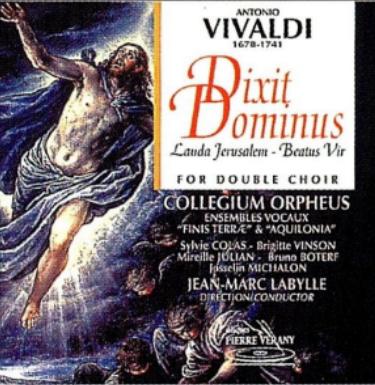


Déjà paru...



PV799112

ANTONIO VIVALDI  
1678-1741

# Concerti per Vari Strumenti

Cordes - Viole d'amour - Violon - Basson  
Violon & Mandoline - Violon & Clavecin

## COLLEGIUM ORPHEUS

Philippe COUVERT - Philippe RAMIN

Hélène PERET - Nicolas ANDRE

JEAN-MARC LABYLLE  
DIRECTION/CONDUCTOR



# COLLEGIUM ORPHEUS

direction/conductor, Jean-Marc LABYLLE

Philippe COUVERT, violon & viole d'amour/violin & viola d'amore

Philippe RAMIN, clavecin/harpsichord

Hélène PERET, mandoline/mandolin

Nicolas ANDRE, basson/bassoon

Violon solo/*solo violin*

Alain Viau

Violons/*violins*

Emmanuelle Barré

Gilles Bouras

Françoise Couvert

François Gasnier

Franck Pichon

Altos/*violas*

Marie-Liesse Barau

Hélène Couvert

Violoncelles/*cellos*

Jean-Christophe Marcq

Luc Saint Loubert-Bie

Contrebasses/*double-basses*

Stéphane Goasguen

Clotilde Guyon

Orgue/*organ*

Marta Gliozzi

Arpa tripla/*triple harp*

Stéphanie Lecomte

Nos plus vifs remerciements à Yves Pallier sans lequel la réalisation de ce CD n'aurait pas été possible, ainsi qu'à Fernand Corbillon pour son remarquable travail sur les manuscrits.

Couverture : Nature Morte  
Johannes Hannot (1630-1683) © D.R.  
PV700034

# Antonio VIVALDI 1678-1741

[1] CONCERTO PER ARCHI E CEMBALO  
en sol mineur/G minor, RV 153

[1] Allegro 2'58

[2] Andante 2'28

[3] Allegro Assai 1'48

[4] CONCERTO PER VIOLINO,  
CEMBALO E ARCHI  
en la majeur/A major RV 546

[4] Allegro 3'36

[5] Andante 3'06

[6] Allegro 2'45

[7] CONCERTO PER VIOLA D'AMORE,  
ARCHI E CONTINUO  
en ré mineur/D minor, RV 393

[7] [sans indication de tempo] 4'19

[8] [sans indication de tempo] 3'08

[9] [sans indication de tempo] 3'58

[10] CONCERTO PER FAGOTTO,  
ARCHI E CONTINUO  
en do majeur/C major, RV 468

[10] Allegro molto 2'34

[11] Andante 2'35

[12] CONCERTO PER VIOLINO,  
ARCHI E CONTINUO  
en si bémol majeur/B flat major, RV 745

[12] Allegro molto 4'17

[13] CONCERTO PER VIOLA D'AMORE,  
ARCHI E CONTINUO  
en ré mineur/D minor, RV 395

[13] Allegro 4'44

[14] Largo 4'46

[15] Allegro 3'38

[16] CONCERTO PER VIOLINO, MANDOLINO,  
ARCHI E CEMBALO  
en si bémol majeur/B flat major, RV 548

[16] Allegro 3'19

[17] Largo 3'57

[18] Allegro 2'27

*L*e Concerto pour violon et clavecin en la majeur RV 546, que l'on ne connaît que par sa partition autographe, remonte aux années fastes où Vivaldi, comme un contrat le stipula à partir de 1723, devait fournir aux jeunes instrumentistes de l'*Ospedale della Pietà* trois compositions par mois, avec obligation pour lui de superviser leur exécution. Initialement prévu pour violon et violoncelle, ce concerto semble avoir connu un succès particulier auprès des jeunes filles, comme en témoignent deux modifications successives de l'instrumentation soliste. Les mots *all' inglese* inscrits d'une autre encre à la suite du titre *Con<sup>o</sup> con 1 Violo et 1 Violo obligato* suggèrent selon une forte probabilité le remplacement du violoncelle originel par la viole de gambe, Vivaldi désignant dans plusieurs manuscrits comme *viola all'inglese* des instruments de la famille des violes. L'hypothèse souvent proposée de l'emploi d'instruments à cordes sympathiques comme la viole d'amour, ou dans le cas présent le baryton, reste musicologiquement peu défendable. D'une encre d'une nuance encore différente, Vivaldi soumet enfin sa troisième alternative : *à cembalo*, ce qui laisse entendre qu'une des demoiselles qui tâtaient du *continuo* harmonique demanda au compositeur la possibilité de briller elle aussi comme soliste. Dans son *Répertoire des œuvres de Vivaldi*, Peter Ryom imagina que les deux parties de violon et de violoncelle devaient être jouées respectivement par les mains gauche et droite du clavecin, transformant le ludique et pétillant dialogue évoluant bien souvent en lignes parallèles en laborieux concerto pour clavier, qui n'a à ce jour tenté que le virtuose Igor Kipnis, qui en a réalisé une édition critique. L'idée à priori réjouissante de goûter, enfin !, du clavecin soliste chez Vivaldi s'effrite à la simple écoute de l'œuvre reconstituée, indigne de l'imagination du Vénitien, toujours soucieux d'écriture idiomatique dès qu'il s'interroge sur les ressources techniques d'un instrument. L'interprétation la plus vraisemblable de l'indication manuscrite, proposée ici, est de substituer un clavecin au violoncelle (ou à la viole de gambe). L'affrontement de deux solistes de nature différente est l'essence même d'une telle composition aux allures de joute virtuose, où les partenaires prennent plaisir dans les phrases chantées à l'identique à diversifier leurs interventions en utilisant toutes les ressources expressives caractérisant leur instrument.

Dans les *concerti a due*, la notion de rivalité est d'ailleurs la raison d'être principale. Rien de plus stimulant pour perfectionner le jeu de jeunes élèves douées que de solliciter habilement leur esprit de compétition. Il en fut sans doute également ainsi avec le **Concerto pour violon et mandoline en si bémol majeur RV548**, composé lui aussi pour la Pietà durant la prolifique décennie 1720-30. Le

titre initial du manuscrit était *Conto Con Mandolin e Violo obligati*. Fut-il vraiment joué dans cette formation ? Les valeurs longues confiées aux cordes grattées impliquant dans le *Largo* mélancolique des artifices d'exécution laissent planer un doute, plus sérieux encore quand on examine en comparaison l'écriture soliste des Concertos pour une mandoline en ut majeur RV425 et pour deux mandolines en sol majeur RV532, parfaitement adaptée aux ressources délicates de l'instrument à plectre. Vivaldi résolut vite les difficultés par une repentance, en donnant au violon un partenaire moins anachronique: le hautbois. Sur le manuscrit corrigé, le mot *Hautb.* est écrit au dessus de *Mandolin*. Le concerto a connu dans cette nouvelle instrumentation une légitime notoriété. Il est étrange cependant que personne n'ait cherché jusqu'à ce jour à redonner vie au texte primitif caché dans ce palimpseste vivaldien connu depuis un demi siècle. Pourtant, le Rouquin ingénieux n'avait pas encore dit son dernier mot. Quand il vendit l'œuvre vers 1725, il substitua pour la dernière fois un nouveau soliste au hautbois, peu prisé sans doute par l'exigeant acquéreur. C'est donc sous forme du *Concerto a 2 Violini Obbligati* RV764 que cette page protéiforme rejoignit la riche collection d'un prestigieux mécène, le cardinal Ottoboni.

Transformer les manuscrits existants semble d'ailleurs avoir été une occupation favorite chez Vivaldi, quand souvent il était pris par le temps, mais aussi quand il cédait à la pression d'interprètes dont il était proche, à la Pietà ou à l'opéra, qui lui demandaient de leur tailler sur mesure une page déjà appréciée sous une autre apparence. C'est ainsi que le **Concerto en ré mineur RV 393**, composé initialement pour que résonnent les sonorités argentines de la viole d'amour, fut ultérieurement retaillé aux mesures du violon (Concerto RV 769, de même tonalité), moyennant une simplification de certains passages solistes. Le manuscrit autographe commun aux deux versions indique à plusieurs endroits dans les trois mouvements, les corrections à effectuer pour changer l'instrument. Voici pour la première fois l'enregistrement de la ligne originale confiée à la viole d'amour, le texte habituellement joué, car reproduit dans l'édition moderne, étant celui du concerto pour violon. Qui demanda cette transformation à Vivaldi ? Le titre initial *Con<sup>o</sup> p Viola d'Amore* donne peut-être l'explication. Les lettres AM en majuscules ressemblent à une dédicace malicieusement dissimulée, destinée à la plus prestigieuse virtuose de la Pietà, Anna Maria, premier violon de l'orchestre jusqu'à la fin des années 1720, et qui jouait aussi de la viole d'amour. L'accord difficile de l'instrument et son caractère exceptionnel l'excluant du quatuor d'archets traditionnel limitaient sans doute les occasions de jouer l'œuvre dans sa forme originelle. Alors que la version pour violon

demandait des préparatifs d'exécution simplifiés. Les mélodies composées pour la viole d'amour devaient séduire particulièrement Anna Maria, qui demanda à Vivaldi de transformer de manière identique deux autres concertos, les RV395 et RV396 devenant respectivement les RV770 et RV768. Le **Concerto pour viole d'amour en ré mineur RV 395** subit en particulier une transformation radicale. Dans le premier *Allegro* les passages sur plusieurs cordes sont supprimés, alors que le *Largo* où des accords complexes mettent en relief les étranges sonorités de l'instrument est simplement remplacé par un *Andante* à la trame légère. La version primitive est ici restituée pour la première fois dans son fragile équilibre. Le *Largo* en particulier, magique et mystérieux. Les basses y sont exclues, la caresse des violons formant l'écrin tenu où vient se nicher la plainte acidulée de la ligne principale.

Le **Concerto pour cordes en sol mineur RV 153** connaît lui aussi plusieurs versions successives, quatre au total, superposées en strates par des indications de couleurs d'encre différentes sur le manuscrit de composition autographe. La confusion règne dans les éditions, et rares sont les interprétations cohérentes de l'une ou l'autre version. Voici le premier enregistrement de la seconde forme qu'a connu ce concerto. Peut-être la plus intéressante, car le discours complet de la version initiale est préservé dans le premier mouvement, alors que des coupes sombres sont effectuées dans les corrections postérieures. Vivaldi retouche cependant le *Finale Allegro*, en modifiant après 17 mesures les motifs de trois croches simples en figurations de doubles croches, dans chacune des quatre parties d'orchestre. Quand fut-il modifié ? Si l'on admet communément que le texte original fut composé vers 1720, les modifications se succédèrent dans les années suivantes. Les Figlie, ses élèves, l'eurent probablement entre les mains.

Les deux œuvres apparemment incomplètes, le **Concerto pour violon en si bémol majeur RV 745** et le **Concerto pour basson en ut majeur RV 468** posent une toute autre énigme. Leur structure atypique en un ou deux mouvements est-elle volontaire, ou bien sont-ils simplement inachevés ? Et pourquoi ? L'*Allegro* en si bémol majeur apporte peut-être la réponse. La nature du soliste, non précisée sur le manuscrit, ne fait pas de doute à la lecture de la ligne principale. Vivaldi pensait au violon. Les ritournelles des *tutti*, typiques de son langage, n'aident pas à la datation. Le dessin tourmenté des *soli*, davantage. L'accompagnement allégé, la complexité d'intonation, les ruptures de climats, l'agrégation de petites cellules thématiques appartiennent avec une forte probabilité à ses

dernières années d'écriture. On peut même imaginer son dernier coup d'archet inachevé, avant son départ pour Vienne en 1740. Les deux mouvements avec basson ne sont guère antérieurs. La passion curieuse de Vivaldi pour l'instrument pittoresque à la sonorité goguenarde s'exerça surtout pendant sa dernière décennie d'activité. Mais un indice plus significatif encore est l'emprunt d'un morceau de ritournelle au *Finale* du Concerto pour deux cors RV539, bien reconnaissable dans les *tutti* de l'*Allegro molto* pour basson. Ce qui suggère une composition postérieure à 1730. Peut-être plus tardive de quelques années. Ou même, pourquoi pas, un des ultimes concerto pour basson qui serait resté inachevé, comme cet *Allegro molto* en ré mineur RV482, gardé précieusement en l'état dans sa collection de manuscrits, pour un usage ultérieur .

Vivaldi raturait, biffait, corrigeait, transformait, modifiait ses textes musicaux : rien de figé, jamais, chez cet alchimiste du son. Interroger les encres sur l'histoire d'une œuvre amène, comme dans le présent enregistrement, à restituer des moments émouvants et précieux, passés jusqu'à ce jour inaperçus.

Toussaint Loviko (décembre 2001)



*T*he Concerto for violin and harpsichord in A major RV 546, known to us only from its autograph score, dates from the prosperous period when Vivaldi, as was stipulated by contract from 1723 onwards, was charged with providing three compositions per month for the young instrumentalists of the Ospedale della Pietà, with the obligation of personally supervising their performance. This concerto, initially written for violin and cello, seems to have been particularly appreciated by the girls, as is attested by two successive modifications of the solo line-up. The words *all'inglese*, written in a different ink after the title *Con<sup>to</sup> con 1 Violo et 1 Violo obligato*, strongly suggest that the original cello was replaced by the viola da gamba, for several of Vivaldi's manuscripts give the name *viola all'inglese* to instruments of the viol family. The frequently advanced hypothesis that this indicates the use of instruments with sympathetic strings such as the *viola d'amore*, or in the present instance the *baryton*, remains difficult to defend from a musicological standpoint. In yet another shade of ink, Vivaldi finally offers his third alternative: *ò cembalo*, which suggests that one of the young ladies who provided continuo support asked the composer to give her too the chance to shine as a soloist. In his *Répertoire des œuvres d'Antonio Vivaldi*, Peter Ryom expressed the opinion that the violin and cello parts must have been played respectively by the right and left hands of the harpsichordist, thus transforming the playful, sparkling dialogue, often moving in parallel lines, into a laboured concerto for keyboard, which has so far tempted only the virtuoso Igor Kipnis, who realised a critical edition of the work. The idea that we can thus at last have a taste of solo harpsichord writing by Vivaldi – on the face of it, a wholly delightful prospect – alas loses all its charm as soon as the reconstruction is actually heard: it is quite unworthy of the imagination of the composer, who always takes great care to write idiomatically for an instrument once he has examined its technical capacities. The most plausible interpretation of this phrase in the manuscript, which is presented here, is for the harpsichord to replace the cello (or the *viola da gamba*). The confrontation between two unlike soloists is the whole point of a composition of this kind, with its atmosphere of a virtuoso joust, in which the partners delight in varying their performance of identically written phrases by using all the characteristic expressive resources of their instrument.

In concerti a due, indeed, the notion of rivalry is the main *raison d'être* of the piece. There could be no more stimulating method of improving gifted young pupils' playing than cleverly encouraging

their competitive spirit. This must certainly have been the case too in the **Concerto for violin and mandolin in B flat major RV548**, another piece composed for the Pietà during the prolific decade 1720-30. The manuscript was initially entitled *Conto Con Mandolin e Violo obligati*. Was it ever really played by such a combination? The long notes in the mandolin part, which would necessitate the use of technical trickery to perform the melancholy *Largo*, leave room for doubt, which seems to be confirmed when we compare this work with the solo writing in the concertos for mandolin in C major RV425 and for two mandolins in G major RV532, which are perfectly suited to the delicate resources of the instrument. Vivaldi quickly resolved the obvious difficulties by a change of mind, giving the violin a less incongruous partner: the oboe. On the corrected manuscript, the word *Hautb.* is written above *Mandolin*. The concerto has deservedly become well known in this new instrumentation. It is strange, though, that no-one up to now has attempted to revive the earlier text hidden away in this Vivaldian palimpsest, which has been known for half a century now. But the ingenious Red Priest had not yet said his last word. When he sold the piece around 1725, he substituted yet another soloist for the oboe, which was doubtless not to the taste of the choosy purchaser. Hence it was in the form of the *Concerto a 2 Violini Obbligati RV764* that this protean work entered the rich collection of a prestigious patron of music, Cardinal Ottoboni.

The transformation of existing manuscripts seems in fact to have been a favourite pastime of Vivaldi's, often because he had a tight deadline to meet, but also when he gave in to pressure from musicians in his circle, at the Pietà or in the opera house, who asked him to produce a tailor-made version of a piece that had already been successful in another guise. It was in this way that the **Concerto in D minor RV 393**, initially composed for the silvery sonorities of the *viola d'amore*, was later adjusted to fit the violin (*Concerto RV 769* in the same key), at the cost of simplifying certain solo passages. The autograph manuscript common to both versions indicates at several points in all three movements the corrections that are to be made when changing the solo instrument. This recording presents for the first time the original line for *viola d'amore*, the text usually played – since it is that printed in the modern edition – being that of the violin concerto. Who asked Vivaldi to revise the concerto? The original title *Con<sup>to</sup> p Viola d'Amore* may provide the explanation. The letters *AM* written in capitals look like a mischievously disguised dedication to the Pietà's most celebrated virtuoso, Anna Maria, who led the orchestra as first violin until the end of the 1720s, and who also played the *viola d'amore*. The difficulty of tuning the instrument, and the fact that its exceptional

nature excluded it from the normal string orchestra, doubtless limited opportunities to play the work in its original form – whereas the violin version could be put on much more easily. The melodies composed for viola d'amore must have especially appealed to Anna Maria, who asked Vivaldi to transform two other concertos in exactly the same fashion, so that RV395 and RV396 became RV770 and RV768 respectively. The **Concerto for viola d'amore in D minor RV 395** went through a particularly radical transformation process. In the opening Allegro the multiple string passages were omitted, whilst the Largo with its complex chords bringing out the instrument's exotic sonorities was quite simply replaced by a lightweight Andante. The original version is recorded here for the first time, its fragile balance displayed most especially in the magical, mysterious Largo. The bass instruments are excluded, with the violins' caressing accompaniment forming an ethereal setting for the solo line's bittersweet lament.

The **Concerto for strings in G minor RV 153** also went through a number of successive versions, four in all, superimposed in layers indicated by different colours of ink in the autograph manuscript. Confusion reigns in the various published editions, and coherent interpretations of one or other of the possible versions are rare. Here is the first recording of the second form of this concerto. Perhaps this is the most interesting state of the work, for the musical discourse of the initial version is wholly preserved in the first movement, whereas the subsequent corrections made draconian cuts. However, Vivaldi did retouch the Allegro finale, changing the three-quaver motifs into semiquaver figuration after 17 bars in all four orchestral parts. When was the work modified? If it is generally accepted that the original text was composed around 1720, then the modifications must have come one after the other over the next few years. The Figlie, Vivaldi's pupils, probably had a hand in these changes.

The two apparently incomplete works, the **Violin Concerto in B flat major RV 745** and the **Bassoon Concerto in C major RV 468**, pose a problem of a quite different nature. Is their atypical structure in one or two movements deliberate, or are they merely unfinished? And if so, why? The Allegro in B flat major may provide the answer. The nature of the solo instrument, unspecified in the manuscript, is not in doubt as soon as one reads the principal line. Vivaldi was thinking of the violin. The tutti ritornellos, typical of his language, are of no help in dating the work. But the tormented pattern of the solo passages is. The streamlined accompaniment, the intonation difficulties, the sudden shifts in atmosphere, the accumulation of small thematic cells, all of these point with a high

degree of probability to the composer's last years. One might even imagine this to be his last, unfinished piece for his instrument before he left for Vienna in 1740. The two movements with bassoon can scarcely date from much earlier. It was above all in his final decade of activity that Vivaldi indulged his curious passion for this picturesque instrument with its droll sonority. But an even more significant pointer is the fact that this work for bassoon borrows part of a ritornello from the finale of the Concerto for two horns RV539, easily recognisable in the tutti of the Allegro molto here. This suggests that it was composed after 1730, perhaps a few years after that date. Or even, why not, that it is one of those very late bassoon concertos that remained unfinished, like the Allegro molto in D minor RV482, which was carefully preserved in this state in the composer's collection of manuscripts, for later use.

Vivaldi altered, crossed out, corrected, transformed and modified his musical texts: nothing ever remained set in stone with this alchemist of sound. Examining the layers of ink can permit us, as in the present recording, to restore moving and precious moments that had gone unnoticed until now.

Toussaint Loviko (December 2001)  
Translation: Charles Johnston



## LE COLLEGIUM ORPHEUS

Direction : Jean-Marc LABYLLE

C'est en 1972 que Jean-Marc Labylle, après des études à la Schola Cantorum de Paris dans la classe de flûte à bec de Roger Cotte, entame une carrière de soliste au sein de l'orchestre de chambre Paul Kuentz avec lequel il interprète les principaux concertos de Bach, Vivaldi, Haëndel, Telemann... Sa jeune carrière le conduit à se produire dans les principales villes de l'hexagone, ainsi qu'en Espagne, Italie, Belgique, Luxembourg aux côtés de solistes prestigieux tels que Maurice André, Huguette Dreyfus, Jacques Chambon, Bernard Soustrot, Guy Touvron, Eric Aubier...

Dès 1975, ses analyses le conduisent tout naturellement à approfondir l'interprétation des œuvres baroques grâce à l'étude des traités de musique ancienne pour parvenir à une authenticité toute nouvelle. Pour ce faire, il réunit une dizaine de jeunes musiciens et forme son ensemble le Consort Orpheus et commence à explorer le répertoire de la musique des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en travaillant le style particulier de ces époques.

En parallèle, Jean-Marc Labylle mène un profond travail pédagogique, ce qui lui vaut d'être engagé par les J.M.F, les Musigrains (concerts à la salle Pleyel) et de devenir professeur à l'Ecole Nationale de Musique de Brest où il dirige la classe de flûte à bec et de musique baroque. Son engagement, son rayonnement musical et son charisme personnel ont permis à la Bretagne de voir éclore de nombreux talents qui font désormais de cette région une terre incontournable de la musique ancienne.

En 1986, le Consort Orpheus devient le Collegium Orpheus, premier groupe d'instruments anciens de Bretagne. Depuis 1990, il se consacre en priorité à la musique sacrée et crée deux ensembles vocaux Finis Terraे à Brest et Aquilonia à Quimper avec lesquels il a donné des œuvres majeures telles que la Messe en Si et les grandes Cantates de Bach, Gloria, Magnificat et Double Chœurs de Vivaldi, Dixit Dominus et Coronation Anthems de Haëndel, Davidde Penitente de Mozart.

Sa relecture personnelle, son sens inné de la respiration et sa dynamique le hissent au rang des plus grands chefs actuels du Baroque.

## LE COLLEGIUM ORPHEUS

Direction : Jean-Marc LABYLLE

After studying the recorder in Roger Cotte's class at the Schola Cantorum in Paris, Jean-Marc Labylle embarked on a career as a soloist with the Paul Kuentz Chamber Orchestra in 1972, performing the major concertos of Bach, Vivaldi, Handel, Telemann and others. His early career took him all over France, and to Spain, Italy, Belgium and Luxembourg, with great soloists including Maurice André, Huguette Dreyfus, Jacques Chambon, Bernard Soustrot, Guy Touvron, and Eric Aubier.

In 1975, wishing to acquire a deeper knowledge of Baroque interpretation and thus obtain greater authenticity in his performances, he began to study treatises on early music. And he formed the ten-strong *Orpheus Consort*, with which he undertook an exploration of music of the sixteenth, seventeenth and eighteenth-centuries, concentrating on the particular style of each period.

At the same time, Jean-Marc Labylle carried out serious educational work, which led to his engagement by the Jeunesses musicales de France (an association promoting music for the young) and an appointment at the National Music School in Brest, where he is in charge of the recorder and Baroque music class. His commitment, musical influence and personal charisma have led to the emergence of many new talents, and Brittany can now pride itself on being a region of importance in the field of early music.

In 1986, the *Orpheus Consort* became the *Collegium Orpheus*, Brittany's first ensemble playing on period instruments. Since 1990, Jean-Marc Labylle has devoted himself as a priority to sacred music, forming two vocal ensembles, *Finis Terraе* in Brest and *Aquilonia* in Quimper, with which he presents major works, including Bach's great *Cantatas* and *B-minor Mass*, Vivaldi's *Gloria*, *Magnificat* and works for double choir, Handel's *Dixit Dominus* and *Coronation Anthems*, and Mozart's *Davidde Penitente*.

Jean-Marc Labylle's personal interpretations, his innate sense of respiration and his dynamics make him one of the great Baroque conductors of today.

Translation: Mary Pardoe

## Philippe COUVERT

Philippe Couvert a étudié le violon auprès de Jean Lénert et fut l'un des plus jeunes Premier Prix du Conservatoire de Paris. Premier Violon solo de La Grande Ecurie & de la Chambre du Roy depuis 1986, il est aussi l'invité de diverses formations jouant sur instruments d'époque (La Petite Bande, Il Fondamento, Ricercar Consort, La Fenice, Ensemble Gilles Binchois, Les Talens Lyriques, Het Collegium Vocale van Gent, Ensemble baroque de Limoges, Hesperion XX).

Tour à tour violoniste, altiste, violiste, abordant les genres les plus divers de la fin du 16<sup>ème</sup> siècle à nos jours – illustrant en cela la volonté d'ouverture qui distingue les jeunes générations d'instrumentistes – Philippe Couvert a fondé en 1988 son propre ensemble instrumental, l'Académie Sainte-Cécile, à la tête duquel il se produit en Europe et à l'étranger. Le trio Parole qu'il forme depuis 1997 avec le violoncelliste romain Andrea Fossa et le pianofortiste israélien Zvi Meniker, le mène souvent à l'étranger.

Régulièrement convié à enseigner dans le cadre de cours magistraux, Philippe Couvert est titulaire depuis 1999 de la chaire de violon baroque au conservatoire national de région de musique de Lille. Sa spécialisation reconnue lui a valu de participer à plusieurs productions cinématographiques (Les Liaisons Dangereuses, Tous les Matins du Monde, Ridicule et Jefferson à Paris).

Il a entrepris une amicale et fructueuse collaboration avec le Collegium Orpheus que dirige Jean-Marc Labaille.

Philippe Couvert joue sur :

- violon Léopold Widhalm, Nuremberg 1740
- viole d'amour Bernard de Liège, Paris 1890
- archet Daniel Latour, Bruniquel 1985, copie anonyme italien, début XVIII<sup>ème</sup>.

## Philippe COUVERT

Philippe Couvert studied the violin with Jean Lénert and was one of the youngest winners of a Premier Prix at the Paris Conservatoire. First violin solo with La Grande Écurie & la Chambre du Roy since 1986, he also appears with various ensembles playing on period instruments: La Petite Bande, Il Fondamento, Ricercar Consort, La Fenice, Gilles Binchois Ensemble, Les Talens Lyriques, Ghent Collegium Vocale, Limoges Baroque Ensemble, Hesperion XXI.

Very eclectic, he plays the violin, viola, viola d'amore and viola da gamba, in a repertoire ranging from the sixteenth century to the present day. In 1988, Philippe Couvert formed his own instrumental ensemble, the Académie Sainte-Cécile, with which he appears in Europe and worldwide. He also travels widely with the Parole Trio, which he formed in 1997 with the Italian cellist Andrea Fossa and the Israeli forte-piano player Zvi Meniker.

Well known as a lecturer, Philippe Couvert was appointed professor of baroque violin at the Lille Conservatoire (CNR) in 1999. As a specialist in early music, he has been invited to take part in several films, including "Les Liaisons Dangereuses" (Stephen Frears) and "Tous les Matins du Monde" (Alain Corneau).

He also enjoys a fruitful and friendly collaboration with the Collegium Orpheus, conducted by Jean-Marc Labaille.

Philippe Couvert plays

- a violin by Leopold Widhalm, Nuremberg 1740
- a viola d'amore by Bernard de Liège, Paris 1890
- Bow by Daniel Latour, Bruniquel 1985 (copy of an anonymous Italian model, early 18<sup>th</sup> century).

## Philippe RAMIN

Philippe Ramin étudie l'orgue et le clavecin avec René Saorgin et Béatrice Clérici. Il travaille ensuite auprès d'Huguette Dreyfus, Laure Morabito et Françoise Lengellé. C'est à la Schola Cantorum de Bâle qu'il approfondira sa connaissance du continuo historique au contact de Jesper Christensen. Membre du trio l'Orangerie avec Michelle Tellier et Hillary Metzger, il participe aux dernières productions de la Péniche Opéra. Il collabore depuis 1999 avec le Collegium Orpheus. Philippe Ramin joue sur un grand clavecin italien Stravagante de l'Atelier du Clavecin Laurent Soumagnac.

*Philippe Ramin studied the organ and the harpsichord with René Saorgin and Béatrice Clérici, and went on to work with Huguette Dreyfus, Laure Morabito and Françoise Lengellé. He acquired deeper knowledge of historic continuo with Jesper Christensen at the Schola Cantorum Basiliensis. As a member of the Trio l'Orangerie, with Michelle Tellier and Hillary Metzger, he has taken part in the recent productions of the Péniche Opéra. He has been a member of the Collegium Orpheus since 1999. Philippe Ramin plays an italian harpsichord Stravagante from Laurent Soumagnac's Atelier du Clavecin.*

## Hélène PERET

Hélène Peret étudie la mandoline avec Christian Schneider à la Schola Cantorum où elle obtient le Diplôme de Concert. Par la suite, elle crée avec Annick Robergeau le Duo Larson pour faire découvrir le répertoire du 18<sup>e</sup> siècle sur instruments d'époque. Par ailleurs, elle participe à divers enregistrements au sein d'ensembles et orchestres, tels l'Opéra de Toulouse, Bordeaux, Nantes, Lille, Lyon et au Palais Garnier à Paris). Cet enregistrement est sa première collaboration avec le Collegium Orpheus. Hélène Peret joue sur : mandoline milanaise, copie de Daniel Larson.

*Hélène Peret studied the mandolin with Christian Schneider at the Schola Cantorum Basiliensis, where she obtained her diploma as a concert artist. She went on to form the Duo Larson with Annick Robergeau in order to explore the eighteenth-century repertoire on period instruments. She also takes part in performances and recordings with various ensembles and orchestras, including those of the opera companies in Toulouse, Bordeaux, Nantes, Lille, Lyons and Paris (Palais Garnier). This recording is her first collaboration with the Collegium Orpheus. Hélène Peret plays a Milanese mandolin, copy by Daniel Larson.*

## Nicolas ANDRÉ

Né à Blois en 1973, Nicolas André étudie le basson moderne puis les bassons anciens, baroque, classique et dulciane. Il étudie notamment avec Marc Vallon au CNSM de Paris et suit les conseils de Marcel Ponseele, Josep Borras et Sergio Azzolini. Il a été membre de l'Union European Baroque Orchestra (dir Roy Goodman et Lars Ulrik Mortensen) en 1999 et du Jeune Orchestre Atlantique (dir. Philippe Herreweghe) en 2000. Il enseigne le basson et se produit en tant que concertiste et soliste dans différents ensembles en France et en Europe (Les Talens Lyriques, Il Fondamento, Ensemble 18-21, Ensemble Philidor). Sa collaboration avec le Collégium Orpheus date de 1999. Nicolas André joue sur : basson, copie de Levin-Ross, 1991 d'après Eischentopf.

*Born in Blois in 1973, Nicolas André studied the modern bassoon, before turning to earlier versions, the dulcian and the bassoons of the Baroque and Classical periods. He studied with Marc Vallon at the Paris Conservatoire (CNSM), and took the advice of Marcel Ponseele, Josep Borras and Sergio Azzolini. He was a member of the European Union Baroque Orchestra (conductors: Roy Goodman, Lars Ulrik Mortensen) in 1999, and of the Jeune Orchestre Atlantique (conductor: Philippe Herreweghe) in 2000. He teaches the bassoon and appears with various ensembles as a concert artist and soloist: Les Talens Lyriques, Il Fondamento, Ensemble 18-21, Philidor Ensemble. He has been a member of the Collégium Orpheus since 1999. Nicolas André plays a bassoon by Levin-Ross, 1991, after Eischentopf.*



© D. R.

JEAN MARC LABYLLE