



SONATE AL PIZZICO

STEPHEN STUBBS | chitarrone, chitarra spagnola
MAXINE EILANDER | arpa doppia

ACD2 2272

ATMA

Baroque

SONATE AL PIZZICO

DUOS ITALIENS POUR CORDES PINCÉES

ITALIAN DUETS FOR PLUCKED STRINGS

STEPHEN STUBBS | chitarrone, chitarra spagnola

MAXINE EILANDER | arpa doppia

Emilio de' Cavalieri (Roma v.1550-1602)

1 | BALLO DEL GRAN DUCA [5:36]

(tiré des *Intermedi* florentins de 1589 / from the Florentine *Intermedi* of 1589 :
"O che nuovo miracolo")

Giovanni Maria Trabaci (Monte Pelusio v.1575-1647)

2 | TOCCATA SECONDA, & LIGATURA PER L'ARPA À 4 [2:50]

(*Il secondo Libro de Ricercate & altri varij Capricci*, Napoli, 1615)

Francesco Corbetta (Pavia 1615-1681)

3 | SINFONIA À DUE [2:07]

(*Varii Capricci per la Ghittara Spagnuola...* Milano, 1643)

Girolamo Frescobaldi (Ferrara 1583-1643)

4 | PARTITE SOPRA CIACCONA [3:38]

(*Il secondo libro...* Roma, 1627)

Francesco Corbetta

5 | CHIACONA [2:43]

(*Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola, Libro Quarto*, Bruxelles, 1648)

Bellerofonte Castaldi (Modena 1580-1649)

6 | QUAGLIOTTA CANZONE [3:37]

(*Capricci a due stromenti...* Modena, 1622)

Giovanni Girolamo Kapsberger (Venezia v.1580-1651)

- 7 | BALLO SECONDO [4:26]
(*Libro Quarto d'Intavolatura di Chitarone*, Roma, 1640)
Ballo | Gagliarda | Corrente

Bellerofonte Castaldi

- 8 | CAPRICCIO DETTO HERMAFRODITO [2:05]
(*Capricci a due stromenti...* Modena, 1622)

Girolamo Frescobaldi

- 9 | PARTITE SOPRA PASSACAGLI [3:03]
(*Il secondo libro...* Roma, 1627)

Francesco Corbetta

- 10 | FOLIAS [2:11]
(*Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola, Libro Quarto*, Bruxelles, 1648)

Bellerofonte Castaldi

- 11 | CAPRICCIO DETTO SPAGNOLINO [2:34]
(*Capricci a due stromenti...* Modena, 1622)

Francesco Corbetta

- SONATA [5:15]
(*Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola, Libro Quarto*, Bruxelles, 1648)
- | | |
|---------------------------|----------------------------|
| 12 Prelude [1:14] | 13 Almanda [1:44] |
| 14 Sarabanda I [1:32] | 15 Sarabanda II [0:45] |

Francesco Corbetta

- 16 | PARTIE DE CHACONE [2:30]
(*La guitarre royale*, Paris, 1674)

Anonyme | Anonymous

- 17 | PASSACALLI DELLA VITA [1:26]
(*Canzonette Spirituali, date in luce per C.F. Rollo*, 1657)

Giovanni Battista Granata (Torino, v.1620-v.1680)

- 18 | SONATA DI CHITARRA, E VIOLINO, CON BASSO CONTINUO [8:29]
(*Soavi Concerti di Sonate Musicali... Opera Quarta*, Bologna, 1659)

Girolamo Frescobaldi

- 19 | PARTITE SOPRA FOLIA [4:24]
(*Libro Primo di Toccate e Partite...* Roma, 1615)

Claudio Monteverdi (Cremona 1567-1643)

- 20 | PUR TI MIRO [3:29]
(duo final de / final duet from: *L'incoronazione di Poppea*, Venezia 1642)
[peut-être par / perhaps by: Benedetto Ferrari "dalla Tiorba" (?)
(Reggio Emilia 1603-1681)]

Au début du XVII^e siècle, la musique et les musiciens d'Italie vivent des changements prodigieux. Rarement a-t-on assisté dans l'histoire de la musique à une telle prise de conscience générale de l'originalité et de l'aventure d'une «musique nouvelle». L'époque est caractérisée par l'apparition de nouveaux genres tels l'opéra, l'oratorio, la chanson monodique et la toccata instrumentale —donc de nouvelles techniques de chant, de jeu et de composition — ainsi que par l'émergence de nouveaux instruments.

Trois instruments importants et caractéristiques de l'époque et du lieu sont au cœur de cet enregistrement. Il s'agit, sous leur appellation italienne du XVII^e siècle, de l'*arpa doppia*, du *chitarrone* et de la *chitarra spagnola*. Chacun de ces instruments a fait son entrée dans l'arène de la musique italienne pour des raisons différentes et avec sa propre généalogie, mais tous ont contribué de façon distinctive à leurs répertoires spécifiques et sont venus enrichir le bassin d'instruments qui pouvait constituer la basse continue.

L'ARPA DOPPIA

Au cours des XVI^e et XVII^e siècles, soit pendant sa domination par les Habsbourg espagnols, Naples a joué un rôle prépondérant dans l'échange des idées musicales entre l'Espagne et l'Italie. Durant toute cette période, Naples était la métropole italienne de la plupart des compositeurs, interprètes et éditeurs importants de musique pour harpe. À Naples comme en Espagne, la musique pour harpe est intimement liée à la musique pour clavier. Giovanni de Macque (com-

positeur, organiste et maître flamand, 1548-1614) a été amené à Naples par le père de Carlo Gesualdo en 1585. Par ses œuvres et ses élèves (parmi lesquels Giovanni Maria Trabaci et Luigi Rossi), on peut le considérer comme le fondateur de l'école napolitaine de la harpe, bien qu'aucun document ne le mentionne comme harpiste. Il revint à Ascanio Mayone (1609) et Trabaci (1615) de publier de la musique destinée expressément à la double harpe. Ces deux compositeurs semblent avoir exercé l'influence la plus directe sur le répertoire et le style de Girolamo Frescobaldi, dont les publications romaines pour le clavier (1615 et 1627) contiennent des pièces qui conviennent tout aussi bien à l'*arpa doppia*.

Au-delà de l'intérêt manifesté pour la harpe à cause de la présence espagnole à Naples, l'intérêt à Florence pour l'antiquité classique vient aussi y expliquer l'émergence de cet instrument résolument aristocratique. Le symbolisme iconographique de la harpe comme représentation de la lyre grecque antique est évident dans le dessin de Jacopo Peri tiré des *Intermedi* florentins de 1589. Emilio de Cavalieri, qui supervisa cette vaste production pour la célébration du mariage de Ferdinando de Medici, grand duc de Toscane, a aussi composé l'une de ses pièces les plus populaires, «O che nuovo miracolo», qui est devenu célèbre partout en Italie et ailleurs sous le titre «Ballo del Gran Duca». Dans la même veine, Claudio Monteverdi a ajouté une intervention remarquable pour l'*arpa doppia* dans son *Orfeo* de Mantoue (1607). Cet enregistrement se termine sur le chant du cygne de Monteverdi comme compositeur d'opéra : le duo final de *L'incoronazione di Poppea*. Il est fort possible, cependant, que cette pièce particulièrement touchante construite sur une basse de chaconne soit l'œuvre du jeune contemporain de Monteverdi, Benedetto Ferrari.

LE CHITARRONE

Le regain d'intérêt pour l'antiquité classique est aussi intimement associé au développement du *chitarrone*. La plus ancienne mention de l'instrument est également en rapport avec les *intermezzi* de *La Pellegrina* (1589) pour le mariage Medici, signalés plus haut. Alessandro Piccinini (1566-1638) s'en est attribué l'invention dans son *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo* de 1623. Cet instrument — une sorte de luth dont on a augmenté le registre grave par l'addition d'un second manche et en lui donnant une plus grande caisse de résonance — a été connu dès l'origine sous deux noms : dans sa préface à la *Rappresentazione di anima et di corpo* (Rome, 1600), Cavalieri l'appelle «un chitarrone, ou un théorbe, comme on dit» (*un Chitarone, ò Tiorba che si dica*). Quel que soit le nom qu'on lui préfère, son usage et ses atouts sont clairs. C'était l'instrument «le plus approprié pour accompagner la voix de ténor», comme l'atteste Giulio Caccini en 1602. Mais plusieurs virtuoses, en premier lieu Giovanni Girolamo Kapsberger, ne tardèrent pas à composer et à jouer un style très novateur de musique pour cet instrument à l'accord inhabituel. Une musique conçue pour le *chitarrone* seul pouvait aisément s'adapter en une musique d'ensemble en y ajoutant simplement une partie de basse continue. Le recueil de 1640 de Kapsberger regorge de tels exemples, dont le *Ballo* enregistré ici. Une autre manière de générer des duos, plus complexe cette fois, se retrouve dans la musique de Castaldi pour *Tiorba e tiorbino* (1622). Ici, Castaldi écrit pour une grande et une petite version de l'instrument, chacune accordée à une octave l'une de l'autre. La partie supérieure est transcrite ici pour la harpe.

LA CHITARRA SPAGNOLA

La «guitare espagnole», comme on nommait en Italie cet instrument à cinq chœurs, apparut en Espagne vers la fin du XVI^e siècle. L'instrument qui prédominait auparavant en Espagne, la vihuela à six chœurs, ainsi que son petit compagnon la guitare Renaissance à quatre chœurs, ont dû céder leur place face à la marche triomphale de la nouvelle «guitare baroque», comme on la nomme aujourd'hui. L'Espagnol Juan Carlos Amat a fait paraître en 1596 le premier ouvrage consacré à cet instrument. Par la suite, ce sont les recueils italiens qui prirent les devants en ce domaine. La carrière d'un guitariste en particulier, Francesco Corbetta, illustre à elle seule l'ascension fulgurante de l'instrument.

Né à Pavie en 1615, Corbetta publia son premier volume pour la guitare en 1639, à l'âge de 24 ans. On y retrouve représentée la première manière de jeu à la guitare baroque, un style gratté appelé *rasgueado* écrit dans une notation particulière appelée *alfabeto*, semblable aux symboles d'accords modernes. Et pourtant, même ce premier essai de jeunesse laisse entrevoir un style plus complexe et artistique, qui allait englober autant la tradition des luthistes que des premiers guitaristes. Le jeu impressionnant de Corbetta à la guitare l'a rapidement porté à l'attention des plus grandes cours d'Europe. Le coup déterminant qui assura non seulement sa carrière personnelle mais aussi celle de son instrument — qui jusque-là avait été assez mal considéré — fut l'invitation du cardinal Mazarin à se rendre à Paris pour devenir l'instructeur particulier à la guitare du futur roi, Louis XIV. À partir de ce moment (autour de 1645), Corbetta allait devenir la coqueluche de toutes les cours d'Europe,

dédiçant ses ouvrages à l'archiduc Léopold d'Autriche, au roi Philippe d'Espagne, à Charles II d'Angleterre après sa restauration et enfin à Louis XIV lui-même. À ces cours, nul courtisan ne pouvait se prétendre à la mode s'il ne montrait quelque accomplissement à la guitare. Bien des voix se lamentèrent de l'éclipse du noble luth, mais toute résistance à l'élégance des cordes tour à tour grattées et pincées de ce nouveau «roi des instruments» était désormais vaine.

De nombreux guitaristes, dont Corbetta, ont laissé des instructions sur la réalisation de la basse continue à la guitare; ici encore, ce simple moyen donnait la possibilité de convertir des pièces solo en pièces d'ensemble. La *Sinfonia à due* du recueil de 1643 de Corbetta en est un exemple brillant. L'élève de Corbetta, Giovanni Battista Granata, a adopté une manière plus complexe d'intégrer la guitare à un ensemble : sa *Sonata di Chitarre, e Violino, con il suo Basso Continuo* de 1659 est conçue à la façon d'une sonate en trio pour deux violons et basse, épicée de l'écriture délicieusement idiomatique de la guitare solo.

Ces trois instruments bien caractéristiques ont chacun joué un rôle important dans le répertoire infiniment riche du premier baroque italien. Qu'il s'agisse de jouer un solo virtuose, un simple continuo d'accompagnement ou encore de s'unir dans un ensemble contrapuntique, ces instruments pincés et grattés créent une expérience auditive piquante qui rappelle les deux acceptions du verbe italien *pizzicare* (piquer ou pincer). Que vous songiez à une corde pincée où à l'ajout d'un *pizzico di sale* à un délicieux repas, souhaitons que «Pizzico» puisse évoquer le délice de tous les sens.

STEPHEN STUBBS – JANVIER 2004

TRADUCTION : JACQUES-ANDRÉ HOULE

At the beginning of the 17th century Italian music and musicians were in a whirlwind of change. Seldom have there been moments in the history of music in which there was such universal consciousness of the novelty and adventure of the “new music.” New genres such as opera, oratorio, the monodic song, and the instrumental toccata—new techniques of singing, playing and composing—and along with all of this, the rise of new instruments characterized the age.

Three important and characteristic instruments of this time and place are the subject of this recording. In the nomenclature of 17th-century Italy they are: *arpa doppia*, *chitarrone*, and *chitarra spagnola*. Each of these entered the arena of Italian music for different reasons and with different pedigrees, but each made a distinctive contribution both in its solo repertoire and its inclusion in the body of the instruments of the basso continuo.

THE ARPA DOPPIA

Throughout the 16th and 17th centuries, the period of its domination by the Spanish Habsburgs, Naples played a central role in the transmission of musical ideas between Spain and Italy. For the entire period, Naples was also the Italian centre for most of the important composers, performers, and publishers of music for the harp. In both Spain and Naples, harp music is intertwined with music for keyboard instruments. Giovanni de Macque (Flemish composer, organist and

SONATE AL PIZZICO

teacher, 1548-1614) was brought to Naples by the father of Carlo Gesualdo in 1585. Through his works and his students (Giovanni Maria Trabaci and Luigi Rossi among many) he can be regarded as the founder of the Neapolitan school of harpists, although there is no reference to him as a player of the harp. It was left to Ascanio Mayone (1609) and Trabaci (1615) to publish music specifically for the double harp. These two composers seem to have had the greatest direct influence on the repertoire and style of Girolamo Frescobaldi whose Roman publications for keyboard (1615, 1627) contain pieces equally suited to the arpa doppia.

Beyond the interest in the harp stimulated through the Spanish presence in Naples, the Florentine interest in classical antiquity was another reason for the rise of this distinctly aristocratic instrument. The iconographical symbolism of the harp as a representative of the ancient Greek lyre is made explicit by the drawing of Jacopo Peri from the Florentine *Intermedi* of 1589. Emilio de' Cavalieri, who oversaw the music for this vast production in celebration of the marriage of Ferdinando de' Medici, the Grand Duke of Tuscany, also composed its most popular piece "O che nuovo miracolo" which became known throughout Italy and beyond as the "Ballo del Gran Duca." In this tradition, Claudio Monteverdi added a particularly stunning debut for the arpa doppia in his Mantuan *Orfeo* of 1607. This recording closes with Monteverdi's swansong as an operatic composer: the final duet from *L'incoronazione di Poppea*. This particularly beautiful piece on the ciaccona bass pattern is, however, very possibly from Monteverdi's younger contemporary, Benedetto Ferrari.

THE CHITARRONE

The revival of classical antiquity was also deeply associated with the newly developed chitarrone. The earliest mention of the instrument is also connected with the intermezzi to *La Pellegrina* of 1589 for the Medici wedding referred to above. Alessandro Piccinini (Bologna 1566-1638) claimed the honour of its invention in his *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro Primo* of 1623. This specially developed lute which increases the bass register of the instrument by the addition of a second neck and enlarged body size was known from the beginning by two names. In his foreword to the *Rappresentatione di anima et di corpo* (Rome, 1600), Cavalieri calls it "a chitarrone, or theorbo as it is called" (*un Chitarone, ò Tiorba che si dica*). Whichever name one prefers, its function and assets are clear. It was the instrument «most suited to accompany the tenor voice» as Giulio Caccini attested in 1602. But very quickly various virtuosi, led by Giovanni Girolamo Kapsberger, were composing and playing a very new style of music for the unusually tuned instrument. Solistically conceived music for the chitarrone could easily be turned into ensemble music by the expedient of the addition of a basso continuo part. Kapsberger's book of 1640 has many such examples including the *Ballo* recorded here. Another more complex way of creating duets is represented by Castaldi's publication of music for *Tiorba e tiorbino* of 1622. Here Castaldi writes for a large and small version of the instrument tuned an octave apart. The higher part is here transcribed for the harp.

THE CHITARRA SPAGNOLA

The five-course “Spanish guitar” as it was known in Italy, emerged in Spain during the late 16th century. The previously dominant Spanish instrument, the six-course vihuela, and its diminutive sidekick, the four-course renaissance guitar, both gave way to the triumphal march of the new “baroque guitar” as we call it today. The first publication for the instrument was by the Spaniard Juan Carlos Amat in 1596. But thereafter Italian publications for the instrument came to dominate the field. The career of one guitarist in particular, Francesco Corbetta, can stand for the meteoric rise of the instrument itself.

Born in Pavia in 1615, he published his first book for the guitar in 1639 at the age of 24. It represents the early phase of the baroque guitar, an entirely strummed style called *rasgueado* in a unique block-chord notation called *alfabeto* which is similar to modern chord symbols. Yet, even this youthful first effort is already moving toward a more complex and artistic style which was to encompass the tradition of the lutenists as well as the early guitarists. Corbetta’s performance on the guitar was so impressive that he quickly came to the attention of the most important courts of Europe. The single stroke that assured not only his personal career, but also that of his instrument, which until then had been considered rather lowly, was the invitation extended by Cardinal Mazarin to come to Paris as the personal guitar teacher to the future King, Louis XIV. After this moment (around 1645), Corbetta was the toast of all the courts of Europe, dedicating his books to the Archduke Leopold of Austria, King Philip of Spain, the restored Charles II of England, and finally

Louis XIV himself. No courtier at any of these courts was “à la mode” unless they had some accomplishment on the guitar. Many voices lamented the eclipse of the noble lute, but resistance to the elegant combination of strumming and plucking of the new «king of instruments» was in vain.

Many guitarists, including Corbetta, gave instruction for realizing the basso continuo on the guitar, and this again provided the possibility of turning solo pieces into ensembles by this simple expedient. The *Sinfonia à due* from Corbetta’s 1643 book is a brilliant example. A more complex view of ensemble writing for guitar is taken by Corbetta’s student Giovanni Battista Granata. His *Sonata di Chitarra, e Violino, con il suo Basso Continuo* of 1659 is conceived in the manner of a trio sonata for two violins and bass, with the extra spice of delightfully idiomatic writing for solo guitar.

These three very different plucked instruments each played a unique role in the endlessly rich repertoire of the early Italian baroque. Whether playing virtuosic solo music, whether lending a simple continuo accompaniment, or joining voices in contrapuntal ensembles, these plucked and strummed strings create a spicy aural experience which relates to both senses of the Italian verb “pizzicare” (to bite or pinch). Whether you are thinking of the plucking of a string, or the addition of “un pizzico di sale” to a delicious meal, let Pizzico stand for the delight of all the senses.

STEPHEN STUBBS – JANUARY 2004

Né en 1951 à Seattle (É.-U.), Stephen Stubbs s'adonne à la musique depuis sa tendre enfance. Un intérêt se partageant entre la musique actuelle et la musique préromantique le pousse à poursuivre des études universitaires en composition, tout en étudiant le luth et le clavecin. Il poursuit davantage ses études en Hollande et en Angleterre avant de faire ses débuts professionnels au luth en 1976 au Wigmore Hall de Londres. Il habite depuis 1980 en Allemagne, où il enseigne le luth et l'interprétation historique au Hochschule für Künste à Brême.

C'est avec *La morte d'Orfeo* de Stefano Landi, présenté au festival de Bruges en 1987, que Stephen Stubbs inaugure sa carrière en tant que directeur d'opéra. À la même époque, il fonde l'ensemble Tragicomedia, qui a depuis enregistré plus de vingt disques compacts tout en réalisant des tournées en Europe, en Amérique du Nord et au Japon. L'enregistrement avec Tragicomedia des *Vêpres* de Monteverdi en 2002 a reçu des éloges de la critique et a gagné plusieurs prix dont celui du CD du mois en novembre 2003 par la magazine *Toccata*. On l'a invité à diriger des productions d'opéra dans plusieurs pays d'Europe, aux États-Unis et en Scandinavie, dont les *Orfeo* de Monteverdi, Luigi Rossi et Gluck, *l'Ercole Amante* de Francesco Cavalli, *Giulio Cesare* de Handel, *Thésée* de Lully, *Poppea* de Monteverdi et *l'Ariadne* de Conradi.

Stephen Stubbs a fondé l'orchestre baroque Teatro Lirico, qui réalisa plusieurs enregistrements dont *Love and Death in Venice*, *Italian Cello Concerti* avec la soliste Lucie Swarts et *Vivaldi Motets* avec la soprano Suzie LeBlanc. Un enregistrement pris sur le vif de *l'Orfeo* de

1672 d'Antonio Sartorio a remporté le prix Cini pour le meilleur enregistrement d'opéra en 1999.

Ses enregistrements solo d'œuvres pour luth incluent la musique de J.S. Bach, S.L. Weiss, David Kellner et le luthiste belge Jacques de Saint-Luc. En 1998, il a enregistré *L'âge d'or du luth français* avec la musique de Gaultier, Gallot et Logi. Son disque d'œuvres pour luth de Bach paru en 2003 inaugure son travail en solo pour l'étiquette ATMA, avec laquelle il collabora aussi en assumant la direction des *Vêpres* de Monteverdi avec Tragicomedia et de *Handel Love Duets* avec Arion. Avec Milos Valent, le premier violon de Teatro Lirico, il a formé un duo pour explorer le répertoire peu connu pour violon et luth ou guitare.

En 2003, il a été nommé co-directeur artistique permanent du Boston Music Festival. Avec le co-directeur artistique Paul O'Dette, il y prépare pour 2005 une production du *Boris Goudenow* de Johann Mattheson, nouvellement redécouvert, pour des représentations à Boston ainsi qu'ailleurs aux États-Unis, en Europe et en Russie. Afin de préparer les chanteurs et les instrumentistes de la génération montante, il a fondé un atelier d'opéra à la Hochschule de Brême. Ce stage intensif d'une semaine appelé l'«Accademia d'Amore» connaîtra sa septième édition en 2004.



Stephen Stubbs, born 1951 in Seattle, has been engaged in music-making since early childhood. Parallel interests in new and pre-romantic music led him to take a degree in composition at University and to study the lute and harpsichord. Further years of study in Holland and England preceded his professional debut as lutenist at the Wigmore Hall, London in 1976. Since 1980 he has lived in North Germany where he is the professor for lute and performance practices at the Hochschule für Künste, Bremen.

With his direction of Stefano Landi's *La Morte d'Orfeo* at the 1987 Bruges festival, he began his career as opera director and simultaneously founded the ensemble Tragicomedia which has since recorded over 20 CDs and completed tours of Europe, North America, and Japan. Tragicomedia's 2002 recording of Monteverdi's *Vespers* has received much critical acclaim and several awards including Toccata's CD of the month in November 2003. Stubbs has been invited to direct opera productions in several European countries, the US, Canada and Scandinavia, including Monteverdi's, Luigi Rossi's, and Gluck's *Orfeo*, Francesco Cavalli's *Ercole Amante*, Handel's *Giulio Cesare*, Lully's *Thésée*, Monteverdi's *Poppea*, and Conradi's *Ariadne*.

Stephen Stubbs created the baroque orchestra Teatro Lirico, whose recordings include *Love and Death in Venice*, *Italian 'Cello Concerti* with soloist Lucie Swarts, and *Vivaldi Motets* with soprano Suzie LeBlanc. A live recording of Antonio Sartorio's *Orfeo* of 1672 was awarded the Cini Prize for best opera recording of 1999.

Stubbs's solo lute recordings include the music of J.S. Bach, S.L. Weiss, David Kellner and the Belgian lutenist Jacques de Saint-Luc. In 1998 he recorded *The Golden Age of the French Lute* including the music of Gaultier, Gallot and Logi. With a recording of Bach's *Lute Works* he has begun his work as a soloist with the ATMA label where he also appears as a director of the Monteverdi *Vespers* with Tragicomedia and *Handel Love Duets* with Ensemble Arion. Together with Milos Valent, concertmaster of Teatro Lirico, he has developed a duo to explore the little known repertoire for violin and lute or guitar.

In 2003 he was named permanent artistic co-director of the Boston Music Festival. He and artistic co-director Paul O'Dette are now in preparation for the 2005 production of the newly rediscovered *Boris Goudenow* of Johann Mattheson for performances in Boston and several other venues in the US, Europe, and Russia. To cultivate the singers and players of the next generation he has founded an early opera course at the Hochschule in Bremen. 2004 will see the seventh annual meeting of this intensive week-long workshop called the "Accademia d'Amore."

Maxine Eilander est née à Deventer, aux Pays-Bas puis a grandi en Afrique du Sud. C'est là où elle obtint un diplôme de Bachelor of Music sur la harpe classique à la University of the Witwatersrand de Johannesburg en 1992. Son intérêt pour la musique ancienne l'a menée à poursuivre ses études à la Hochschule für Künste à Brême, en Allemagne. En 1997, elle y mérita son diplôme de troisième cycle en harpes anciennes et en pratique de la basse continue. Depuis, elle se produit comme continuiste et soliste avec de nombreux ensembles dont Teatro Lirico, Tragicomedia, Les Talens Lyriques, Tafelmusik, The Toronto Consort, Les Voix Humaines, The Sixteen, Seattle Baroque, La Stagione Frankfurt et Mala Punica. On l'a entendue un peu partout au monde dans des productions des trois opéras de Monteverdi (*L'Orfeo*, *L'incoronazione di Poppea* et *Il Ritorno d'Ulisse*) : à Vancouver, Toronto, New York, Amsterdam, Stuttgart, Hambourg, etc.

Maxine Eilander joue sur une gamme de harpes spécialisées : l'*arpa doppia* italienne, la harpe espagnole à cordes croisées, la *Davidsharfe* allemande ainsi que sur la triple harpe galloise, pour laquelle Handel a composé son concerto pour harpe.

On la retrouve de plus en plus sur disque en tant que soliste, dont sur un enregistrement avec Tafelmusik où elle interprète le *Concerto pour harpe* de Handel et, sous étiquette ATMA, le disque *Ay que sí* présentant de la musique espagnole du XVII^e siècle avec Suzie LeBlanc et Les Voix Humaines. On la retrouve aussi dans un enregistrement de l'oratorio *Agar et Ismaele* de Scarlatti avec le Seattle Baroque et, sous étiquette ATMA, dans les *Vêpres* de Monteverdi avec Tragicomedia.

MAXINE EILANDER

Maxine Eilander was born in Deventer, Holland, and grew up in South Africa. There she earned her Bachelor of Music on the classical harp at the University of the Witwatersrand, Johannesburg in 1992. Her special interest in early music led her to further study at the Hochschule für Künste in Bremen, Germany. She completed her post-graduate diploma in early harps and continuo practice there in 1997. Since then she has appeared as a continuo player and soloist with many ensembles including Teatro Lirico, Tragicomedia, Les Talens Lyriques, Tafelmusik, The Toronto Consort, Les Voix Humaines, The Sixteen, Seattle Baroque, La Stagione Frankfurt, and Mala Punica. She has appeared around the world in productions of Monteverdi's three operas (*L'Orfeo*, *L'incoronazione di Poppea*, and *Il Ritorno d'Ulisse*): Vancouver, Toronto, New York, Amsterdam, Stuttgart, Hamburg, etc.

Maxine plays on a range of specialized early harps: the Italian *arpa doppia*, the Spanish cross-strung harp, the German *Davidsharfe*, and the Welsh triple harp for which Handel wrote his harp concerto.

There is an increasing number of recordings featuring her as a soloist, including a Tafelmusik CD on which she performs Handel's harp concerto and *Ay que sí*, 17th-century Spanish music with Suzie LeBlanc and Les Voix Humaines (ATMA). Other recordings include Scarlatti's oratorio *Hagar and Ishmael* with Seattle Baroque and Monteverdi *Vespro della Beata Vergine* with Tragicomedia (ATMA).



Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by:* **Johanne Goyette**
Église St-Augustin, St-Augustin de Mirabel (Québec)
les 7 et 8 décembre 2000 et 27 et 28 mai 2002 / *December 7, 8, 2000 and May 27, 28, 2002*
Montage numérique / *Digital editing:* **Anne-Marie Sylvestre**
Responsable du livret / *Booklet editor:* **Jacques-André Houle**
Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**
Couverture / *Cover art:* **Bernardo Buontalenti** (1536-1608), Designs for costumes of
female dancers, Florence, 1589. Pen, ink and watercolor.
Victoria and Albert Museum, London / Art Resource, NY