



Amour cruel

Suzie LeBlanc
soprano

Les Voix Humaines
violes de gambe • violas da gamba

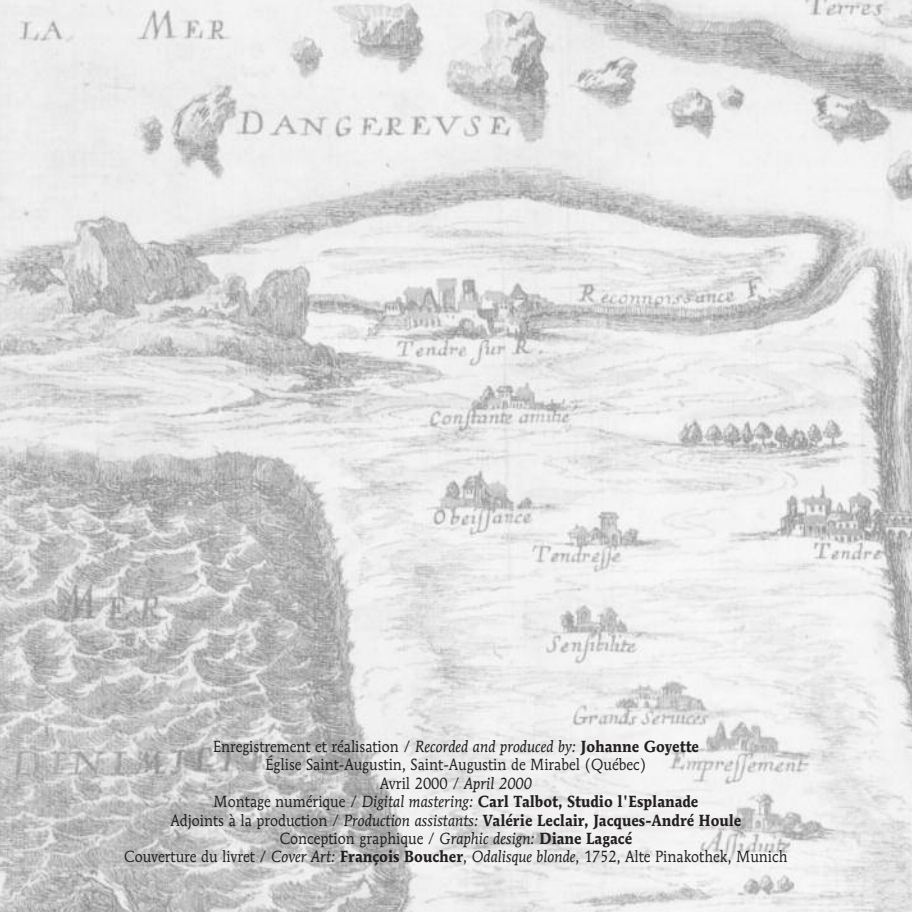
Stephen Stubbs
luth, théorbe • lute, theorbo



Baroque

ACD2 2216

ATMA



Amour cruel

Suzie LeBlanc
soprano

Les Voix Humaines
violes de gambe • violas da gamba

Stephen Stubbs
luth, théorbe • lute, theorbo

Michel Lambert (v.1610-1696)

1 Vos mépris chaque jour ^{1**}
voix, théorbe, 2 violes / voice, theorbo, 2 violes

3:43

M. de Sainte-Colombe (XVII^e siècle / 17th century)

2 Concert n° 58 *Les Roulades* ²
Les Roulades • Gigue en bourrasque
2 violes / 2 violes

4:20

Sébastien Le Camus (v.1610-1677)

3 Je veux me plaindre ^{3*}
luth seul – voix et luth – 2 violes seules /
solo lute – voice and lute – 2 violes

3:44

4 Laissez durer la nuit ⁴
voix et théorbe / voice and theorbo

5:48

M. de Sainte-Colombe

5 Concert n° 6 *La Duchesse* ²
Sarabande La Duchesse • Sarabande lente
2 violes / 2 violes

5:54

Sébastien Le Camus

6 Amour, cruel Amour ^{4*}
voix, 2 violes / voice, 2 violes

3:34

M. de Sainte-Colombe

7 Concert n° 9 *Le Suppliant* ²
Le Suppliant • Gavotte La Coureuse • Sarabande
2 violes / 2 violes

6:19

Sébastien Le Camus

8 Forêts solitaires ⁴
voix, théorbe / voice, theorbo

2:35

M. de Sainte-Colombe

9 Chaconne du Concert n° 48 *Le Raporté* ²
2 violes / 2 violes

6:20

Michel Lambert

10 Ombre de mon amant ^{1**}
voix, théorbe, 2 violes / voice, theorbo, 2 violes

6:07

M. de Sainte-Colombe

11 Concert n° 32 *L'Eslevé changé* ²
L'Eslevé changé • Gavotte
2 violes / 2 violes

4:03

Sébastien Le Camus

12 On n'entend rien ⁴
voix, luth / voice, lute

3:38

M. de Sainte-Colombe

13 Concert n° 3 *Le Tendre* ²
Sarabande du Tendre • Gavotte La Ferme
Menuet
2 violes / 2 violes

6:50

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

Eglise Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel (Québec)

Avril 2000 / April 2000

Montage numérique / Digital mastering: **Carl Talbot, Studio l'Esplanade**

Adjoints à la production / Production assistants: **Valérie Leclair, Jacques-André Houle**

Conception graphique / Graphic design: **Diane Lagacé**

Couverture du livret / Cover Art: **François Boucher, Odalisque blonde, 1752, Alte Pinakothek, Munich**

1 Tiré de/From *Airs à une, 2, 3 et 4 parties*, Paris, 1689

2 Tiré de/From *Concerts à deux violes*, manus., v.1690-1700

3 Tiré de/From *Recueil d'airs sérieux et à boire*, Paris, 1703

4 Tiré de/From *Airs à deux et trois parties de feu M. Le Camus*, Paris, 1678

* Arrangé par Susie Napper / Arrangement by Susie Napper

** Les ritournelles de violons sont ici jouées aux violes /

The violin ritornellos are played here on the violes



Ces raisons du cœur qu'aux dires de Pascal la raison ne connaît pas habitèrent totalement le XVII^e siècle français : écrivains et poètes du temps ont exploré plus que jamais auparavant les mouvements et les replis des passions humaines, des plus subtiles aux plus violentes. L'examen de toutes les dimensions des rapports amoureux et des sentiments en général, tant à travers le *Traité des passions* de Descartes et les *Maximes* de La Rochefoucauld que du théâtre de Racine, a conduit le siècle à une remarquable et subtile connaissance psychologique. Au-delà de ce qui apparaît comme une véritable fascination, on constate un désir de voir clair dans les transports de l'âme et sans doute aussi une volonté de se maîtriser.

Témoins de ces préoccupations, les précieux et surtout les précieuses fixent alors les paramètres de l'« amitié », comme on disait à l'époque. Dans les salons littéraires, tout ce beau monde tentait de recréer, par la poésie, la musique et la conversation, sur un plan imaginaire et probablement assez platonique, les nuances affectives et relationnelles les plus

raffinées. « Ainsi l'amour, comme le dit François Sabatier, s'enroulait-il de mille précautions afin de ne pas s'avilir dans la matérialité la plus bestiale. » Et les précieuses de se délecter, non sans complaisance, du tourment amoureux, comme le montrent ces vers de la comtesse de La Suze, qui seront mis en musique par Michel Lambert : « Laisse-moi soupiner, importune raison, / Laisse couler mes larmes, / Mes déplaisirs sont doux, mes tourments ont des charmes, / Et j'aime ma prison... »

Figure marquante de ce milieu, Madeleine de Scudéry invente dans son roman *Clélie*, paru en dix volumes entre 1654 et 1660, une sorte de topographie amoureuse qu'elle nomme le pays de Tendre. Les lieux qui y figurent – François Chauveau en a fait une amusante gravure – évoquent les itinéraires possibles des sentiments, et leurs distances se mesurent en lieues d'amitié : au sud de la mer Dangereuse, entre le pic de l'Orgueil et le lac d'Indifférence, on suit, pour se rendre à Tendre-sur-Inclinaison, les fleuves Reconnaissance ou Estime, on passe dans des

Beaucoup ont souhaité visiter le Tendre, mais peu en connaissent le chemin.
GIANNI GUADALUPI ET ALBERTO MANGUEL
Guide de nulle part et d'ailleurs, 1981.

villages qui sont autant d'étapes galantes, tels Générosité, Sensibilité, Sincérité ou Grand Cœur, tout en évitant ceux de Négligence, de Perfidie et d'Oubli. Selon l'historien des lettres Jacques Nathan, « la carte de Tendre, avec ses transcriptions géographiques de sentiments, est peut-être ridicule, mais elle exprime une théorie de l'amour tout à fait cohérente. »

Accompagné au luth ou au théorbe, l'air de cour, du moins l'air sérieux – l'air à boire se situe dans un autre registre –, demeure au long du siècle le véhicule privilégié des délicatesses de l'âme. De facture simple, il suit le plus souvent la structure strophique des vers; il peut à l'occasion épouser la forme du rondeau ou encore se déployer sur une basse de chaconne. La monodie accompagnée était venue d'Italie, mais les Français n'ont pas adopté l'extravagance transalpine; le chanteur Pierre de Nyert, de retour d'un séjour à Rome en 1633, estimait qu'il fallait « ajuster la mélodie italienne à la française » et conserver la sobriété d'expression de cette dernière. Marin Mersenne est du même avis lorsqu'il écrit en 1640 à Constantin Huygens que la déclamation théâtrale doit « s'accommoder à la douceur française » et que « les airs ne se font pas pour exciter la colère et plusieurs autres passions, mais pour [...] charmer l'esprit et l'oreille, et pour nous faire passer la vie avec un peu de douceur parmi les amertumes qui s'y rencontrent. »

L'air sérieux met en musique un poème galant, élégiaque, plaintif, spirituel ou gentiment érotique; l'expression en est élégante, fraîche, intime, et les accents de la prosodie en guident le rythme. Plusieurs dizaines d'auteurs, la plupart restés anonymes, ont été mis à contribution au cours du siècle. Les contemporains ne sont cependant pas dupes de la qualité parfois médiocre de ces textes et de la banalité fréquente de leurs métaphores; dans son *Roman bourgeois*, publié en 1666, Antoine Furetière avoue qu'« il faut qu'ils soient mis en musique pour être bien estimés », ajoutant que « c'est pour cela que vous voyez tous ces petits poètes caresser Lambert, Le Camus, Boesset et les autres musiciens de réputation. »

Parmi les plus prolifiques compositeurs d'airs de cour figure sans conteste **Sébastien Le Camus**, également gambiste virtuose et théorbiste. Né vers 1610 à Paris, il joint les rangs des musiciens rattachés à la cour au début des années 1640 et il est au service de Gaston d'Orléans, frère du roi, durant la régence. Dès l'aube du nouveau règne, il occupe le poste de surintendant de la musique de la reine Marie-Thérèse et en 1661, conjointement à Nicolas Hotman, il est nommé joueur de viole auprès du jeune Louis XIV en remplacement de Louis Couperin, qui vient de mourir dans la fleur de l'âge. Jusqu'à sa mort en 1677 il mène une vie aisée, collectionnant livres, tableaux et instruments de musique

dans sa demeure du Grand Arsenal, où il loge avec sa maîtresse. Une trentaine de ses airs sérieux figurent, entre 1656 et 1703, dans les recueils collectifs rassemblés par les éditeurs Ballard, mais il n'a rien publié de son vivant; c'est son fils Charles qui réunira un an après sa mort un volume d'*Airs à deux et trois parties*, dont beaucoup sur des poèmes de Philippe Quinault. L'art de Le Camus montre une grande liberté dans la conduite du dessus mélodique, souvent très indépendant de la ligne de basse continue.

Michel Lambert est son exact contemporain. Tallemand des Réaux, qui lui consacre une de ses *Historiettes*, nous apprend qu'il est né à Champigny-sur-Veude, en Poitou, et qu'il reçut l'enseignement de Pierre de Nyert. Luthiste et surtout chanteur exceptionnel, il est remarqué par Étienne Moulinié, qui le recommande à Gaston d'Orléans. Il s'établit à Paris en 1630 comme maître de chant et il se produit devant de nombreux nobles protecteurs, dont le cardinal de Richelieu et le surintendant Fouquet. Sa voix est si renommée que Bénigne de Bacilly fait en 1668 sa louange dans ses *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*. Lambert est nommé en 1661 maître de musique de la Chambre du roi; il dansait depuis une décennie déjà dans les ballets de cour, aux côtés de Louis XIV et de Jean-Baptiste Lully, et il fait ses débuts comme compositeur en écrivant la musique de quelques passages de ces somptueux specta-

cles. En 1662, il marie sa fille à Lully, ce qui lui vaudra de vivre ses dernières années chez son gendre. Mettant en musique quelques dizaines de poètes précieux, dont Benserade et Quinault, il laisse près de 300 airs de cour, certains à quelques voix, et pour plusieurs il prévoit des doubles ornés et des ritournelles facultatives pour deux violons.

À cette époque, à cause de ses qualités expressives, toujours liées à la parole, le modèle par excellence de toute musique reste le chant. Plus encore que le luth, qu'elle va remplacer progressivement au cours du siècle comme instrument de l'intimité, c'est la viole de gambe qu'on estime le plus proche de la voix humaine. Marin Mersenne, dans son *Harmonie universelle* de 1636, est d'avis que « ceux qui ont ouï d'excellents joueurs et de bons concerts de violes savent qu'il n'y a rien de plus ravissant après les bonnes voix que les coups mourants de l'archet qui accompagnent les tremblements qui se font sur le manche » et Jean Rousseau ajoutera en 1687 dans son *Traité de la viole* que « la voix humaine [...] jamais instrument n'en a approché de plus près que la viole. »

Sans doute le plus grand violiste de son temps, **Sainte-Colombe** garde encore le secret de son identité. On a cru il y a quelques années qu'il ne faisait qu'un avec Augustin Dautrecourt, musicien lyonnais établi à Paris, mais il semble bien que c'était là une fausse piste. Peut-être est-il ce Jean, sieur de Sainte-

Colombe, bourgeois de Paris, vivant non loin du Louvre, et dont on retrouve le nom sur divers documents en compagnie de ceux de musiciens de la cour et de la ville. Élève de Nicolas Hotman, il a été actif quelque part entre 1660 et 1690, mais il n'a occupé aucun poste dans les institutions royales. Plusieurs gambistes après lui se sont réclamés de son enseignement, dont Marin Marais, qui lui a rendu hommage par un *Tombeau* paru dans ses *Pièces de viole* de 1701, et Jean Rousseau, qui lui a dédié son *Traité*. Selon Hubert Le Blanc, l'art de Sainte-Colombe était, compliment suprême à l'époque, capable d'« imiter les plus beaux agréments de la voix ». Par l'ornementation et la conduite de la ligne, en effet, ses compositions sont près de l'art vocal, mais il exploite parfaitement les possibilités de son instrument et emploie une riche harmonie.

Son œuvre principale consiste en 67 concerts pour deux violes égales, recopiés et rassemblés, peut-être après son décès, par un musicien de son entourage. C'est ce dernier qui a donné à chacun son titre; il ne s'agit pas cependant, comme si souvent dans la musique française, de portraits ou d'évocations de qualités abstraites, mais plutôt de la description d'un élément relié au concert en question. *Les Roulades* est ainsi nommé « parce qu'il commence en roulades » et *Le Suppliant* parce que « [son] chant paraît fort soumis ». *La Duchesse* est le « nom donné

par le R.P. Messier à une belle sarabande, ce qui a fait donner même nom à l'ouverture ». *L'Eslevé changé* commence de la même façon que le concert qui a pour titre *L'Eslevé*, mais sa suite est différente. Enfin, le copiste a intitulé un concert *Le Raporté* « parce qu'[il] l'a porté – transcrit, dirions-nous aujourd'hui – en partie de la tablature à pincer, en musique ». Quant au nom de *Le Tendre*, c'est celui de la sarabande qui constitue son premier mouvement, allusion fort probable au pays des précieuses.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2001.



Many people have expressed a desire to visit Tendre, but few are familiar with the route.
ALBERTO MANGUEL AND GIANNI GUADALUPI,
The Dictionary of Imaginary Places, 1980.

Those reasons of the heart of which according to Pascal reason knows nothing, totally pervaded 17th-century France. Writers and poets of the time explored more than ever before the impulses and recesses of the human passions, from the subtlest to the most violent. The scrutiny of all the dimensions of love's bonds and of the sentiments in general, as evidenced in the *Traité des passions* by Descartes, the *Maximes* by La Rochefoucauld as well as in the theatre of Racine, led the century to a remarkable and subtle psychological understanding. Beyond what appears to be a real fascination, one notices the desire to elucidate the transports of the soul and, apparently, the will to keep oneself in check.

As witnesses to these preoccupations, the *précieux* and especially the *précieuses* established the parameters of "friendship," as it was referred to then. In the literary salons, this smart set sought to recreate, through poetry, music and conversation—on an imag-

inary and probably quite platonic level—the most refined shades of love and relationships. "Love," writes François Sabatier, "wrapped itself in layers of precaution, so as not to debase itself in the most bestial materiality." And hence the *précieuses*, not without complacency, found delight in amorous torment, as is shown in these lines of verse by Countess de La Suze, put to music by Michel Lambert: "Let me sigh, hateful reason, / Let flow my tears, / My chagrin is sweet, my torments have appeal, / And I enjoy my prison..."

A prominent figure in this circle, Madeleine de Scudéry invented in her novel *Clélie*—ten volumes published between 1654 and 1660—a kind of amorous topography she called the land of Tendre. The places depicted (François Chauveau made an amusing print of them) evoke the possible itineraries of the sentiments, and distances are measured in leagues of friendship: south of the Dangerous Sea, between the Peak of Pride and the Lake of Indifference, one must follow, on the way to

Affection-on-Avowal, either the river Gratitude or Esteem, then transit through villages that are as many gallant stopovers, such as Caring, Sensibility, Sincerity and Constant Friendship, while avoiding those of Slander, Perfidy and Neglect. According to the literary historian Jacques Nathan, "the map of Tendre, with its geographical transcriptions of the sentiments, might well be ridiculous, but it expresses a perfectly coherent theory of love."

Accompanied on the lute or the theorbo, the court song (*air de cour*), or at least the serious song (*air sérieux*)—the drinking song (*air à boire*) belongs to another category—was the favoured channel throughout the century to express the refinements of the soul. Its layout is simple, usually following the structure of the stanzas. On occasion, it espouses the form of a *rondeau* or may even unfold over a *chaconne* bass. Accompanied monody was an Italian importation, but the French did not adopt the transalpine extravagance wholesale. The singer Pierre de Nyert, on his return from a Roman sojourn in 1633, thought it better to "adjust Italian melody to the French" and preserve the latter's sobriety of expression. Marin Mersenne was of a like opinion when he wrote in 1640 to Constantin Huygens that theatrical declamation must "accommodate itself to French sweetness" and that "songs are not meant to provoke anger and various other passions, but rather [...] to charm the

spirit and the ear and to help us spend our life with a bit of gentleness amid all the harshness we encounter."

The serious song sets to music a gallant, elegiac, plaintive, spiritual or mildly erotic poem; its expression is elegant, fresh and intimate, and the lilt of the prosody guides its rhythm. Several dozen authors, most of whom remained anonymous, were put to use in the course of the century. Their contemporaries were not, however, blind to the occasional mediocrity of their texts and to the frequent triteness of their metaphors. In his *Roman bourgeois*, published in 1666, Antoine Furetière admits "they must be set to music to be well esteemed," adding that it is "for this reason one sees all these minor poets toady to Lambert, Le Camus, Boesset and the other musicians of reputation."

Sébastien Le Camus was unquestionably among the most prolific composers of court song; he was also a virtuoso gamba player as well as a theorbo player. Born in Paris around 1610, he joined the ranks of the court musicians at the beginning of the 1640s, and he was in the service of the king's brother, Gaston d'Orléans, during the regency. From the dawn of the new reign, he held the position of *surintendant de la musique* to Queen Marie-Thérèse and in 1661, along with Nicolas Hotman, he was appointed viol player to the young Louis XIV in replacement of Louis Couperin, who had just died in the

prime of life. Until his death in 1677, he led a well-to-do life, collecting books, paintings and musical instruments in his residence of the *Grand Arsenal*, where he stayed with his mistress. Some thirty of his serious songs appeared between 1656 and 1703 in the collective anthologies issued by the Ballard family, but he himself published nothing during his lifetime. It was his son Charles who, a year following his death, brought out a book of his father's *Airs à deux et trois parties* (Two- and Three-Part Songs), many on poems by Philippe Quinault. The art of Le Camus shows great freedom in the handling of the melody in the voice, often very independent from the basso continuo line.

Michel Lambert was his exact contemporary. Tallemant des Réaux, who devoted one of his *Historiettes* to Lambert, tells us he was born in Champigny-sur-Veude, in the Poitou region of France, and that he received the tuition of Pierre de Nyert. A lutenist and especially an exceptional singer, he drew the attention of Étienne Moulinié, who recommended him to Gaston d'Orléans. Establishing himself in Paris in 1630 as a singing master, he also performed for many noble protectors, including Cardinal Richelieu and *surindendant* Fouquet. His voice was so famous that in 1668, Bénigne de Bacilly praised it in his *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter* (Curious Remarks on the Art of Fine Singing). In

1661, Lambert was appointed *maître de musique* to the King's Chamber; for the past ten years, he had already been dancing alongside Louis XIV and Jean-Baptiste Lully in the *ballets de cour*, and he made his debut as a composer writing the music to several passages of these lavish shows. In 1662, he wedded his daughter to Lully, which earned him to spend his last years in the house of his son-in-law. Having set to music a few dozen *précieux* poets, including Benserade and Quinault, he left nearly 300 court songs, a number of which are for several voices; for some, he provided ornamented *doubles* as well as optional ritornellos for two violins.

At that time singing was the ultimate model for all music because of its expressive qualities, always bound to the spoken word. The viola da gamba, even more than the lute which it gradually replaced in the course of the century as the instrument of intimacy, was considered the closest to the human voice. Marin Mersenne, in his *Harmonie universelle* of 1636, is of the opinion that "those who have heard excellent players and good concerts on the viol know there is nothing more ravishing apart from fine voices than the dying strokes of the bow that accompany the shakes produced on the neck" and Jean Rousseau added in his *Traité de la viole* of 1687 that "never an instrument had more approached the human voice than the viol."

Undoubtedly the greatest gambist of his era, **Sainte-Colombe** to this day keeps the secret of his identity. It had been advanced a few years ago that he and Augustin Dautrecourt, a musician from Lyon living in Paris, were one and the same person, but it would seem this was a mistaken lead. Perhaps he was this certain Jean, *sieur* de Sainte-Colombe, *bourgeois de Paris*, who lived not far from the Louvre and whose name may be found on various documents alongside those of city and court musicians. A pupil of Nicolas Hotman, he was active sometime between 1660 and 1690, but he never held a post in any of the royal institutions. Several gambists in his wake claimed to have studied under him, among whom Marin Marais, who paid him homage through a *Tombeau* included in his *Pièces de viole* of 1701, and Jean Rousseau, whose *Traité* he dedicated to Sainte-Colombe. According to Hubert Le Blanc, Sainte-Colombe was capable through his art of "imitating the most beautiful inflections of the voice," a supreme compliment in that era. Indeed, through ornamentation and the way musical lines are spun out, his compositions are closely related to vocal art, but he also exploits to perfection the possibilities of his instrument and draws on rich harmony.

His principle body of work consists of 67 *concerts* for two equal viols, recopied and assembled, maybe after his death, by a musician from his circle, who also gave the pieces

their titles. They are not, however, as is often the case in French music, portraits or allusions to an abstract quality, but rather the description of an element having something to do with the *concert* at hand. *Les Roulades* is thus called "because it begins with *roulades* (short rapid runs)" and *Le Suppliant* (The Suppliant) because "[his] song seems very submissive." *La Duchesse* is the "name given by the Reverend Father Messier to a beautiful sarabande, so the same name was given to the overture." *L'Eslevé changé* begins the same way as does the *concert* entitled *L'Eslevé*, but continues differently. Finally, the copyist gave the title *Le Raporté* to one of the *concerts* "because [he] carried it [*porté*]-today, one would say transcribed it—in part from a plucked instrument tablature, into musical notation." As for the title *Le Tendre*, it is taken from the sarabande that constitutes its first movement, a most probable allusion to the land of the *précieuses*.

© FRANÇOIS FILIAU, 2001.
TRANSLATION: JACQUES-ANDRÉ HOULE



Suzie LeBlanc

soprano

«...Le contrôle et l'agilité vocale de Suzie LeBlanc sont au-delà de toutes éloges.»

SOUNDSCAPE MAGAZINE

La soprano Suzie LeBlanc est reconnue comme une artiste qui «éblouit et enchante grâce à un contrôle vocal impeccable et à une sonorité merveilleusement belle.» Se spécialisant dans un répertoire qui s'étend du premier baroque à l'époque classique, elle partage son temps entre le concert, l'opéra et les festivals partout au monde. Elle a participé à plusieurs productions acclamées par la critique, dont l'*Orfeo* de Sartorio (dans le rôle d'Euridice, enregistré pour Vanguard Classics, disque gagnant du prix Cini pour «meilleur disque d'opéra, 1999»), *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi (dans le rôle de Poppée, Opéra de Montréal), l'*Orfeo* de Monteverdi (l'Opéra des Pays-Bas, Konzerthaus de Vienne, Stuttgart, Festival Vancouver et Tokyo) et *King Arthur* de Purcell (dans le rôle de Cupidon, Boston Early Music Festival). Elle se produit fréquemment en récital avec des orchestres et des ensembles d'instruments anciens réputés tels Teatro Lirico, Australian Brandenburg Orchestra, Tafelmusik, Musica Classica,

Freiburger Barockorchester et Musica Antiqua Köln, ainsi qu'avec Les Violons du Roy, l'Orchestre Symphonique de Montréal et l'Orchestre Métropolitain de Montréal. Elle chante aussi dans le cadre plus intime de la musique de chambre avec Les Voix Humaines, Tragicomedia, le Purcell Quartet et avec le luthiste Stephen Stubbs, avec qui elle a enregistré le premier livre d'airs de cour d'Étienne Moulinié pour CBC Records. Cet enregistrement s'est valu les éloges unanimes de la critique et David Hansell de Early Music News à Londres a écrit : «Il faudrait quelque chose d'assez spectaculaire pour empêcher ceci de devenir mon disque de l'année.» Son impressionnante discographie comprend plus de 30 enregistrements allant de la musique médiévale (avec Sequentia), à des cantates de Bach, des motets de Vivaldi, de l'opéra italien (*Amore doppio* de Bononcini, Clori dans *Clori, Tirsi e Fileno* de Handel) et de la musique contemporaine (*Passion and Resurrection* de Ivan Moody).

«LeBlanc has a superb ability to take the wonderfully pure sound she can make, and over which she has consummate control, and wrap it in something luscious and special before giving it to you...»

SYDNEY MORNING HERALD

Soprano Suzie LeBlanc is renowned as an artist who “dazzles and entrances with her impeccable vocal control and a sound of wonderful beauty.” Specializing in repertoire from the early Baroque to the Classical period, she divides her time between concert performances, opera and festival appearances worldwide. She has been involved in a number of critically acclaimed productions including Sartorio's *Orfeo* (as Euridice, recorded for Vanguard Classics and awarded the Cini prize for “Best Opera CD of 1999”), Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* (as Poppea, Opéra de Montréal), Monteverdi's *Orfeo* (Netherlands Opera, Vienna Konzerthaus, Stuttgart, Festival Vancouver and Tokyo), and Purcell's *King Arthur* (as Cupid, Boston Early Music Festival). She frequently appears in recital with distinguished period orchestras and ensembles such as Teatro Lirico, Australian Brandenburg Orchestra, Tafelmusik, Musica Classica, Freiburger Baroque Orchestra and Musica Antiqua Köln as well as with

Les Violons du Roy, the Montreal Symphony Orchestra and the Orchestre Métropolitain de Montréal. She also performs in the more intimate setting of chamber music with Les Voix Humaines, Tragicomedia, the Purcell Quartet and with lutenist Stephen Stubbs, with whom she has recorded the 1st book of *Airs de cour* by Etienne Moulinié for CBC Records. This recording received unanimous praise from the critics and David Hansell of Early Music News, London, wrote: “It will take something pretty spectacular to prevent this from being my disc of the year.” Her impressive discography includes over 30 recordings ranging from medieval music (with Sequentia), to Bach cantatas, Vivaldi motets, Italian opera (Bononcini's *Amore doppio*, Clori in Handel's *Clori, Tirsi e Fileno*) and contemporary music (*Passion and Resurrection* by Ivan Moody).

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^e et XVIII^e 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 violas et leurs interprétations remarquables d'œuvres contemporaines composées pour le duo.

Leurs nombreux disques parus chez ATMA, SRC/CBC et NAXOS 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 *Saisons* de Christopher Simpson.



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 violas and their brilliant performances of contemporary music commissioned by the duo.

Their numerous CDs on ATMA, CBC Records and NAXOS labels 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*.

Stephen Stubbs

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 der 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. Il a dirigé des productions d'opéra dans plusieurs pays d'Europe, aux États-Unis, au Canada et en Scandinavie, dont, plus récemment, l'*Orfeo* et les *Vêpres* de Monteverdi, l'*Orfeo* de Luigi Rossi et l'*Ercole Amante* de Francesco Cavalli.



Stephen Stubbs, born in 1951 in Seattle (US), 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 the harpsichord. Further years of study in Holland and England preceded his professional debut as lutenist in 1976 at the Wigmore Hall, London. Since 1980 he has lived in North Germany, where he is a professor of lute and performance practices at the Hochschule der Künste in Bremen. With his direction of Stefano Landi's *La morte d'Orfeo* at the 1987 Bruges Festival, Stephen Stubbs began his career as opera director and he simultaneously founded the ensemble Tragicomedia, which has since recorded over 20 CDs and completed tours of Europe, North America and Japan. He has directed opera productions in several European countries, the US, Canada and Scandinavia, most recently Monteverdi's *Orfeo* and *Vespers*, Luigi Rossi's *Orfeo* and Francesco Cavalli's *Ercole Amante*.



La prononciation historique utilisée dans cet enregistrement nous vient de Bénigne de Bacilly et son livre *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* publié à Paris en 1668. Un contemporain de Lambert et de Le Camus, ce maître à chanter, compositeur d'airs et chanteur était d'avis que la prononciation «correcte» d'un texte donnait davantage d'expressivité à celui-ci et en facilitait la compréhension grammaticale – ceci étant surtout rendu par la prononciation des consonnes finales, tels les «s» et les «r» qui peuvent indiquer le pluriel et les verbes à l'infinifitif.

The historical pronunciation used in this recording was described by Bénigne de Bacilly in his *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (Paris, 1668). Bacilly, a singing-master and contemporary of Lambert and Le Camus, states that, apart from enhancing the expressivity of a text, correct pronunciation communicates grammatical information which may otherwise be unclear to the listener. This is exemplified by the audibility of final consonants, like 's' and 'r,' which have the possibility of indicating respectively the plural of a word and the tense of a verb.

1. Vos mépris chaque jour (MICHEL LAMBERT)

Vos mépris chaque jour me causent mille
alarmes;
Mais je chéris mon sort bien qu'il soit
rigoureux.

Hélas! si dans mes maux je trouve tant de
charmes,
Je mourrais de plaisir si j'étais plus
heureux.

3. Je veux me plaindre (SÉBASTIEN LE CAMUS)

Je veux me plaindre
De vos rigueurs,
Et qu'ai-je à craindre,
Pour me contraindre,
Puisque je meurs ?

4. Laissez durer la nuit (SÉBASTIEN LE CAMUS)

Laissez durer la nuit, impatiente Aurore,
Elle m'aide à cacher mes secrètes douleurs,
Et je n'ai pas encore assez versé de pleurs;

Pour ma douleur, hélas! est-il des nuits
trop sombres ?
Depuis que mon Berger quitta ce beau
séjour,
Ah ! je ne puis souffrir le vif éclat du jour;
Laissez-moi donc pleurer à la faveur des
ombres
Autant que voudra mon amour.

6. Amour, cruel amour (SÉBASTIEN LE CAMUS)

Amour, cruel Amour, laisse finir mes larmes.
Je ne saurais suffire à tant d'ennuis secrets.
Tes sensibles douleurs n'ont pour moi plus de charmes.
Faut-il pour un ingrat de si tendres regrets ?
Amour, cruel Amour, laisse finir mes larmes.
D'un si volage amant les perfides désirs
M'ont déjà trop coûté de pleurs et de soupirs,
De mortelles langueurs et de tristes alarmes.
Hélas, pour un ingrat qui ne sait point aimer
Faut-il dans la douleur se perdre et s'abîmer ?

8. Forêts solitaires (SÉBASTIEN LE CAMUS)

Forêts solitaires et sombres,
Où la fraîcheur, le silence et les ombres
Se conservent malgré le jour;
Ne sauriez-vous charmer le mal qui me possède ?
Et n'avez-vous point de remède
Contre un cruel et malheureux amour ?

10. Ombre de mon amant (MICHEL LAMBERT)

Ombre de mon amant, ombre toujours plaintive,
Hélas! que voulez-vous ? Je meurs.
Soyez un moment attentive
Au funeste récit de mes vives douleurs.
C'est sur cette fatale rive
Que j'ai vu votre sang couler avec mes pleurs,
Rien ne peut arrêter mon âme fugitive,
Je cède à mes cruels malheurs.

12. On n'entend rien (SÉBASTIEN LE CAMUS)

On n'entend rien dans ce bocage,
Pendant cette paisible nuit,
Les oiseaux n'y font plus de bruit
Par leur charmant ramage;
Tout est calme, jusqu'aux Zéphyr,
Et cependant pressé par ma souffrance,
Moi seul je trouble, hélas! un si profond silence
Par de tendres regrets, et de tristes soupirs.

