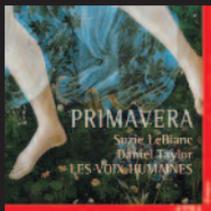


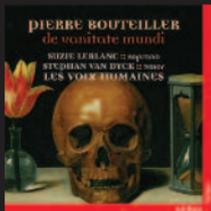
**DISCOGRAPHIE CHEZ ATMA**

**TELEMANN • Œuvres pour flûte et violes** ATMA ACD2 2245  
« 10 » de *Classica répertoire*



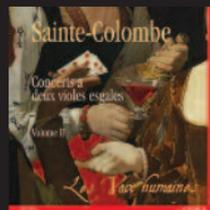
**Primavera** ATMA ACD2 2258  
« Choc » du *Monde de la musique*

**BOUTEILLER • De vanitate mundi** ATMA ACD2 2259  
Prix Opus 2005 « Meilleur disque — musique médiévale, de la Renaissance, baroque »



**Michel CORRETTE • Les délices de la solitude** ATMA ACD2 2307  
« 10/10 », *ClassicsTodayFrance.com*

**SAINTE-COLOMBE • Concerts a deux violes esgales (Vol. I, II, III)**  
ATMA ACD2 2275, 2276, 2277  
« 5 » de *Diapason*, « Disque du mois », *Classica répertoire* (vol. I),  
« 5 » de *Goldberg*, « Recommandé » par *Répertoire* (vol. I, II),  
« SuperSonic Award », *Magazine Pizzicato* (vol. III)



Wieland Kuijken  
Les Voix humaines

# l'ange *M*arais

PIÈCES À TROIS VIOLES

Wieland Kuijken

viole de gambe | *viola da gamba*

Les Voix humaines

Susie Napper, Margaret Little

violes de gambe | *violas da gamba*

Nigel North

théorbe | *theorbo*

Eric Milnes

clavecin | *harpsichord*

Première suite à trois violes en ré majeur

(PIÈCES À UNE ET TROIS VIOLES, IV<sup>e</sup> LIVRE, 1717) [ 23:54 ]

- 1 :: Prélude [ 5:25 ]
- 2 :: Allemande (gai) [ 2:37 ]
- 3 :: Courante [ 1:56 ]
- 4 :: Menuet [ 1:01 ]
- 5 :: Sarabande [ 3:32 ]
- 6 :: Gigue [ 2:57 ]
- 7 :: Gavotte [ 1:41 ]
- 8 :: Petite paysanne (léger) [ 0:50 ]
- 9 :: Rondeau [ 3:55 ]

10 :: Tombeau pour Monsieur de Lully

(PIÈCES DE VIOLES, II<sup>e</sup> LIVRE, 1701) [ 8:42 ]

Deuxième suite à trois violes en sol majeur

(PIÈCES À UNE ET TROIS VIOLES, IV<sup>e</sup> LIVRE) [ 28:32 ]

- 11 :: Caprice [ 5:50 ]
- 12 :: Allemande (gai) [ 3:02 ]
- 13 :: Courante [ 1:38 ]
- 14 :: Paysanne gracieuse (légèrement) [ 1:19 ]
- 15 :: Sarabande [ 3:11 ]
- 16 :: Gigue (légèrement) [ 1:36 ]
- 17 :: Gavotte [ 1:46 ]
- 18 :: Rondeau (gai) [ 3:49 ]
- 19 :: Musette (légèrement) [ 3:23 ]
- 20 :: Musette (gracieusement et doux) – Double [ 2:10 ]
- 21 :: Menuet musette (plus gai) [ 0:48 ]

Marais maîtrisait toutes les subtilités du coup d'archet inégal et des agréments, et c'est entre autres ce qui donnait à sa musique son caractère indéniablement français. D'autres musiciens, eux aussi français et le plus célèbre d'entre eux étant Antoine Forqueray, auraient choisi quant à eux une esthétique italianisante. C'est ainsi que dans sa *Défense de la basse de viole* (1740), le critique Hubert le Blanc comparait les deux musiciens, affirmant que Marin Marais jouait « comme un ange » et Antoine Forqueray, « comme le diable ».

l'ange *M*arais

Marais was a master of all the subtleties of inégal bowing technique and of agréments (ornaments), and this was what gave his music its undeniably French flavor. Other French musicians, including the celebrated Antoine Forqueray, preferred a more Italianate aesthetic. The critic Hubert le Blanc, in his *Défense de la basse de viole* (1740), compared the two musicians, claiming that Marin Marais played "like an angel," and Antoine Forqueray "like the devil."

# Marin Marais

## et le passage de la composition à l'exécution

Les grammairiens ne sont pas d'accord, à savoir s'il doivent découvrir les structures de la langue ou s'ils doivent les instaurer; autrement dit, la grammaire dicte-t-elle vos actions ou les buts à atteindre? On aborde l'écriture de la musique de la même manière: elle sera descriptive ou normative.

L'écriture descriptive est « mince », dit-on. Elle donne une idée générale de la pièce mais n'offre pas nécessairement les moyens techniques de la rendre. Les exécutants décident même souvent du choix des instruments.

La notation normative, par contre, a pour but de conduire l'exécutant à accomplir une série de démarches qui produiront une œuvre musicale – si elles sont suivies à la lettre. Cela revient à relier des points numérotés pour obtenir un dessin ou à suivre une recette de cuisine. On n'est amené qu'assez tardivement à voir où l'on va – un peu comme les présentateurs de nouvelles qui n'en ont connaissance qu'au moment où ils les donnent.

Avec la notation descriptive, l'exécutant est mis au parfum dès le début; elle est typique de la musique baroque en général (il y a des exceptions: la tablature du luth est un parfait exemple de notation normative). Les musiciens de l'époque baroque étaient souvent des compositeurs; l'écriture descriptive exige confiance et compréhension entre le compositeur et l'instrumentiste. La musique des dix-neuvième et vingtième siècles est en général plus normative et la distance est plus grande entre l'auteur et l'exécutant.

Les musiciens improvisateurs actuels croient, tout comme Platon chez les Anciens, que l'écriture détruit la mémoire. Cependant, les dons d'improvisation des musiciens baroques ne semblent pas avoir été émoussés pour autant. Ils établissaient des sortes de tableaux dont ils s'inspiraient. Ils étaient formés comme les musiciens de jazz; ils pouvaient improviser avec recherche et raffinement aussi bien dans les lignes de dessus que dans les basses continues. Ils avaient l'enviable position d'être à la fois instruits et ignorants. Si par hasard le vent emportait leur partition, ils pouvaient continuer de jouer. Aux siècles antérieurs à la révolution industrielle (associée symboliquement à l'invention de la machine à vapeur en 1765), il semble que les échanges oraux et écrits dans la culture occidentale aient été bien équilibrés, de telle sorte que les artistes profitaient des uns et des autres<sup>1</sup>. Les partitions de musique baroque en font foi; tandis qu'elles contiennent plus de renseignements qu'il n'y paraît, elles laissent beaucoup de décisions à la discrétion des exécutants (incidemment, cela correspond aux « répliques notées » de la compagnie de théâtre de Shakespeare).

On peut qualifier les partitions baroques de sous-entendues. C'est dire qu'à peu près aucune expression n'est signalée et les gestes, les mouvements, la formulation des notes, la flexibilité de la mesure et la subtilité du rythme sont seulement suggérés. Compositeurs et exécutants le comprenaient bien: jouer ou chanter uniquement ce qui était écrit aurait été insuffisant ou aurait risqué de déplaire à l'auditoire, ou pire encore au compositeur. Imaginez un saxophoniste de jazz qui ne jouerait que la simple mélodie. De nos jours, en musique classique, la règle est de ne jouer que ce qui est écrit noir sur blanc. Les chefs d'orchestre symphonique découragent parfois les ornements dans les rares pièces baroques qu'ils dirigent, ou s'objectent aux basses continues. Il est bien peu probable qu'un musicien baroque aurait joué le même passage de la même façon deux fois de suite.

Si l'on voulait réunir en une seule les musiques écrite et improvisée, la solution viendrait sans doute des *agréments*, symboles des ornements baroques. Ce genre de transcription permet la présence des deux formes de musique. Le compositeur écrit la mélodie qui offre à l'exécutant une base d'inspiration et le musicien apporte immédiatement sa contribution. Les agréments se situaient à mi-chemin; le compositeur signalait ainsi « le besoin d'un apport stylistique ou un moment de forte intensité ». L'exécutant avait créé un moyen de produire un effet qui convenait au moment.

Le signal n'était inscrit qu'à peu près, un petit signe quelconque ; le plus communément employé était une petite croix placée au-dessus de la note. On considérait généralement, au dix-septième siècle en particulier, que ces signaux étaient trop subtils pour être transmis sur papier. Peri parle de grâces essentielles « qui ne peuvent être écrites, car si elles le sont, elles ne veulent plus rien dire »<sup>ii</sup>. Bacilly, le premier Français qui ait pris le temps de les analyser au milieu du dix-septième siècle, s'est scrupuleusement interdit de les indiquer dans ses *Airs* afin de donner tout loisir à l'exécutant de montrer son talent.<sup>iii</sup>

Les musiciens, conformément à l'usage d'alors, enjolivaient ici ou là, à leur gré. C'est cette ambiguïté qui est source de débat. Couperin, par exemple, n'est pas d'accord et, dans l'une de ses préfaces, il demande que toute annotation soit « observée à la lettre sans ajout ni suppression »<sup>iv</sup>. Ce qui montre bien que l'usage en était courant. D'opinion diamétralement opposée, Saint-Lambert, théoricien et auteur du premier traité de harpe connu (publié en 1702), proclamait le droit de l'exécutant non seulement d'ajouter des embellissements, d'en ignorer d'autres mais encore de faire des substitutions. Quand Marin Marais publia son premier livre de pièces pour viole de gambe en 1686, il fournit avec une extraordinaire précision toutes sortes d'indications ornementales. Certaines peuvent être jouées ou ignorées – au musicien de décider. Du reste, la place manquerait pour en ajouter. Des coupures, peut-être, mais pas d'ajouts !<sup>v</sup>

Marais notait les détails de doigté, de coup d'archet et d'ornements ; dans ses livres ultérieurs, il va plus loin jusque dans la dynamique, l'articulation, les différentes articulations dans les syncopes et deux sortes de vibrato. À leurs places respectives, ces ornements étaient essentiels, autrement dit indispensables. Sans elles, la mélodie n'était qu'un squelette, dénué de beauté. Les embellissements de toutes sortes constituaient le test de talent et de maîtrise de l'exécutant. Du trille le plus banal à la cadence, ils révèlent tout de suite la sensibilité et l'imagination de la personne la plus ordinaire et ouvrent une fenêtre sur son âme. Les commentaires de Rameau à ce sujet donnent à réfléchir sur l'interprétation :

« Peu importe que l'ornement soit bien ou mal rendu, il lui manquera toujours un petit quelque chose s'il n'est pas soutenu par la sensibilité. Trop ou trop peu, trop tôt ou trop tard, des notes amplifiées ou des soupirs exagérés ou atténués, ou le nombre exact de répétitions d'un trille (communément appelé *cadence*), l'expression, le contexte exigent un sens du rythme sans lesquels l'ornementation devient tout à fait banale. »<sup>vi</sup>

Tandis que notre culture devenait au cours des deux derniers siècles de plus en plus érudite – et automatique – l'importance des embellissements se dégradait peu à peu. Les ornements altéraient la ligne mélodique aux yeux des romantiques. On se souvient de la scène que fit Beethoven à un musicien qui avait osé ajouter quelques trilles. À l'époque victorienne, Édouard Dannreuther, fondateur de la Société wagnérienne de Londres, écrivait dans son livre intitulé *Ornementation musicale* (un ouvrage de référence pendant de nombreuses années) : « Personne ne cherchera à recommander le retour d'une kyrielle de fioritures et de circonvolutions démodées, l'habitude d'improviser de faciles variations ou de couper ici ou là ». Les suppressions et les ajouts sont périmés. Ils ont joué leurs rôles.<sup>vii</sup>

**BRUCE HAYNES, LE 19 MARS 2006**  
TRADUIT PAR **GENEVIÈVE ROEDERER**

*Marin Marais a publié cinq livres de pièces pour violes et basses continues. Le quatrième, édité en 1717, est le plus intéressant. On y trouve ces deux Pièces à trois violes. Marais remarque que c'est la première fois en France qu'une telle œuvre, en trois parties indépendantes, est écrite. Monsieur de Sainte-Colombe, auquel l'élégie du deuxième livre a été dédiée, fut le maître incontesté de violistes célèbres, et de Marin Marais en particulier. On retrouve dans ce même livre l'élégie que Marais écrivit pour Lully avec lequel il étudia la composition.*

# Marin Marais

## and the border between composing and performing

Grammarians argue about whether they should be discovering structures in language or dictating them; whether, in other words, grammar tells you what *you* do, or tells you what *to* do. This is similar to the two general approaches to writing music: the descriptive and the prescriptive.

*Descriptive* writing is “thin” (as they say) and has the spirit of a lead-sheet in jazz. It offers a general picture of the piece, but doesn’t necessarily provide all the technical means for realising it. Often, the performers even decide which instruments to play.

The goal of *prescriptive* notation, on the other hand, is to direct the performer in a particular series of acts which, if they are faithfully followed, produce a piece of music. This is like connecting the dots in the proper sequence to get a picture, or like following a cake recipe. In prescriptive writing, one tends to realize rather late in the process what one is saying—sometimes, like newscasters, only at the moment of saying it.

Descriptive notation, where the performer is in on the plan from the beginning, is typical of Baroque music in general (although there are exceptions: lute tablature is a perfect example of prescriptive writing). Baroque musicians were often composers themselves, and descriptive notation implies a trust and understanding between the writer and the reader. Nineteenth and twentieth-century music is usually more prescriptive; there is more distance between the composer and the performer.

Among musicians who improvise nowadays, there is a belief, shared by Plato in ancient times, that writing destroys memory. But the improvising skills of Baroque musicians do not appear to have been blunted by writing and reading. They wrote down “charts” (of sorts) and read from them. They were also trained like jazz musicians; they could fake and they could improvise in elaborate and sophisticated ways both treble lines and continuo realisations. They were in the enviable position of being both literate and non-literate at the same time. If the wind accidentally blew their notes off the stand, they could keep playing.

In the centuries prior to the Industrial Revolution (which is often thought to have symbolically begun in 1765, with the invention of the steam engine), there seems to have been a good balance between orality and literacy in Western culture, so that musicians thrived in both worlds simultaneously.<sup>1</sup> Baroque parts and scores bear this out, because—while they contain more information than is at first obvious—they leave many decisions to the performers. (The same is true, by the way, of the “cue scripts” used by Shakespeare’s theatre company.)

Baroque scores can also be described as implicit. That is to say that almost none of the expression is actually marked: gestures, dynamics, note-shaping, flexibility of tempo, and subtlety of rhythm are all implied. This was understood by both writer and reader: to play or sing merely what was written would not have been sufficient, or have pleased anyone listening, least of all the composer. Imagine a jazz saxophonist playing only the tune, and straight at that! To play only what’s written is the convention nowadays among Classical players, playing in explicit mode. Symphony conductors sometimes discourage ornaments in the few Baroque pieces they undertake, or they object to continuo realisations. But it is highly unlikely that a Baroque musician (before the days of interventionist conductors) would have played the same passage exactly the same way twice.

If one wished to combine written and improvised music together in the same piece, something like the *agréments*, the gracing symbols of the Baroque period, would probably be the eventual solution. This kind of notation permits both types of music to coexist. The composer writes the plain air, providing the performer with inspiration and material, and the musician contributes unwritten additions on the spot. Gracing symbols were at a halfway point; the composer used them to signal that “this place needs the addition of a stylized reinforcement, or moment of concentrated intensity.” The performer created a way to realise an effect that matched the moment.

The gracing event was written only approximately, with a coded sign of some kind, the most common being a little cross above a note. The graces were approximate because it was generally felt, especially in the seventeenth century, that they were too subtle to be captured on paper. Peri spoke of essential graces “that cannot be written, but if written, cannot impart any coherent meaning.”<sup>ii</sup> The first French source to take the time to explain the graces, Bacilly in the mid-seventeenth century, scrupulously refrained from marking graces in his *Airs*, so the performer could demonstrate his abilities.<sup>iii</sup>

Musicians, using a background of standard formulas, adjusted the ornaments as they saw fit, and added others that were not written. It was this ambiguity between notation and execution that produced discussion in written sources. Couperin, for example, was uncomfortable with this, requesting in one of his prefaces that all the essential graces he marked be “observed to the letter, without addition or subtraction.”<sup>iv</sup> This is an indication that the reverse was occurring. In diametric opposition to Couperin, Saint Lambert, theorist and author of the first known harpsichord treatise (published in 1702), claimed for the performer not only the right to add new graces, but to leave out those that were prescribed, or to substitute others in their place.

When Marin Marais came to publish his first volume of viol pieces in 1686, he provided them with extraordinarily precise, varied, and generous ornamental indications. Some of these he declared could be played or left out as the performer wished. On the other hand, there is no need and hardly even space for improvised additions. It would seem that less was acceptable, more not desired.<sup>v</sup>

Marais marked details of fingerings, bowings, and ornaments, and in later volumes went further, specifying dynamics, articulations, different articulations for multiple stops, and two kinds of vibrato.

In their appropriate places, the essential graces were essential in Baroque times—that is, indispensable. A melody without them was said to be a mere skeleton, devoid of beauty. Graces of various kinds are the ultimate test of a performer’s musicianship and understanding of style. From the simplest trill to the cadenza, they immediately reveal the sensitivity and imagination, even the basic personality of the musician and are a window into the performer’s soul. Rameau’s comments on graces inspire thought and practice: no matter how well a grace is rendered, it will always lack a certain something that it deserves, if it is not guided by feeling. Too much or too little, too early or too late, suspensions or

swelled notes held too long or too short, or the right number of repetitions of a trill (commonly called a *cadence*)—expression and the context require this perfect timing, without which an ornament becomes merely trite.<sup>vi</sup>

As our culture has grown ever more literate—and literal—over the last two centuries, the status of graces has gone steadily downhill. Melody, Romanticism’s addiction, caused ornaments to be perceived as changing the written melodic line. Beethoven was known to have made a disagreeable scene when a performer dared to add a few trills. By Victorian times Edward Dannreuther, founder of the London Wagner Society, was writing in his *Musical Ornamentation* (a book that remained a standard reference work for many years):

“No one will care to advocate the revival of a host of obsolete curlicues and twirligigs, or the resuscitation of a habit of improvising facile variantes or running into division. Divisions and graces have had their day and have served their purpose.”<sup>vii</sup>

BRUCE HAYNES, 19 MARCH 2006

*Marais published five books of pieces for viol and continuo. The most exceptional volume was the fourth, which appeared in 1717. It contains these two Pièces à trois violes. Marais noted that such pieces, with three independent parts, had never before been written in France. Monsieur de Sainte-Colombe, to whom the elegy in the second volume was dedicated, was a renowned teacher of a number of prominent viol players, including Marais. Marais’s elegy for Lully, with whom he had studied composition, also appeared in the same volume.*



La carrière musicale de Wieland Kuijken sur instruments anciens commence avec l'Ensemble Alarius de Bruxelles (de 1959 à 1972). Parallèlement, il s'intéresse à la musique d'avant-garde avec l'ensemble Musique nouvelle. Sa réputation internationale s'établit au fil des nombreux concerts et enregistrements qu'il effectue avec ses frères Sigiswald (violon) et Barthold (flûte), et avec Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Alfred Deller, Anner Bijlsma et bien d'autres musiciens célèbres.

Wieland Kuijken est un pédagogue réputé: de 1972 à 2003, il enseigne la viole de gambe aux conservatoires de Bruxelles et de La Haye. Il a également donné de très nombreux cours de maître à Innsbruck, aux États-Unis et au Japon. Il participe régulièrement à des jurys de concours internationaux (Bruges, Paris, Amsterdam, Boston, Utrecht, Leipzig, etc.).

Avec ses frères, il est membre fondateur de l'orchestre La Petite Bande et du Quatuor Kuijken. De 1988 à 1992, il dirige le Collegium Europae. Il est par ailleurs invité comme chef d'orchestre pour différents projets, en Europe et ailleurs.

Wieland Kuijken's career in early music began with L'Ensemble Alarius de Bruxelles (from 1959 to 1972). At the same time, he expressed his great interest in avant-garde music with the ensemble Musique Nouvelle. His international reputation was established through numerous concerts and recordings made with his brothers Sigiswald (violin) and Barthold (flute), as well as Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Alfred Deller, Anner Bijlsma, and other celebrated musicians.

Wieland Kuijken is well known as a teacher. He taught viola da gamba from 1972 until 2003 at the conservatories of Brussels and The Hague. He has also given many master classes at Innsbruck, in the United States, and in Japan. He regularly participates as a jury member for international competitions (Bruges, Paris, Amsterdam, Boston, Utrecht, Leipzig, etc.).

He is a founding member, with his brothers, of the orchestra La Petite Bande and the Kuijken String Quartet. From 1988 until 1992, he directed the Collegium Europae. Mr. Kuijken is a frequent guest conductor for various projects in Europe and elsewhere.

## Wieland Kuijken

viole de gambe | *viola da gamba*



Photo : Johanne Mercier

Depuis vingt ans, les gambistes Susie Napper et Margaret Little séduisent le public mélomane en lui offrant des interprétations superbes d'œuvres rares des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Les Voix humaines sont également réputées pour la beauté et l'originalité de leurs arrangements pour deux violes de musiques conçues pour d'autres instruments, et on a loué leur interprétation remarquable d'œuvres contemporaines. Leur série montréalaise permet à des instrumentistes et à des chanteurs de partout au monde d'explorer un répertoire inusité. Au duo s'ajoutent régulièrement plusieurs des meilleurs jeunes gambistes de Montréal afin de former le Consort des Voix humaines, qui se consacre au vaste répertoire du XVII<sup>e</sup> siècle pour consort de violes.

Le duo a été invité à jouer dans la plupart des festivals importants en Amérique du Nord, au Mexique et en Europe: le Boston Early Music Festival, le Early Music Vancouver, le Festival Internacional Cervantino au Mexique, le Festival international de Brighton en Angleterre, le Festival Oude Musiek d'Utrecht aux Pays-Bas et les Festivités d'été de musique ancienne à Prague. Régulièrement en tournée en Europe et en Amérique du Nord, elles ont fait leurs débuts en Australie et en Nouvelle-Zélande en 2005.

Susie Napper and Margaret Little have been thrilling audiences with their performances of exotic masterpieces of the 17th and 18th centuries for the past twenty years. Les Voix humaines are renowned for their spectacular arrangements of a wide variety of music for two viols and their brilliant performances of contemporary music commissioned by the duo. Their Montreal concert season offers a unique opportunity for an international array of instrumentalists and singers to explore unusual repertoire. The duo is regularly joined by some of Montreal's finest young gambists to form the Voix Humaines Consort, specializing in the vast 17th-century repertoire for viol consort.

The duo has performed at many of the most important music festivals in North America, Mexico, and Europe including the Boston Early Music Festival; Early Music Vancouver; the Festival Internacional Cervantino, Mexico; the Brighton International Music Festival, England; the Festival Oude Musiek, Holland; and the Summer Festivities of Early Music in Prague. Touring regularly in Europe and North America, they made their debut in Australia and in New Zealand in 2005.

## Les Voix humaines Susie Napper, Margaret Little

violes de gambe | *violas da gamba*



Photo : Johanne Mercier

Susie Napper est réputée pour ses interprétations dynamiques et parfois même controversées du répertoire solo et de musique de chambre des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles tant au violoncelle qu'à la viole et au continuo. Après une enfance dans un milieu artistique de Londres, elle étudie à la Juilliard School of Music de New York, puis au Conservatoire de Paris. Elle se retrouve ensuite à San Francisco où, après une incursion dans le monde de la musique contemporaine, elle plonge dans le monde de la musique ancienne, co-fonde et dirige le Philharmonia Baroque Orchestra. Au cours des deux dernières décennies, elle poursuit ses activités musicales des deux côtés de l'Atlantique en tant que violoncelle solo avec des groupes tels Stradivaria (France), le Studio de musique ancienne de Montréal et Les Boréades (Montréal), et le Trinity Consort (Portland, Oregon). Susie Napper a fondé le Festival Montréal Baroque présenté dans le Vieux Montréal tous les mois de juin depuis 2001. Elle a été honorée du prix Opus 2002 « Personnalité de l'année » décerné par le Conseil québécois de la musique.

## Susie Napper viole de gambe | *viola da gamba*

Cellist, gambist, continuo player par excellence, Susie Napper is known for her colorful, even controversial performances of both solo and chamber repertoire of the 17th and 18th centuries. Having spent her childhood in an artistic milieu in London, in her late teens she moved to New York to study at the Juilliard School, and then to Paris to study at the Paris Conservatoire. San Francisco followed, where, after a foray into contemporary music, she co-founded and directed the Philharmonia Baroque Orchestra. Since then she has spent two decades with a foot on either side of the Atlantic as principal cellist with several groups including Stradivaria in France, the Studio de Musique Ancienne de Montréal and Les Boréades in Montreal, and the Trinity Consort of Portland. Susie Napper founded the international festival Montréal Baroque, which has been held in Old Montreal in June since 2001. She was awarded the Prix Opus 2002 for "Personality of the Year" by the Conseil québécois de la musique.



Photo : Johanne Mercier

Margaret Little est née à Montréal dans une famille de musiciens, et a joué dès son plus jeune âge de la flûte à bec, du piano, du violon et de la guitare. Elle découvre la viole de gambe à l'âge de onze ans et c'est le coup de foudre. Après des études en sciences pures et en arts visuels, elle revient à la musique et à la viole. Margaret Little se produit depuis 1975 en tant que soliste et chambriste au sein de formations telles que le Studio de musique ancienne de Montréal, Les Idées heureuses, Arion et Musica divina. À l'aise aussi bien à la viole de gambe qu'à l'alto baroque, elle est invitée par différents groupes au Canada et à l'étranger (Cappriccio stravagante, Fuocco e cenere, Rebel, Aradia, The Publick Musick, Four Nations, Les Violons du Roy, Trinity Consort, etc.) et a joué lors de nombreuses tournées internationales. Margaret Little enseigne la viole de gambe et dirige l'Atelier de musique baroque à l'Université de Montréal.

## Margaret Little viole de gambe | *viola da gamba*

Margaret Little was born and raised in Montreal in a musical family, playing violin, piano, recorder and guitar as a child. She discovered the viola da gamba at the age of eleven and fell in love instantly with the instrument and with the early music repertoire. After studying science and then visual arts, she came back to music and the viol in her early twenties. Margaret has been performing since 1975 as a soloist and a chamber musician on the viola da gamba and baroque viola with various groups including the Studio de Musique Ancienne de Montréal, Les Idées Heureuses, Arion and Musica Divina. She has been invited to play as a gambist and baroque violist with many early music groups such as Cappriccio Stravagante, Fuocco e Cenere, Rebel, Four Nations, Trinity Consort, Aradia, The Publick Musick, Les Boréades and Les Violons du Roy, and she has toured internationally. Margaret Little teaches the viola da gamba and baroque ensembles at the Université de Montréal.



C'est le groupe pop instrumental The Shadows qui attire Nigel North vers la musique à l'âge de sept ans. Luthiste autodidacte, il poursuit, depuis plus de trente ans, une carrière à la fois comme soliste, chambriste, professeur, directeur musical et écrivain. Nigel North a fondé l'ensemble Romanesca avec Andrew Manze (violin) et John Toll (clavecin et orgue), avec qui il a joué et enregistré tout un pan de la musique de chambre du XVII<sup>e</sup> siècle, remportant au passage plusieurs prix internationaux. Nigel North s'est également taillé une solide réputation en tant qu'accompagnateur. Il a été professeur de luth à la Guildhall School of Music and Drama de Londres pendant plus de vingt ans. De 1993 à 1999, il a enseigné à la Hochschule der Künste de Berlin et à partir de janvier 1999, à l'Institute of Early Music de l'Université d'Indiana, à Bloomington, aux États Unis. Depuis janvier 2005, en plus de son poste à Bloomington, Nigel enseigne le luth au Conservatoire Royal de La Haye aux Pays-Bas.

## Nigel North théorbe | *theorbo*

Nigel North was initially inspired, at age seven, by the early 1960s instrumental pop group "The Shadows." Basically self-taught on the lute, he has (for over 30 years) developed a unique musical life which embraces activities as a teacher, accompanist, soloist, director, and writer. The ensemble Romanesca was formed by Nigel, together with Andrew Manze (violin) and John Toll (harpsichord and organ) and for ten years (1988-1998) they explored, performed, and recorded 17th-century chamber music, winning several international awards for their recordings. Nigel North also enjoys accompanying singers. For over 20 years he was Professor of Lute at the Guildhall School of Music and Drama, in London; from 1993 to 1999 he was Professor at the Hochschule der Künste, Berlin and since January 1999 Nigel North has been Professor of Lute at the Early Music Institute of Indiana University, Bloomington, in the USA. Since January 2005, in addition to his post in Bloomington, Nigel has also been teaching lute at the Royal Conservatory in The Hague, the Netherlands.



Né à New York, Eric Milnes a été acclamé par la critique internationale pour ses productions tant comme chef et que comme interprète. Il a été l'invité de plusieurs festivals de musique ancienne en Europe et en Amérique du Nord et a dirigé entre autres ensembles le New York Baroque, le New York Collegium, le Trinity Consort (Portland, Oregon), le Northwest Chamber Orchestra (Seattle), I Cantori di New York, Musica divina (Ottawa), Les Boréades de Montréal, La Bande Montréal Baroque, et Les Voix baroques (Montréal). En tant que claveciniste et organiste, il s'est produit en concert et en enregistrement avec Gustav Leonhardt, Reinhard Goebel, Fabio Biondi, Christophe Rousset, Martin Jester, Andrew Parrott, Manfredo Kraemer, Barthold Kuikjen, Les Voix humaines, l'Ensemble Rebel, Les Boréades, The American Bach Soloists, et bien d'autres. Éric Milnes est également compositeur et plusieurs de ses œuvres ont été publiées. Il a enseigné dans plusieurs universités et conservatoires à New York et en Norvège. Il est diplômé de l'Université Columbia (New York) et de la Juilliard School of Music (New York).

## Eric Milnes clavecin | *harpsichord*

Eric Milnes has been critically acclaimed around the world. A native New Yorker, his imaginative and energized performances have been applauded at early music festivals throughout North America and Europe. As conductor he has directed New York Baroque; The New York Collegium; Trinity Consort, Portland, Oregon; The Northwest Chamber Orchestra, Seattle; I Cantori di New York; Musica Divina, Ottawa; Les Boréades de Montréal; La Bande Montréal Baroque; and Baroquen Voices, Montreal. As harpsichordist and organist, he has recorded and/or performed with Gustav Leonhardt, Reinhard Goebel, Fabio Biondi, Christophe Rousset, Martin Jester, Andrew Parrott, Manfredo Kraemer, Barthold Kuikjen, Les Voix humaines, Ensemble Rebel, Les Boréades, The American Bach Soloists, and ensembles across North America. A published composer, Mr. Milnes has served with the faculty of several universities and conservatories in New York and in Norway. His degrees are from Columbia University, New York, and The Juilliard School, New York.

## INSTRUMENTS

- Wieland Kuijken** Basse de viole Nicolas Bertrand, Paris 1704-1705  
*Viola da gamba by Nicolas Bertrand, Paris 1704-1705*
- Susie Napper** Basse de viole Barak Norman, 1703  
*Viola da gamba by Barak Norman, 1703*
- Margaret Little** Basse de viole d'après Colichon, par Judith Kraft & Bernard Prunier, Paris, 1982  
*Viola da gamba after Colichon, copy by Judith Kraft & Bernard Prunier, Paris, 1982*
- Nigel North** Théorbe français à 14 chœurs d'après des instruments du XVI<sup>e</sup> siècle, faite par Klaus Jacobsen, Londres, 2005  
*14 course French Theorbo after 17th century models by Klaus Jacobsen, London 2005*
- Eric Milnes** Clavecin d'après Vaudry (1681), par Yves Beaupré, Montréal, Québec  
*Harpichord after Vaudry (1681), copy by Yves Beaupré, Montreal, Quebec*

<sup>i</sup> ONG, Walter J. (1982). *Orality and literacy: the technologizing of the word*.

<sup>ii</sup> Preface to *Euridice*, quoted in NEUMANN 1978:10.

<sup>iii</sup> Bacilly's colleague Jacques de GOUÿ — on the advice of fellow-composers Lambert and Moulinié — actually removed graces he had notated in an edition of 1650.

<sup>iv</sup> *Troisième Livre* (1722).

<sup>v</sup> NEUMANN, F. (1978): *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music, with special emphasis on J.S. Bach*, 530.

<sup>vi</sup> Rameau, *Code de musique pratique*, p.13, quoted in NEUMANN 1978:11.

... qu'un agrément soit aussi bien rendu qu'il le puisse, il y manquera toujours ce certain je ne sais quoi qui en fait tout le mérite, s'il n'est guidé par le sentiment: trop ou trop peu, trop tôt ou trop tard, plus ou moins longtemps dans ses suspensions, dans des sons ou enflés ou diminués, dans des battemens de *trils*, dits *cadences*, enfin cette juste précision que demande l'expression, la situation, manquant une fois tout agrément devient insipide.

<sup>vii</sup> 1893, I:vii, quoted in HASKELL 1988:33.

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).*

Réalisation / *Produced by: Johanne Goyette*

Enregistrement et montage numérique / *Recorded and digitally mastered by: Anne-Marie Sylvestre*  
Église St-Augustin de Mirabel (Québec, Canada), les 21, 22 et 23 octobre 2005 / *October 21, 22, 23, 2005*  
Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*

Photo de couverture / *Cover photo: © Getty Image*