



HENRY PURCELL

Fantasias

Les Voix humaines

ACD2 2591

ATMA Classique

HENRY PURCELL

Fantaisies
POUR VIOLES
(LONDRES, 1680)

Les Voix humaines

Margaret Little
Mélisande Corriveau
Elin Söderström
Susie Napper
Felix Deak
Arnaud Leroy
Marie-Laurence Primeau



Fantasias

- 1 | **Fantasia I** à 3 en ré mineur | *d minor* Z. 732 [2:49]
- 2 | **Fantasia II** à 3 en fa majeur | *F major* Z. 733 [2:38]
- 3 | **Fantasia III** à 3 en sol mineur | *g minor* Z. 734 [2:28]
- 4 | **Fantasia IV** à 4 en sol mineur | *g minor* Z. 735 [3:16]
- 5 | **Fantasia V** à 4 si bémol majeur | *B^b major* Z. 736 [2:49]
- 6 | **Fantasia VI** à 4 en fa majeur | *F major* Z. 737 [3:10]
- 7 | **Fantasia VII** à 4 en do mineur | *c minor* Z. 738 [4:03]
- 8 | **Fantasia VIII** à 4 en ré mineur | *d minor* Z. 739 [3:25]
- 9 | **Fantasia IX** à 4 en la mineur | *a minor* Z. 740 [3:11]
- 10 | **Fantasia X** à 4 en mi mineur | *e minor* Z. 741 [3:11]
- 11 | **Fantasia XI** à 4 en sol majeur | *G major* Z. 742 [2:55]
- 12 | **Fantasia XII** à 4 en ré mineur | *d minor* Z. 743 [2:50]
- 13 | **Fantasia XIII** à 4 en la mineur | *a minor* Z. 744 [3:16]
TERMINÉ PAR | COMPLETED BY MATTHIAS MAUTE (MONTRÉAL)

- 14 | **Fantasia upon one note** à 5 en fa majeur | *F major* Z. 745 [2:29]
- 15 | **In nomine** à 6 en sol mineur | *g minor* Z. 746 [1:33]
- 16 | **In nomine** à 7 en sol mineur dorien | *g minor Dorian* Z. 747 [2:18]
- 17 | **Dance for the Green Men :: Monkey's Dance (The Fairy Queen)** [4:02]
- 18 | **Dido's Lament (Dido & Aeneas)** [2:47]

Les Voix humaines jouent sur les violes de Hart House (Université de Toronto).
Susie Napper joue également sur sa viole Barak Norman de 1703.

*Les Voix humaines play the Hart House (University of Toronto) viols.
Susie Napper also plays her 1703 Barak Norman viol.*

Margaret Little PARDESSUS ET DESSUS DE VIOLE | PARDESSUS AND TREBLE VIOL [1 - 18]*
Mélisande Corriveau ALTO ET PARDESSUS DE VIOLE | PARDESSUS AND ALTO VIOL [1 - 18]
Susie Napper BASSE DE VIOLE | BASS VIOL [1 - 17] TAILLE DE VIOLE | TENOR VIOL [18]
Elin Söderström TAILLE DE VIOLE | TENOR VIOL [4 - 18]
Felix Deak BASSE DE VIOLE | BASS VIOL [14 - 16]
Arnaud Leroy BASSE DE VIOLE | BASS VIOL [15, 16, 18]
Marie-Laurence Primeau VIOLE ALTO | ALTO VIOL [16]

* Numéros de plage / Tracks

Les violes de Hart House

Les six violes de Hart House comprennent deux pardessus, fabriqués par Louis Guersan et par Nicolas Bertrand, deux dessus, l'un anonyme et l'autre faussement attribué à Nicola Bergonzi, une haute-contre, peut-être d'origine anglaise, et une basse attribuée à Joachim Tielke. À l'exception peut-être de la haute-contre, toutes datent du XVIII^e siècle. Elles ont été réunies au début des années 1900 à Londres, après avoir été remises en état par Henry Saint-George, si l'on en juge par le nombre 1231, probable marque d'identification, estampillé sur le chevillier de chacune. C'est sans doute Saint-George qui les a rassemblées pour en faire un « *chest of viols* », en les rangeant dans un coffre en chêne du XVII^e siècle, un bel objet fabriqué en 1673 par Margaret Platts, comme l'indique une inscription gravée, et faisant probablement partie de sa dot. Recréer un *consort* avec des violes de diverses origines a nécessité quelques compromis, parmi lesquels, pour compléter l'ensemble, la présence de la haute-contre anglaise. Celle-ci, en effet, pourrait avoir été fabriquée au XIX^e siècle, peut-être par Saint-George lui-même. Acquisées en 1929 par la Massey Foundation, c'est à la demande de Vincent Massey que les six violes sont, depuis les années 1930, conservées à Hart House, à l'Université de Toronto. Elles deviendront en 1935 la propriété de l'institution, d'où leur nom. En 2008, Susie Napper et Les Voix Humaines ont entrepris la restauration de l'ensemble pour l'enregistrement intégral des fantaisies de Purcell. Vous avez entre les mains le premier disque mettant en vedette les violes de Hart House.

ROBERT BARCLAY

TRADUCTION : FRANÇOIS FILIATRAULT

The Hart House viols

The Hart House Viols comprise two pardessus' (by Louis Guersan and Nicolas Bertrand), two trebles (one anonymous and the other falsely attributed to Nicola Bergonzi), an alto (perhaps English), and a bass attributed to Joachim Tielke. With the possible exception of the English alto, they all date from the 18th century. The viols came together as a set early in the 20th century, having apparently been restored by Henry Saint-George in London. Each instrument bears the number 1231 stamped beside its tail peg, probably his identifying mark. Although from diverse geographical sources, it is Saint-George who was probably responsible for bringing them together as a 'chest of viols', including fitting out a 17th century oaken chest in which to store them. The chest itself is a historic object and bears the carved inscription Margaret Platts 1673, and was probably a dowry chest. Creating a consort from a diverse group entailed some compromise, including the provision of the English alto which might be a 19th century creation, and may even have been made by Saint-George himself to complete the set. The Hart House Viols have been at the University of Toronto since the 1930s. Purchased by the Massey Foundation in 1929, Vincent Massey asked that the viols be housed at Hart House in the University of Toronto. By 1935, they became the property of Hart House and earned the title of *The Hart House Viols*. In 2008, Susie Napper and Les Voix Humaines organized the return to playing condition of all six instruments for the recording of this programme of Purcell Fantasias, the first professional recording on CD using the Hart House Viols.

ROBERT BARCLAY

HENRY PURCELL

Fantaisies pour violes

*C'est une méchante mode
aujourd'hui que d'amener du
Neuf et de dénigrer le Vieux,
qui est pourtant supérieur.*

THOMAS MACE,
MUSICK'S MONUMENT, 1676.

Après la Guerre civile et onze années de Commonwealth, un régime dirigé d'une main de fer par Oliver Cromwell et les puritains, 1660 marque le rétablissement de la monarchie en Angleterre. Charles II revient alors de son exil sur le continent avec un goût musical marqué par les plus récentes modes françaises et italiennes. Désirant adopter les fastes qu'il a connus durant son séjour chez son jeune « cousin » Louis XIV, il crée une bande de vingt-quatre violons appelée à participer activement à la vie de la Cour et même à se joindre aux voix de la Chapelle royale, et il modernise le répertoire de sa *private music*. Bientôt surnommé « *the merry Monarch* », le nouveau roi déteste le vieux *consort* de violes, gloire de l'école anglaise depuis presque 150 ans; il veut entendre des danses légères et bien rythmées, rendues à la manière de Jean-Baptiste Lully, ainsi que ces nouvelles sonates dans lesquelles les Italiens sont passés maîtres. Les musiciens anglais connaissaient bien les principes de composition du premier Baroque, la monodie accompagnée et la basse continue, mais cette arrivée des modes continentales dans les îles Britanniques allait amener le style concertant vers de nouveaux développements.

Comme on peut s'en douter, un abandon aussi soudain de la tradition était loin de faire l'unanimité. Cela d'autant plus que la viole de gambe, tant comme instrument soliste que jouée en *consort*, avait permis à de nombreux amateurs de traverser les longues années de privation qui, sous le gouvernement de Cromwell, avait assombri le ciel musical anglais. Parmi les plus farouches contempteurs des nouveautés figure le théoricien de la musique Thomas Mace, qui publie en 1676 un important traité intitulé *Musick's Monument*. Il y défend, dans un style imagé, plein de verve et tout à fait partial, les anciennes façons de faire et l'art de la viole de gambe, l'instrument par excellence, en chargeant sans ménagement tant « *the new-fangled violin* », cet instrument criard juste bon à faire danser la compagnie dans les fêtes de village, que ces nouvelles modes étrangères qui remportent les faveurs d'un nombre croissant de mélomanes.

Proposant une homogénéité de timbres qu'on ne retrouvera que dans le quatuor à cordes, la fantaisie, ou *fancy*, écrite pour un *consort* de trois à sept violes de différents formats du dessus à la basse – on opposait à l'époque le *full consort* au *broken consort*, formé d'instruments de familles différentes – demeure une des rares formes de musique purement instrumentale de la Renaissance. D'abord adaptation du motet franco-flamand, la fantaisie – il y en avait aussi pour le clavier et pour le luth – exploitait toutes les possibilités de l'art combinatoire polyphonique: thèmes exposés en divers canons, superposés en imitations d'une voix à l'autre et pouvant être également renversés, augmentés ou diminués, entre autres savants procédés conférant à la composition une formidable unité. En version plus sévère encore, le *In nomine* était une fantaisie bâtie sur un *cantus firmus*, le plain-chant employé par John Taverner sur les mots « *in nomine Domini* » dans le Benedictus de sa messe *Gloria tibi Trinitas*, écrite vers 1530. Comme le madrigal, la fantaisie était d'abord destinée aux exécutants, dont « le plaisir était de poursuivre leur propre partie tout en ayant

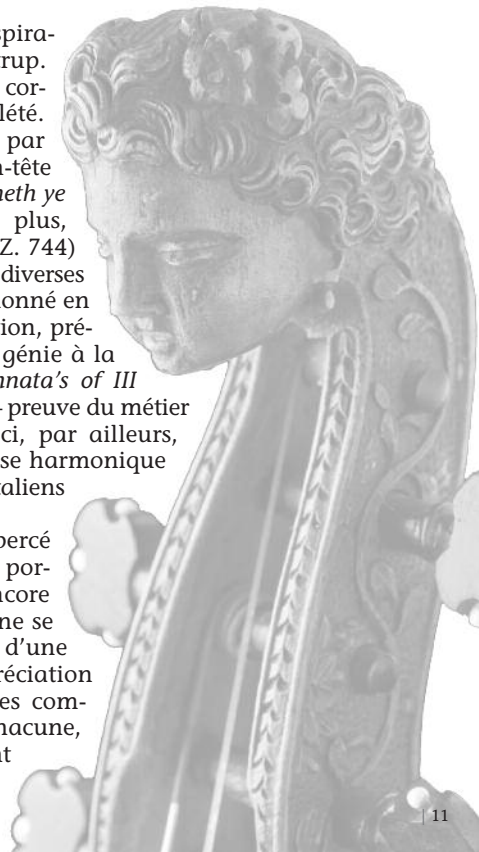
conscience de l'ensemble du mouvement des autres», selon la description de Jack A. Westrup. De Christopher Tye, à la fin du règne d'Henri VIII – époque où des musiciens italiens firent connaître la viole de gambe aux Anglais –, jusqu'à Matthew Locke, en passant par William Byrd, Orlando Gibbons ou John Jenkins, les plus grands noms de la musique anglaise en avait fait un genre majeur de l'histoire de la musique, aussi important, par sa perfection et ses exigences, que le quatuor à cordes classique.

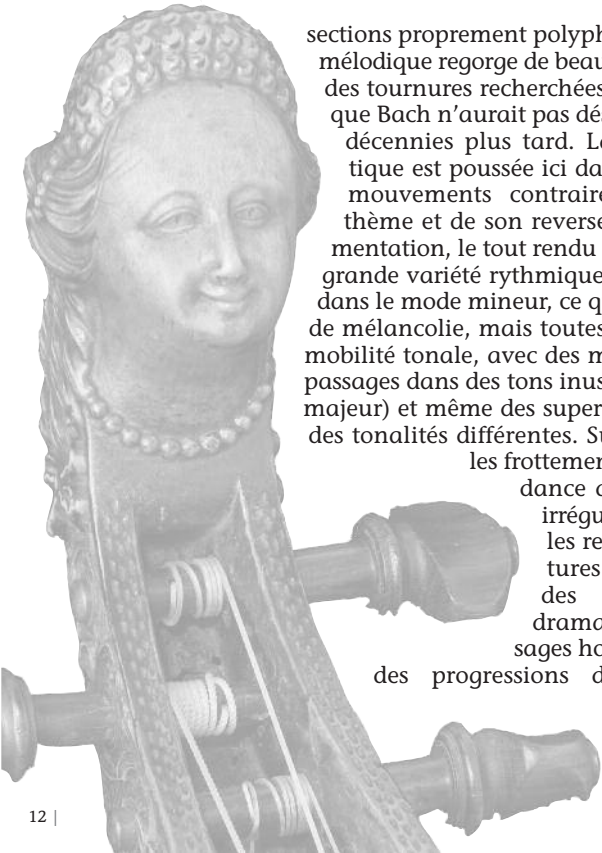
Si Thomas Mace fustigeait l'abandon rapide d'une pratique pourtant encore très populaire jusque durant le Commonwealth, la plupart des musiciens se souciaient peu de ces querelles esthétiques à saveur nationaliste. Comme le feront tous les compositeurs du Baroque jusqu'à Bach, ils cultivaient autant l'ancienne et sévère polyphonie que les modes nouvelles – ils relègueront cependant de plus en plus souvent le contrepoint au domaine religieux. Ainsi, né dans une famille de musiciens un an avant la restauration de la monarchie, Henry Purcell est formé dès son jeune âge aux plus stricts principes contrapuntiques. Membre de la Chapelle royale, il chante et étudie les œuvres de Thomas Tallis, de William Byrd ou d'Orlando Gibbons sous la direction d'excellents maîtres. Il se familiarise également avec les nouvelles façons continentales et compose bientôt ses premiers *verse anthems* et ses premières musiques pour le théâtre. En 1677 – il a 18 ans –, il succède à Matthew Locke comme compositeur du roi pour les violons, et deux ans plus tard John Blow lui cède son poste d'organiste à l'abbaye de Westminster.

C'est à cette époque qu'il couche sur le papier un ensemble de 15 fantaisies et In nomine de 3 à 7 voix pour *consort* de violes – certains interprètes jouent au violon les parties de dessus –, les seules de leur genre après les six suites du *Consort of Four Parts* de Matthew Locke, publiées vingt ans auparavant. Comme l'indiquent les dates inscrites sur certaines d'entre elles, il semble que Purcell ait composé le tout à l'été 1680, « dans

une fièvre d'enthousiasme et d'inspiration», comme le constate Westrup. Il caressait cependant le projet d'un corpus plus vaste, qu'il n'a pas complété. Le manuscrit, en effet, se termine par des pages blanches, avec comme en-tête l'indication suivante : « *Here beginneth ye 6, 7, and 8 part Fantazia's* ». De plus, datant de 1683, une fantaisie à 4 (Z. 744) est restée inachevée. Peut-être, pour diverses raisons, le compositeur a-t-il abandonné en cours de route l'idée d'une publication, préférant consacrer son temps et son génie à la composition de ses premières *Sonnata's of III Parts*, qui, elles, paraîtront en 1683 – preuve du métier contrapuntique de Purcell, celles-ci, par ailleurs, montrent une densité et une richesse harmonique qu'on chercherait en vain chez les Italiens qui leur ont servi de modèles.

Dans ses fantaisies, Purcell a percé tous les arcanes du vieux style, les portant à un degré de complexité encore inégalé ; rien de scolaire pourtant ne se dégage de ces œuvres, qui restent d'une « beauté stupéfiante », selon l'appréciation du violoniste André Mangeot. Elles comprennent de deux à cinq épisodes chacune, certains, plus homophones, assurant des moments de transition entre les





sections proprement polyphoniques. Leur matériau mélodique regorge de beaux thèmes de fugue, avec des tournures recherchées et des intervalles rares, que Bach n'aurait pas désavoués même plusieurs décennies plus tard. La virtuosité contrapuntique est poussée ici dans ses extrêmes limites: mouvements contraires, superposition d'un thème et de son reversement, parfois par augmentation, le tout rendu avec souplesse dans une grande variété rythmique. La plupart sont écrites dans le mode mineur, ce qui leur confère une aura de mélancolie, mais toutes font preuve d'une rare mobilité tonale, avec des modulations rapides, des passages dans des tons inusités (*sol #* mineur et *ré b* majeur) et même des superpositions de lignes dans des tonalités différentes. Sur le plan harmonique, les frottements causés par l'indépendance des voix, les résolutions irrégulières, les chromatismes, les retards et autres appoggiatures donnent à l'ensemble des couleurs franchement dramatiques, ce que les passages homophones réalisent par des progressions d'accords imprévisibles et parfois étonnantes. Rarement rigueur et liberté ont fait si bon ménage.

La seule fantaisie à 5 voix de l'ensemble présente une difficulté supplémentaire. Elle est écrite «*upon One Note*»: la viole ténor joue en effet, en valeur longue, le *do* central tout au long de la composition, comme un *cantus firmus* on ne peut plus simple, alors que ses consœurs s'élancent dans des broderies de plus en plus rapides. On ne sait si Purcell avait prévu cette partie pour un amateur peu doué – on songe à la chanson *Guillaume se va chauffer* attribuée à Josquin des Prés et dans laquelle l'auteur aurait prévu pour Louis XII, désireux de se joindre à ses chanteurs, la ligne où la même note est toujours répétée sous les diverses syllabes du texte – ou si, plus probablement, il s'agissait pour lui d'une gageure, d'une contrainte recherchée pour elle-même. Bâties d'une seule traite, sans distinction claire entre leurs sections thématiques, les deux In nomine, respectivement à 6 et 7 voix, montrent une roideur tout archaïque, amplifiée par la couleur sombre des basses. Cependant, ils «regorgent, comme le relève Percy Grainger, de dissonances bizarres mais plaisantes aux oreilles d'aujourd'hui».

Le rapprochement s'impose de lui-même entre le corpus que constituent les fantaisies de Purcell et *L'Art de la fugue* de Bach. Tous deux explorent les limites de l'art contrapuntique, tous deux étaient totalement démodés en leur temps et tous deux sont restés inachevés. Mais si pour le vieux Bach, *L'Art de la fugue* constitue un ultime enseignement, la composition de ses fantaisies a sans doute été pour Purcell une mise à l'épreuve, l'affirmation d'une jeunesse désireuse de montrer ce qu'elle vaut, un travail initiatique en quelque sorte. Au-delà de ces considérations, et sans avaliser les propos réactionnaires d'un Thomas Mace – il aurait d'ailleurs été bien surpris par cette apothéose du vieux style accomplie par Purcell –, force est de constater que point n'est besoin d'être d'avant-garde pour créer des chefs-d'œuvre.

HENRY PURCELL

Fantasias for viols

*It is no Good Fashion to bring
up a New, and cry down an
Old, which is far Better.*

THOMAS MACE,
MUSICK'S MONUMENT, 1676.

The monarchy was restored in England in 1660, after years of civil war followed by 11 years of government by the Puritans under the iron hand of Oliver Cromwell—a government known first as the Commonwealth of England, and then as the Protectorate. When Charles II returned from his exile on the continent, his taste in music was strongly marked by the most recent French and Italian fashions. Longing for the pomp he had known while staying with his young ‘cousin,’ Louis XIV, he established an orchestra of 24 violinists, who participated actively in court life and, as well, accompanied the choir in his Chapel Royal. Charles also modernized the repertoire of his ‘Private musick’. The Merry Monarch, as he was soon nicknamed, detested the old viol consorts which, for almost 150 years, had been the glory of the English school of music. He wanted to listen to light dances with strongly marked rhythms in the style of Jean-Baptiste Lully, and to the new sonatas, of which the Italians were masters. English musicians were quite familiar with the principles of composition of the first phase of the Baroque era—accompanied monody and basso continuo—but the arrival of the new continental fashions on their shores led to new developments in the concertant style.

The English, of course, did not suddenly and unanimously break with their musical tradition, especially since many of them had managed to get through the long, gloomy years of privation under Cromwell’s government with the help of the viola da gamba, which they played either as a solo or a consort instrument. Of those who denigrated the new fads, one of the most ferocious was the music theorist Thomas Mace. In 1676 he published an important treatise, *Musick’s Monument*, in which, with colorful, forceful, and biased language, he championed the old ways of making music. The viola da gamba was, for Mace, *the instrument par excellence*, and he dismissed both “the new-fangled violin”—its only virtue was that it was loud enough to get peasants dancing at village fairs—and the new, foreign fads then winning the favor of a growing number of British music lovers.

The fantasia (also known as fantasy or fancy) was one of the few purely instrumental forms of Renaissance music. When written for a consort of from three to seven viols, ranging from the treble to the bass—that is, a full consort, as opposed to what was known then as a broken consort, made of instruments of different families—the fantasia offered a homogeneity of timbre that, later, would only be provided by a string quartet. Fantasias were also written for keyboard and for lute. Originally an adaptation of the Franco-Flemish motet, the fantasia used all the possibilities of polyphony, of the art of combining musical lines. A host of technical procedures—such as stating themes in various kinds of canon, or superimposing on a line of music an imitation of it turned back to front, or augmented (with lengthened notes), or diminished (with shortened notes)—gave the composition a formidable unity. An even more severe form was the *In nomine*. This is a fantasia built on a specific *cantus firmus*: the plainchant melody to which John Taverner had set the words “*in nomine Domini*” in the Benedictus section of his mass *Gloria Tibi Trinitas*, written around 1530. Like the madrigal, the fantasia was written, above all, for the performers. “The prime delight,”

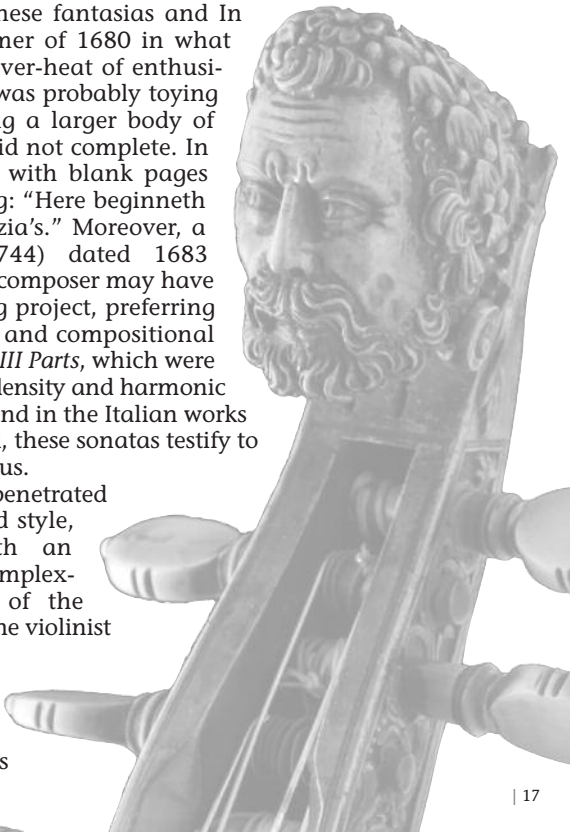
according to Jack A. Westrup, “was to be found in pursuing a single part with the ever-present consciousness of the rival association of the others.” The viol music of the great English masters from Christopher Tye, who was active at the end of the reign of Henry VIII, when Italian musicians introduced the viola da gamba to the British, through William Byrd, Orlando Gibbons, and John Jenkins, and on to Matthew Locke—with all its perfection and demands, made this genre as important in the history of music as that of the classical string quartet.

Even though Thomas Mace denounced the rapid abandon of a practice that had managed to remain popular during the Commonwealth period, few English composers had actually cared a whit for that era’s esthetic and nationalistic squabbles. Like all Baroque composers up to the time of Bach, they worked both with the old, severe polyphony and with the new styles. However, increasingly they reserved counterpoint for religious music. Thus, Henry Purcell, who was born into a family of musicians one year before the restoration of the monarchy, was raised from an early age on the strictest principles of counterpoint. As a member of the Chapel Royal choir, he sang and studied the works of Thomas Tallis, William Byrd, and Orlando Gibbons under excellent direction, and also became familiar with the new continental fashions. Soon, he was composing his first verse anthems and his first pieces for the theatre. In 1677, when he was 18 year old, he took over from Matthew Locke as composer-in-ordinary for the King’s violins. Two years later, John Blow handed over his post as organist at Westminster Abbey to Purcell.

It was at this time that he wrote out a set of 15 fantasias and In nomines for consorts of three to seven viols. (Some performers play the violin for the treble viol.) These were the only pieces of their kind to have been written since Matthew Locke had published his six suites for *Consort of Four Parts* 20 years previously. It seems, from the dates Purcell wrote on some of

them, that he wrote all these fantasias and In nomines during the summer of 1680 in what Westrup describes as “a fever-heat of enthusiasm and inspiration.” He was probably toying with the idea of producing a larger body of such pieces, a project he did not complete. In fact, his manuscript ends with blank pages with the following heading: “Here beginneth ye 6, 7, and 8 part Fantazia’s.” Moreover, a four-part fantasia (Z. 744) dated 1683 remained incomplete. The composer may have abandoned this publishing project, preferring instead to devote his time and compositional skill to his first *Sonnata’s of III Parts*, which were published in 1683. With a density and harmonic richness that cannot be found in the Italian works on which they are modeled, these sonatas testify to Purcell’s contrapuntal genius.

In his fantasias, Purcell penetrated all the mysteries of the old style, and created music with an unprecedented degree of complexity but without a hint of the academic. In the words of the violinist André Mangeot, the fantasias are “of astonishing beauty.” Each consists of from two to five episodes, some of which serve as

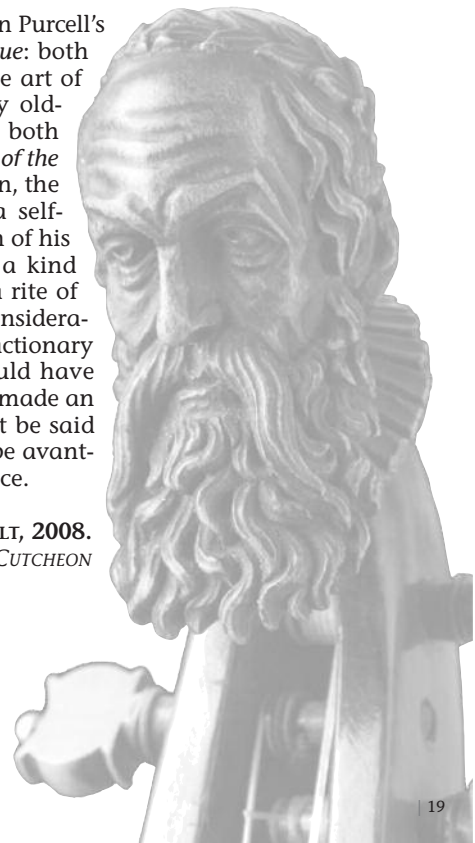


homophonic moments of transition between the strictly polyphonic episodes. They brim with beautiful and melodic fugal themes, exquisite turns of phrase, and unusual intervals which, even several decades, later, Bach would not have disowned. Contrapuntal virtuosity is here pushed to its extreme limits—contrary movements, the superposition of a theme and its inverse, sometimes with augmentation—and all done with fluidity and great rhythmic variety. Most of the pieces are in the minor mode, which tinges them with melancholy, but all show unusual tonal mobility, with rapid modulations, passages in uncommon keys (such as G sharp minor and D flat major) and even superpositions of lines in different keys. Harmonically, the friction caused by the independence of voices, irregular resolutions, delays, and other appoggiaturas paint the whole in dramatic colors, which the homophonic passages echo by the use of unpredictable and sometimes astonishing progressions. Rarely have rigor and freedom been so compatible.

The only five-part fantasia in the suite presents an extra difficulty. It is written “*upon One Note.*” Throughout the piece the tenor viol plays a long middle C—there could not be a simpler *cantus firmus*—while its siblings leap around in increasingly rapid embellishments. We don’t know whether Purcell wrote this part for an unskilled amateur—as Josquin des Prés may have done in writing *Guillaume se va chauffer* with one part consisting of one repeated note, so that Louis XII could join in with his professional singers—or whether, more probably, Purcell set himself the challenge of carefully chosen constraint. The two *In nomines*—one for six and the other for seven voices—are both constructed as single wholes, without any clear distinction between thematic sections; and both demonstrate a quite archaic rigor, amplified by the somber color of the basses. However, in the words of Percy Grainger, they “abound in discords strange but lovely to the modern ear.”

There are obvious parallels between Purcell’s fantasias and Bach’s *The Art of Fugue*: both are explorations of the limits of the art of counterpoint; both were completely old-fashioned when written; and both remained incomplete. But if *The Art of the Fugue* remained old Bach’s last lesson, the fantasias surely were for Purcell a self-imposed test, a youthful affirmation of his desire to show what he could do, a kind of challenge to be met as part of a rite of passage. Above and beyond such considerations, and without accepting the reactionary claims of a Thomas Mace—he would have been quite surprised at how Purcell made an apotheosis of the old style—it must be said that there is absolutely no need to be avant-garde in order to create a masterpiece.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2008.
TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON



Les Voix humaines

On a comparé leur discours musical au jeu de trapézistes et leur complicité télépathique à celle d'une paire de saxophonistes jazz! **Susie Napper** et **Margaret Little**, qui forment le duo Les Voix humaines, éblouissent les mélomanes de par le monde depuis 1985, offrant sur disque et en concert des prestations audacieuses de musiques anciennes et nouvelles pour violes de gambe. Elles sont réputées pour la beauté et l'originalité de leurs arrangements pour deux violes de musiques conçues pour d'autres instruments et sont devenues une référence mondiale pour la musique de Sainte-Colombe. Après le Diapason d'or pour leur quatrième volume de l'intégrale des *Concerts a deux violes esgales* de Sainte-Colombe, elles ont obtenu le Prix Opus 2007 du Conseil québécois de la musique pour Interprètes de l'année.

Les Voix humaines ont partagé la scène et gravé des disques avec des artistes prestigieux tels Wieland et Barthold Kuijken, Charles Daniels, Suzie LeBlanc, Rinat Shaham, Matthew White, Eric Milnes, Skip Sempe et Stephen Stubbs. Au duo s'ajoutent régulièrement plusieurs des meilleurs jeunes gambistes de Montréal afin de former le Consort des Voix Humaines, qui se produit souvent avec Les Voix Baroques (ensemble vocal de Matthew White).

Le duo s'est produit en tournée en Amérique du Nord, au Mexique, en Europe, en Australie, en Nouvelle-Zélande et en Israël. Il a été invité dans des festivals prestigieux tels Early Music Vancouver, le Festival International Cervantino, le Festival international de Brighton, le Festival Oude Musiek d'Utrecht, le Boston Early Music Festival, les Festivités d'été de musique ancienne à Prague et le Israel Festival.

Their musical complicity has been compared to the skill of two trapeze artists or the telepathic communion of a pair of jazz saxophonists! **Susie Napper** and **Margaret Little**, the two gambists of Les Voix humaines, have been thrilling audiences worldwide with dashing performances of early and contemporary music for viols since 1985. They are renowned for their spectacular arrangements of a wide variety of music for two viols and have become a world reference for the music of Sainte-Colombe. After being awarded a Diapason d'or for their fourth volume of Sainte-Colombe's *Concerts a deux violes esgales*, they just received the Opus Award 2007 for Performers of the Year from the Conseil québécois de la musique.

Les Voix humaines has invited prestigious artists to join them in concert and recordings, such as Wieland and Barthold Kuijken, Charles Daniels, Suzie LeBlanc, Rinat Shaham, Matthew White, Eric Milnes, Skip Sempe and Stephen Stubbs. The duo is regularly joined by some of Montreal's finest young gambists to form the Voix Humaines Consort of viols specializing in the vast 17th-century repertoire for viol consort and presents joint projects with Les Voix Baroques (Matthew White's vocal ensemble).

The duo has toured in North America, Mexico, Europe, Australia, New Zealand and Israel, performing in prestigious festivals such as Early Music Vancouver, the Festival Internacional Cervantino, the Brighton International Music Festival, the Festival Oude Musiek, Holland, the Boston Early Music Festival, the Summer Festivities of Early Music in Prague and the Israel Festival.



DISCOGRAPHIE • DISCOGRAPHY ATMA

Sainte-Colombe : Concerts à deux violes esgales
Volumes I, II, III, IV [ACD2 2275-76-77-78]
Goldberg « 5 » • Répertoire « Recommandé »
Classica-Répertoire « Disque du mois »
Magazine Pizzicato « Super Sonic Award » (vol. III)
Diapason d'or (vol. IV)



Telemann : Œuvres pour flûte et violes [ACD2 2245]
Classica-Répertoire « 10 »

L'Ange Marais [ACD2 2374]
ClassicsToday « 10/10 »

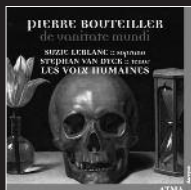
Michel Corrette : Les Délices de la solitude [ACD2 2307]
Magazine Muzyka « 5 étoiles » • *ClassicsTodayFrance* « 10/10 »



Star of the Magi [ACD2 2190]
ClassicsToday « 10/10 » • Prix Opus 2000

Primavera [ACD2 2258]
Monde de la Musique « Choc »

Pierre Bouteiller: De vanitate mundi [ACD2 2259]
Prix Opus 2005



Nous remercions le gouvernement du Canada pour le soutien financier qu'il nous a accordé par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Production et réalisation / *Produced and recorded by: Johanne Goyette*
Montage / *Edited by: Eric Milnes*
Église Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel (Québec), Canada
Du 12 au 14 novembre 2008 / *November 12, 13 and 14, 2008*

Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*
Photos des violes de Hart House / *Hart House viols photos: © Christine Guest*
Responsable du livret / *Booklet Editor: Michel Ferland*



Conseil des arts
et des lettres
Québec

