



Frutti

Musicali

Francis Colpron

flûtes à bec

Susie Napper

Alexander Weimann



Baroque

Frutti *Musicali*



Francis Colpron
flûtes à bec | *recorders*

Susie Napper
violoncelle baroque | *Baroque cello*

Alexander Weimann
clavecin italien et orgue positif
Italian harpsichord and positive organ

MARCO UCCELLINI (v.1603-1680)

- 1 | **Sonata detta la Vittoria trionfante** 6:17
[flûte à bec soprano et basse continue**† / soprano recorder and basso continuo*†]
(*Sonate, Corrente et Arie da farci con diversi Stromenti...*, opus 4, Venise, 1649)

GIOVANNI BATTISTA FONTANA (1571-1631)

- 2 | **Sonata seconda** 6:36
[flûte à bec alto et basse continue**† / alto recorder and basso continuo**†]
(*Sonate a 1, 2, 3 per il Violino o Cornetto...*, Venise, 1641)

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)

- 3 | **Canzona seconda detta La Bernardinia** 3:16
[flûte à bec ténor et basse continue**† / tenor recorder and basso continuo**†]
(*Il Primo Libro delle Canzoni...*, Rome, 1623, 1628)

GIOVANNI PANDOLFI MEALLI (?-1662?)

- 4 | **Sonata prima La Bernabea** 7:16
[flûte à bec alto et basse continue** / alto recorder and basso continuo**]
(*Sonate a Violino solo, per chiesa e camera...*, opus 4, Innsbruck, 1660)

GIOVANNI PICCHI (v.1575-1643)

- 5 | **Padoana ditta La Ongara** 2:44
pour clavecin / for harpsichord
(*Intavolatura di Balli d'Arpicordo...*, Venise, 1621)

CARLO FARINA (v.1600-1640)

- 6 | **Sonata detta La Desperata** 8:59
[flûte à bec soprano et basse continue* / soprano recorder and basso continuo*]
(*Pavane, Gagliarde, [...] Sonate e Canzone...*, livre 5, Dresde, 1628)

ANGELO BERARDI (v.1636-1694)

- 7 | **Canzona sesta** 8:27
[flûte à bec soprano et basse continue**† / soprano recorder and basso continuo*†]
(*Sinfonie a Violino solo...*, opus 7, Bologne, 1670)

ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725)

- 8 | **Toccata terza** 4:56
pour clavecin / for harpsichord
(*Lezioni, Toccate d'Intavolatura per sonare il cembalo*, manus., s.d.)

GIOVANNI PANDOLFI MEALLI (?-1662?)

- 9 | **Sonata seconda La Cesta** 6:33
[flûte à bec alto et basse continue**† / alto recorder and basso continuo*†]
(*Sonate a Violino solo, per chiesa e camera...*, opus 3, Innsbruck, 1660)

BERNARDO STORACE (XVII^e siècle / 18th century)

- 10 | **Ricercare** 6:23
[orgue / organ]
(*Selva di Varie Compositioni d'Intavolatura per cimballo ed organo...*, Venise, 1664)

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525-1594)

- 11 | **Io son ferito ahi lasso, madrigale passaggiato da G.B. Bovicelli** 9:49
[flûte à bec alto et orgue / alto recorder and organ]
(*Regole, Passagi di musica, Madrigali...*, Venise, 1594)

BIAGGIO MARINI (v.1597-1665)

- 12 | **Sonate opus 8 n° 4 / Sonata Opus 8 No. 4** 7:26
[flûte à bec soprano et basse continue**† / soprano recorder and basso continuo*†]
(*Sonate, Symphoniae, Canzone...*, opus 8, Venise, 1629)

*orgue / organ

**clavecin / harpsichord

† violoncelle / cello



Frutti Musicali

Musique
instrumentale
soliste italienne

1580-1680

L'éloquence [est] un don de l'âme, lequel nous rend maîtres du cœur et de l'esprit des autres, qui fait que nous leur inspirons ou que nous leur persuadons tout ce qui nous plaît.

JEAN DE LA BRUYÈRE,
LES CARACTÈRES, 1688.

L'esprit du Baroque, né en Italie à la toute fin du XVI^e siècle, allait en quelques décennies transformer profondément la musique et les arts en Occident. Sur le plan musical, la Renaissance avait présidé au triomphe de la polyphonie vocale, sous l'égide des nombreux maîtres franco-flamands qui travaillaient dans toutes les cours et les villes d'Europe. Mais, se prévalant de la liberté que permettent la nouvelle monodie accompagnée et le principe de la basse continue, les Italiens veulent bientôt donner à la musique une fonction essentiellement expressive tout en taquinant la virtuosité. Ils brisent le bel équilibre des constructions contrapuntiques, qui visaient au premier chef à représenter l'harmonie du monde, et créent, parallèlement à l'opéra et à la cantate, la première véritable musique instrumentale.

Sur ce plan, c'est bien sûr à partir des genres vocaux qu'ils vont d'abord travailler, transcrivant pour les instruments, dans un premier temps, des madrigaux, des chansons et même des motets. Puis, ils prennent de plus en plus l'habitude d'interpréter ce genre de compositions polyphoniques en ne jouant qu'une des voix, le plus souvent celle du soprano, sur un instrument mélodique, tout en confiant les autres lignes au luth, à l'orgue ou au clavecin. Les musiciens parent cette ligne soliste de divisions et autres *passaggi* virtuoses. Ceux-ci consistent en ajouts qui servent d'ornements aux notes principales des mélodies ou encore qui visent à combler les intervalles de façon originale par autant de notes de passage, en valeurs diminuées ou divisées, c'est-à-dire plus brèves, et de beaucoup, que celles de la mélodie originale. De nombreux traités et recueils paraissent alors qui indiquent comment composer et improviser ces diminutions, parmi lesquels figurent les *Regole, Passaggi di musica* de Giovanni Battista Bovicelli, publiées en 1594.

Parallèlement, autour de 1600, la *canzona* — qui signifie «chanson» — devient une forme instrumentale autonome, mais en conservant souvent, comme son modèle parisien, un motif de départ comportant une note longue suivie de deux brèves. À côté de nombreuses danses proposées avec diverses variations, les formes connaissent alors un remarquable foisonnement créateur, donnant naissance, dans un mouvement de grande liberté, aux premières sonates. La prolifération des formes instrumentales, l'imprécision de leur définition et la diversité de leur structure montrent la grande liberté créatrice dont se prévalent les compositeurs. Les changements de rythme soudains et la succession imprévisible des tempos, les oppositions dynamiques entre *piano* et *forte*, ainsi que les traits et ornements qui fleurissent les mélodies, souvent fruits de l'improvisation, font écho aux mouvements qui animent les arts plastiques. Comme le dit bellement René Clemencic, «l'on voulait saisir l'époque et ses phénomènes dans tout ce qu'elle avait de fuyant comme un fleuve, et jouir du chatolement passionné de l'instant».

Cette émancipation de la ligne mélodique montre que la musique, tant vocale qu'instrumentale, recherche dorénavant la représentation des *affetti*, souvent instables, qui animent le cœur humain. Les musiciens s'y emploient en cultivant l'art des sons comme un discours visant à convaincre et, selon Nikolaus Harnoncourt, «le jeu "éloquent" devient l'exigence suprême de tous les maîtres de la musique de l'époque». Cette volonté rhétorique d'émouvoir et parfois de surprendre est l'essence même du Baroque; elle consacre l'individualité et la primauté de l'interprète. Toujours selon Harnoncourt, «l'époque [...] a porté la production artistique soliste à des hauteurs qu'on n'avait jamais connues jusque-là, et au cours de laquelle devait naître le virtuose, puisqu'on ne voulait pas seulement admirer et célébrer l'œuvre d'art anonyme mais avant tout l'artiste en tant qu'il accomplissait des exploits tout simplement incroyables [et faisait] éclater [...] les frontières fixées à chaque instrument par la nature».

Pendant les premières décennies du XVII^e siècle, la plupart des canzonas et sonates, destinées tant à la chambre qu'à l'église, que les éditeurs proposent à leur clientèle ne prévoient pas d'instruments spécifiques et indiquent sur leurs pages de titre, comme le fait le *Primo libro delle canzoni* de Girolamo Frescobaldi publié en 1628, qu'elles peuvent être jouées «*con ogni sorte di stromenti*». Ce sont le violon, le cornet à bouquin et la flûte à bec qui demeurent au début du XVII^e siècle les instruments mélodiques les plus populaires, parce qu'on estimait pouvoir sur eux reproduire facilement les inflexions de la voix humaine. Mais bientôt les nombreux violonistes compositeurs issus des diverses régions de la Péninsule donneront à l'instrument mis au point par les grands luthiers de Crémone une primauté qui ne s'est pas démentie depuis.

Né en 1571, **Giovanni Battista Fontana** travaille successivement à Venise, Rome et Padoue; violoniste exceptionnel, son jeu lui vaut de son vivant le surnom de «*dal violino*». Il ne nous reste de lui que les

remarquables *Sonate a 1, 2, 3 per il Violino o Cornetto* publié à Venise en 1641, onze ans après sa mort. **Girolamo Frescobaldi**, né à Ferrare en 1583, est à partir de 1608 titulaire à Rome des orgues de la basilique Saint-Pierre, poste qu'il conservera pendant près de trente-cinq ans. Virtuose du clavier, il est connu au premier chef pour son œuvre d'orgue et de clavecin, la plus importante du siècle en Italie, mais il a aussi publié quelques livres de canzonas de une à quatre voix pour divers instruments. **Marco Uccellini** naît vers 1603 à Forlimpopoli. Élève de Giovanni Battista Buonamente et ordonné prêtre à Assise, il travaille de 1641 à 1662 pour les Este à Modène en même temps qu'il est maître de chapelle de la cathédrale de la ville; peu après, il collabore aux spectacles des Farnèse à Parme. Probablement lui-même violoniste, il est un des premiers à écrire expressément pour l'instrument, et ses œuvres montrent le perfectionnement de la technique de l'archet. Lui aussi ecclésiastique, **Angelo Berardi** a laissé principalement des traités théoriques. Né en 1636, il est d'abord organiste à Santa Agata

Que l'ornement prolifère et voici la virtuosité, que l'on condamne souvent au nom des mêmes vertus de rigueur qui rejettent la floraison ornementale plastique. Mais ce goût de l'éclat délivre aussi une énergie émotionnelle en même temps qu'il s'enivre de son jeu. Le faste du paraître, cher au Baroque, s'épanouit dans l'aisance du virtuose; il est rare qu'il devienne une fin en soi comme pour le virtuose romantique. [...] L'ornement ne se trouve pas seulement aux frontières de l'indicible, il peut s'intégrer au discours musical. Les thèmes baroques ne sont très souvent qu'un trille, un mordant ou un gruppetto, personnalisés au point de prendre à leur charge toute la substance du morceau. [...] Et la liste pourrait être longue des motifs initiaux de compositions baroques dont l'origine est la transformation ornementale. [...] Quand, aux principes de l'opposition et de la succession temporelle contrastée, viendront s'ajouter ceux de l'ornementation, la virtuosité deviendra composante de l'esprit concertant et lui modèlera son visage définitif.

RÉMY STRICKER,
MUSIQUE DU BAROQUE, 1968.

Feltria, puis, après avoir occupé divers postes à Viterbe, Tivoli et Spoleto, il termine sa carrière à Rome comme maître de chapelle de l'église Santa Maria in Trastevere. Ses écrits et ses compositions témoignent de l'importance que revêt toujours à l'époque, d'ailleurs peut-être pour les musiciens de clavier, la connaissance du vieux style contrapuntique. Il propose en effet dans ses recueils des œuvres «neuves et diverses et correspondant aux deux styles, l'ancien et le moderne». De cette dernière catégorie relève les canzonas de son recueil de 1670, bien que cette forme ait été abandonnée depuis déjà un bon moment au profit de la sonate.

Beaucoup de violonistes virtuoses italiens feront carrière dans les pays germaniques, contribuant à répandre la nouvelle esthétique. Parmi ceux-ci figure **Biagio Marini**, né à Brescia vers 1587. Sans doute élève de Claudio Monteverdi à Venise, car il est un moment violoniste à San Marco, Marini est en Allemagne pendant vingt ans maître de chapelle du comte de Neuburg. De retour dans la Péninsule en 1645, il travaille à Parme, Milan, Ferrare et Vicence avant de regagner Venise, où il passe les dix dernières années de sa vie. Son œuvre abondante et variée en fait l'un des plus importants compositeurs italiens du siècle, tandis que sa technique violonistique s'est enrichie au contact de ses confrères allemands qui pratiquaient déjà les doubles cordes et la scordatura. Né à Mantoue vers 1600, **Carlo Farina** travaille pendant quatre ans à Dresde au service de l'électeur de Saxe sous la direction d'Heinrich Schütz. Durant les années 1636 et 1637, il séjourne à Mülhausen et à Dantzig. On lui doit cinq livres de sonates et de danses diverses dans lesquelles il fait montre d'une écriture brillante qui aura beaucoup d'influence sur les violonistes allemands de la génération suivante. On sait peu de choses au sujet de **Giovanni Antonio Pandolfi Mealli**. Peut-être né à Pérouse autour de 1600, excellent violoniste, influencé par Fontana, Marini et Uccellini, il est au service de Ferdinand Carl de Habsbourg à Innsbruck durant les années

1650. Il ne nous reste de lui que douze sonates publiées en deux livres en 1660. Chacune porte le nom, féminisé comme c'est l'usage, d'un musicien de la cour et *La Cesta* rend hommage à son confrère Marc-Antonio Cesti, le grand compositeur d'opéra, qui séjournait alors à Innsbruck. Dans la section qui se présente comme une passacaille, la ressemblance de la basse avec certains *grounds* d'Henry Purcell indique que les livres de Mealli ont fort probablement traversé la Manche.

Dans le domaine du clavier, les Italiens sont sans doute moins prolifiques et plus conservateurs que lorsqu'ils composent pour les instruments mélodiques. Mais, s'ils n'écrivent pas de sonates et cultivent les anciennes formes contrapuntiques, ils poursuivent les mêmes idéaux expressifs et virtuoses. **Giovanni Picchi**, organiste de la Scuola di San Rocco à Venise et que le traité *Il Ballerino* de Marco Caroso décrit comme «*professori de ballare*», est un des premiers, dans son volume de 1621 intitulé *Balli d'Arpicordo*, à proposer des danses pour clavecin et à exploiter la précision rythmique de l'instrument à cordes pincées. On ne sait à peu près rien de **Bernardo Storace**, si ce n'est, comme l'indique la page de titre de son recueil *Selva di varie compositioni d'Intavolatura per cimballo ed organo* publié à Venise en 1664, qu'il est «vice-maître de chapelle du très illustre sénat de la noble et exemplaire ville de Messine». À côté de pièces virtuoses, danses, variations et passacailles que contient le volume, les *ricercars* témoignent de la pérennité du style contrapuntique et conviennent particulièrement à l'orgue. **Alessandro Scarlatti** est d'abord connu pour son œuvre vocale consistant en innombrables opéras et cantates, où la plasticité mélodique le dispute à la justesse de l'expression. À la fin de sa vie, il compose d'extraordinaires toccatas pour clavecin restées manuscrites, mais peut-être prévues pour publication, et dans lesquelles, à côté des sections libres quasi improvisées, les fugues montrent une profonde connaissance du contrepoint.

L'apparition et le développement de la musique instrumentale en Italie au XVII^e siècle nous semblent aujourd'hui tenir d'une sorte de prodige, tant ils furent soudains et rapides. Très vite, les compositeurs, qui souvent étaient d'exceptionnels virtuoses, ont vu que les divers instruments à leur disposition avaient des possibilités techniques et expressives très différentes de celles de la voix. Dans son important traité *Der Vollkommene Capellmeister* de 1739, Johann Mattheson confirmera cette spécificité de l'écriture instrumentale qui s'instaure dès les années 1600. Constatant que celle-ci, comme une fille vis-à-vis de sa mère, est devenue progressivement de plus en plus indépendante de la musique vocale, il décrira ainsi leurs différences caractéristiques : «La mélodie instrumentale a généralement plus de feu et de liberté que la vocale, en ce que la mélodie chantée n'a pas de sauts tels qu'en permet la mélodie à jouer instrumentalement; en ce que la mélodie vocale ne permet pas une nature aussi vive, aussi pointée que les instruments; en ce que les limites ne sont pas avec les instruments aussi étroites qu'avec les chanteurs; et en ce que les instruments permettent plus d'artifices que les gosiers.»

La voix humaine restera certes encore longtemps une sorte de modèle idéal, mais le désir de séduire, de convaincre et d'étonner — ou de communiquer, dirions-nous aujourd'hui — peut dorénavant se passer de texte ou du moins remplacer ce dernier par les principes d'une rhétorique plus large, donnant à la musique elle-même une dimension nouvelle.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2004.

*Eloquence, when at its highest pitch,
leaves little room for reason
or reflection; but addressing itself
entirely to the fancy or the affections,
captivates the willing hearers, and subdues
their understanding.*

DAVID HUME
AN ENQUIRY CONCERNING HUMAN
UNDERSTANDING, 1748.

The spirit of the Baroque, born in Italy at the very end of the sixteenth century, would profoundly change western art and music within just a few decades. The Renaissance had seen the triumph of vocal polyphony, under the guidance of Franco-Flemish masters who worked in all the courts and cities of Europe. However, taking advantage of the freedom permitted by the new accompanied monody and the principle of the basso continuo, Italians would soon give music an essentially expressive function, all the while flirting with virtuosity. They would break down the beautiful balance of contrapuntal writing, with its goal of representing the harmony of the world. In the process they would create, in parallel with the opera and the cantata, the first genuine instrumental music.

Frutti Musicali

Solo instrumental
music from Italy

1580-1680



At first, this consisted of transcriptions for instruments of vocal forms—madrigals, songs, and even motets. Their interpretation of these polyphonic compositions tended towards playing only one of the voices, usually that of the soprano, on a melody instrument, leaving the other lines to the lute, organ, or harpsichord. The musicians embellished this solo line with divisions or other virtuosic *passaggi*. These were additions that ornamented the main notes of the melodies. Alternatively, the idea was to fill in intervals with passing notes in an inventive manner, using notes of much smaller values than those in the original melody. This brought about a wealth of treatises and collections with instructions for the composition and improvisation of these diminutions, among which was the *Regole, Passaggi di musica* by Giovanni Battista Bovicelli, published in 1594.

At this same time, around 1600, the *canzona*—which means “song”—became an autonomous instrumental form. Nevertheless, it often kept, as in the original Parisian model, an opening motif consisting of one long note followed by two short notes. Numerous dance forms also existed, with many variations, alongside the *canzona*; all of these, in a period of remarkable creativity and freedom, gave rise to the first sonatas. The proliferation of instrumental forms, the lack of precise definitions for them, and the diversity of their structures illustrate the extent of creative liberty experienced by these composers. Sudden rhythmic changes and unpredictable sequences of tempos, dynamic opposition between *piano* and *forte*, ornaments that embellished the melodies, often the fruit of improvisation—all of these reflect movements energizing the plastic arts at the time. This is well described by René Clemencic: “One would like to seize the entire period and its experiences as they flow by, and delight in the impetuous sparkle of the moment.”

This freeing of the melodic line demonstrated that music, vocal as well as instrumental, would from now on seek to depict the *affetti* (affections), often unstable, that affect the human heart. Musicians

cultivated the art of sound like a speech that is designed to persuade and, according to Nikolaus Harnoncourt, “‘eloquence’ in playing became the supreme demand of all music teachers of the period.” This will to move and to surprise was the very essence of the Baroque, where the individuality of the interpreter was supreme. Again according to Harnoncourt, “the period [...] brought solo artistic production to heights that had never been known before, and in the course of which had to give birth to the virtuoso. One wanted not only to admire and celebrate an anonymous work of art, but above all the artist, especially if he achieved incredible feats and broke through the boundaries fixed for each instrument by nature.”

Throughout the first decades of the seventeenth century, most of the canzonas and sonatas that publishers offered to their clientele—whether destined for the home or the church—did not specify the instruments to be used. Rather, the title pages included the indication, as in the *Primo libro delle canzoni* of Girolamo Frescobaldi, published in 1628, that they could be played “*con ogni sorte de stromenti*.” The violin, the cornetto, and the recorder remained the most popular melody instruments at the beginning of the seventeenth century, because they were thought to reproduce easily the inflexions of the human voice. Soon, however, many of the violinist-composers who emerged in diverse regions of the Italian peninsula would give their instrument, improved by the great luthiers of Cremona, an importance that has never been lost.

Born in 1571, **Giovanni Battista Fontana** worked successively in Venice, Rome, and Padua. An exceptional violinist, his playing earned him in his lifetime the nickname “*dal violino*.” His only extant works are the remarkable *Sonate a 1, 2, 3 per il Violino o Cornetto* published in Venice in 1641, eleven years after his death. **Girolamo Frescobaldi**, born in Ferrara in 1583, was appointed organist at St. Peter’s Basilica, Rome in 1608, a post he would keep for nearly thirty-five years. A virtuoso keyboard player, he is chiefly remembered

for his organ and harpsichord works, the most important of the century in Italy, but he also published several sets of one- to four-part canzonas for various instruments. **Marco Uccellini** was born in 1603 in Forlimpopoli. A student of Giovanni Battista Buonamente, and ordained a priest in Assisi, he worked from 1641 to 1662 for the Estes at Modena while serving as *maestro di cappella* at the cathedral there. Soon after, he was in charge of the Farnese court entertainments at Parma. Probably a violinist himself, he was one of the first composers to write specifically for the instrument; his works especially highlight the advancement of bow technique. **Angelo Berardi**, also a man of the cloth, is important mainly for his theoretical treatises. Born in 1636, he began as an organist at Santa Agata Feltria before moving through various positions at Viterbo, Tivoli, and Spoleto, and ending his career in Rome as *maestro di cappella* at the church of Santa Maria in Trastevere. His writings and works attest to the continuing importance, perhaps above all for keyboard players, of being acquainted with the old contrapuntal style. Indeed, his sets propose “new and various [works] corresponding to both styles, the ancient and the modern.” The canzonas from his 1670 set of works are in the latter category, although this form had for some time already been abandoned in favour of the sonata.

Many Italian virtuoso violinists pursued careers in the German-speaking countries, contributing to the dissemination of the new style. Among them was **Biagio Marini**, born in Brescia around 1587. Probably a student of Claudio Monteverdi in Venice, having briefly been a violinist at San Marco’s, Marini was Kapellmeister for the count of Neuburg, in Germany, for twenty years. Returning to the Italian peninsula in 1645, he worked in Parma, Milan, Ferrara, and Vicenza, and spent the last ten years of his life back in Venice. His many and diverse works make him one of the century’s most important Italian composers, while his violin technique had been enriched through contact with his German colleagues, who were already prac-

ticing double-stopping and scordatura. Born in Mantua around 1600, **Carlo Farina** worked during four years for the Elector of Saxony under the direction of Heinrich Schütz. He spent the years 1636 and 1637 in Mülhausen and Danzig. Farina produced five books of sonatas and various dances in which he demonstrated a brilliant style of writing that was to have a great influence on German violinists of the next generation. Little is known of **Giovanni Antonio Pandolfi Mealli**. Born around 1600, perhaps in Perugia, he was an excellent violinist, influenced by Fontana, Marini, and Uccellini, and was in the service of Archduke Ferdinand of Austria at Innsbruck during the 1650s. Two books of six sonatas published in 1660 are all that remain of his works. Each sonata bears the name (feminized, as was the custom) of a court musician; *La Cesta* pays homage to his colleague the great opera composer Marc-Antonio Cesti, who was then living in Innsbruck. In the passacaglia section of the work, the resemblance with certain grounds by Henry Purcell indicates that Mealli’s volumes most probably crossed the English Channel.

Ornamentation proliferates and hence we have virtuosity, which is often condemned in the name of the same rigorous standards that reject ornament in the plastic arts. But this taste for brilliance also delivers an emotional energy at the same time as it intoxicates. The Baroque taste blossoms in the ease of a virtuoso; it is rare that this ease becomes an end in itself, as for a romantic virtuoso. [...] The ornament is not only at the edge of the inexpressible; it can be integrated into the music itself. Baroque themes are often nothing more than a trill, a mordent, or a gruppetto, personalized to the point of becoming the substance of the piece. [...] And the list could be long of Baroque compositions in which the initial motif comes from an ornamental transformation. [...] When the principles of ornamentation are added to those of opposition and of a succession of contrasts in time, virtuosity is definitively established.

RÉMY STRICKER,
MUSIQUE DU BAROQUE, 1968.

In keyboard music, the Italians were no doubt less prolific and more conservative than when they composed for melody instruments, yet if they cultivated the old contrapuntal forms instead of writing sonatas, they nonetheless pursued the same ideals of expressiveness and virtuosity. **Giovanni Picchi**, organist at the Scuola di San Rocco in Venice and who Marco Caroso's treatise *Il Ballerino* describes as "*professori de ballere*," is one of the first—in his *Balli d'Arpicordo* of 1621—to propose dances for the harpsichord and to take advantage of the plucked instrument's rhythmical precision. Almost nothing is known of **Bernardo Storace**, except what is learned from the title page of his collection *Selva di varie compositioni d'Intavolatura per cimbalo ed organo*, published in Venice in 1664. This tells us that he was "*vicemaestro di cappella* to the very illustrious senate of the noble and exemplary city of Messina." Along with the virtuoso pieces, dances, variations, and passacaglias found in the volume, the ricercars show the endurance of the contrapuntal style and are particularly well suited to the organ. **Alessandro Scarlatti** is renowned foremost for his many operas and cantatas, in which grace of melody rivals keenness of expression. At the end of his life he composed wonderful toccatas for the harpsichord, which, although having remained in manuscript form, were possibly destined for publication. Alongside their free, quasi-improvised sections, their fugues demonstrate a deep understanding of counterpoint.

The appearance and development of instrumental music in seventeenth-century Italy were so sudden and rapid as to seem almost miraculous. The composers, who were often exceptional virtuosos, saw quickly that the varied instruments at their disposal had technical and expressive possibilities very different from those of the voice. In his important treatise *Der Vollkommene Capellmeister* of 1739, Johann Mattheson confirmed this feature of the instrumental writing that became established around 1600. Stating that this

writing, like a daughter with respect to her mother, became more and more independent of vocal music, he described their characteristic differences: "Instrumental melody generally has more vigour and freedom than vocal melody, because instruments can perform leaps that are not possible when sung, because vocal melody cannot be as lively and articulated as instrumental melody, because singers have narrower limits than instruments, and because instruments are better than vocal cords at doing tricks."

The human voice would certainly remain an ideal model for a long time to come. However, the desire to seduce, to persuade, and to astonish—or to communicate, as we would say today—would in future do without words, or at least replace them by a larger rhetorical principle, giving music itself a new dimension.

©FRANÇOIS FILIATRAULT, 2004

TRANSLATION: SALLY CAMPBELL, JACQUES-ANDRÉ HOULE

Francis Colpron

flûtes à bec | recorders

Boursier du Conseil des Arts du Canada, de l'Association des universités du Gouvernement hollandais et du Gouvernement du Québec, Francis Colpron a étudié au Conservatoire d'Utrecht aux Pays-Bas auprès de maîtres renommés tels que Marion Verbrüggen et Heiko ter Schegget pour la flûte à bec, et Marten Root pour la flûte traversière baroque.

Francis Colpron est reconnu depuis quelques années comme étant l'un des instrumentistes les plus talentueux de sa génération. Ses qualités artistiques et sa capacité d'innover sur le plan de l'interprétation sont acclamées tant par le public que par la critique et les instances culturelles. Il a fondé en 1991 l'ensemble Les Boréades.

Avec ce dernier, il organise une série montréalaise très courue, se produit en Amérique du Nord et en Europe, et enregistre sous étiquette ATMA. En novembre 2000 l'ensemble a gagné, pour son disque *Telemann : Suite et concertos*, le prix Opus du disque de l'année pour la saison 1999-2000 dans la catégorie regroupant les musiques médiévale, Renaissance et baroque.

Outre ses activités pédagogiques à l'Université de Montréal, Francis Colpron est fréquemment invité durant la saison estivale à partager ses connaissances avec les jeunes participants de camps musicaux réputés tels que Amherst aux États-Unis, CAMMAC et Lanaudière au Québec. Il est également l'invité d'autres formations musicales renommées comme le Studio de musique ancienne de Montréal, le National Arts Centre Orchestra, Tafelmusik, l'Opera Atelier, Aradia, Les Violons du Roy et le Nova Scotia Orchestra.

Recipient of several awards and grants from the Canada Council for the Arts, the Dutch Government University Association and the Quebec Government, Francis Colpron attended the Utrecht Conservatory in the Netherlands where he studied under such prominent masters as Marion Verbrüggen, Heiko ter Schegget (recorder) and Marten Root (traverso).

He has been recognized these past few years as one of the most talented instrumentalists of his generation. His qualities and his capacity to innovate both in the artistic and interpretative spheres have been acclaimed by the public, the critics, and the cultural authorities alike.

In 1991, he founded his own ensemble, of which he is the artistic director: Les Boréades de Montréal, running a successful series in Montreal, touring in North America and Europe, and recording on the ATMA label. In November 2000, the ensemble was awarded the record of the year Opus prize in the Medieval, Renaissance, and Baroque music category for their CD *Telemann: Suite and Concertos*.

Besides teaching at the Université de Montréal, he is a regular guest of prestigious summer camps such as Amherst in the United States as well as CAMMAC and Lanaudière in Quebec. He is also a regular guest of other ensembles such as the Studio de musique ancienne de Montréal, the National Arts Centre Orchestra, Tafelmusik, Opera Atelier, Aradia, Les Violons du Roy and the Nova Scotia Orchestra.





Susie Napper est réputée pour ses interprétations dynamiques et parfois même controversées du répertoire solo et de musique de chambre des XVII^e et XVIII^e siècles tant au violoncelle et à la viole qu'au continuo. Après avoir vécu son enfance dans un milieu artistique à Londres, elle a étudié à Juilliard à 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 est co-fondatrice et directeur du Philharmonia Baroque Orchestra. Depuis les deux dernières décennies, elle poursuit ses activités musicales des deux côtés de l'Atlantique en tant que violoncelle solo avec différents groupes tels Stradivaria en France, le Studio de musique ancienne de Montréal et Les Boréades à Montréal, et le Trinity Consort à Portland, Oregon.

Ses tournées de concerts l'ont amenée en Chine, au Japon, en Nouvelle Zélande, en Inde, au Moyen Orient, ainsi que dans la plupart des pays de l'Europe. En tant que membre du réputé duo de violes Les Voix Humaines, elle a découvert une nouvelle forme d'expression musicale dans ses arrangements remarquables de musique pour deux violes.

Susie
Napper

violoncelle baroque | Baroque cello

Cellist, gambist, continuo player par excellence, Susie Napper is known for her colourful, 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, then to 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.

Her concert tours have taken her as far afield as China, Japan, New Zealand, India, the Middle East, as well as most European countries. As a member of the very active viol duo Les Voix Humaines, she has discovered a new facet of musical expression in the form of musical arranging, thus providing an endlessly fascinating new repertoire for two viols.

Alexander Weimann

clavecín et orgue positif | harpsichord and organ

Ces dernières années, Alexander Weimann s'est acquis la réputation d'un des clavecinistes et chefs d'ensembles les plus importants de sa génération. Il s'est produit un peu partout en Europe, au Canada et aux États-Unis, et on a pu le voir lors de festivals majeurs et de concerts à Berkeley, Boston, Tanglewood, Washington, Montréal, Toronto, Londres, Paris, Madrid, Göttingen, Halle, Karlsruhe, Ludwigsburg, Schleswig-Holstein, Graz, Innsbruck, Salzburg, Vienne, Utrecht, etc. Il est un membre régulier de Tragicomedia et se produit aussi fréquemment en tant qu'artiste invité avec Cantus Cölln, Ensemble 415, Freiburger Baroque Orchestra et Tafelmusik, parmi d'autres.

Monsieur Weimann est né à Munich, en Allemagne, où il a étudié la musicologie, la théorie du théâtre, le latin médiéval, l'orgue, la musique d'église et le piano jazz de 1985 à 1990. En 1997, son ensemble Le Nuove Musiche remporta le premier prix dans le concours de musique ancienne Concorso Premio Bonporti à Rovereto en Italie. De 1990 à 1995, il a enseigné la théorie musicale à la Münchner Musikhochschule, et depuis 1998, il enseigne le clavecin, la musique de chambre et les techniques historiques de jeu à l'Université Lunds à Malmö, en Suède, à la Hochschule für Musik à Brême, en Allemagne, ainsi qu'à plusieurs festivals et universités américains, dont Berkeley, Boston et Dartmouth. Monsieur Weimann habite actuellement Berlin et Montréal.

In recent years Alexander Weimann has established a reputation as one of the leading harpsichordists and ensemble leaders of his generation. He has performed throughout Europe, Canada and the United States, and has appeared at prominent festivals and concerts in Berkeley, Boston, Tanglewood, Washington, Montreal, London, Paris, Madrid, Göttingen, Halle, Karlsruhe, Ludwigsburg, Schleswig-Holstein, Graz, Innsbruck, Salzburg, Vienna, Utrecht, etc. He is a regular member of Tragicomedia and also appears as frequent guest artist with Cantus Cölln, Ensemble 415, Freiburger Orchestra, and Tafelmusik, among others.

Mr. Weimann was born in Munich, Germany, where he studied musicology, theatre, theory, medieval Latin, organ, church music, and jazz piano from 1985 to 1990. In 1997, his group Le Nuove Musiche won first prize in the early music competition Concorso Premio Bonporti in Rovereto, Italy. From 1990 to 1995, he taught music theory at Münchner Musikhochschule, and since 1998, he has given classes in harpsichord, chamber music and performance practice at the Lunds University in Malmö, Sweden, the Hochschule für Musik in Bremen, Germany, and also at several American festivals and universities, including Berkeley, Boston, and Dartmouth. Mr. Weimann currently lives in Berlin and Montreal.



Les instruments / The Instruments:

flûte à bec soprano / *soprano recorder*: Bob Marvin d'après / *after* Van Eyck

flûte à bec alto en sol / *alto recorder in G*: Jean-Luc Boudreau d'après / *after* Ganassi

flûte à bec ténor en ré / *tenor recorder in D*: Bob Marvin d'après / *after* Wolleck

violoncelle baroque / *Baroque cello*: Matteo Gofrilleri, 1698

clavecin italien / *Italian harpsichord*: Yves Beaupré

orgue positif / *positive organ*: Denis Juget



Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds de la musique du Canada.



Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by*: **Johanne Goyette**

Église St-Augustin, St-Augustin de Mirabel (Québec)

du 10 au 12 mars 2003 / *March 10-12, 2003*

Montage numérique / *Digital editing*: **Anne-Marie Sylvestre**

Responsable du livret / *Booklet editor*: **Jacques-André Houle**

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

Gravures / *Engravings*: **Giovanni Battista Bracelli**, *Figure con instrumenti musicali e boscarecci* (Rome, v.1630)

Couverture / *Cover art*: **Giovanna Garzoni**, *Coupe de fruits remplie de prunes / Fruit Bowl with Prunes*, détail / *detail*, v.1645, détrempe sur parchemin / *tempera on parchment* (Les Offices, Florence)