



Pardessus de Viole

Barrière :: Caix D'Hervelois :: Boismortier :: Dollé

MÉLISANDE CORRIVEAU

PARDESSUS DE VIOLE

ERIC MILNES

CLAVECIN

Musique pour le
Pardessus de Viole



MÉLISANDE CORRIVEAU

PARDESSUS DE VIOLE

ERIC MILNES

CLAVECIN

☞ JEAN BARRIÈRE 1670-1747
Sonates Pour le Pardessus de viole avec la Basse continue, Livre V^e [1739]
Sonata IV, Sol Majeur [14:31]
1 :: Adagio [2:48] 2 :: Allegro [5:48] 3 :: Adagio [1:13] 4 :: Aria [4:42]

☞ LOUIS DE CAIX D'HERVELOIS 1680-1759
V^e livre de pièces pour un pardessus de viole A Cinq et Six cordes avec la Basse, X^e Œuvre [1753]
Suite en ré mineur [13:14]
5 :: Prélude [2:20] 6 :: La Tourolle [2:19] 7 :: La Légèreté [1:19]
8 :: Sarabande [2:51] 9 :: Menuets 1, 2 et 3 [4:25]

☞ JEAN BODIN DE BOISMORTIER 1689-1755
Œuvre soixante-unième
contenant VI sonates Pour le Pardessus de Viole Avec la Basse [1736]
Deuxième sonate, sol mineur [9:55]
10 :: Gravement [1:44] 11 :: Courante [2:36] 12 :: Rondeau Gracieusement [3:08]
13 :: Gigue [2:27]

☞ CHARLES DOLLÉ 1710-1755
Sonates, Duo & Pièces Pour le pardessus de viole, Livre Second [1737]
Pièce tirée de l'Œuvre IV^e
14 :: La Favoritte *Tendrement* [2:03]
Sonata I, la mineur [11:59]
15 :: Adagio [2:02] 16 :: Allegro ma non troppo [5:05] 17 :: Sarabanda [2:44]
18 :: Giga Allegro [2:08]
Pièces tirées de l'Œuvre IV^e [7:40]
19 :: La Précieuse *Fierement* [3:41]
20 :: Les Regrets *Affectueusement* [3:59]

Musique pour le Pardessus de Viole

Quel paradoxe entre son enveloppe légère, éthérée,
quasi immatérielle et la puissance de sa sonorité ou de son harmonie !
Quelle contradiction entre son apparence fragile, délicate, statique
et les passions déchaînées !

Un instrument de musique, pour être appréhendé,
doit se voir, se toucher et s'entendre.

Au-delà de ses courbes, veloutées et ciselées,
il cache un écho, une autre mesure.

En silence, au souvenir de ceux qui l'ont aimé, il joue.

Symbole de ses créateurs, il incarne la société qui le commandite.

(Béatrice de Andia, *Instrumentistes et luthiers parisiens* : xvii^e – xix^e siècles, 1988)

Pardessus de viole, le violon des femmes

La musique sélectionnée pour ce disque représente un éventail vibrant des styles musicaux qui se développèrent, se côtoyèrent et se disputèrent les faveurs du public, tant dans les salons qu'au Concert Spirituel (première série de concerts publics à Paris) pendant le XVIII^e siècle français, et ce, jusqu'à la Révolution. Le développement du pardessus de viole, alors considéré comme le violon des femmes, coïncide avec l'essor de son pendant italien dans la mode instrumentale française. Cet instrument est d'autant plus intéressant qu'il fut le dernier membre en usage de la très belle famille des violes de gambe à connaître une grande popularité en France.

La plupart des œuvres choisies n'ont jamais été publiées ni enregistrées; elles proviennent de la collection de microfilms de la Bibliothèque nationale de France. Ces pièces de viole conquièrent, à l'époque de leur création, un public nombreux en quête de divertissements raffinés; elles sont à la fois charmantes, badines, lumineuses et d'une délicate finesse.



NATTIER, Jean-Marc.
« Portrait de Louis de Caix d'Hervelois
et de sa femme Marie-Anne »,
France, xviii^e siècle.

Petite histoire du pardessus de viole

Le pardessus de viole, plus petit membre de la famille des violes de gambe, fut inventé en réponse aux besoins expressifs de la société française qui l'a façonné, modifié à quelques reprises, puis abandonné. Son histoire est fascinante : alors que son répertoire particulier couvre un demi-siècle de musique, l'instrument est joué sur une période d'environ 100 ans. Malgré son passage éclair dans l'évolution de la musique occidentale, il demeure d'une grande valeur historique puisque les plus éminents violistes de l'époque en ont joué, plusieurs compositeurs importants lui ont dédié de très belles œuvres et d'habiles luthiers nous ont laissé de fabuleux instruments.

Le pardessus est né en France vers la fin du xvii^e siècle (le plus vieux pardessus retrouvé est daté de 1690 tout au plus et attribué au luthier parisien Michel Collichon). La viole de gambe (dessus et basse) émerge alors d'une période prospère en tant qu'instrument soliste et chambriste, jouant un rôle de prédilection dans le paysage musical du Roi Soleil et de sa cour. Comme le Roi aime et chérit la viole tout au long de son règne, quantité de nobles manifestent envers elle un intérêt singulier, lequel sera renouvelé avec l'apparition d'un « nouveau » membre de la famille, le pardessus.

Mais quel est exactement ce nouvel instrument? Le pardessus, tel que son nom l'indique et suivant l'habitude française de nommer les instruments par rapport à la hauteur du son qu'ils produisent, est un prolongement du dessus vers l'aigu. On élimine la corde de ré (la plus grave) pour lui ajouter une nouvelle chanterelle, un sol, une quarte plus haut que la corde la plus aiguë du dessus. Cette pratique facilite l'exécution des passages aigus comme suraigus en permettant une réduction considérable du nombre de démanchés (ou changements de position). L'accord du pardessus, outre l'ajout de la corde de sol, demeure le même. Il semble qu'on ait d'abord transformé de petits dessus existants en changeant le cordage, puis les luthiers de l'École des Vieux Paris (dont font partie Collichon et Bertrand) lui façonnent un corps propre : une caisse de résonance plus petite et un montage proportionnel.

Pendant les vingt premières années de son existence, le pardessus joue un rôle obscur dans la vie musicale : il n'a pas de répertoire distinctif et s'approprie la musique écrite pour les autres instruments de dessus, ainsi que le répertoire français naissant pour le violon. Présent en France dès le xvi^e siècle, le violon, instrument italien par excellence, est associé principalement aux classes inférieures. Associé aux ménétriers, il sert à faire danser. Son répertoire est lié aux



divertissements légers, alors que les violes sont destinées à la musique sérieuse et raffinée, et elles jouent un rôle important dans la pratique musicale de la cour. Toutefois, le succès fulgurant que remportent bientôt auprès du public les sonates d'Arcangelo Corelli (1653-1713) et les interprétations de violonistes italiens virtuoses incitent les compositeurs ou « sonatistes » français à écrire pour le violon. Ce dernier connaît alors des jours glorieux, il se popularise et s'anoblit au moment où la forme sonate atteint des sommets de popularité. Ces changements enflamment les passions et des guerres d'opinion animent différents clans de protagonistes, ardents partisans soit du goût italien (« italianistes »), soit du goût français. Ceux-ci sont associés à un certain conservatisme propre à l'Ancien Régime, alors que les « italianistes » s'estiment modernes et libres penseurs.

Cependant, auprès de la haute société, le violon conservera cette réputation de « bas instrument » jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, et ce, tout spécialement chez les femmes. Les « partisans de l'ancienne musique » restent davantage fidèles à la pratique de la viole. Parmi eux, nombreux sont les adeptes de la basse ou du dessus de viole pour qui il est plus aisé de passer au pardessus que de s'adonner à l'apprentissage d'un instrument de famille différente tel que le violon; ils sont séduits par la facilité avec laquelle ils ont ainsi accès à son répertoire. Le pardessus s'impose donc, en plein XVIII^e siècle, comme le « violon des femmes » : « *Les Dames ne jouent guères du Violon, le par-dessus de Viole leur en tient lieu, parce qu'il joue à peu près tout ce que le Violon peut exécuter.* » (François-Alexandre-Pierre de Garsault, 1761.) De plus, les violes sont particulièrement prisées des femmes car elles appartiennent à la catégorie des « instruments féminins », tels que le luth, la harpe et le clavecin, lesquels préservent le noble maintien et ne compromettent en rien les convenances. « ... *les Dames jouent du Pardessus à 5 cordes, et ne joueront jamais du Violon, parce que la position de ce dernier ne leur convient point, outre qu'elles ont la main trop petite pour le tenir, elles ont encore une peine infinie à monter sur la chanterelle (...) ce qui se fait sans démancher sur la 1^{re} corde du quinton, ainsi qu'au Pardessus à 5 cordes.* » (Michel Corrette, v.1748) Ajoutons à cela que les dames de l'époque trouvent alarmantes les marques laissées sur leur cou par la pratique régulière du violon, sans oublier que leurs coiffures prodigieuses et coûteuses peuvent être mises à rude épreuve par la tenue *da braccio* de l'instrument. Très tôt, l'usage du pardessus de viole s'étendra au-delà de la noblesse, parmi la bourgeoisie. Les femmes provenant de différentes couches de la société sont d'ailleurs abondamment représentées dans l'iconographie musicale de l'époque.



Qu'elles soient élèves de maîtres célèbres, comme les filles de Louis XV, M^{lles} Sophie et Adélaïde, ou encore joueuses virtuoses, telles que M^{me} de Lévi et sa sœur M^{me} Haubaut qui cumurent d'énormes succès aux Concerts Spirituels, de nombreuses femmes ont fait l'objet de dédicaces de la part de compositeurs.

(Julie Anne Sadie, *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, 1986)

Le répertoire du pardessus se développe à partir des années 1720, puis l'arrivée du pardessus à cinq cordes – vers les années 1730 ou 1740, selon les sources – marque le commencement de la grande phase de popularité du pardessus (1730-1770). Des transformations morphologiques majeures sont apportées à l'instrument : la suppression d'une corde, l'amincissement de la caisse de résonance et l'affinement du manche. Sur le plan visuel, ces changements rapprochent le pardessus du violon, mais c'est relativement à l'accord que s'observe la plus grande similitude, avec la présence des cordes suivantes de bas en haut : *sol-ré-la-ré-sol* (*sol-ré-la-mi* pour le violon). L'accord en quintes des cordes du registre grave facilite l'accès au répertoire violonistique. La suppression d'une corde ne change en rien l'étendue de l'instrument, mais libère plutôt la table d'harmonie d'une pression importante, ce qui lui confère davantage de résonance ainsi qu'un son plus pur et plus flûté. Le lien du pardessus avec le violon est clair et le nombre de publications citant l'un ou l'autre comme alternative le démontre, tout comme l'explosion des publications pour pardessus à cinq cordes. Pour sa part, le pardessus à six cordes restera en usage pendant plusieurs années, mais sa tierce centrale demeure gênante.

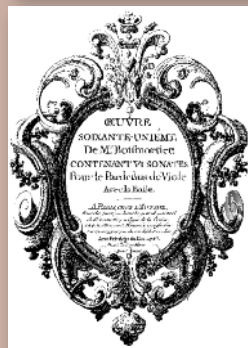
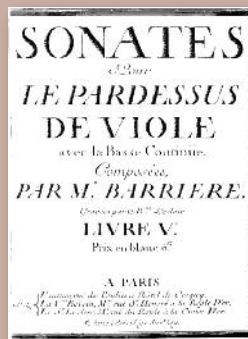
Un pardessus à quatre cordes apparaît ensuite, vers le début des années 1760. Le but de cette dernière transformation est d'imiter parfaitement les effets violonistiques. Bien qu'aucun spécimen n'ait survécu, il semble avoir été un violon tenu à la verticale. « *A Paris beaucoup de personnes jouent le par-dessus de Viole à quatre cordes, alors le Doigté & l'accord sont semblables à celui du Violon...* » (Posuel de Vernaux, 1766). Plusieurs compositions seront dédiées au pardessus dans la décennie suivante (1770), puis vers la fin du siècle, l'instrument tombera dans l'oubli.

Rétrospectivement, son rapprochement physique avec le violon aura entraîné la perte de sa singularité et, en conséquence, de sa raison d'être. En parallèle, les nouveaux usages du concert public le défavorisent; il est assurément plus à son aise au salon. Enfin, l'assouplissement de l'étiquette liée au jeu *da braccio* du violon, ainsi que la désintégration du mythe le dépeignant comme un instrument inconvenant pour les femmes accélèrent la désaffection du pardessus.

Cette transformation majeure des mœurs et des usages le prive de ses plus fidèles protecteurs, de ses principaux adeptes : la noblesse, les femmes et la bourgeoisie intellectuelle, ces publics qui connaîtront des heures sombres à la Révolution (1789), laquelle entraînera « les instruments de divertissement » dans son sillage...

« Même si son existence fut de durée modeste, le pardessus permit à toute une frange de la société l'accès à une musique qui lui était jusqu'alors étrangère. »

(Christiane Duboquoy-Portois,
Instrumentistes et luthiers parisiens : xviii^e – xix^e siècles, 1988)



Les compositeurs

☞ Jean Barrière est l'un des violistes français qui partirent en Italie afin de parfaire leur formation, et d'apprendre à maîtriser le nouvel instrument en vogue, le violoncelle. Il étudia auprès du grand maître Francesco Alborea, aussi connu sous le nom de Franciscello, et revint d'Italie en virtuose de l'instrument. Il fut également un remarquable joueur de pardessus et ses compositions sont parmi les plus élaborées et les plus difficiles du répertoire. Elles sont imprégnées d'éléments italiens, de la nomenclature associée aux mouvements comme aux affects, et démontrent une assimilation sophistiquée du style de *passagi* à l'italienne.

☞ Louis de Caix d'Hervelois fut un émule de Marin Marais. Il composa principalement pour la basse de viole, la flûte et le pardessus de viole. Ses œuvres restent attachées à la suite de danses et sont fortement empreintes du style de son maître, du goût français et de l'esthétique associée à la grande école de basse de viole de l'époque. Sa femme, Marie-Anne de Caix, s'adonna aussi à la pratique du pardessus.

☞ Le flûtiste Jean Bodin de Boismortier nous a laissé de très belles pièces pour le pardessus. Il composa pour quantité d'instruments et ses publications connurent un grand succès commercial. Ses contemporains lui reprochèrent les « largesses de sa plume » et qualifiaient ses compositions de « badinages harmoniques ». Son intérêt pour le pardessus semble s'être manifesté à l'époque où il partageait la même adresse que les violistes Louis de Caix d'Hervelois et sa femme, sur la « rue du Jour, vis-à-vis le grand Portail St-Eustache au cigne de la croix », en 1736. Cette année coïncide avec la publication de son premier recueil pour pardessus. Il récidivera et nous laissera trois autres œuvres, malheureusement disparues, ainsi qu'une méthode, les *Principes de pardessus*, qui serait la propriété d'un collectionneur privé.

☞ Violiste parisien et auteur prolifique pour la viole, Charles Dollé composa six livres de pièces pour la viole dont cinq sont dédiés à un et deux pardessus; un de ces livres est aujourd'hui perdu. Peu de détails nous sont parvenus au sujet de sa vie personnelle, outre le fait qu'il fut un fin pédagogue. Son œuvre nous le dévoile d'ailleurs sous ce jour (présence de doigtés, « pièces divisées en trois classes, pour la facilité », etc.).

NOTES DE PROGRAMME : MÉLISANDE CORRIVEAU

Music for the Pardessus de Viòle

“There is such a paradox between its light, ethereal, quasi-immaterial body and its powerful sound and harmonies, such a contradiction between its fragile, delicate, stationary appearance and the passions it unleashes! To be understood, a musical instrument must be seen, touched, and heard. The recesses of its smooth or chiseled contours conceal an echo, yet another measure. Silently, in the memories of those who loved it, it continues to sound, a symbol to its makers, an embodiment of the society from which it hearkens”.

(Béatrice de Andia, *Instrumentistes et luthiers parisiens : xviii^e – xix^e siècles*, 1988)

The pardessus de viòle, the “woman’s violin”

The works selected for this recording present a vibrant array of French musical styles, which developed, intermingled, and competed for the favor of both *connaisseurs* in the salon, and the public at such venues as the Parisian *Concert Spirituel*, during the eighteenth century until the Revolution. The origin and development of the *pardessus de viòle*, that instrument known in France as “the woman’s violin,” coincided with the increasing prominence of the violin in French instrumental fashion. Of particular interest is the *pardessus*’ status as the final accrual to the beautiful viola da gamba family to enjoy great popularity in France.

Most of the works performed here are unpublished, and few have been recorded. They were selected from the microfilm collections of the Bibliothèque nationale de France. At the time of their composition, they catered to a large public, responding to widespread demand for refined entertainment. They are without exception charming, playful, luminous, and exquisitely elegant.



PERRONNEAU, J.B.
« La joueuse de pardessus de viòle »,
France, xviii^e siècle.

A brief history of the pardessus de viòle

The smallest member of the viola da gamba family, the *pardessus de viòle* was designed to meet the expressive needs of French society, was continually modified, and was ultimately abandoned. The instrument’s history is intriguing: its idiomatic repertoire spans a mere half century, although the instrument itself was in wide use for over a hundred years. Despite this brief appearance in the evolution of Western art music, it is the subject of a remarkably rich history, and many of the most distinguished gambists of the period performed on it. Composers of distinction wrote very beautiful music for it, and highly-skilled luthiers created marvelous exemplars, some of which survive to this day.

The *pardessus* originated in France at the end of the seventeenth century. The earliest surviving instrument by Parisian maker Michel Collichon is dated 1690 at the latest. Indeed, the viola da gamba (both *dessus* or treble, and bass) had reached the pinnacle of a fertile period as a solo and chamber instrument, and firmly occupied a place of privilege in music and spectacle at the court of Louis XIV. Because the *Roi soleil* himself loved and cherished the viola da gamba throughout his reign, his noblemen and courtiers showed a singular interest in it. This interest was revitalized with the introduction of the new member of the viol family, the *pardessus*.

What exactly was this new instrument? The *pardessus*, as its name indicates – the literal translation is: higher than the treble – and following the French habit of naming instruments according to their pitch range, extends the treble viol’s range upward. The lowest string, the D, is eliminated in order to add a new string – the highest –, a G that sounds an interval of a fourth above the highest string of the treble. For performers, this resulted in easier access to higher-ranged musical passages, considerably reducing the need for shifting positions along the neck of the instrument. Tuning is identical to the treble viol, but with the addition of the high G string. The first *pardessus* viols were small trebles, differently strung. Eventually, luthiers of the École des Vieux Paris (notably Collichon and Bertrand) endowed it with its own frame, a smaller soundboard, and proportionally smaller components.

During the first twenty years following its appearance, the precise role of the *pardessus* in musical life is obscure. In the absence of any repertoire of its own during those years, music written for other treble instruments, including the newly-emergent violin, was appropriated to its use. The violin, present in France from the sixteenth century, was regarded as the emblematic



Italian instrument and was mainly associated with the lower classes, suited to dance or strolling, and appropriate to light entertainment. More serious and refined music was, therefore, reserved for the viol family, which held a more prominent role in music at court. The dazzling success of Arcangelo Corelli's (1653-1713) violin sonatas, as well as performances by Italian *virtuosi* in France would incite French composers – or *sonatistes* – to write for the violin. Esteem for this instrument rose to a point where it eventually entered a golden age that coincided with the popularity of the new sonata form. Passionate debates ensued between Italianist enthusiasts and French purists. This dichotomy caused the viol to be associated with a certain *Ancien Régime* conservatism, whereas violin-wielding Italianists considered themselves as more modern, free thinkers.

The violin's early reputation as a "lowly instrument" made it unsuitable for performance by members of French high society, particularly noblewomen – a bias that persisted throughout the mid-eighteenth century. Proponents of the older French style remained faithful to traditional viol practice. Many of them excelled at the bass viol and the *dessus*, and thus a transition to *pardessus* would have been much more straightforward than attempting a whole new type of instrument such as the violin. Because of its range, mastery of the *pardessus* resulted in easier access to the growing violin repertoire, and in the mid-eighteenth century it had become the "woman's violin". As François-Alexandre-Pierre de Garsault wrote in 1761, "*Ladies hardly ever play the violin whereas the pardessus de viole may serve in its place, since it is capable of playing nearly everything that may be executed on the violin*". Viols were especially popular with women and belonged to the category of "feminine instruments," along with the lute, the harp, and the harpsichord. Socially, these instruments enabled their players to maintain a more dignified demeanor according to norms of propriety: "...*ladies shall play the treble viol with five strings and never the violin, as the position involved in playing the violin in no way suits them. While their hands are too small to hold it, they also experience endless hardship in climbing to the high positions.... which can be done easily and without shifting on the first string of the quinton as well as on the pardessus de viole with five strings*". (Michel Corrette c.1748). Ladies would also have been troubled by neck marks caused by regular violin practice, and also by the ways in which playing a *da braccio* instrument could compromise costly and intricate hairdressings. Over time, the popularity of the instrument is seen to have extended beyond the confines of the nobility, and musical iconography from the period clearly shows bourgeois women adopting its use, demonstrating the instruments' broader appeal.



Be they pupils of celebrated teachers, such as Sophie and Adélaïde, the daughters of Louis XV, or virtuoso players who had astounding success performing in Concerts Spirituels, such as Mme de Levy and her sister, Mme Haubaut, numerous women players were objects of dedication for composers of the era.

(Julie Anne Sadie, *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950, 1986*)

Repertoire specifically composed for *pardessus* began to appear in the 1720s. The introduction of a five string *pardessus* in the 1730s (or 1740s, depending on opinion) ushered in a period of great popularity for the instrument (1730-1770). The *pardessus* was subjected to a series of transformations during this time: the removal of a string, the narrowing of the soundboard and other refinements to the neck rendered it visually similar to the violin, but a deeper commonality is found in the respective instruments' tuning: from lowest to highest note, G-D-A-D-G on the five-string *pardessus* and G-D-A-E on the violin. Tuning in fifths on the lower three strings of the *pardessus* further opened up the instrument to the violinistic repertoire. Although removing a string did nothing to change the instrument's range, it did free the soundboard of considerable pressure, resulting in a more resonant, pure, and flute-like sound. The link between *pardessus* and violin is clearly demonstrated by the existence of publications citing the interchangeable use of one instrument or the other. We see at this time a vast increase in the number of idiomatic works for the five string *pardessus*. For its part, the six string *pardessus* remained in use for many years, although its tuning, which includes a central major third, is less practical when playing music written for violin.

In the early 1760s, a four string *pardessus* was conceived with the object of imitating perfectly violinistic effects. Although no specimen has survived, evidence suggests it was simply a violin held vertically. Posuel de Verneaux reported in 1766 that "*In Paris, many people play the pardessus de viole with four strings, the fingering and tuning being similar to that of a violin...*"

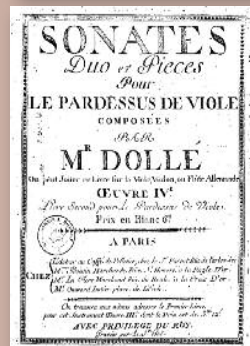
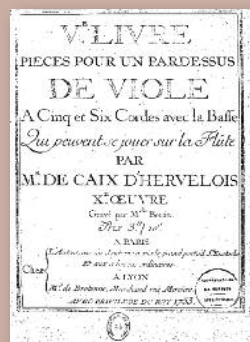
In the 1770s French composers continued to write for the *pardessus* until the instrument fell out of use by the end of the century.

Seen in retrospect, the *pardessus*'s physical resemblance to the violin resulted in its loss of singularity, and consequently, its *raison d'être*. Concurrently, evolving trends in public concerts favored the instrument less and less, relegating it to the salon. Finally, a relaxing of attitudes concerning the etiquette of *da braccio* playing of the violin, and its appropriateness for polite society, further accelerated the demise of the *pardessus*. It would be abandoned even by its

most loyal defenders : the nobility, women, and bourgeois intellectuals who would come to know the dark times of the Revolution (1789) and would soon witness the destruction of “instruments of entertainment” at the hands of revolutionists.

“Despite its short lifespan, the *pardessus de viole* gave many people on the periphery of high society access to music that had been inaccessible to them before.”

(Christiane Duboquoy-Portois, *Instrumentistes et luthiers parisiens : xviii^e – xix^e siècles*, 1988)



The Composers

✎ Jean Barrière figures among a number of French violinists who traveled to Italy in order to perfect their technique and to apprentice on the cello, which was also in vogue during the period. Barrière studied with the great Francesco Alborea, also known as Franciscello, and returned from Italy a cello virtuoso. He was also an impressive *pardessus de viole* player whose compositions are among the most elaborate and challenging of the entire repertoire. Infused with Italian elements, their nomenclature reflects different Italian movements and affects, in addition to evincing sophisticated *passagi* style.

✎ Louis de Caix d’Hervelois, a devotee of the great gambist Marin Marais, composed mainly for the bass viol, flute, and *pardessus de viole*. His works for the latter instrument are decidedly entrenched in the Baroque dance suite and strongly influenced by Marais, French musical taste, and by an overall aesthetic emanating from the great French school of bass viol that flourished in this period. Marie-Anne de Caix, his wife, also performed on the *pardessus*.

✎ Jean Bodin de Boismortier was a renowned flautist who wrote exquisitely for *pardessus de viole*. He composed for a variety of instruments and his printed works were highly successful commercially. Boismortier’s contemporaries criticized him for compositional “recklessness”, describing his works as “harmonic banter.” His interest in the *pardessus* appears to have arisen from his exposure to Louis de Caix d’Hervelois and Madame de Caix, with whom he shared lodgings in 1736 on the “*rue du Jour, facing the great gate of St. Eustache Church, before the cross*”. In that same year, he published a first collection for *pardessus*, and continued with a further three that have, unfortunately, been lost. It is thought that a treatise on the instrument, the *Principes de pardessus* remains in the possession of a private collector to this day.

✎ The Parisian gambist Charles Dollé was a prolific composer for the viol. Five of his six volumes for this instrument, of which one is now lost, are devoted to one and two *pardessus*. Very little is known of his personal life, although he was appreciated in his time as a fine and thoughtful pedagogue. Dollé’s compositions certainly show the care he took to explain his music, with instructions for fingerings and a classification of his pieces “*divided into three categories according to level of skill...*” and other criteria.

LINER NOTES: MÉLISANDE CORRIVEAU — TRANSLATION : © LE TRAIT JUSTE



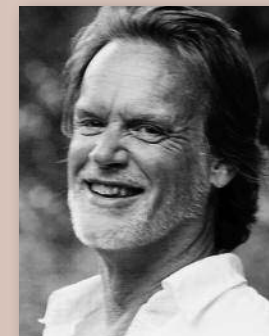
Mélisande Corriveau

Mélisande Corriveau est aussi à l'aise au violoncelle baroque, aux flûtes à bec et à la viole de gambe qu'au pardessus de viole, pour l'étude duquel elle obtint un doctorat avec honneurs de l'Université de Montréal en 2014, faisant d'elle une des rares spécialistes au monde. Elle fait valoir son expertise autant en Amérique qu'en Europe, auprès d'ensembles reconnus dont Les Voix humaines (consort de violes), la Bande Montréal baroque, New York Baroque, Capriccio Stravagante (Paris) et l'ensemble Masques. Elle assure la direction de L'Harmonie des saisons qu'elle a fondé au Québec en 2010. On a pu l'entendre dans le cadre de nombreux festivals à l'international et ses récentes tournées

l'ont menée à New York, San Francisco, Vancouver, ainsi qu'en Bolivie, Belgique, Hollande, France, Angleterre, Autriche, Pologne et Allemagne. Sa discographie comprend une quarantaine d'enregistrements sous les étiquettes ATMA Classique, Analekta, Harmonia Mundi, Paradizo, Zig-Zag Territoires et Alpha.

Mélisande Corriveau is as distinguished a performer on the baroque cello and recorder as on the viola da gamba. In 2014 she received a Doctoral Degree with honors from The University of Montréal in performance on the pardessus de viole, becoming one of the few performers in the world specializing on the instrument. Her expertise is sought on both sides of the Atlantic, where she plays with numerous ensembles, including Les Voix humaines viol consort, La Bande Montreal Baroque, New York Baroque, Capriccio Stravagante, and Ensemble Masques. She is artistic director of L'Harmonie des Saisons, which she founded in Québec in 2010. Mélisande has been a featured performer at numerous prestigious festivals world-wide, and recent tours take her to New York, San Francisco, Vancouver, Bolivia, Belgium, The Netherlands, France, Great Britain, Austria, Poland and Germany. Her discography numbers over forty recordings for ATMA Classique, Analekta, Harmonia Mundi, Paradizo, Zig-Zag Territories and Alpha.

Eric Milnes

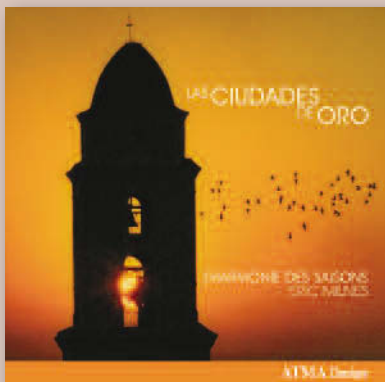


Eric Milnes a reçu les éloges de la critique des deux Amériques, de l'Europe et de l'Asie, qui a salué en lui l'un des chefs et clavecinistes les plus dynamiques, créatifs et irrésistibles de sa génération. Au cours des dernières saisons de concerts, il a dirigé L'Harmonie des saisons, dont il est le codirecteur fondateur, la Bande Montréal Baroque, l'Orchestre baroque de Seattle, le New York Baroque, l'Orchestre baroque de Portland, le New York Collegium et l'Orchestre symphonique national de Santiago, Chili. On a pu l'entendre et le voir diriger du clavecin et de l'orgue dans le cadre de nombreux festivals à l'international tels qu'Utrecht, Regensburg, Potsdam, Bruges, Montreal Baroque, New York's Mostly Mozart et Boston Early Music. Sa discographie complète contient plus de 50 disques à titre de chef, de claveciniste et d'organiste et il dirige l'enregistrement de l'intégrale des cantates sacrées de J.S. Bach avec la Bande Montréal Baroque sous étiquette ATMA Classique. Il a enseigné à la Juilliard School et à l'Université d'Hofstra, NY, ainsi qu'au Conservatoire de musique de Oslo en Norvège.

Eric Milnes has received critical acclaim as conductor and keyboard artist in North & South America, Europe and Asia, renowned as one of the most creative and dynamic early music performers of his generation. In recent seasons he conducts L'Harmonie des Saisons, of which he is co-founder, La Bande Montréal Baroque, The Seattle Baroque Orchestra, New York Baroque, The Portland Baroque Orchestra, The New York Collegium and The Philharmonic Orchestra of Santiago, Chile. He has appeared as conductor or harpsichordist at the Utrecht Festival, The Regensburg Festival, The Potsdam Festival, The Bruges Festival, The Montreal Baroque Festival, New York's Mostly Mozart Festival, and the Boston Early Music Festival. His discography numbers over fifty recordings, and he is the director of Montréal Baroque's recordings of the complete Bach sacred cantatas for ATMA Classique. He has taught with the faculties of The Juilliard School, New York, and the Conservatory of Music in Oslo, Norway.

Eric Milnes has received critical acclaim as conductor and keyboard artist in North & South America, Europe and Asia, renowned as one of the most creative and dynamic early music performers of his generation. In recent seasons he conducts L'Harmonie des Saisons, of which he is co-founder, La Bande Montréal Baroque, The Seattle Baroque Orchestra, New York Baroque, The Portland Baroque Orchestra, The New York Collegium and The Philharmonic Orchestra of Santiago, Chile. He has appeared as conductor or harpsichordist at the Utrecht Festival, The Regensburg Festival, The Potsdam Festival, The Bruges Festival, The Montreal Baroque Festival, New York's Mostly Mozart Festival, and the Boston Early Music Festival. His discography numbers over fifty recordings, and he is the director of Montréal Baroque's recordings of the complete Bach sacred cantatas for ATMA Classique. He has taught with the faculties of The Juilliard School, New York, and the Conservatory of Music in Oslo, Norway.

MÉLISANDE CORRIVEAU et | *and* ERIC MILNES chez | *on* ATMA Classique



Avec | *with* L'Harmonie des saisons
ACD2 2702



Avec | *with* Les Voix humaines
ACD2 2644

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada 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).

© 2016

Mélanide Corriveau sous licence exclusive avec Disques ATMA inc.
Mélanide Corriveau under exclusive license with Disques ATMA inc.

Le pardessus de viole utilisé pour le présent enregistrement appartient à une collection canadienne unique : la Hart House de l'Université de Toronto. Nous remercions la Hart House pour le prêt de l'instrument. Ce spécimen rare est issu de l'atelier de l'un des grands « faiseurs d'instruments » français de l'époque, Nicolas Bertrand (1710).

The pardessus de viole used for this recording belongs to the unique Hart House Collection of the University of Toronto. We would like to thank the Hart House Collection for the loan of the instrument. This rare exemplar from 1710 is from the workshop of Nicolas Bertrand, one of the great French "faiseurs d'instruments" of the period.

Clavecin : Modèle français xviii^e, par Yves Beaupré, Montréal, 1985.



Réalisation / *Produced by*: Johanne Goyette

Montage / *Edited by*: Mélanide Corriveau & Eric Milnes

Ingénieur du son / *Sound engineer*: Carlos Prieto

Église Saint-Augustin, Mirabel (Québec), Canada

Avril / *April* 2015

Graphisme / *Graphic design*: Diane Lagacé

Responsable du livret / *Booklet editor*: Michel Ferland

Traduction anglaise et révision française des notes de programme : © Le Trait juste

Photos : Pierre-Etienne Bergeron