           | [3:43] |

**MARIN MARAIS** (1656-1728)

Pièces pour viole de gambe et basse continue, Suite n° 1 en ré mineur  
*Pieces for Viola da gamba and Continuo, Suite No. 1 in D minor*  
(*Deuxième livre*, Paris, 1701; adapt. Anne Thivierge)  
extraits / *excerpts*

- |     |                               |        |
|-----|-------------------------------|--------|
| 11. | I. Prélude                    | [2:15] |
| 12. | VII. Allemande                | [3:01] |
| 13. | V. <i>Bourrasque</i>          | [0:33] |
| 14. | VIII. <i>La follette</i>      | [1:17] |
| 15. | X. Sarabande                  | [2:45] |
| 16. | XII. Gigue <i>La favorite</i> | [1:56] |

**FRANCOIS COUPERIN**

Pièces de clavecin du 14<sup>e</sup> ordre en ré majeur / *in D major*  
(*Troisième Livre*, Paris, 1722; adapt. Anne Thivierge)  
extraits / *excerpts*

- |     |  |        |
|-----|--|--------|
| 17. | III. <i>La linotte effarouchée</i> (Légèrement)                  | [1:56] |
| 18. | I. <i>Le rossignol en amour</i> (Lentement et très tendrement) — | [4:52] |
|     | II. <i>Double du rossignol</i>                                   |        |
| 19. | V. <i>Le rossignol vainqueur</i> (Très légèrement)               | [2:08] |

**JEAN-MARIE LECLAIR** (1697-1764)

Sonate en trio pour flûte, viole de gambe et basse continue en ré majeur, op. 2, n° 8  
*Trio Sonata for Flute, Viola da gamba and Continuo in D major, Op. 2, No. 8*  
(*Deuxième Livre de sonates*, Paris, 1728)

- |     |                        |        |
|-----|------------------------|--------|
| 20. | I. Adagio              | [2:24] |
| 21. | II. Allegro            | [2:19] |
| 22. | III. Sarabanda (Largo) | [2:17] |
| 23. | IV. Allegro assai      | [3:17] |

**Anne Thivierge** flûte traversière baroque / *transverse flute*  
**Mélisande Corriveau** viole de gambe / *viola da gamba*  
**Eric Milnes** clavecin / *harpsichord*

Diapason / *pitch* 415

Flûte traversière baroque, Rudolf Tutz (Innsbruck, 2005), d'après I. H. Rottenburgh  
*Transverse flute, Rudolf Tutz (Innsbruck, 2005), after I. H. Rottenburgh*

Basse de viole Barak Norman (Londres 1691), aimablement prêtée par  
M. Michael Colborne. / *Barak Norman bass viol (London 1691), on loan through the*  
*generosity of Mr. Michael Colborne.*

Clavecin flamand Yves Beaupré (Montréal 2016), aimablement prêté par  
M. Jacques Marchand. / *Yves Beaupré Flemish double harpsichord (Montréal 2016),*  
*on loan through the generosity of Mr. Jacques Marchand.*

# LA FLÛTE



*Flûte et autres instruments*, tableau de Pierre Nicolas Huilliot

*« La flûte parle, elle touche, elle éblouit comme si elle avait été révélée aux hommes un jour faste de la Création. »*

– Raymond Meylan, *La flûte*, 1974

À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la flûte traversière, aussi nommée à l'époque « flûte allemande » – sans qu'on sache trop pourquoi –, connaît un essor et une popularité qui l'amèneront en quelques décennies à détrôner la flûte à bec dans la faveur des musiciens et du public. Sa facture change considérablement : les Français, essentiellement les membres de la famille Hotteterre, lui donnent une forme légèrement conique et étendent son ambitus. Elle se présente bientôt en trois sections ajustables et comporte une clé pour boucher un septième trou. Puis, par le travail conjoint des compositeurs, des interprètes et des facteurs, l'instrument recevra graduellement des transformations qui augmenteront ses possibilités et faciliteront son jeu, sans toutefois modifier profondément sa nature – ainsi vers 1720, on divise sa section centrale en deux, on la pourvoit de corps de rechange qui lui permettront de jouer dans un plus grand nombre de tonalités et on la percera plus tard de quelques nouveaux trous munis de clés pour étendre son registre grave. L'interprète peut varier sa sonorité par le souffle lui-même, et les compositeurs sauront habilement exploiter, ou faire oublier, c'est selon, les légères inégalités dans la force du son résultant des doigtés nécessaires pour produire les demi-tons.

La popularité du « nouvel » instrument s'amorce rapidement. Michel de La Barre publie en 1702 les premières pièces, réunies en suites, qui lui sont exclusivement destinées et, à côté de quelques recueils prévus pour une ou deux flûtes, avec ou sans basse continue, Jacques Hotteterre fait paraître en 1707 ses *Principes de la flûte traversière*. Suivront des compositions dans tous les genres, signées surtout par des musiciens allemands. Bien qu'elle se dote rapidement de son répertoire propre, la traversière est parfois proposée comme soliste de remplacement dans de nombreux recueils, sans doute pour accommoder les meilleurs flûtistes amateurs de la noblesse et de la bourgeoisie, les compositeurs écrivant d'abord pour les instruments dont ils étaient virtuoses, comme Couperin pour le clavecin, Marais pour la viole de gambe ou Leclair pour le violon.



François Couperin

Selon les contextes, la traversière relève à l'époque d'une symbolique assez large, qu'elle partage avec la flûte à bec et dont elle garde aujourd'hui les traces. Au départ, dans diverses œuvres de circonstance, on l'associe à la mort, l'âme s'envolant vers le ciel comme le souffle qui s'en échappe doucement. Puis, à la fois simple et extrêmement raffinée dans ses possibilités expressives, elle répond à ce goût pour l'univers des bergers et pour tout ce qu'il évoque, dans l'imaginaire du temps, de tendresse, de grâce et d'ingénuité naturelles. Et, bien sûr, elle se fait un devoir d'imiter le chant de divers oiseaux, couvrant le registre des émois amoureux. Ainsi, **François Couperin**, dans son *Troisième Livre de pièces de clavecin*, paru en 1722, indique que celle intitulée *Le rossignol en amour* «réussit sur la flûte traversière on ne peut mieux quand [elle] est bien joué[e]» – comme d'ailleurs sa compagne *La linotte effarouchée*. Parmi ses congénères ailés, le rossignol représente la conquête amoureuse et son chant est présage de bonheur, tandis que la linotte, qu'on garde en cage, reste toujours un peu niaise et craintive.

Couperin, qui enseigne le clavecin à quelques rejetons des plus nobles familles, propose, en supplément à ce même *Troisième Livre*, quatre *Concerts royaux*, qui «conviennent non seulement au clavecin, mais aussi au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole et au basson». Ces ingénieuses suites de danses de forme très libre, composées pour les concerts de chambre qui se tenaient «presque tous les dimanches» des années 1714 et 1715 pour égayer un vieux Louis XIV près de

ses fins dernières, sont essentiellement à deux voix, un dessus et la basse continue. Le *Deuxième Concert*, qui ne comporte comme danse qu'une belle *Allemande*, table sur quelques artifices contrapuntiques pour soutenir l'intérêt entre dessus et basse, ce qui n'empêche pas qu'«une douce mélancolie baigne presque toutes [ses] pièces» (Philippe Beaussant).

**Marin Marais** semble avoir entrepris très tôt l'étude de la basse de viole et son seul maître en fut brièvement Jean de Sainte-Colombe. Puis, élève, à l'Académie royale de musique, de Jean-Baptiste Lully pour la composition, il est bientôt «ordinaire de la Chambre du roi pour la viole». Dans la préface de son *Deuxième Livre de pièces de viole*, publié en 1701, Marais prend le soin de spécifier: «J'ai eu attention en les composant à les rendre propres pour être jouées sur toutes sortes d'instruments comme [...] violon et flûte allemande; et j'ose me flatter d'avoir réussi, en ayant fait l'épreuve sur ces deux derniers.» Le premier groupe de pièces en *ré* mineur du *Deuxième Livre*, parmi lesquelles l'interprète peut, en suivant le modèle, se tailler une suite à sa convenance, comprend notamment une brevissime et agitée *Bourrasque*, une courante intitulée *La folette*, malgré sa réserve, et *La favorite*, une gigue plus italienne que française, par son ampleur et son calme.

Dès les années 1690, la sonate pour violon et la sonate en trio, que les Italiens avaient mises au point durant les décennies précédentes, envahissent les salons parisiens et bouleversent profondément l'esthétique nationale. Dans un esprit de renouvellement, les maîtres français s'attellent bientôt à la fusion des deux goûts en vue de réaliser «la perfection de la musique». Ils mettent au second plan l'ancienne suite de danses – ou la fondent dans la sonate – ainsi que les «pièces» de caractère, portraits et évocations diverses, délaissent la viole au profit du violon comme soliste et se lancent dans la composition de sonates – dans la séquence lent-vif-lent-vif –, adoptant une conception mélodique et harmonique plus larges, non sans recourir à la virtuosité, et employant de plus en plus la terminologie italienne qui nous est si familière aujourd'hui.

Ordinaire de la Chambre du roi, exceptionnel violoniste très couru du Concert spirituel – importante institution parisienne de concerts publics – et un temps au service de quelques nobles, **Jean-Marie Leclair** laisse une œuvre peu abondante, presque exclusivement consacrée à son instrument, et on le considère comme le fondateur de l'école française de violon, tant par son jeu et la rare qualité de sa production que par son influence considérable. Dans ses recueils pour violon et basse continue, il précise cependant que quelques-unes des sonates peuvent se jouer sur la « flûte allemande », celles qui, essentiellement mélodiques, ne comportent ni bariolages, ni grands intervalles, ni accords ou doubles cordes. De plus, il prévoit à quelques endroits, comme dans la très contrapuntique *Sonate*, op. 2, n° 8, une partie de basse d'archet autonome, qui ne double pas la ligne réservée à la main gauche du clavecin et « capable non seulement d'expression, mais aussi d'une virtuosité presque égale à celle qu'il requiert du violon » (Marc Pincherle).

Son ami et collègue au Concert spirituel et à la Chambre du roi **Michel Blavet**, le flûtiste français le plus important de son temps, occupe jusqu'à sa mort la charge de surintendant de la musique du comte de Clermont, à laquelle s'ajoute, notamment, celle de première flûte à l'Opéra. Partout, on vante sans réserve la précision et la beauté de son exécution, la diversité de sa palette expressive et son extrême habileté dans les passages rapides. L'œuvre de Blavet est fort modeste. Outre quatre petits opéras, il laisse, destinés à son instrument, un concerto resté manuscrit et trois livres de six sonates chacun. Dans un but pédagogique, il fera paraître également trois recueils d'arrangements pour deux flûtes de morceaux variés de divers compositeurs. Le titre de son second recueil, celui de 1732, se lit comme suit : *Sonates mêlées de pièces pour la flûte traversière avec la basse*. Il nous offre donc ici des sonates, avec leurs quatre mouvements lents et rapides en alternance, mais, pour faire valoir le goût français, il leur ajoute danses et pièces de caractère. Sur le plan du style, la juxtaposition se fait sans heurts. Les adagios sont gracieusement

ornementés, les passages rapides et arpèges en doubles croches nombreux, les affects contrastés, sur une ligne de basse très élaborée.

Marais notait encore en 1723, dans la préface de son recueil *La gamme et autres morceaux de symphonie*, que « la flûte traversière [fait] merveilleusement bien dans tous les endroits tendres et gracieux ». Mais, la génération qui succède à la sienne élargit la palette expressive de l'instrument, le cultivant à part entière, avec ses couleurs et ses possibilités. En témoigne Serré de Rieux, qui, dans *Les dons des enfants de Latone*, publié en 1734, affirme que Blavet « releva l'art et la destinée de la flûte, aux langueurs avant lui condamnée » ...

© François Filiatrault, 2023



# THE FRENCH FLUTE



*Nature morte avec flûte traversière,*  
painting by Pierre Nicolas Huilliot

*"[The flute] speaks, it moves,  
it entrances, almost as if it had been  
revealed to us on a glorious day  
of the Creation."*

– Raymond Meylan, *La flûte*, 1974  
(trans. Batsford, 1988)

At the end of the 17th century, the transverse flute, also known at the time as the “German flute” – for largely unknown reasons –, experienced a significant boom and increase in popularity that would allow it in a matter of a few decades to replace the recorder as the musician and audience favourite. Its shape was significantly altered: in France, essentially the members of the Hotteterre family gave it a slightly conical form and its range was enlarged; soon thereafter it acquired three adjustable parts and a mechanical key to cover a seventh hole. Subsequently, through the joint work of composers, musicians and flute makers, the instrument would gradually undergo transformations that would expand its possibilities and facilitate playing, without profoundly modifying its nature. Around 1720, its middle section was divided into two, it was given middle joints (*corps de rechange*) that allowed it to be played in more keys, and, later, several new holes were added with keys to extend its lower register. Flute players could then vary the tone with their own breath, and composers, according to their wishes, could skillfully exploit or cover up the small auditory inconsistencies from the different fingerings needed to produce semi-tones.

This “new” instrument rapidly gained in popularity. In 1702, Michel de La Barre published the first pieces, compiled as suites, entirely dedicated to transverse flute and, along with a few collections written for one or two flutes, with or without basso continuo, Jacques Hotteterre published *Principes de la flûte traversière* in 1707. Compositions of all genres then followed, written primarily by German musicians. Even though the instrument very soon had its own repertoire, the transverse flute was sometimes given the role of an alternative soloist in many collections, undoubtedly to accommodate the best amateur flute players of the nobility and the bourgeoisie, since composers would write initially for the instruments with which they were virtuosos, like Couperin for the harpsichord, Marais for the viola da gamba or Leclair for the violin.



According to the context, the transverse flute during this period gave rise to a wide range of symbolism, which it shares with the recorder and still bears traces of today. Initially, in certain occasional works, it was associated with Death, the soul rising to the heavens like the breath that slowly leaves the instrument. Then, with both simple and highly refined expressive possibilities, the flute reflects a fondness for the pastoral and everything evoked by that universe in the imagery of the period: tenderness, grace, and natural ingenuity. And, of course, the flute also imitates different bird songs, including their mating calls. In this way, **François Couperin**, in his *Troisième Livre de pièces de clavecin*, (Third Book of Pieces for Harpsichord) published in 1722, explains that the piece *Le rossignol en amour* (The Nightingale in Love) “played on the transverse flute cannot be equalled when it is played well” – the same goes for its companion piece *La linotte effarouchée* (The Frightened Linnet). Amongst its winged counterparts, the nightingale represents romantic conquest and its song is a harbinger of happiness, while the linnet is kept in a cage, always remaining dim witted and fearful.

Couperin, who taught harpsichord to children from the noblest of families, proposed, as an addition to this same *Troisième Livre*, four *Concerts royaux*, that were “suitable not only for the harpsichord, but also for the violin, flute, oboe, viola da gamba, and bassoon.” These ingenious suites of dances in free form, written for chamber concerts that were held “almost every Sunday” in 1714 and 1715 to brighten up an aging Louis XIV close to his final ends, are essentially in two voices – an upper part and a basso continuo. The *Deuxième Concert*, whose only dance is a beautiful *Allemande*, is written with a few contrapuntal artifices to sustain the interest between the upper parts and the bass, which doesn’t prevent “a subtle melancholy that permeates all his pieces” (Philippe Beaussant).

By all accounts, **Marin Marais** started his study of the bass viola da gamba at a very early age and his only teacher was briefly Jean de Sainte-Colombe. He then studied composition with

Jean-Baptiste Lully at the Académie royale de musique before, shortly after, becoming *ordinaire de la Chambre du roi* (Gentleman of the King’s Chamber) with the viola da gamba. In the preface of his *Deuxième Livre de pièces de viole*, published in 1701, Marais makes sure to specify: “I carefully composed the pieces to be suitable to be played on all kinds of instruments for example [...] the violin and the German flute; and I dare flatter myself to have succeeded in doing so with the latter two.” The first group of pieces in D minor from the *Deuxième Livre*, from which the player could, by following the model, construct a suite of their choosing, includes notably a very brief and agitated *Bourrasque*, a courante entitled *La folette*, despite its modesty, and *La favorite*, a gigue that is more Italian than French, because of its scale and calm.

From the 1690s, violin sonatas and trio sonatas, that the Italians had developed in previous decades, invaded the salons of Paris and profoundly changed the French aesthetic. With change in the air, the French masters soon created a fusion with these two styles to create “musical perfection.” They left behind the old dance suite – or blended it into a sonata – as well as the character pieces, portraits and various evocations, abandoned the viola da gamba for the violin as a soloist, and launched into composing sonatas in a slow-fast-slow-fast sequence, adopting a wider melodic and harmonic approach, not without including virtuosity, and increasingly using the Italian terminology that is common usage today.



Marin Marais



Jean-Marie Leclair

*Ordinaire de la Chambre du roi*, an exceptional highly sought out violinist of the Concert spirituel – important Parisian institution of public concerts – and employed by some nobles, **Jean-Marie Leclair** only wrote a small number of compositions, almost exclusively dedicated to his instrument. He is considered to be the founder of the French Violin School, as much for his playing and rare quality of his output, as well as his considerable influence. In his collections for violin and basso continuo, Leclair explains, however, that a few of the sonatas could be played on the “German flute,” those that are essentially melodic, do not contain any bariolages, large intervals, chords nor double stops. What’s more, at different points in the music, including the very contrapuntal *Sonate*, Op. 2, No. 8, he writes an independent bowed bass line that does not simply follow the line reserved for the left hand of the harpsichord and is “capable not only of expression, but also a virtuosity equal to that needed of that of the violinist” (Marc Pincherle).

His friend and colleague at the Concert spirituel and at the *Chambre du roi* **Michel Blavet** was the most important French flute player of his time and, until his death, the steward of music for the Count of Clermont, in addition to the first chair flute at the Opera. He was unconditionally praised everywhere for the precision and beauty of his playing, the range of his expressive palette and his acute skill for fast passages. The works of Blavet are few. In addition to four short operas,

he also left behind the manuscript of a concerto and three books of six sonatas each, all written for the flute. He also published, for teaching purposes, three collections of arrangements for two flutes of various pieces by different composers. The title of the second collection, published in 1732, was *Sonates mêlées de pièces pour la flûte traversière avec la basse*. He presents six sonatas, with their four movements alternating slow and fast, but to highlight French taste, he adds dances and character pieces. Stylistically speaking, the juxtaposition is seamless. The adagios are elegantly ornate, the fast passages and sixteenth note arpeggios abound, and the affects are contrasted, with a very elaborate bass line.

In 1723, in the preface of his collection *La gamme et autres morceaux de symphonie*, Marais notes that the “transverse flute works wonderfully well in the all the tender and graceful places.” But the generation that followed would expand the expressive palette of the instrument, developing it even more with all its couleurs and possibilities. As Serré de Rieux, who, in *Les dons des enfants de Latone*, published in 1734, affirms that Blavet “resurrected the art and the destiny of the flute from the somnolence to which it had long seemed condemned.”

© François Filiatrault, 2023  
Translated by Colleen Mason

# ANNE THIVIERGE

flûte traversière baroque  
*transverse flute*



© Jacynthe Carrier

Anne Thivierge est détentrice d'une maîtrise de l'Université de Montréal, où elle a étudié auprès de la flûtiste Lise Daoust. Elle s'est spécialisée par la suite en flûte traversière baroque avec Marc Hantaï à Paris, puis auprès de Barthold Kuijken et Frank Theuns au Conservatoire royal de Bruxelles, où elle a terminé en 2006 une maîtrise avec grande distinction. La flûtiste Anne Thivierge se produit en Europe, au Canada et aux États-Unis avec des formations de grand renom, tels l'Ensemble Correspondances, l'Ensemble Pygmalion, le Boston Baroque, le Tafelmusik Baroque Orchestra, Les Violons du Roy et Arion Orchestre Baroque. Partout sur le globe, elle a joué dans des lieux et lors de festivals prestigieux, tels le Carnegie Hall, la Frick Collection, la Chapelle royale et l'Opéra royal de Versailles, la Philharmonie de Paris et le Theater an der Wien. Elle a plusieurs enregistrements à son actif tant comme soliste et comme chambriste qu'au sein de divers orchestres, sous la direction notamment de Raphaël Pichon, Eric Milnes et Mathieu Lussier. Intéressée également par la musique contemporaine, elle a créé des œuvres pour flûte traversière baroque des compositeurs canadiens Julien Bilodeau et Guillaume Bouchard. Elle enseigne la flûte traversière au Conservatoire de musique de Rimouski et est chargée de cours en flûte traversière baroque à l'Université McGill.

*Anne Thivierge has a master's from the Université de Montréal, where she studied flute with Lise Daoust. She then specialized in baroque transverse flute with Marc Hantaï in Paris, as well as with Barthold Kuijken and Frank Theuns at the Conservatoire Royal de Bruxelles (Belgium), where she graduated magna cum laude with a master's degree in 2006. Flute player Anne Thivierge performs in Europe, Canada, and the United States with renowned classical ensembles such as the Ensemble Correspondances, the Ensemble Pygmalion, Boston Baroque, Tafelmusik Baroque Orchestra, Les Violons du Roy, and Arion Baroque Orchestra. She has played in prestigious venues and festivals all over the world, including Carnegie Hall, The Frick Collection, the Chapelle royale et l'Opéra royal de Versailles, the Paris Philharmonic, and the Theater an der Wien. She has made numerous recordings as a soloist, chamber musician and orchestra member, notably with conductors Raphaël Pichon, Eric Milnes, and Mathieu Lussier. With an interest in contemporary music, she has premiered works for baroque transverse flute written by Canadian composers Julien Bilodeau and Guillaume Bouchard. She teaches transverse flute at the Conservatoire de musique de Rimouski and is a lecturer in baroque flute at McGill University.*

# MÉLISANDE CORRIVEAU



© Pierre-Étienne Bergeron

viola de gambe / *viola da gamba*

Spécialisée en interprétation de la musique ancienne, la pluri-instrumentiste Mélisande Corriveau est partout saluée par la critique pour sa maîtrise et sa musicalité exceptionnelles. Habituee des grands festivals, elle enchaîne concerts, tournées et enregistrements tant en Amérique du Nord qu'en Europe, où elle se produit régulièrement auprès de nombreux ensembles de renom. Elle est membre des ensembles Masques, Les Voix humaines, Sonate 1704 et Les Boréades. Sa discographie comprend une cinquantaine de titres sous étiquettes ATMA Classique, Analekta, Harmonia Mundi, Paradizo, Zig-Zag Territoires et Alpha. Ses récents disques en duo avec le claveciniste Eric Milnes sous étiquette ATMA Classique, *Pardessus de viole* et *Marin Marais: Badinages*, ont été élus Disques de l'année aux prix Opus, catégorie musiques anciennes, et se sont hissés, avec sa toute dernière parution, *Bach au pardessus de viole*, au palmarès des meilleurs disques de l'année établi par CBC Radio. *Pardessus de viole* fut nommé disque classique de l'année par ICI Radio-Canada en 2016 et *Marin Marais: Badinages*, disque du mois par Apple Musique en 2020. Avec son partenaire Eric Milnes, Mélisande Corriveau assure la direction de l'ensemble L'Harmonie des saisons, qu'ils ont fondé en 2010. En 2014, elle a complété un doctorat en interprétation au pardessus de viole à l'Université de Montréal, ce qui fait d'elle une des rares spécialistes au monde de cet instrument.

*A specialist in early-music performance, multi-instrumentalist Mélisande Corriveau has been praised for her exceptional musical mastery. She is frequently a guest at major festivals in both North America and Europe, and is an active concert, touring, and recording artist. She regularly performs with a number of celebrated ensembles, and is a member of the ensembles Masques (France), Les Voix humaines, Sonate 1704, and Les Boréades de Montréal. Her discography comprises some 50 titles on the ATMA Classique, Analekta, Harmonia Mundi, Paradizo, Zig-Zag Territoires, and Alpha labels. Her two recent discs with harpsichordist Eric Milnes on the ATMA Classique label—Pardessus de viole and Marin Marais: Badinages— both won Opus prizes for early-music Album of the year. CBC Radio listed the latter two recordings, and the duo's most recent release, Bach au pardessus de viole, among the best albums of the year (in 2016, 2020, and 2022 respectively). Pardessus de viole was named classical disc of the year by ICI Radio-Canada in 2016, while Marin Marais: Badinages was named "a classical album you must hear this month" by Apple Music in 2020. Mélisande Corriveau and her partner Eric Milnes co-direct the vocal and instrumental ensemble L'Harmonie des saisons, which they founded in 2010. In 2014, Mélisande completed, with honors, a doctorate in pardessus de viole performance at the Université de Montréal. She has become one of the world's few specialists on this instrument.*



# ERIC MILNES

clavecín / harpsichord

Natif de New York, Eric Milnes s'est taillé une solide réputation sur la scène internationale à titre de chef, de claveciniste et d'organiste, par ses prestations dans les grands festivals et saisons de concerts en Amérique du Nord, en Europe, en Amérique du Sud et en Asie. À titre de directeur de L'Harmonie des saisons, de Montréal Baroque, des Orchestres baroques de Portland et de Seattle, du New York Collegium, de New York Baroque et des Délices, il a enregistré une cinquantaine de disques et dirigé quantité de concerts et de prestations radiodiffusées. Il a reçu deux prix Juno, l'un en 2016 dans la catégorie Performance vocale ou chorale et l'autre en 2022 dans la catégorie Grand ensemble, deux prix Opus dans la catégorie Album de l'année — Musiques anciennes, et, en 2018, le prix du Disque de l'année décerné par le prestigieux magazine anglais *Gramophone* pour son travail à titre de réalisateur. M. Milnes est diplômé de l'Université Columbia et de la Juilliard School of Music. Il a reçu la médaille de l'archevêque de New York pour ses services à titre de directeur musical et d'organiste auprès de l'Église épiscopaliennne. Il est particulièrement fier des réalisations de ses filles Mary Leah (Université de Vanderbilt, 2015) et Hannah (Université Columbia, 2016).

*Native New Yorker Eric Milnes has established an international reputation as conductor, harpsichordist and organist through his many performances for the most distinguished festivals and presenters across North America, Europe, South America and Asia. As a director of ensembles such as L'Harmonie des saisons, Montreal Baroque, The Portland Baroque Orchestra, The New York Collegium, New York Baroque, Seattle Baroque Orchestra and Les Délices he has recorded over fifty CDs and led countless performances, radio broadcasts and television productions. He has been the recipient of 2 Juno Prize for Recording of the Year (Vocal or Choral Performance in 2016 and Large Ensemble in 2022), the Opus Prize for Album of the Year (Early Music), and as recording producer was awarded Gramophone Magazine's prestigious CD of the Year in 2018, the first North American recording to do so. Milnes holds degrees from Columbia University, and The Juilliard School of Music (New York), and his work in church music was recently awarded The Bishop's Medal for Distinguished Service to the Episcopal Church in New York. He is most proud of the achievements of his two daughters Mary Leah (Vanderbilt University, 2015) and Hannah (Columbia University, 2016).*

## MÉLISANDE CORRIVEAU | ERIC MILNES

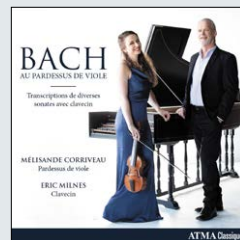
une sélection chez / a selection on ATMA Classique



Pardessus de viole  
ACD2 2729



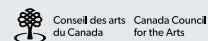
Marin Marais: Badinages  
ACD2 2785



Bach au pardessus de viole  
ACD2 2826

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).*



Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien.  
*We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts.*



Nous remercions l'Harmonie des saisons et La Maison du Jardinier de Lotbinière pour leur contribution à cet enregistrement.  
*We thank L'Harmonie des saisons and La Maison du Jardinier de Lotbinière for their contribution to this recording.*

Producteur / *Producer* **Guillaume Lombart**

Réalisation, enregistrement et mixage / *Produced, recorded and mixed by* **Anne-Marie Sylvestre**  
Montage / *Edited by* **Haruka Nagata**

Lieu d'enregistrement / *Recording venue*  
Église Saint-Augustin, Mirabel (Québec), Canada  
26, 27 et 28 mai 2022 / *May 26, 27 and 28, 2022*

Graphisme du livret / *Booklet design* **Adeline Payette Beauchesne**  
Directeur de production / *Production manager* **Michel Ferland**  
Éditrice du livret / *Booklet editor* **Joannie Lajeunesse**  
Couverture / *Cover art* **Pixabay © Einzigartig-Design-Foto**