

Dans la même collection :
In the same series:

- **Frans Jozef KRAFFT** (1727-1795) ARN 55393
- **François-Joseph NADERMAN** (1773-1835) ARN 55394
- **Jacques-Alexandre de SAINT-LUC** (1663-vers 1715) ARN 55395
- **Alexandre TANSMAN** (1897-1986) ARN 55401
- **Nicolas BERNIER** (1664-1734) ARN 55409
- **Simon LE DUC** (1742-1777) ARN 55408
- **Le chevalier de SAINT-GEORGES** (v. 1739-1799) ARN 55425

À paraître :
Forthcoming releases:

- **Michel PIGNOLET DE MONTECLAIR** (1667-1737) ARN 55433
- **Georges MIGOT** (1891-1976) ARN 55435
- **François DEVIENNE** (1759-1803) ARN 55436
- **Le chevalier de SAINT-GEORGES** (v. 1739-1799) ARN 55434



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request to:
DISQUES ARION S.A. - 36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE

© ARION 1980 / 1998 — Tous droits réservés pour tous pays. (Reproduction interdite)
© ARION 1980 / 1998 — Copyright reserved for all the world.



“Les Folies d’Espagne”



MARIN
MARAI

1656
1728

Jean-Claude Veilhan, flûte à bec et traversière
Ellen Maserati, clavecin
Guy Robert, luth et théorbe
Elisabeth Matiffa, viole de gambe
Marie-Françoise Bloch, viole de gambe

MARIN MARAIS

musicien français

Marin Marais entre à la musique du roi en 1676. Fils de cordonnier, il est né vingt ans auparavant à Paris et a eu pour professeurs Sainte Colombe, le virtuose de la viole de gambe, et Lully, surintendant de la musique de la Chambre, à qui il dédiera son Premier Livre de viole en 1686. À vingt trois ans, soit en 1679, Marais est nommé ordinaire de la Chambre du Roy. Louis XIV ne tarde pas en faire son violiste privilégié. Marais entre également comme violiste à l'orchestre de l'Opéra dont il sera le chef de 1695 à 1710. Plus de quarante ans après sa mort, son opéra *Aleyone* (1706) figure encore au répertoire de l'Académie Royale de Musique. Ce n'est pas sa première œuvre théâtrale. Il a déjà composé *Alcide* (1693) avec la collaboration de Louis Lully (fils de Jean-Baptiste), et *Ariane et Bacchus* (1696) ; il y aura encore *Sémélé* (1709). Le style de ses quatre opéras, comme celui de toute sa musique instrumentale, ne cède en rien à la vogue italienne du jour. Marais reste partisan convaincu des vertus de la musique française, et en cela garde sa fidélité à Lully. Il meurt en 1728, à Paris où il a toujours vécu, deux ans après Michel Richard Delalande. Delalande, qui n'avait sans doute pas dû apprécier que ce jeune favori se vit attribuer la commande d'une *Messe de Te Deum* (1701) qui lui revenait à lui, le grand Delalande, compositeur officiel de la musique de la Chambre... (il avait connu Marais à la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois).

L'œuvre instrumentale de Marin Marais est essentiellement constituée par l'ensemble des cinq *Livres de pièces pour viole(s)* (*ou autres instrumens...*) dont trois *Suites* sont données ici, extraites des III^e et IV^e Livres (1711, 1717).

DESTINATION, INSTRUMENTATION

Bien sûr, Marais a d'abord pensé ses *Suites* pour la viole de gambe : il est violiste (et quel violiste !). Mais, et chassons ici tout soupçon de mercantilisme, il souhaite que sa musique puisse être jouée aussi «sur plusieurs autres instrumens comme, l'orgue, le clavesin, le violon, le dessus de viole, le theorbe, la guitare, la flute traversière, la flute à bec et le hautbois il ne sagira que d'en çavoir faire le choix pour chacun de ces instrumens.» Pour le présent enregistrement, nous avons donc usé de la liberté que nous offre Marais, en choisissant la flûte à bec ou la traversière pour la partie de dessus. Le musicien à cette époque, en effet, ne fige pas sa musique dans une seule traduction. Toujours instrumentiste, le compositeur, s'il privilégie son instrument, écrit néanmoins pour tous. Certes, il y a loin d'un orgue à une guitare ou d'une viole à une flûte : qu'importe ! À chacun d'adapter la musique à l'instrument dont il joue. Chédeville a transposé pour la musette les *Quatre Saisons* de Vivaldi ; Bach a

adapté au clavecin un concerto pour hautbois de Marcello, etc... La musique, en ce début du XVIII^e siècle, reste encore une fête librement partagée.

Les pièces de viole de Marais, à quelques octaviations près, s'inscrivent pour la plupart dans l'ambitus des instruments à vent de cette époque. Le violiste de Louis XIV laisse également toute liberté du choix des instruments de basse continue : si la viole de gambe (et plus particulièrement la viole à sept cordes jouée et désignée par Marais) nous paraît irremplaçable pour assurer la ligne de basse écrite, la réalisation du chiffrage peut être confiée à toutes sortes d'instruments à clavier ou à cordes pincées. Pour ce disque, nous avons défini l'instrumentation du dessus et de la basse en fonction du caractère des Suites choisies : flûte traversière, clavecin et viole pour la *Suite en si mineur*, puissante et profonde ; flûte de voix (douce, intimiste), luth et viole pour la *Suite en mi mineur* d'une gaîté fragile ; enfin flûte à bec alto, clavecin, theorbe et viole pour la *Suite en fa majeur* à l'écriture brillante, au style exubérant. Cette dernière Suite est la plus longue et appelle une instrumentation plus variée : le double continuo clavecin-thorbe, très en usage à l'époque, enrichit la réalisation sur le triple plan de la dynamique, du timbre et des combinaisons instrumentales offertes.

NOTATION ET ORNEMENTATION

Marais prend un grand soin à la variété et à l'indication des agréments : «des plus belles pieces perdant infinitement de leur agrément, si elles ne sont exécutées dans le goût qui leur est propre, et ne pouvant donner une idée de ce goût en me servant

des notes ordinaires j'ay été obligé de supléer de nouvelles marques capables de faire entrer dans mes veuës ceux qui joûeront mes pièces». Ces marques désignent les *tremblements, batements, plaintes, flatements, nottes perdues, notes enflées*, etc... que Marais dispense avec profusion dans ses partitions. Il note aussi très précisément l'articulation et le phrasé désirés. De plus, les phrases répétées (comme les *petites reprises* en fin de mouvement) sont ornées par Marais lui-même, sans parler des *doubles* (variations) qu'il ajoute à de nombreuses pièces. L'exécutant, après avoir pris connaissance de l'alphabet défini par Marais dans ses *Avertissements*, n'a plus qu'à se couler dans un chemin musical admirablement balisé...

Les agréments employés par Marais pour la viole de gambe peuvent-ils être traduits sur un instrument à vent tel que la flûte ? Les *tremblements, batements, nottes perdues* (traits) sont pratiqués par toutes les familles instrumentales. Le cas de la *plainte*, du *flatement*, des *notes enflées* est plus délicat car procédant d'une technique spécifique aux instruments à cordes frottées et à la viole en particulier. Pourtant, ils s'exécutent également sur les instruments à vent, mais avec une technique différente et parfois sous d'autres vocables : la *plainte* peut être assimilée au *flattement* de la flûte — ce vibrato digital produit par le battement d'un doigt sur le bord d'un trou (réalisable seulement sur un instrument de type ancien sans clé), tandis que le *flattement* de la viole dont parle Marais est traduisible à la flûte par un vibrato du souffle. Quant aux notes *enflées*, effectuées par un appui plus marqué de l'archet sur la corde, elles sont exécutées également à cette époque sur les instruments à vent (voir Quantz, Blavet, etc...) et produites par une plus ou

moins grande pression du souffle. Il ne s'agit pas là d'adaptation mais d'effets communs aux instruments à cordes et aux instruments à vent, réalisés, répétons-le, avec des techniques différentes.

Si l'interprétation à la flûte des œuvres de Marais est passionnante, c'est d'abord qu'il s'agit de la musique d'un des très grands musiciens français ; mais aussi qu'il n'existe pas, dans la littérature pour flûte du XVII^e siècle, de texte musical aussi riche en ce qui concerne la notation des agréments. Certes, les parties de flûte de Hotteterre ou de Couperin, par exemple, abondent en agréments très précisément notés. Mais aucune partition n'offre en même temps la désignation des tremblements, flattements, notes vibrées, notes enflées. Cette profusion, cette richesse de notation sont d'un enseignement particulièrement précieux pour l'interprétation de la musique française de cette époque et la transmission d'une langue musicale d'un raffinement exceptionnel.

LES FOLIES D'ESPAGNE

Dans l'avertissement de son Second Livre de viole, Marais écrit : «*Les pièces en sont travaillées d'une autre manière que celles de mon premier livre ; j'ai eu attention en les composant de les rendre propres pour être jouées sur toutes sortes d'instruments comme l'orgue, clavecin, théorbe, luth, violon, flûte allemande (traversière), et j'ose me flatter d'avoir réussi en ayant fait l'épreuve sur ces deux derniers. Les basses continues en sont assez chantantes, ce qui contribuera beaucoup à la facilité des personnes qui voudront bien se donner la peine de les mettre sur chaque instrument en particulier.*» En choisissant de jouer *Les Folies* sur la

flûte à bec tenor, nous usons de la liberté d'instrumentation laissée par l'auteur pour ces deux raisons principales : la première est que la flûte ténor, contrairement à la traversière baroque, possède un do grave et permet ainsi, dans l'exécution, de ne pas toujours transposer cette note à l'octave supérieure chaque fois qu'elle se présente (dans seize des trente-deux couplets...), donc de mieux respecter le dessin mélodique original ; la seconde raison est pour redonner à la flûte ténor la place que Thomas Stanesby junior (1692-1754) avait voulu lui conférer : «*Cette flûte jouera à l'unisson avec le hautbois ou la flûte traversière, et doit se présenter comme étant la véritable flûte de concert ; comme elle joue dans le même registre que tous les autres instruments de dessus employés en concert, elle pourra être utilisée aussi universellement que n'importe quel autre.*» (In *A New System of the Flute A Bec or Common English Flute*, ca 1732). Il nous a semblé, en effet, que la tessiture et le timbre mélancolique de cette flûte convenaient particulièrement bien au caractère de ces *Folies d'Espagne*, *Folies* dont le sujet n'a pas fasciné seulement Marin Marais. Bien d'autres compositeurs de son temps et de diverses nationalités ont écrit nombre de variations sur le thème de cette sarabande célèbre : d'Anglebert, Corelli, C. P. E. Bach, etc... Plutôt faudrait-il mentionner ceux qui ne succombèrent pas à la tentation de ce thème envoûtant ! Envoûtant, car pendant les quelque vingt minutes que dure l'exécution des trente-deux couplets (ou variations), et à travers toute la diversité qu'y a apportée Marais, demeure le leitmotiv harmonique obsédant de la *Folia* auquel il faut s'abandonner sans souci de durée...

JEAN-CLAUDE VEILHAN

JEAN-CLAUDE VEILHAN

Après avoir étudié la clarinette à Versailles et à Paris, Jean-Claude Veilhan explore le domaine de la musique ancienne tant sur le plan de l'interprétation que de la recherche des instruments authentiques avec lesquels il signe les premiers enregistrements en France sur instruments historiques. Parallèlement à ses activités de soliste, il publie un grand nombre d'ouvrages didactiques et d'œuvres anciennes destinées à la flûte à bec et à la flûte traversière, ainsi qu'un traité, *Les Règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque* (Éd. A. Leduc). Revenant ensuite à son premier instrument, mais cette fois encore dans une perspective historique, il développe également le jeu des clarinettes d'époque, du chalumeau de Vivaldi au cor de basset de Mozart et à la clarinette spécifique de Brahms. Flûtiste et clarinettiste, Jean-Claude Veilhan a joué notamment avec William Christie, Christopher Hogwood, Sigiswald Kuijken, Noël Lee, Gérard Lenne, Charles Mackerras, Jean-Claude Malgoire, Marc Minkowski et Jean-Claude Pennetier.

ELLEN MASERATI

Ellen Maserati, licenciée de littérature française, a fait ses études musicales à Paris où elle a obtenu le Premier Prix de clavecin au Conservatoire National de Musique de Paris en 1972. En 1975, elle est lauréate du concours «Bodky» de la Cambridge Society for Early Music et se consacre à la musique ancienne. Elle a participé à de nombreuses émissions, a joué dans le cadre des Festivals de Besançon, du Marais, du Festival Estival de Paris... avant de partir aux États-Unis (Californie) où elle vit depuis plusieurs années déjà, poursuivant diverses activités musicales.

GUY ROBERT

Lauréat de la Fondation de la Vocation, luthiste, musicien, férus de musique orientale, habile à improviser sur toutes sortes d'instruments, il a pris part à la fondation de l'Ensemble Guillaume de Machaut avant de prendre la direction de l'Ensemble Perceval, né en 1981 d'une rencontre entre musiciens et comédiens. Ensemble, ils ont réalisé une approche littéraire et musicologique sur le Moyen Âge, qui s'est concrétisée par des concerts et spectacles joués dans le monde entier : *Le jeu de Robin et Marion, Renart le Nouvel* de Jacquemart Giéle, le *Conte du Graal, Tristan et Yseut...* Dans ce parcours, ils ont plus particulièrement mis l'accent sur la lyrique courtoise du XII^e au XIV^e siècle, l'ensemble de leur activité ayant donné lieu à la réalisation de plusieurs enregistrements.



Marin Marais
(Musée de l'Opéra - Document Archives Photographiques, Paris)

ELISABETH MATIFFA

Elisabeth Matiffa étudie la viole de gambe auprès de Wieland Kuijken. Ayant obtenu un premier prix au Conservatoire Royal de Bruxelles en 1979, elle rejoint les Arts Florissants et William Christie. Elle participe à la plupart des productions de cet ensemble jusqu'en 1992, y assurant le «continuo» parallèlement à des recherches musicologiques. Elle est l'assistante de William Christie pour les productions de *Castor et Pollux* de Rameau en 1991 et *Médée* de Charpentier en 1993-1994. Elle participe aux activités des Pages de la chapelle de Versailles, donne des concerts de musique contemporaine — créations d'œuvres de Thierry Pécou, *Canzone pour viole de gambe et orchestre* de E. Sikora avec le Nouvel Orchestre Philharmonique en 1996, créations d'œuvres de Jacqueline Fontyn et Petros Korélis en 1997. Elle est régulièrement sollicité pour des concerts de musique de chambre avec instruments et chanteurs et participe à des productions liant la musique et le théâtre.

AVERTISSEMENT

Les plus belles pieces perdant infiniment de leur agrément, Si elles ne sont exécutées dans le goût qui leur est propre, cette pouvant donner une jidé de ce goût en me servant des notes ordinaires j'ay été oblige de suplcer de nouvelles marques capables de faire entrer dans mes veuës ceux qui joueron mes piéces - e - p. ex⁶. Signifie qu'il faut cörper ou esfler le coup d'archet en appuyant plus ou moins sur la corde Selon que la piéce le demande et cela quelque fois sur le commencement du temps sur la ailleur de la pointe comme la marque le désigne . de cette maniere l'on donne de l'ame aux piéces qui sans cela seroient trop uniformes .

Cet autre Signe / qui se trouve a côté des accords, marque qu'il faut les Separer au commencement par la basse et continuoir jusqu'a la partie Superieure, cequ'o l'on peut encors appeller harpsicord, cela est très-essentiel dans certaines piéces comme dans celle dela guitare et du moulinet .

A l'égard des autres marques je n'en parleray point joy, me flattant que ceux qui auront envie d'avoir mon troisième livre se seront pourvus du premier et du second où elles sont expliquées au long .

I'aurris Seullement que ces deux points a côté d'un- 4. Signifient qu'il faut coucher le 4. deit comme le premier : cela arrive rarement .

Il est encore à propos d'avertir le publicq que la pluspart des piéces qui composent ce troisième livre se peuvent jouer sur plusieurs autres instrumens comme, l'orgue, le clavérin, le violon, le dessus de viole, le theorbo, la guitare, la flute traversière, la flûte à bec et le hautbois J'ne s'igira que d'en s'avoir faire le choix pour chacun de ces instrumens .

MARIE-FRANÇOISE BLOCH*

Marie-Françoise Bloch, violiste et violoncelliste, licenciée en lettres classiques, est diplômée de la Schola Cantorum de Bâle (Suisse), de même que titulaire d'une maîtrise de musicologie et d'un C. A. de Musiques Anciennes. Elle participe à de nombreux concerts en France et à l'étranger, aussi bien en soliste qu'au sein de différents orchestres, ou ensembles de musique de chambre (la Grande Écurie et la Chambre du Roy, Le Concert Royal qu'elle fonde en 1980, le Berry Hayward Consort...). Elle aime également créer des œuvres contemporaines. Toujours passionnée par la recherche de partitions et par leur mise en forme, elle travaille pour les Éditions Fuzeau et Informusique. Elle enseigne au Conservatoire de Musique de Meaux, à l'École Nationale de Musique du Val Maubuée à Noisy-le-Grand (Seine-et-Marne) et à l'Heure Musicale (JSCPO) de Paris.

Documents B.N.
(p. 6, 10, 11)

A French musician

MARIN MARAIS

Marin Marais entered the service of the king's music in 1676. The son of a shoemaker, he was born in Paris in 1656 and received musical instruction from Sainte Colombe, the virtuoso violist, and from Lully, *surintendant de la musique de la Chambre*, to whom he dedicated his first Book of pieces for the viol in 1686. At the age of 23, Marais was appointed Ordinary of the King's Chamber (1679). Louis XIV was not slow to make him his favorite violist. At the same time, Marais entered the Opéra orchestra as violist and became its leader from 1695 until 1710. More than forty years after his death, his opera *Alcyone*, dating from 1706, was still in the repertory of the Académie Royale de Musique. This was not, however, his first theatrical work. He had already composed *Alcide* (1693) together with Louis Lully (the son of Jean-Baptiste), and *Ariane et Bacchus* (1696); *Sémélé* was to follow in 1709. The style of his four operas, like his instrumental works, does not surrender to the contemporary taste for Italian music. Marais remained firmly convinced of the virtues of French music, and, in this respect, remained faithful to Lully. He died in Paris, where he had always lived, in 1728, two years after Michel Richard Delalande. Delalande doubtless had not appreciated the commission that this young favorite received for the *Te Deum Mass* (1701) instead of him, the great figure and official composer of the King's Chamber... (he had known Marais in the choir of Saint-Germain-l'Auxerrois).

Marais' instrumental works consist essentially of the pieces contained in the five *Books for viol(s) (or other instruments...)* from which the three *Suites* on this recording have been taken (Book 3, 1711; Book 4, 1717).

PURPOSE, INSTRUMENTATION

Of course, Marin Marais first of all conceived his *Suites* for the bass viol: he played the viol himself (and what a violist he was!). However, let any suspicion of mercantilism be dispelled here, he wanted his music to be performed also 'on several other instruments, such as the organ, harpsichord, violin, treble viol, theorbo, guitar, transverse flute, recorder and oboe ...', continuing with the remark that it will only be necessary to make the choice for each of these instruments. For the present recording, we have availed ourselves of the freedom which Marais has offered us, choosing the flute (recorder or transverse flute) for the upper part. The musicians of the period did not in fact restrict their music to a single purpose. While remaining always an instrumentalist, the composer, if favouring his own instrument, nevertheless wrote for them all. Of course there is a great difference between an organ and a guitar or between a viol and a flute: no matter! To each the duty of adapting the music to the instrument he played. Chédeville

transcribed the *Four Seasons* (Vivaldi) for the musette; Bach adapted one of Marcello's oboe concertos for the harpsichord, etc... Music, at the beginning of the 18th century, was still a feast freely shared.

Marais's pieces for the viol, allowance being made for their respective octaves, lie within the range of wind instruments in use at the time. Louis XIV's violist also left complete freedom of choice concerning the continuo instruments: if the bass viol (and more especially the seven-string viol played and indicated by Marais) has appeared irreplaceable to us for the written bass line, the realization of the figuring can be given to all kinds of keyboard or plucked string instruments. For this recording, we have decided on the instrumentation for the melody and bass in respect of the individual character of the chosen Suites: transverse flute, harpsichord and viol for the *Suite in B minor*, powerful and searching; 'flûte de voix' (gentle, intimate), lute and viol for the *Suite in E minor*, possessing a fragile cheerfulness; lastly, treble recorder, harpsichord, theorbo and viol for the *Suite in F major*, brilliantly written and exuberant in style. This last Suite is the longest and calls for a more varied instrumentation: the double continuo, harpsichord and theorbo, much in use at the time, brings additional dynamics, timbres and instrumental combinations to the realization.

NOTATION AND ORNAMENTS

Marin Marais took great care over the variety and explanation of the *agrément*s: 'the finest pieces lose much of their appeal, if they are not performed in

*the style which is proper to them, and not being able to give an idea of this style with ordinary notes I have been obliged to supply new signs capable of allowing those who will play my pieces to respond to my desires'. These signs concern the *tremblements*, *batements*, *plaintes*, *flatements*, *notes perdues*, *notes enflées*, etc... which Marais abundantly scattered around his pieces. He also marked the articulation and phrasing very precisely. In addition, the repeated passages (like the *petites reprises* at the end of a piece) are decorated by Marais himself, without mentioning the *doubles* (variations) which he added to many pieces. The performer, after becoming acquainted with the signs which Marais has explained in his *Avertissements*, has only to slip onto a admirably marked musical runway...*

Can the ornamentation which Marais used for the bass viol be transferred to a wind instrument such as the flute? The *tremblements*, *batements*, *notes perdues*, (dashes) are practised by all the instrument families. The case of the *plainte*, *flatement*, *notes enflées* is more delicate since they originate from a technique particular to bowed string instruments and especially to the viol. However, they were also performed on wind instruments, but with a different technique and sometimes under different titles; the *plainte* can be compared to the *flattement* on the flute — this finger vibrato being produced by beating the finger against the edge of a hole (only obtainable on an instrument of the old type, without key); whereas the viol *flatement* of which Marais spoke can be transferred to the flute by using breath vibrato. With regard to the *notes enflées*, achieved by pressing more heavily on the string with the bow, they were also used by wind instruments of the

period (see Quantz, Blavet, etc.) and produced by a more or less large pressure of the 'breath column'. It was not a question of adaptation but rather of effects that were common to both string and wind instruments, achieved, once again, by different techniques.

If the performance on the flute of works by Marais is fascinating, it is first of all because this is music by a very great French composer; it is also because, in the flute repertory of the 18th century, there is no music to match it for richness of ornamentation. Of course, Hotteterre's or Couperin's flute parts, for example, are full of many precisely-written-down *agrément*s. But no score offers at the same time the explanation of the *tremblements*, *flatements*, *notes vibrées*, *notes enflées*. This profusion, this rich notation, provide particularly valuable information for the performer of French music of this period. By this we mean the passing-on of a particularly refined musical language.

LES FOLIES D'ESPAGNE

In the preface to his second book of *Pièces de violes*, Marin Marais wrote: 'The pieces here have not been worked out in the same manner as those of my first book; in composing them, I took care to make them suitable for playing on all sorts of instruments, such as the organ, harpsichord, theorbo, lute, violin and German (i.e. transverse) flute, and I dare flatter myself on having succeeded, having tried them out on the last two instruments. The figured basses are quite melodious, which will make such adaptations much easier for those who are willing to take the

trouble to try them on each of those different instruments.' In choosing to play *Les Folies d'Espagne* on the tenor recorder we are taking advantage of the freedom Marais himself allowed in the instrumentation. There were two main reasons for our choice of the tenor recorder. Firstly, unlike the baroque flute, the tenor recorder possesses a low C, which means that this note does not have to be transposed up an octave every time it occurs (in sixteen of the thirty-two variations); we are therefore able to respect the original melodic pattern. Secondly, we wished to give the 'C Flute' (tenor recorder in C) the importance vigorously claimed for it by the great English woodwind instrument maker Thomas Stanesby Jr (1692-1754) in *A New System of the Flute A' Bec or Common English Flute* (c 1732). Indeed, the range of the tenor recorder and its melancholy timbre seemed to us to be particularly well suited to the character of these *Folies d'Espagne*. The melody of *La Folia* inspired not only Marin Marais but also numerous other composers of his time and of various nationalities. D'Anglebert, Corelli, C. P. E. Bach and very many others composed variations on this famous dance, similar to the saraband — in fact, it would almost be easier to mention the composers of the time who didn't yield to the temptation of using this bewitching theme! And a bewitching theme it is indeed: the performance with its thirty-two variations, full of great diversity, lasts some twenty minutes, throughout which time we find the obsessively recurring theme of *La Folia*, to which the musician gives himself up completely without any concern for duration...

JEAN-CLAUDE VEILHAN
translated by CHARLES WHITFIELD



JEAN-Claude Veilhan

After studying the clarinet in Versailles and Paris, Jean-Claude Veilhan began to explore the field of ancient music as regards interpretation and authenticity. Thus he came to make his first recordings in France on historic instruments. Apart from his work as a soloist, he has also published many didactic works and early scores for the recorder and the flute, as well as a treatise on the interpretation of baroque works entitled *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque* (published by A. Leduc, Paris). He then returned to his first instrument, the clarinet, taken this time in its historical context, and he began to play period clarinets, from the chalumeau used by Vivaldi to the bassoon used by Mozart and the specific type of clarinet that is found in the works of Brahms. Jean-Claude Veilhan has appeared as recorder player, flautist and clarinettist with artists such as William Christie, Christopher Hogwood, Sigiswald Kuijken, Noël Lee, Gérard Lesne, Charles Mackerras, Jean-Claude Malgoire, Marc Minkowski and Jean-Claude Pennetier.

ELLEN MASERATI

Ellen Maserati has a degree in French Literature and she studied music in Paris, leaving the Paris Conservatoire (C.N.S.M.) with a Premier Prix for harpsichord in 1972. In 1975 she won the Bodky Competition organised by the Cambridge Society for Early Music and decided to devote herself to the music of that period. She took part in many broadcasts in France as well as appearing at various festivals (Festival de Besançon, Festival du Marais, Festival Estival de Paris...), before leaving for the United States (California), where she has now been living and pursuing various musical activities for several years.

GUY ROBERT

Guy Robert was a winner of the Prix de la Fondation de la Vocation. He is a lutenist, a musicologist and a fine improviser on all types of instruments, as well as being very keen on oriental music. He was one of the founders of the Ensemble Guillaume de Machaut before becoming the director of the Ensemble Perceval, which came into being in 1981 when a group of musicians and actors came together to carry out research into the literature and music of the Middle Ages. The result was a series of concerts and 'shows', including *Le Jeu de Robin et Marion*, *Renart le Nouvel* by Jacquemart Giélé, *Le Conte du Graal* and *Tristan et Yseut*, which have now been performed all over the world. Particular emphasis is placed in their ventures on the courtly traditions of the 12th to 14th centuries (music of the Trouvères and Troubadours). They have made several recordings of works from their repertoire.

ELISABETH MATIFFA

Elisabeth Matiffa studied the viola da gamba with Wieland Kuijken. After gaining a first prize at the Royal Conservatory in Brussels in 1979, she joined Les Arts Florissants and William Christie, taking part in most of that ensemble's productions as 'continuist' until 1992 and at the same time carrying out musicological research. She was William Christie's assistant on the productions of Rameau's *Castor et Pollux* in 1991 and Charpentier's *Médée* in 1993-94. She participates in the activities of Les Pages de la Chapelle de Versailles and also gives concerts of Modern music — first performances of works by Thierry Pécou, *Canzzone pour viole de gambe et orchestre* by E. Sikora with the Nouvel Orchestre Philharmonique in 1996, new works by Jacqueline Fontyn and Petros Korélis in 1997. She regularly takes part in chamber concerts with instruments and vocalists and in productions combining music and theatre.

MARIE-FRANÇOISE BLOCH*

The violinist and cellist Marie-Françoise Bloch, who has a degree in classics, studied at the Schola Cantorum in Basle (Switzerland). She also has a master's degree in musicology and a teaching diploma in ancient music. She takes part in many concerts in France and abroad, both as a soloist and as a member of orchestras and chamber ensembles (La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Le Concert Royal, which she founded in 1980, the Berry Hayward Consort, etc.). She also enjoys performing works by modern composers and her passion for seeking out and preparing scores is fulfilled in her work for the music publishers Fuzeau and Informusique. She teaches at the Conservatoire in Meaux, at the École Nationale de Musique du Val Maubuée in Noisiel (Seine-et-Marne) and at L'Heure Musicale (JSCPO) in Paris.

PREMIERE PARTIE

Première Suite (Prélude)

Instruments / The instruments:

- Flûte à bec de / Recorder by: K. Schelle (Loxsted)
- Flûte à bec de voix (flûte à bec ténor en ré) de / Tenor recorder in D by: K. Schelle (Loxsted)
- Flûte à bec ténor de / Tenor recorder by: B. Junghänel (Gütersloh)
- Flûte traversière de / Transverse flute by: B. Kowalewsky (Berlin)
- Clavecin de / Harpsichord by : W. Dowd (Boston)
- Luth de / Lute by: R. Galbraith (Oxford)
- Théorbe de / Theorbo by: J. Van de Geest (Lausanne)
- Viole de gambe de / Viola da gamba by: D. Rubio (Oxford) & * P. Claudot (Dijon).