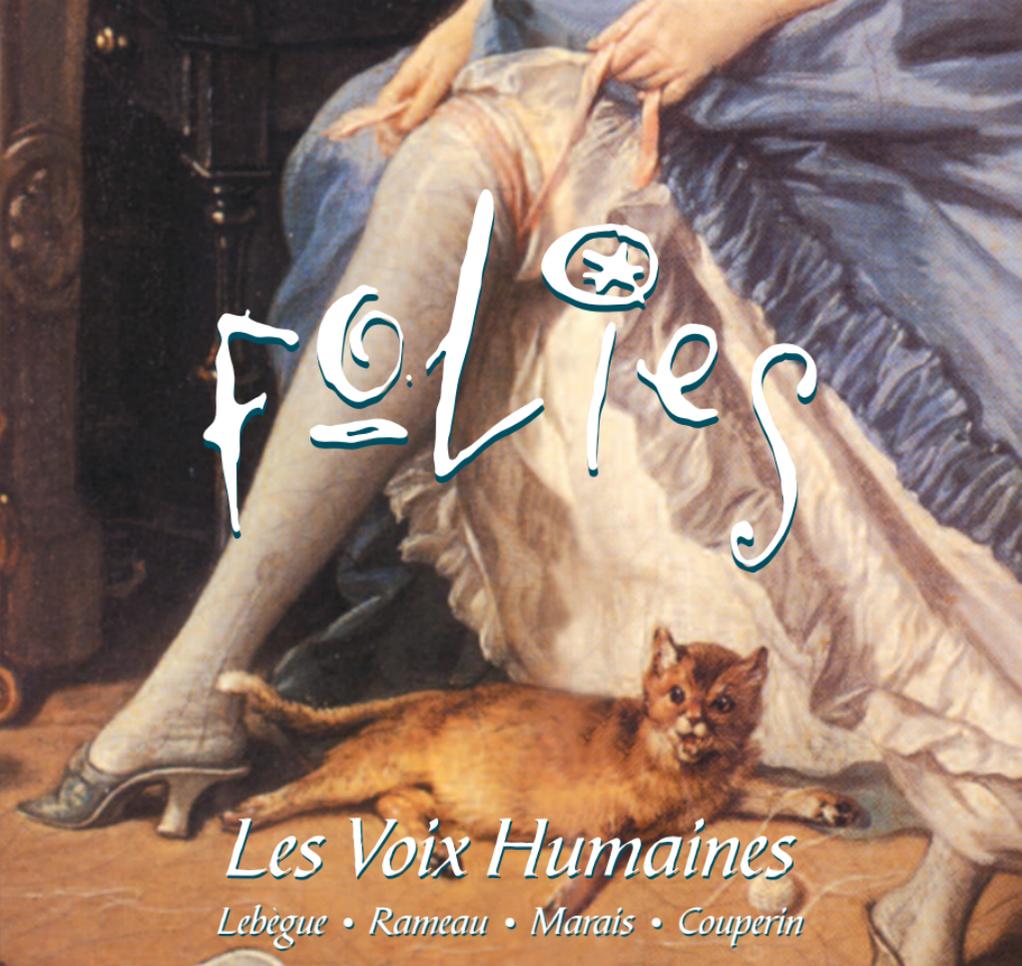




*Margaret Little*

*Susie Napper*



# *Folies*

*Les Voix Humaines*

*Lebègue • Rameau • Marais • Couperin*

# FOLIES

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide au développement de l'enregistrement sonore.  
*We recognize the financial support of the Government of Canada through the Sound Recording Development Program.*

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by:* **Johanne Goyette**  
Église Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel (Québec)  
22, 25, 26 septembre 2000 / *September 22, 25, 26, 2000*  
Adjoints à la production / *Production assistants:* **Valérie Leclair, Jacques-André Houle**  
Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**  
Couverture / *Cover:* La Toilette (1742), **François Boucher**

## Nicolas Lebègue (v. 1631-1702)

- 1 Les Cloches (*arrangement : Susie Napper*) 4:02

## Marin Marais (1656-1728)

- 2 Les Voix Humaines (*arrangement : Susie Napper; dédié à Pepper*) 4:08

## François Couperin (1668-1733)

- 3 Le Dodo ou L'amour au Berceau (*pièce-croisée*) 3:45  
4 Muséte de Choisi et Muséte de Taverni 3:39

## Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

### Pièces de clavecin en concert

(*arrangement : Susie Napper; dédié à Gustav Leonhardt*)

- 5 La Coulicam 4:22  
6 La Livri 3:55  
7 La Vézinet 2:32

## François Couperin

- 8 Le Trophée 2:17  
9 Airs pour la suite du Trophée 3:26  
10 Le point du jour (*allemande*) 3:06  
11 L'Anguille (*arrangement : Margaret Little*) 3:18

## Marin Marais

- 12 La Muzette (*arrangement : Margaret Little*) 4:13  
13 Les Folies d'Espagne (*arrangement : Susie Napper*) 17:25

# Folies

C'est peut-être à cause des romantiques, qui concevaient la musique non comme un métier mais comme un art, que nous estimons tous aujourd'hui assez peu les « arrangements » musicaux, allant jusqu'à considérer l'œuvre d'un compositeur comme un objet inaltérable et intouchable. Une telle conception aurait sans doute étonné les musiciens de l'époque baroque, quand furent composées les pièces du présent disque. En effet, il était alors pratique courante d'arranger des œuvres pour divers effectifs.

Le XIX<sup>e</sup> siècle a aussi inventé l'« instrumentation » et l'« orchestration », des concepts qui avaient cours depuis des siècles mais que l'attitude plus désinvolte d'une époque plus ancienne n'aurait jamais songé à codifier ou à ériger en système. Tel qu'énoncé par Berlioz, l'« instrumentation » se fondait sur le principe qu'une ligne musicale devait convenir à la nature de l'instrument et vice versa. Cela peut nous apparaître raisonnable, mais les musiciens de l'époque baroque privilégiaient une autre approche. Pour eux, le choix de l'instrument importait moins que l'idée musicale ou l'inspiration. Si un autre instrument avait la capacité d'exprimer la même idée sans altérer l'essence de la pièce, il n'y avait en principe aucun mal à y adapter celle-ci. L'ingéniosité de cette transposition pouvait éventuellement révéler l'idée originale sous un nouveau jour.

On rencontrait rarement le mot « arranger » avant les temps modernes. Cela n'est pas surprenant puisque l'idée même d'« arranger » suppose corollairement que l'identité de la pièce dépende de son interprétation sur un instrument spécifique. Cette supposition ne semble pas avoir été courante à l'époque baroque, alors que les musiciens passaient régulièrement d'un instrument à l'autre; ainsi, la variété des mises en musique allait de soi et n'était limitée que par l'imagination — et la technique — des interprètes.

Un exemple de cette souplesse d'instrumentation aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles est le concept du jeu « en symphonie ». Le mot « symphonie » était alors délibérément flou. Les *Suites* de Bâton « pour deux vièles, muzettes, flûtes traversières, flûtes à bec, hautbois » sont à cet égard typiques. Il était courant, aussi, de rencontrer des indications plus nébuleuses, comme ces nombreuses pièces pour « deux dessus et basse » ou encore « pour toutes sortes d'instruments ». On pouvait augmenter l'ensemble depuis aussi peu que trois joueurs jusqu'aux dimensions d'un grand orchestre, selon la circonstance, le lieu et les musiciens disponibles. Le *Poeticall Musicke* de Tobias Hume nous offre un exemple frappant de ceci. Le compositeur y spécifie que la musique est écrite principalement pour deux basses de viole, mais qu'elle est ainsi faite qu'elle peut aisément se jouer sur divers instruments en huit configurations différentes : une basse de viole « en parties », deux basses de viole, trois basses de viole, deux violes ténor et une basse, deux luths et basse de viole, deux orpharions (une sorte de luth) et basse de viole, une voix et trois basses de violes ou deux orpharions et basse de viole, et finalement tous les instruments ensemble, avec virginal ou avec des instruments à vent et voix.

Ainsi donc, timbre et caractère instrumentaux n'étaient pas uniquement du ressort du compositeur, mais pouvaient être adaptés au gré des interprètes. Cette approche est bien comprise de nos jours en ce qui concerne le choix des instruments pour jouer la ligne de continuo (cette ligne à la basse, chiffrée afin d'indiquer l'harmonie, et qui est jouée par divers instruments de basse tels le clavecin et le violoncelle ou la viole improvisant des

accords appropriés). Le protocole « en symphonie », appliqué aux lignes supérieures, est tout à fait analogue. En ce sens, le jeu « en symphonie » était une manière d'« arranger » la musique, bien que les décisions aient souvent été prises sur-le-champ.

Parmi les plus connus des arrangements historiques, on peut mentionner les chansons du Fitzwilliam Virginal Book et les versions pour orchestre que fit Charles Avison des sonates pour clavecin de Scarlatti. Les six « chorals Schübler » de Bach sont des transcriptions pour orgue de mouvements tirés de ses cantates. En effet, Bach a fréquemment réutilisé sa propre musique, transférant même sa musique sacrée à un cadre profane. Quant à Handel, son habitude de recycler sa propre musique et celle d'autres compositeurs est bien connue. Mozart a arrangé plusieurs œuvres pour le baron van Swieten, dont des concertos de J.C. Bach et des œuvres de J.S. Bach ; de Handel, il a réorchestré *Acis and Galatea*, *Messiah* et d'autres pièces. Haydn a réalisé trois versions des *Sieben letzten Worte*, pour orchestre, pour quatuor à cordes et en tant qu'oratorio. Il existe aussi des arrangements français des *Quatre Saisons* de Vivaldi pour grand orchestre et chœur ainsi que pour flûte traversière seule. Walsh a même publié des versions intégrales de chaque opéra de Handel pour une seule flûte à bec (!).

Les Allemands ont un mot plus précis pour décrire cette activité : « *Bearbeitung* », qui signifie littéralement « retravailler », mais qui comporte aussi le sens d'élaborer, de cultiver, ou encore d'adapter. *Bearbeitung* peut se faire de maintes façons, certaines plus extrêmes que d'autres selon ce qu'on désire ajouter ou soustraire.

Le type d'arrangement le plus simple est la transcription, où tout ce qu'on entend est déjà plus ou moins sur la page mais est simplement joué sur d'autres instruments. L'adaptation pour quatre clavecins que Bach a faite du concerto pour quatre violons de Vivaldi en est un exemple notoire. Une variante de ce type d'arrangement consiste à adapter les parties afin qu'elles conviennent aux nouveaux instruments, par exemple en les changeant

d'octave ou en les transposant. Sur ce disque, les *Pièces croisées* et la suite pour clavecin de Couperin, ainsi que la *musette* de Marais sont dans cette catégorie.

Une adaptation plus exhaustive ajoute ou élabore le matériau déjà virtuellement présent. C'est ce qu'on rencontre dans l'expansion en concerto grosso que réalisa Geminiani à partir des sonates pour violon opus 3 et 5 de Corelli, ou encore dans l'adaptation anonyme pour six instruments des *Pièces de clavecin en concert* de Rameau, à l'origine pour trois instruments. Alors que le Rameau est une transcription exacte, n'ajoutant ni ne retranchant à la version originale, les arrangements des *Folies* et des *Voix humaines* entendus sur cet enregistrement ont requis une intervention musicale plus poussée. Comme l'explique Susie Napper, ces pièces ont d'abord été conçues pour une ligne solo et le continuo ; elle les a donc élargies en créant une troisième ligne élaborée avec le matériau déjà présent dans les deux autres voix, puis en composant de nouveaux contre-chants et des accords qui fonctionnent bien sur la viole. Dans ces cas-ci, où la ligne soliste était déjà écrite pour la viole, de nombreux éléments similaires ont été retenus.

Une technique analogue, quoiqu'un peu plus élaborée, a été utilisée pour réaliser la version entendue ici des *Cloches* de Lebègue. Adapter une telle pièce pour qu'elle soit convaincante à la viole a requis beaucoup de composition.

Une forme d'arrangement encore plus draconienne vise à simplifier plutôt qu'à élaborer, en réduisant au lieu d'accroître le nombre des parties. L'ancienne pratique appelée *intavolatura*, où l'on adaptait une composition vocale aux instruments, est un exemple de ce type d'arrangement ; un autre consiste en la réduction pour clavier d'une partition d'opéra, parties d'orchestre incluses. C'est là bien sûr le processus qui a été utilisé afin de transformer les *Pièces de clavecin en concert* de Rameau — écrites à l'origine pour clavecin accompagné d'un violon et d'une flûte traversière — en une pièce pour deux violes. Évidemment, le fait d'avoir joué cette œuvre en toutes sortes de versions au cours des trente dernières années a facilité la tâche.

Cette opération a nécessité assez de recomposition, puisque plusieurs voix devaient être amalgamées et des accords redistribués afin de pouvoir se jouer à la viole. Et comme pour l'*intavolatura*, qui exigeait l'ajout d'ornementation à foison, l'opération n'est pas à sens unique : tout en réduisant le nombre de parties, Susie a ajouté des figures caractéristiques de viole ainsi que des accords qui tombent sous les doigts.

La « musique » à l'époque baroque ne signifiait pas d'ordinaire des feuilles de papier couvertes de notes, comme c'est si souvent le cas aujourd'hui. Le papier était là, bien sûr, mais la notation musicale en tant que telle reposait sur des principes autres et ne cherchait pas à transmettre les mêmes choses qu'on le voudrait plus tard ; c'était une sorte de notation sténographique, un repère pour orienter une inspiration musicale globale, et non pas comme à la période romantique des instructions précises et sans équivoque pour un instrumentiste rarement encouragé à exprimer ses propres idées. Un interprète du XVIII<sup>e</sup> siècle n'aurait eu aucun scrupule à modifier les détails d'une pièce dans le but de mieux faire passer une idée musicale. C'était une époque où de nombreux interprètes étaient aussi des compositeurs, et un compositeur jouant sa propre musique regarde au-delà des particularités de l'instrument dont il joue afin de se concentrer sur la présentation de la musique elle-même. Qu'une musique soit une sorte d'entité inviolable n'aurait à peine pu effleurer l'esprit d'un musicien des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, qui n'avait pas encore entendu parler de musique « classique ». Ordinairement, les compositeurs baroques, s'ils avaient l'occasion d'exécuter une œuvre plus d'une fois, la retravaillaient ; une composition était davantage un événement qu'un objet fini et la perfection se mesurait au moins en partie à la manière dont la musique convenait aux circonstances de son exécution. On pourrait en conclure que de « respecter les vœux du compositeur » dans les temps préindustriels ne signifiait pas lire une page de musique au pied de la lettre, mais de reconnaître et transmettre l'essence même des idées musicales.

© BRUCE HAYNES

TRADUCTION : JACQUES-ANDRÉ HOULE



Perhaps it is because of the Romantics, and the notion they developed that musical composition was an art rather than a craft, that all of us nowadays share a faintly negative view of “arranging” music—as if a composer’s creation is a sacrosanct object that one has no right to alter. Such a view would no doubt have surprised baroque musicians. In the period when the music on this disc was composed, arranging pieces for a different medium was a common enough practice.

The 19th century also invented “instrumentation” and “orchestration,” concepts that had been used for centuries, but had never before been codified or set into a system that precluded the relaxed attitude of earlier times. As enunciated by Berlioz, “instrumentation” was based on the idea that a musical line should fit the nature of the instrument and vice versa. This seems reasonable, but in the baroque period, musicians had a somewhat different approach. For them, the instrument was of secondary importance to the musical idea or inspiration being expressed. If another instrument could express that same idea while keeping the piece’s essence intact, there was in principle no problem with adapting it. If cleverly done, changing instruments might well reveal new facets of the original idea.

The word “arrange” was rare until modern times. This is hardly surprising, since the idea of “arranging” implies a corollary assumption that the identity of a piece depends on its being played on a specific instrument. That assumption appears to have been less common in the baroque period, when musicians regularly moved from instrument to instrument; crossover settings were therefore natural, being limited only by the imaginations of performers (and, of course, their techniques).

An example of the casualness of 17th- and 18th-century instrumental settings is the concept known as playing “*en symphonie*”. The term *symphonie* was purposely vague. Bâton’s *Suites* “pour deux vièles, muzettes, flûtes traversières, flûtes a bec, hautbois” are typical. More nebulous settings were also common: there were many pieces for “Two trebles and Bass,” or “Pour toutes sortes d’instruments.” The ensemble could be expanded from as few as three players to a large orchestra, depending on factors like the occasion, the venue, and the available players. An impressive case is Tobias Hume’s *Poeticall Musicke*, “Principally made for two Basse-Viols, yet so contrived, that it may be plaid 8, severall waies upon sundry Instruments with much facilitie”; the eight possibilities Hume gives are one bass viol “in parts,” two bass viols, three bass viols, two tenor viols and a bass, two lutes and a bass viol, two orpharions (a form of lute) and bass viol, a voice with three bass viols or two orpharions and a bass viol, and finally the possibility of using all the instruments together, with virginals or with wind instruments and voice.

Instrumental timbre and character, in other words, were not a specific concern of the composer, but was entrusted to the taste of the performers. This approach is well understood nowadays for the choice of instruments on the continuo line (the continuo is the bass line with “figures” or numbers that show the harmony, and is played by

various bass instruments like harpsichord and cello or viol, improvising appropriate chords). The *en symphonie* protocol, applied to the upper parts, is directly analogous. In this way, playing *en symphonie* was not unlike “arranging” music for different instruments, although it was often decided on the spot.

Among the better-known historical arrangements are the songs in the Fitzwilliam Virginal Book and the orchestral versions Charles Avison made of Scarlatti’s harpsichord sonatas. Bach’s six “Schübler chorales” are transcriptions for organ of movements from his cantatas. Indeed Bach frequently reused his own music, even transferring sacred music into secular surroundings. And Handel’s habit of recycling his own music and that of other composers is well known. Mozart arranged a number of works for Baron van Swieten, including concertos by J.C. Bach and works by J.S. Bach; he reorchestrated Handel’s *Acis and Galatea*, *Messiah*, and other pieces. Haydn made three versions of *Die sieben letzten Worte* for orchestra, for string quartet, and as an oratorio. And there were French versions of Vivaldi’s *Seasons* both for full orchestra with choir as well as for traverso alone. Walsh actually published complete versions of each of Handel’s operas for a single recorder (!).

The Germans have a more accurate word for all this activity: it is called “Bearbeitung,” which means, literally, “reworking” but can also mean “to elaborate,” “to cultivate,” and “to adapt”. Bearbeitung can be done in many ways, some more extreme than others in terms of how much needs to be added or subtracted.

The most basic kind of arrangement is a transcription, where everything that is heard is already more or less on the page but is simply tailored to fit different instruments. A historical example of this is Bach’s adaptation for four harpsichords of Vivaldi’s concerto for four violins. A variant of this kind of arrangement adapts the parts to suit the new instruments (by changing octaves, for instance, or transposing). On the present recording, the *Pièces croisées* and the harpsichord suite of Couperin as well as Marais’s *musette* are in this category.

A more comprehensive reworking adds to or elaborates material already virtually there, as in Geminiani's expansion into concerti grossi of Corelli's violin sonatas (Opp. 3 and 5), or the anonymous adaptation for six string instruments of Rameau's *Pièces de clavecin en concert*, originally for three instruments. While the Rameau was an exact transcription, adding and removing nothing that was not in the original version, the arrangement of Marais's *Folies* and *Voix humaines* heard on this recording demanded more musical intervention. As Susie Napper explains, these pieces were originally for a solo line and continuo, so she expanded them to create a third line by using the material already present in the other two lines and composing new counter-melodies and chords that work well on viol. For pieces like these, since the solo line was originally for viol, many elements remained similar.

A related technique, though somewhat more elaborate, was used to produce the version of Lebègue's *Les cloches*. Adapting the piece to be convincing on viols involved considerable composition.

An even more extreme form of arrangement simplifies rather than elaborates, reducing rather than increasing the number of parts. The early practice of "intabulation" (adapting a vocal composition to the keyboard or lute) is an example of this kind of arrangement; another is a keyboard "short score" of an opera, that includes all the orchestra parts. This is of course the process involved in transforming Rameau's *Pièces de clavecin en concert* (which was originally written for harpsichord accompanied by violin and traverso) into a piece for two viols. Obviously, it helped to have played the piece in various versions over a period of thirty years. Much recomposition was involved, as several voices had to be combined and chords needed to be redistributed to fit the viol. And like intabulation, which often involved the addition of florid embellishments, the procedure is not all one-way: while reducing the number of parts, Susie also added characteristic viol figures and chords that lie under the fingers.

"Music" in the baroque period did not usually mean bits of paper with dots on them, as it so often does today. The paper was there, of course, but musical notation itself was based on a different assumption of what it was meant to transmit: it was a shorthand "lead-sheet" for a general musical inspiration, not (as in music of the Romantic period) precise and unequivocal instructions to an instrumentalist who was seldom encouraged to have ideas of his own. An 18th-century player would have had no second thoughts about altering the details of a piece for the sake of getting a musical idea across. This was a period when many players were also composers, and a composer playing his own music looks beyond the details of the particular instrument he plays to focus on the presentation of the music itself. That a composition was some kind of inviolable entity could scarcely have occurred to 17th- or 18th-century musicians, who had not yet heard of "classical" music. Baroque composers, if they had occasion to perform the same piece a second time, normally reworked it; a composition was more like an event than a finished object, and perfection was defined at least in part by how well the music fit the occasion of its performance. We could conclude that to "respect the composer's wishes" in pre-Industrial times was not to read literally from the page, but to recognize and transmit the essence of musical ideas.

© BRUCE HAYNES

# Les Voix Humaines

Depuis plus de quinze ans Susie Napper et Margaret Little séduisent le grand public en lui offrant des interprétations superbes du répertoire exotique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Elles ont été invitées à jouer dans la plupart des festivals importants en Amérique du Nord, au Mexique et en Europe, entre autres au Boston Early Music Festival, au Festival Internacional Cervantino du Mexique, au Festival international de Brighton en Angleterre et au Festival Oude Musiek d'Utrecht. Les Voix Humaines sont réputées pour la beauté et l'originalité de leurs arrangements d'une grande variété de musique pour deux violes et leurs interprétations remarquables d'œuvres contemporaines composées pour le duo.

Leurs nombreux disques leur ont valu l'éloge des critiques et comprennent entre autres l'intégrale du *Poeticall Musicke* de Tobias Hume, l'intégrale de *Le Nympe di Rheno* de Johannes Schenck, plusieurs disques avec la soprano Suzie LeBlanc et l'alto Daniel Taylor, deux disques consacrés à des pages superbes de Marais et Sainte-Colombe, ainsi que les *4 Seasons* de Christopher Simpson.

# Les Voix Humaines

Susie Napper and Margaret Little have been thrilling audiences with their performances of exotic masterpieces of the 17th and 18th centuries for the past fifteen years. They have performed at many of the most important music festivals in North America, Mexico and Europe including the Boston Early Music Festival, the Festival Internacional Cervantino, Mexico, the Brighton International Music Festival and the Festival Oude Musiek, Utrecht. 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 numerous CDs have received critical acclaim and include the complete *Poeticall Musicke* of Tobias Hume, the complete *Le Nympe di Rheno* of Johannes Schenck, several discs with soprano Suzie LeBlanc and countertenor Daniel Taylor, two discs of French viol music (Marais and Sainte-Colombe), a Christmas disc, a collection of beautiful works by Jenkins and Christopher Simpson's *4 Seasons*.