

Senza Continuo

Margaret Little
viole de gambe



ACD2 2612

ATMA Classique

Senza Continuo

JEAN DE SAINTE-COLOMBE (XVII^e siècle)

Trois préludes en ré mineur [MANUS., S.D.] 7:14

- 1 • Prélude 1:43
- 2 • Prélude 2:47
- 3 • Prélude 2:44

LE SIEUR DE MACHY (XVII^e siècle)

Suite de pièces pour viole en sol majeur [PIÈCES DE VIOLE, PARIS, 1685] 14:46

- 4 • Prélude 0:48
- 5 • Allemande 2:46
- 6 • Courante 2:00
- 7 • Sarabande 2:44
- 8 • Gigue 1:48
- 9 • Gavotte en Rondeau 1:14
- 10 • Chaconne 3:26

AURELIO VIRGILIANO (v.1540-v.1600)

11 • Ricercata per Viola Bastarda [IL DOLCIMELO, MANUS., 1600] 3:52

GIOVANNI BASSANO (1558-1617)

12 • Ricercata Quarta 2:38

[RICERCATE, PASSAGI ET CADENTIE PER POTERSI ESSERCITAR NEL DIMINUIR, VENISE, 1585]

TOBIAS HUME (v.1570-1645)

Pièces pour viole seule [THE FIRST BOOK OF AYRES, LONDRES, 1605]

- 13 • A Pavin 5:25
- 14 • Tickle me quickly 1:09
- 15 • Touch me lightly 1:25
- 16 • Good again 5:17

MARIN MARAIS (1656-1728)

Suite de pièces pour viole en ré majeur 20:09

[PREMIER LIVRE DE PIÈCES DE VIOLE, PARIS, 1686]

- 17 • Prélude 2:09
- 18 • Fantaisie 1:18
- 19 • Allemande 3:14
- 20 • Courante 2:13
- 21 • Sarabande 2:21
- 22 • Gigue 2:04
- 23 • Chaconne 6:50

Margaret Little

viole de gambe / viola da gamba



À viole seule

Et comme la viole est le plus parfait de tous [les instruments], parce qu'elle approche plus près du naturel qu'aucun autre, on peut juger que si Adam avait voulu faire un instrument, il aurait fait une viole.

« DISSERTATION SUR L'ORIGINE DE LA VIOLE »,
TRAITÉ DE LA VIOLE DE JEAN ROUSSEAU,
1687

Les origines de la viole de gambe remontent quelque part en Espagne à la fin du XV^e siècle. L'instrument est au départ un hybride, mêlant le principe des cordes frottées au moyen d'un archet à certaines caractéristiques des cordes pincées, comme la présence des frettes sur le manche, qu'on retrouve sur la *vihuela* et le luth — partageant une semblable technique de la main gauche, nombre de gambistes toucheront également le luth jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Les premières compositions qui mentionnent la gambe sont italiennes cependant et la dénomination de *viola da gamba* signifie simplement qu'on doit tenir la viole entre ou sur les jambes, dépendamment de sa taille. Comme à peu près tous les instruments de la Renaissance, elle se présente en effet en différents formats, du dessus à la basse et à la contrebasse de viole (aussi appelée *violone*). Vers 1600, Jacques Mauduit porte à six le nombre de ses cordes, au moment où son accord, ses dimensions et sa facture s'uniformisent dans les différents pays d'Europe.

Par ses possibilités de jeu tant mélodiques qu'harmoniques, la viole de gambe connaît très tôt un répertoire soliste, avec ou sans accompagnement. En Italie, au moment où se développe, à partir des formes vocales, une littérature instrumentale autonome, paraissent quelques recueils pédagogiques qui, sans être des traités au sens strict du terme, proposent pour divers instruments des pièces montrant comment improviser ou composer, à partir d'une des voix de chansons et de

madrigaux à la mode, toutes sortes de *passaggi* et diminutions virtuoses, point de départ de fructueux procédés de variations. Après le *Tratado de Glosas* de Diego Ortiz, publié à Rome en 1553 et plus spécifiquement destiné à la gambe, le plus important d'entre eux demeure les *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi essercitar nel diminuir* de **Giovanni Bassano**, publiés à Venise en 1585. Dans le même esprit, **Aurelio Virgiliano** prévoit, dans son *Il Dolcimelo*, rédigé vers 1600 et resté manuscrit, trois *ricercars* « *per viola bastarda* ». Selon certains, ce dernier terme ne désigne pas tant un instrument particulier qu'un style de jeu qui permet à la viole de gloser non pas sur une mais, successivement, sur toutes les voix de l'œuvre vocale de départ. Le mot « bâtard » renverrait donc ici à l'alternance des registres, du dessus à la basse, résultant de cette pratique.

Durant la Renaissance, même si de nombreux musiciens jouent des deux instruments, le luth et la viole de gambe règnent sur des domaines exclusifs. En Angleterre, le premier reste longtemps, à côté des claviers, l'instrument soliste par excellence. La viole, quant à elle, se produit surtout en *consort* dans de savantes constructions polyphoniques. Dès le début du XVII^e siècle cependant, la basse de viole est de plus en plus jouée seule, empruntant, au grand désarroi de John Dowland, qui y voit une sérieuse concurrence, un répertoire de danses et de variations ainsi qu'un jeu en accords qui étaient jusque-là l'apanage du luth.

La popularité de la basse de viole jouée hors *consort* est amorcée par les publications de **Tobias Hume**. Curieux personnage, Hume est d'abord et avant tout un soldat de fortune, portant les armes jusqu'en Suède et en Russie, et il mourra dans le dénuement le plus total à l'hospice de Charterhouse. Ses compositions, qu'il joue lui-même, sont les fruits de son oisiveté, comme il le dit dans la dédicace de *The First Part of Ayres*, parue en 1605 et aussi nommée *Captain Humes Musical Humors*. Tantôt mélancoliques, tantôt descriptives, tantôt humoristiques, ses pièces, aux titres savoureux, fourmillent d'invention et de nouveautés techniques. Conscient de ce qu'il accomplit pour son instrument, et prêt à en découdre avec Dowland, il affirme que « de ce jour, la noble viole de gambe pourra avec aisance rendre une harmonie tout aussi variée et artificieuse que celle du luth » !

En France, dès les premières décennies du XVII^e siècle et profitant de son association avec l'instrument noble qu'est le luth, la viole fait son entrée dans les salons aristocratiques et sa popularité croît rapidement, sous l'archet de Nicolas Hotman, entre autres virtuoses. Même s'ils écrivent quelques pièces d'ensemble, et durant les quelque cent

années qui suivront, les musiciens français abandonneront les formats intermédiaires, la haute-contre et la taille, pour employer la basse de viole comme instrument soliste. Ils lui confieront des suites de danses et des pièces de caractère, le plus souvent avec une basse continue jouée au théorbe ou au clavecin, mais aussi sans accompagnement.

Élève de Hotman, **Jean de Sainte-Colombe** laisse, en plus de ses maintenant bien connus *Concerts à deux violes égales*, quelque 177 pièces pour viole seule, conservées dans deux manuscrits, l'un à Edimbourg et l'autre à Tournus, en Bourgogne. Malgré des découvertes récentes, la vie de Sainte-Colombe reste encore entourée de mystère. Après avoir travaillé à Paris comme maître de viole, il aurait quitté la France pour l'Angleterre suite à la révocation de l'Édit de Nantes en 1685, une thèse que semble appuyer la présence de sa musique dans les îles Britanniques et qui laisse supposer qu'il était huguenot.

En plus d'ajouter une 7^e corde dans le grave de l'instrument, Sainte-Colombe perfectionne le toucher de la viole, le port de main, les coups d'archet et la variété sonore de l'instrument. Comme le dit bellement Pascal Quignard, et à l'instar de ses contemporains, il « [mettait] plus haut que tout l'expression, les grands contrastes de hauteur et de timbre, la variété, l'emphase et le déchirement des couleurs [...] en travaillant l'extraordinaire tessiture sonore, en accroissant les multiples possibilités qu'offraient tous les registres et les cordes des instruments d'alors et toutes les manières d'en jouer de l'archet ou du doigt ».

Sur le plan du style, une querelle cependant fait rage un temps parmi les collègues et les élèves de Sainte-Colombe. Prolongeant le différend qui opposait Hume et Dowland, elle n'est pas sans rappeler celle qui, en peinture, divise à la même époque les tenants de la ligne et ceux du coloris. Les premiers se réclamaient de Nicolas Poussin et prônaient la netteté des formes et du dessin ; les seconds prenaient exemple sur Rubens et les peintres du Nord pour donner la primauté à la richesse et à l'agencement des teintes.

En musique, il y a d'un côté ceux qui estiment que l'instrument ne pourra développer un répertoire spécifique, c'est-à-dire non dérivé de celui du luth, qu'en tablant sur la ligne mélodique, se rapprochant ainsi de l'expression vocale, à l'époque le modèle par excellence. Marin Mersenne écrit en 1636 que « si tous les instruments sont prisés à proportion qu'ils imitent mieux la voix, et [qu']on estime davantage celui qui représente mieux le naturel, il semble qu'on ne doit pas refuser le prix à la viole, qui contrefait la voix en toutes ses modulations, et même en ses accents les plus significatifs de tristesse et de joie ». Tablant lui aussi, dans son *Traité de la viole*, paru en 1687, sur le fait que « la voix humaine, jamais

instrument n'en a approché de plus près que la viole », Jean Rousseau reste le grand défenseur du jeu de mélodie. Avec un minimum d'accords, c'est celui qui peut le mieux reproduire la voix humaine et ses inflexions, exprimer la tendresse, la simplicité et la délicatesse.

Mais, de l'autre côté, **De Machy**, lui aussi probablement élève de Hotman et de la vie duquel on ne connaît à peu près rien, considère que la viole doit justement, surtout si elle joue sans accompagnement, produire, comme son cousin le luth et à l'instar du clavecin et de l'orgue, une harmonie riche et colorée, ce qui demande toutefois une plus grande habileté de la part de l'interprète. En cela, il se montre plus près des maîtres violistes du Nord. Il expose ses conceptions dans un livre de pièces pour viole seule paru en 1685 et présentant huit suites, quatre écrites en tablature ancienne et quatre en notation moderne, mais toutes « dans le style français le plus noble et le plus pur », selon l'appréciation de Jérôme Lejeune.

Tirant parti de toute la diversité dont la viole est capable, **Marin Marais** clôt le débat et écrit dans *l'Avertissement* de son premier Livre : « Parce que les chants simples sont du goût de bien des gens, j'ai fait [...] quelques pièces où il n'entre presque point d'accords ; on en trouvera d'autres où j'en ai mis davantage et plusieurs qui en sont toutes remplies, pour les personnes qui aiment l'harmonie et qui sont plus avancées. » Élève de Sainte-Colombe pour la viole, Marais étudie également la composition avec Jean-Baptiste Lully et il fait ses débuts sur la scène de l'Académie royale de musique en 1676. Trois ans plus tard il est nommé « ordinaire de la Chambre du Roi pour la viole », demeurant toute sa vie le gambiste préféré de Louis XIV. Marais publie son premier Livre de *Pièces à une et deux violes* en 1686 et le dédie à Lully. Quelques suites de ce recueil, encore très proche de l'art de son premier maître, peuvent se jouer à une viole sans accompagnement, sans compter que Marais ne publiera que trois ans plus tard, à cause de délais imposés par son imprimeur, la basse continue correspondante.

Mais rien n'empêche, si on les joue sans cette dernière, comme c'est le cas dans notre enregistrement, d'enrichir la ligne mélodique de quelques notes visant à compléter l'harmonie...



For solo viol

And since the Viol is the most perfect of all instruments, the one that approaches nature more closely than does any other, one may say that had Adam wished to make an Instrument he would have made a Viol.

JEAN ROUSSEAU,
TRAITÉ DE LA VIOLE, 1687

The viola da gamba originated somewhere in Europe at the end of the 15th century. Initially, it was a hybrid, a bowed instrument incorporating certain elements, such as the fretted neck of the *vihuela* and the lute, of plucked-string instruments. Since the left-hand technique was the essentially the same on both instruments, up until the end of the 17th century a number of gambists also played the lute. The first compositions to mention the viol were Italian; the term *viola da gamba* simply means that, depending on its size, the viol (*viola*) was held either between or on the legs (*gamba*). Like almost all Renaissance instruments, the viol came in different sizes, commonly ranging from the treble to the bass and the contrabass (*violone*). Around 1600, Jacques Mauduit increased the number of the viol's strings to six, and standard tunings, dimensions, and methods of building the instrument spread through Europe.

Since the viola da gamba could play both melody and harmony, a solo repertoire, with or without accompaniment, soon developed. In Italy, at the time when a repertoire of music based on vocal forms was being developed for autonomous instruments, some pedagogic collections were published. These were not strictly speaking treatises. Rather they offered pieces, for diverse instruments, showing how to compose all kind of virtuoso *passaggi*, florid improvisations or diminutions on one of the voices of a popular song or madrigal. This, in turn, was the starting point for

a range of variation techniques. After Diego Ortiz's *Tratado de Glosas*, which was published in Rome in 1553 and was specifically intended for the viol, the most important of these pedagogic collections was *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi essercitar nel diminuir* by **Giovanni Bassano**, published in Venice in 1585. In a similar vein, **Aurelio Virgiliano** planned to include in his *Il Dolcimelo*, a work drafted around 1600 that remained in manuscript form, three *ricercars per viola bastarda*. This term, some claim, did not designate a particular instrument, but rather a style of performance in which the viol improvised on not just one but all of the voices in the initial vocal work. The word *bastarda* (bastard) referred to the alteration of registers, from treble to bass, in this style of playing.

During the Renaissance, even though many musicians played both instruments, the lute and the viola da gamba reigned over exclusive domains. In England, the lute long remained, with keyboard instruments, the preferred solo instrument. As for the viol, it was mainly used for playing sophisticated contrapuntal music in consorts. However, starting at the beginning of the 17th century, the dances and variations, including chordal accompaniment, that up until then had been exclusively played on the lute came, with increasing frequency, to be played on the solo bass viol. This developing competition caused John Dowland considerable distress.

It was **Tobias Hume**, with his publications, who made it popular to play the bass viol as a solo instrument rather than as one of a consort. Hume was a fascinating person. First and foremost a soldier of fortune, he served in far off Sweden and Russia, before dying in the most abject poverty in the Charterhouse, a home for distressed gentlemen. "My Life hath beene a Souldier, and my idlenes addicted to Musicke," he wrote in dedicating his *The First Part of Ayres*, which was published in 1605 (and which was also known as *Captaine Hume's Musிக்கall Humors*). He played his own compositions. Sometime melancholic, sometimes descriptive, sometimes humorous, his pieces, with their delightful titles, teem with creativity and new techniques. Fully aware of what he had accomplished for his instrument, and ready to go to battle with Dowland, he affirmed that "And from henceforth, the stateful instrument Gambo Violl shall with ease yeelde full various and as devicefull Musicke as the Lute."

Starting in the first decades of the 17th century, the viol became accepted in French aristocratic *salons*, helped by its association with the noble lute. Stimulated by the playing of virtuosos such as Nicolas Hotman, its popularity grew. Though French musicians

wrote several pieces for viol ensembles during the next century or so, they gradually abandoned the intermediate-size viols—the *haute-contre* and the *taille*—in favor of the bass viol. For the bass they wrote suites of dances and *pièces de caractère*, to be played alone or, more usually, to be accompanied by a theorbo or harpsichord playing basso continuo.

One of Hotman's students was **Jean de Sainte-Colombe**. As well as his now well-known *Concerts à deux violes égales*, Sainte-Colombe left some 177 pieces for solo viol, now conserved in two manuscripts, one in Edinburgh, and the other at Tournus in Bourgogne. Despite recent discoveries, the life of Sainte-Colombe is still shrouded in mystery. We know he was a viol master in Paris. He may have been a Huguenot and may have left France for England after the Edict of Nantes was revoked in 1685. The presence of his music in the British Isles seems to support this hypothesis.

As well as adding a low seventh string to the viol, Sainte-Colombe also perfected its playing techniques, including fingering, hand position, and bowing, so as to increase its range of sonorities. As Pascal Quignard well put it, Sainte-Colombe, like his contemporaries, “stressed expression, great contrasts of register and timbre, and variety, vividness, and vigor of color [...] by exploiting the viol's extraordinary sonic tessitura, and by adding to the many ways of using all the registers and strings of the instrument of his day, and all the ways of bowing and fingering it.”

For a while, the colleagues and students of Sainte-Colombe hotly disputed a stylistic issue. Their dispute was, in essence, a continuation of the controversy that had flared between Hume and Dowland. It is also reminiscent of the controversy that then divided painters into those who favored line and those who favored color. The former were followers of Nicolas Poussin, and extolled clarity of form and drawing. The latter were followers of Rubens and of the northern school of painters, and gave primacy to the richness and organization of color.

In music, the two camps consisted of, on the one hand, those who believed that the only way for the viol to develop its own specific repertoire, independent of the lute's, was by relying on melodic line, taking as its model the human voice, then viewed as the paragon of musical expressiveness. Marin Mersenne wrote in 1636 that “if the most valued of all instruments are those that best imitate the human voice, and if we most esteem the instrument that best represents nature, it seems that we cannot but give the prize to the viol, which mimics the voice in all its modulations, including its most telling expres-

sions of sadness and of joy.” In his *Traité de la viole*, published in 1687, Jean Rousseau assumed the mantle of the defender of melody. He too relied on the fact that “never has an instrument more closely approached the human voice than has the viol.” With a minimum of chords, it is the viol that can best reproduce the human voice and its inflexions to express tenderness, simplicity, and delicacy.

On the other hand, **De Machy**—who was probably also a student of Hotman, but about whose life we know virtually nothing—considered that the role of the viol, especially when unaccompanied, was to produce rich, colorful harmonies, as did its relative the lute, the harpsichord, and the organ. Playing harmonies on the viol, of course, required great skill on the part of the performer. De Machy stated his opinions, which were close to those of the viol masters of the North, in a book of pieces for solo viol published in 1685. Of the eight suites it contained, four were written in the old tablature, and four in modern notation. In the judgment of Jérôme Lejeune, all these pieces “are in the noblest and purest French style.”

Marin Marais ended the debate by putting to good use all the diversity of which the viol is capable. He wrote, in the *Avertissement* for his first collection of pieces: “since many people like simple songs, I have composed [...] some pieces which have hardly any chords, but you will find other pieces in which I have used more chords; and, for those advanced players who love harmony, some pieces are full of chords.” Marais studied viol with Sainte-Colombe and composition with Jean-Baptiste Lully. He made his first appearance on the concert stage at the Académie royale de musique in 1676. Three years later he was named an *ordinaire* of the *musique de la Chambre du Roi* for the viol, and for the rest of his life he remained Louis XIV's favorite viol player. Marais published the first of his books of *Pièces à une et deux violes* in 1686, dedicating it to Lully. Several of the suites in this collection are still close in their style to the works of his first master and can be played by a single, unaccompanied viol. But, as it happened, there was a delay at the printer. Three years later, Marais published the corresponding basso continuo parts.

However, when playing these pieces without accompaniment, as on this recording, there is no reason not to embellish the melodic line with notes outlining the harmonies ...



Margaret Little est née dans une famille de musiciens à Montréal, jouant dès son plus jeune âge de la flûte à bec, du piano, du violon et de la guitare. Elle découvrit la viole de gambe à l'âge de onze ans et ce fut le coup de foudre pour cet instrument ainsi que pour la musique ancienne. 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 montréalaises telles que le Studio de musique ancienne de Montréal, Les Idées Heureuses, Les Boréades, Masques et Arion. Avec sa collègue Susie Napper, elle a fondé il y a plus de vingt ans « Les Voix humaines », ensemble de violes qui parcourt le monde tant en duo qu'en consort et qui s'est mérité l'éloge des critiques et de nombreux prix prestigieux.

À l'aise aussi bien à la viole de gambe qu'à l'alto baroque, Margaret Little a été invitée à jouer avec différents groupes au Canada et à l'étranger (Cappriccio Stravagante, Fuocco e Genere, Rebel, Aradia, The Publick Musick, Les Violons du Roy, Trinity Consort, l'Orchestre symphonique de Montréal, etc.). Elle a joué en tournée en Amérique du Nord, au Mexique, en Australie, en Nouvelle Zélande, en Israël et en Europe. On peut l'entendre fréquemment sur les ondes de la SRC et de la CBC. Elle s'est également produite sur les ondes de Radio-France, de la radio espagnole et de la BBC et a enregistré pour les étiquettes Damzell, UMMUS, Naxos, SRC, et plus particulièrement pour ATMA.

Margaret Little enseigne la viole de gambe et dirige l'Atelier de musique baroque à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Elle enseigne également au Centre musical CAMMAC du Lac MacDonald en été, là-même où elle a découvert la viole.

Amoureuse depuis toujours de la musique de chambre, c'est sa première excursion en solo « senza continuo ».

Amoureuse depuis toujours de la musique de chambre, c'est sa première excursion en solo « senza continuo ».

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 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 Montreal-based groups including the Studio de Musique ancienne de Montréal, Les Idées Heureuses, Les Boréades, Masques and Arion. She founded the viola da gamba duo and consort "Les Voix humaines" with her colleague Susie Napper over twenty years ago. Together they have toured the world, received critical acclaim and prestigious awards.

Margaret Little has been invited to perform with many early music groups as a gambist and baroque violist in Canada and abroad (such as Cappriccio Stravagante, Fuocco e Genere, Rebel, Four Nations, Trinity Consort, Aradia, The Publick Musick, Les Violons du Roy, the Montreal Symphony Orchestra, etc.) and has toured in North America, Mexico, Australia, New Zealand, Israel and Europe. She can be heard regularly on the SRC and CBC networks. She has also performed for Radio-France, the Spanish radio and the BBC, and has recorded for the Damzell, UMMUS, Naxos, CBC Records labels, and most notably for the ATMA label.

Margaret Little teaches the viola da gamba and baroque ensembles at the Université de Montréal as well as the CAMMAC Lake MacDonald Music Centre, where she discovered the viol.

A chamber musician at heart, this is her first adventure in solo repertoire "senza continuo".

Margaret Little

Nous remercions le gouvernement du Canada pour le soutien financier qu'il nous a accordé 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).

Remerciements chaleureux aux Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec pour leur soutien.

Many thanks to the Canada Council for the Arts and the Conseil des arts et des lettres du Québec for their support.



Réalisation et enregistrement / *Produced and recorded by:* **Johanne Goyette**

Montage / *Edited by:* **Eric Milnes**

Enregistré les 2, 3 et 4 mars 2009 / *Recorded on March 2, 3, and 4, 2009*

Église Saint-Augustin, Mirabel, (Québec) Canada

Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**

Responsable du livret / *Booklet Editor:* **Michel Ferland**

Couverture / *Cover:* © **Daniel Bernard**

