

G. A. PANDOLFI MEALLI
SONATES OP. 3 & 4

Hélène Galatea CONRAD, violon

Amandine LESNE, viole de gambe

Dana HOWE, théorbe et guitare

Adrien PIÈCE, orgue et clavecin

G. A. PANDOLFI MEALLI (1624-1687) **SONATES POUR VIOLON**

Pandolfi Mealli

On ne sait à ce jour que peu de choses de la vie du violoniste et compositeur Giovanni Antonio Pandolfi Mealli.

Domenico Pandolfi est né vraisemblablement en 1624 à Montepulciano. L'adjonction du nom de famille de son beau-père et les changements de prénom surviennent plus tard, peut-être pour des raisons d'héritage ou à la suite de vœux sacerdotaux. Il étudie son art à Venise, où son demi-frère Giovan Battista Mealli chante à la Chapelle Ducale de Saint-Marc dont le Maître n'est autre que Claudio Monteverdi.

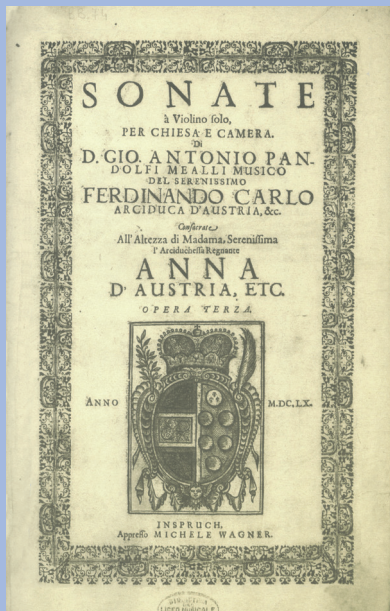
Au tournant des années 1650-60, Pandolfi est engagé à la Cour d'Innsbruck par les mélomanes éclairés que sont l'archiduc Charles-Ferdinand de Habsbourg et son épouse l'archiduchesse Anne de Medicis, à la même époque que son contemporain resté plus célèbre Pietro Antonio Cesti.

C'est dans ce lieu, alors décrit comme la « Capitale des Merveilles », que Pandolfi compose les douze sonates (en deux opus) pour violon et basse, per chiesa e camera.

Dédicacées à l'archiduchesse et à l'archiduc Sigismond-François, frère de Charles-Ferdinand, qui héritera de ses titres à sa mort en 1662, les sonates ont été ainsi regroupées sans doute afin de pouvoir remercier les deux souverains de la Cour.

Il s'agit là des opus 3 et 4, et l'on ignore ce que sont devenus les opus 1 et 2 – il est toutefois possible que ce dernier fit l'objet d'une nouvelle impression à Rome en 1669 sous le titre du troisième recueil qui ait survécu, intitulé Sonates, Ballets, Sarabande, Courantes, Passacaille, Capricettis et une Trombetta, pour un et deux violons avec si l'on veut la troisième voix pour l'alto, sans numéro d'opus.

C'est au moment de cette dernière publication que l'on retrouve la trace de Pandolfi, à Messine cette fois, ville portuaire à l'apogée de son influence dans un Royaume de Sicile qui appartient encore à la couronne d'Espagne. Il y est alors premier violon de la Chapelle Sénatoriale de la cathédrale, un poste prestigieux créé par le Sénateur de la cité pour augmenter son rayonnement. Mais, à cette même époque, pour neutraliser la puissance croissante des villes siciliennes, l'Espagne attise leur rivalité et sème la discorde au sein de leur population, avec pour conséquence la révolte anti-espagnole de



Messine entre 1674 et 1678. Dans ce contexte explosif, en pleine cathédrale, Pandolfi se dispute violemment avec un chanteur, sans doute pour des motifs politiques. Il le tue d'un coup de poignard et va être contraint de fuir la ville. Ce n'est qu'à partir de 1678

que l'on peut de nouveau attester sa présence active, à la Chapelle Royale de Madrid cette fois. Cette charge, qu'il tiendra jusqu'à sa mort (autour de 1687), lui a été accordée probablement grâce au poste autrefois occupé à la Cour des Habsbourg.

L'enregistrement

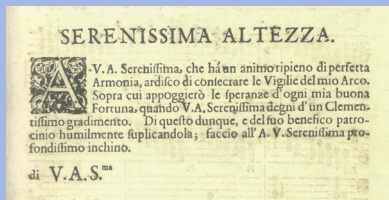
Notre enregistrement présente les douze sonates des opus 3 et 4, dans l'ordre de leur parution en 1660. Elles sont toutes dédiées individuellement, soit par leur titre seul, comme dans l'opus 3, soit par leurs sous-titres donnant plus d'informations sur les dédicataires. Ces derniers sont des musiciens, pour la plupart actifs à la cour d'Innsbruck : ainsi La Cesta est nommée en l'honneur du célèbre Pietro Antonio Cesti, maître de Chapelle à Innsbruck jusqu'en 1665 ; La Viviana, en l'honneur d'Antonio Maria Viviani, compositeur et ecclésiastique qui occupe quantités de fonctions à la cour de l'Archiduc dans ces mêmes années 1660 ; d'autres sonates encore sont dédiées à des chanteurs de la compagnie d'opéra de Cesti, tels que Paulo Castelli, Clemente Antonii, Giulio Pompeo Sabbatini, D. Filippo Bompaglia, connu sous le nom de Monello, et Giovanni Giacomo Biancucci. La Melana,

quant à elle, est nommée en l'honneur d'Antonio Melani, violoniste à Messine et à Madrid; La Bernabea, en l'honneur d'Ercole Bernabei, organiste actif à Rome au moment de la parution de l'opus...

Deux exceptions à la règle, la première sonate de l'opus 3 est dédiée au Père Benedetto Stella, Père Supérieur du monastère cistercien San Giovanni Battista de Pérouse (auteur d'études scientifiques, historiques et musicales dont une étude sur le tabac pour laquelle il est resté connu). La dernière de l'opus 4, exception doublement absolue dans ce cas, a pour dédicataire une femme: « Alla Molto Illustre Signora Teodora Vincioli, mia Signora singularissima » (qui n'est pas autrement identifiable comme une personnalité célèbre de l'époque).

Avec chacune sa personnalité singulière, les sonates offrent une variété extraordinaire. D'une part entre elles – rien n'empêche d'imaginer qu'elles révèlent les traits de caractère de leurs dédicataires respectifs – d'autre part en elles-mêmes, alliant des mouvements dansants et vifs à des phrases vocales qui s'tirent en longueur et invitent aux trilles et aux ornements du violoniste, rien n'empêche non plus d'imaginer qu'elles révèlent des traits de la personnalité mystérieuse de Pandolfi. Même si l'on retrouve

l'alternance entre *stylus phantasticus* et *stylus gravis* utilisée entre autres par Dietrich Buxtehude dans ses *Praeludien*, on remarque la très forte empreinte de Pandolfi à ses tournures mélodiques surprenantes, à sa manière de noter les trilles en toutes notes, à ses notes répétées, même si ces pratiques sont plus ou moins typiques au 17^e siècle, ainsi qu'aux nuances qu'il insère pour marquer les échos (*forte*, *piano*) et aux indications extrêmes de tempi (« *Adagissimo* », « *Presto* ») qui ne sont pas si fréquentes à cette époque.



Pour l'enregistrement de ces douze sonates, j'ai d'abord élaboré le plan d'instrumentation de la basse en imaginant de quelles sonorités j'avais envie pour faire ma « cuisine » – c'était comme pour la recette d'un plat qu'on concocte: une affaire de goût, de couleurs et de textures par rapport ce que j'entendais mentalement pour telle ou telle sonate, et pour tel ou tel passage à l'intérieur de

chacune. A l'évidence, il me fallait comme socle et de l'orgue, et du clavecin. Puis j'ai intégré les autres instruments. Dana Howe, au théorbe et à la guitare, Amandine Lesne, à la viole de gambe et Adrien Pièce, à l'orgue et au clavecin, sont des complices de longue date. J'avais déjà interprété certaines de ces sonates, avec eux ou d'autres musiciens et dans des formations diverses. Avec Dana, Amandine et Adrien, nous constituons un ensemble inédit pour ces sonates, même si ces choix d'instruments restent fondamentalement assez « convenus » : l'orgue pour soutenir les longues tenues, le clavecin pour une palette plus pointue, la basse d'archet pour le liant et le crémeux, la guitare pour les passages enlevés, et les graves du théorbe pour la rondeur et le sérieux. Nous avons discuté tous les quatre mon plan de départ, puis au cours des répétitions, nous nous sommes toujours accordés sur les instruments à ajouter.

Dana, Amandine et Adrien sont tous les trois des personnalités libres et curieuses, qui comprennent ma façon de « cuisiner ». Surtout, cette musique nous inspire le même désir d'un mariage subtil entre recherche et imagination : recherche rigoureuse des intentions musicales décelables dans les tournures harmoniques surprenantes et imagination

débridée pour déployer la liberté expressive du style de Pandolfi. Il faut parfois beaucoup interpréter à partir de peu de notes mais sans noyer l'identité de l'écriture et notamment ses dissonances.

Sonata Prima. La STELLA.
*Al Muto l'infre & Muto Reverendo Padre D. Benedetto Stella Abate Cofferario e
 Priore di S. S. E. Battista di Perugia.*

Les sonates

Pour la première sonate, La Stella (op. 3, n°1), la seule qui n'est accompagnée que de l'orgue, je voulais un caractère d'ouverture plutôt méditatif et sérieux, avec ces figures de notes répétées comme des appels en écho les uns aux autres, très clairement indiqués dans la partition, invitation sobre à entrer dans ce cycle de sonates, sans trop d'instruments ni d'exubérance.

Au commencement de La Cesta (op. 3, n°2), c'est le théorbe qui fait son entrée en cascade, dans ce début assez vocal, avec une figure de trille en tremblement, typique de la musique du XVII^e siècle, suivi de la viole de gambe qui fait doucement son apparition quelques mesures après pour rajouter un peu de « bouillon ».

Dans La Melana (op. 3, n°3), on retrouve de nouveau le violon seul avec un instrument, ici le clavecin beaucoup plus rêveur, pour un climat tout autre que La Stella. Puis les autres instruments nous rejoignent fabriquant une texture plus concrète. On sent tout de même une difficulté à sortir de cette rêverie qui revient à plusieurs reprises, culminant juste avant un mouvement rapide dans un dialogue avec le théorbe.

La très belle Castella (op. 3, n°4) s'ouvre sur un prélude innocemment plaintif, une sorte de prière qui, assez rapidement, se laisse entraîner par la basse dans un tourbillon dansant.

La guitare n'arrive qu'à partir de la cinquième sonate, La Clemente (op. 3, n°5), qui, après une ouverture assez calme, enchaîne les allegros entraînants. Il y a ensuite un mouvement adagissimo très chantant – une indication de tempo du compositeur, après deux allegros, qui marque décidément son désir de contraste.

Avec La Sabbatina (op. 3, n°6), on retrouve l'orgue pour clore ce recueil de sonates. Cette pièce, particulièrement marquée par le jeu du contraste, oscille constamment entre instants de gaité et de tristesse nostalgique.

Toujours en ce qui concerne l'instrumentation, il y a, dans La Bernabea (op. 4, n°1), un passage qui sonne un peu « espagnol fier » et pour lequel nous voulions quelque chose qui « croque ». C'est alors la viole de gambe qui joue toute cette partie en col legno, la baguette de son archet frappant vigoureusement les cordes. Pour un autre passage dans cette même sonate, la viole de gambe cède derrière la guitare composant cette fois un côté acidulé comme un petit bonbon.

Pour La Viviana (op. 4, n°2), nous voulions un son mélancolique et sentimental, de grandes notes tenues à la basse d'archet et les graves du théorbe. Nous balançons ici entre le tendre et la douce plainte.

La Monella Romanesca (op. 4, n°3) est la seule sonate dans laquelle l'instrumentation ne change pas du début à la fin. Toutes les basses jouent tout le temps, comme un support solide pour raconter une histoire. La basse est d'ailleurs obstinée, jouant en boucle les mêmes notes, permettant au violon de « parler » avec des motifs de plus en plus complexes jusqu'à la cadence finale.

Au début de La Biancuccia (op. 4, n°4) se mêlent les sonorités du clavecin et du théorbe, deux instruments à cordes pincées, qui donnent une base piquante à cette mélodie toute en circonvolutions.

Du même nom que la première sonate de l'opus 3, La Stella (op. 4, n°5) a le même dédicataire. Bien que dans une tonalité mineure, cette Stella est plus gaie et dansante que celle de l'opus 3, malgré son ouverture sur un adagio alanguï et ces passages de notes en chromatisme, ou passus duriusculus. Au début de La Vinciolina (op. 4, n°6), la mélodie au violon est plaintive, langoureuse, douloureuse.

Nous avons cherché un son proche du bandonéon, une sonorité déracinée, comme un chant vagabond venant de très loin, et le mariage de l'orgue et de la viole s'est imposé pour le traduire.

La richesse de ces œuvres nous a conduits à explorer de multiples facettes de la musique, une grande palette d'émotions ainsi qu'une recherche plus historique. C'est un grand plaisir de pouvoir partager avec vous la vision que nous avons eue de cette musique.

Un immense merci à Elsa R. Naouri pour son aide à l'écriture de ce livret. Nous tenons également à remercier ici Fabrizio Longo pour ses recherches sur lesquelles se basent les éléments biographiques du texte.



À ma mère.

Hélène Galatea Conrad

Pandolfi Mealli

Little is known about the life of the violinist and composer Giovanni Antonio Pandolfi Mealli. Domenico Pandolfi (the first name change and the addition of his stepfather's surname came later, perhaps for reasons of inheritance and following priestly vows), was probably born in 1624 in Montepulciano. He studied in Venice where his half-brother Giovan Battista Mealli sang in the Ducal Chapel of Saint Mark's, whose Master was none other than Claudio Monteverdi. We know that Pandolfi was later engaged by the enlightened music lovers Archduke Charles-Ferdinand of Habsburg and his wife Archduchess Anne de Medici at the Court of Innsbruck, described as the «Capital of Wonders» in the 1650s-60s, at the same time as his more famous contemporary Pietro Antonio Cesti.

It was in this paradise of the arts that Pandolfi composed the twelve sonatas for violin and bass, per chiesa e camera, that have come down to us in two opuses dedicated respectively to the Archduchess and Archduke Sigismund-Francis (brother of Charles-Ferdinand, who inherited his titles on his death in 1662), and presumably grouped together in this way so as to be able to thank the two sovereigns of the Court. These are Opuses 3 and 4, and it is not known what became of Opuses 1 and 2 – it is possible, however that the latter was reprinted in Rome in 1669 under

the title of the third opus which has survived, entitled Sonates, Ballets, Sarabande, Courantes, Passacaille, Capricettis and a Trombetta, for one and two violins with, if you like, a third voice for the viola, without an opus number.

It was at the time of this last publication that Pandolfi was to be found in Messina, a port city at the height of its influence in the Kingdom of Sicily, which still belonged to the Spanish crown. He was first violin in the cathedral's Senatorial Chapel, a prestigious post created by the city's senator to increase its influence. But at the same time, to neutralise the growing power of the Sicilian cities, Spain stirred up their rivalry and sowed discord among their populations, triggering the anti-Spanish revolt in Messina between 1674 and 1678. It was against this explosive backdrop that Pandolfi quarrelled violently with a singer, presumably for political reasons, in the middle of the cathedral, killing him with a stab wound. He was forced to flee the city, and it was not until 1678 that his active presence was again attested, this time at the Royal Chapel in Madrid, probably thanks to the position he had once held at the Habsburg Court, until his presumed death around 1687.

The recording

Our recording presents the twelve sonatas of Opus 3 and 4 in the order of their publication in 1660. They are individually dedicated, either by their title alone, as in Opus 3, or by their subtitles which give more information about the dedicatees. The latter are musicians, most of them active at the court of Innsbruck: thus the La Cesta is named in honour of the famous Pietro Antonio Cesta, Kapellmeister in Innsbruck until 1665; La Viviana, in honour of Antonio Maria Viviani, composer and ecclesiastic who held many positions at the court of the Archduke in these same years 1660; other sonatas are dedicated to singers from Cesti's opera company such as Paolo Castelli, Clemente Antoni, Giulia Pompeo Sabbatini, D. Filipino Bombaglia known as Monello, and Giovanni Giacomo Biancucci. La Malena, for it's part, is named in honour of Antonio Melani, violinist in Messina and Madrid; La Barnabea, in honour of Ercole Bernabei, organist active in Rome at the time of publication.

Exceptions to the rule: the first sonata of Opus 3 and the last of Opus 4, dedicated respectively to Father Benedetto Stella, Father Superior of the Cistercian monastery of San Giovanni Battista in Perugia (author of scientific, historical and musical studies, as well as a study on tobacco for which he remains famous) on the one hand, and on the other a woman: «Alla Molto Illustrata Signora Teodora Vincioli, mia Signora singu-

larissima» (but not otherwise identifiable as a famous personality of the time).

Each with its own unique personality, the sonatas offer an extraordinary variety, both between themselves (there is nothing to prevent us from imagining that they reveal character traits of their respective dedicatees) and within themselves, combining lively dancing movements with vocal phrases that stretch out in languor and invite the violinist to trills and ornaments (and there is nothing to prevent us from imagining that they reveal traits of Pandolfi's mysterious personality either). Even if we find the alternation between stylus phantasticus and stylus gravis used by Dietrich Buxtehude in his Praeludien, among others, we can see Pandolfi's very strong imprint in his surprising melodic turns, in the way he notes trills with all the notes, his repeated notes, even if these practices were more or less typical of the 17th century, as well as the dynamics he inserts to mark echoes (forte, piano) and the extreme tempi indications ('Adagissimo', 'Presto'), which were not so common at the time.

For the recording of these twelve sonatas, I first drew up the instrumentation plan for the bass by imagining which sonorities I wanted to use in my 'cooking' – it was like concocting a recipe for a dish: a matter of tastes, colours and textures in relation to what I had in mind for this or that passage, and for this or that sonata. I first realised

that I needed the organ and the harpsichord as a foundation, and then I integrated the other instruments. Dana Howe (theorbo and guitar), Amandine Lesne (viola da gamba) and Adrien Pièce (organ and harpsichord) are long-time accomplices with whom I had already performed some of these sonatas, separately or with other musicians and in various formations. With Dana, Amandine and Adrien, we formed a new ensemble for these sonatas, even if the choice of instruments remains fairly 'conventional', with the organ to support the long holds, the harpsichord for a more pointed palette, the bowed bass for the bind and creaminess, the guitar for the lively passages, and the low register of the theorbo for roundness and seriousness. The four of us discussed my initial plan, and during the rehearsals we agreed on the instruments to be added, sometimes earlier, sometimes later.

Dana, Amandine and Adrien are all open-minded and interesting personalities who understand my way of 'cooking'. Above all, this music inspires in all four of us the same desire for a subtle marriage between research and imagination: rigorous research into the musical intentions detectable in the surprising harmonic turns, and unbridled imagination to unfold the expressive freedom of Pandolfi's style. It is sometimes necessary to interpret a great deal from a few notes, but the identity of the writing, and in particular its dissonances, must not be drowned out.

The sonatas

For the first sonata, La Stella (Op. 3, No.1), the only one accompanied only by the organ, I wanted a rather meditative and serious opening, with these figures of repeated notes echoing one another, very clearly indicated in the score, as a sober invitation to enter this cycle of sonatas, without too many instruments or too much exuberance.

At the beginning of La Cesta (Op. 3, No.2), it is the theorbo that cascades in, in this rather vocal opening, with a trembling trill figure typical of seventeenth-century music, followed by the viola da gamba, which makes a gentle appearance a few bars later to add a little 'bouillon'.

In La Melana (Op. 3, No.3), we again find the violin alone with an instrument, but this time it's the harpsichord, in a very different mood from La Stella, much more dreamy. Then the other instruments join in to create a more concrete texture. Still, it is hard to escape this reverie, which recurs several times, culminating just before a rapid movement in a dialogue with the theorbo. The very beautiful Castella (Op. 3, No. 4) opens with an innocently plaintive prelude, a kind of prayer that is soon swept along by the bass into a dancing whirlwind.

The guitar does not arrive until the fifth sonata, La Clemente (Op. 3, No. 5), which, after a fairly calm opening, moves on to a series of lively allegros. This is followed by a very lilting adagis-

simo movement – a tempo indication from the composer, after two allegros, that decisively marks his desire for contrast.

La Sabbatina (Op. 3, No. 6) brings the organ back to the fore to close this collection of sonatas. This piece is particularly marked by the play of contrast, constantly oscillating between moments of gaiety and nostalgic sadness.

On the subject of instrumentation, there is a passage in La Bernabea (Op. 4, No.1) that sounds a little 'proud Spanish' and for which we wanted something 'crisp', so the viola da gamba plays this entire part in col legno, the baton of its bow striking the strings vigorously. For another passage in the same sonata, the viola da gamba takes a backseat to the guitar, this time to create an acidic, candy-like effect.

For La Viviana (Op. 4, No.2), we wanted a melancholy, sentimental sound, with large notes held by the bass bow and the low notes of the theorbo. Here we tilt between the tender and the sweetly lamenting.

The Monella Romanesca (Op. 4, No.3) is the only sonata in which the instrumentation does not change from beginning to end. All the basses play all the time, like a solid support for telling a story. The bass is obstinate, playing the same notes over and over, allowing the violin to «speak» with increasingly complex motifs until the final cadenza. At the beginning of La Biancuccia (Op. 4, No.4), the sounds of the harpsichord and the theorbo,

two plucked string instruments are combined to provide a piquant basis for this twisting melody.

La Stella (Op. 4, No. 5) has the same name as the first sonata of Op. 3 and the same dedicatee. Although in a minor key, this Stella is more cheerful and dance-like than the one in Op. 3, despite its opening with a languid adagio and passages of chromatic notes, or passus duriusculus. At the beginning of La Vinciolina (Op. 4, No. 6), the violin melody is plaintive, languid and painful. We sought a sound similar to that of the bandoneon, an uprooted sonority, as if it were a wandering song coming from far away, and the marriage of organ and viol was the obvious way to translate this.

The richness of these works has led us to explore multiple facets of the music, a wide range of emotions as well as more historical research. It is a great pleasure to be able to share our vision of this music with you.

A huge thank you to Elsa R. Naouri for her help in writing this booklet. We would also like to thank Fabrizio Longo for his research on which the biographical elements of the text are based.



To my mother.

Hélène Galatea Conrad



HÉLÈNE GALATEA CONRAD

Hélène Galatea Conrad débute le violon à Genève, en cours privés pendant quelques années avant d'intégrer les classes du Conservatoire de l'Ouest Vaudois à Nyon. Poursuivant ses études à la Haute Ecole de Genève dans la classe de Stefan Muhmenthaler, elle y passe son Master en pédagogie. C'est durant cette période qu'elle découvre le violon baroque et reconnaît, avec son répertoire, le langage musical qu'elle a toujours cherché d'instinct. Elle continue ses études dans la classe de Florence Malgoire au Centre de Musique Ancienne de Genève, obtenant un Master en interprétation. Elle joue régulièrement avec des ensembles

baroques (Moment Baroque, Hortus Amoris, Ensemble Baroque du Léman, Ensemble de Joux, Capella Paterniacensis, Orchester des BarockZentrum, Capella Concertata) ainsi qu'avec de plus petites formations. Parmi les musiciens avec qui elle a travaillé, on notera entre autres Andreas Scholl, Guy Bovet, Pierre-Alain Clerc, Lucien Dubuis. Elle a fait partie durant quinze ans d'un groupe de pop rock irlandais et s'est frottée à un style différent et totalement improvisé. Elle est lauréate du prix Fritz Bach, de l'Association des Amis du Conservatoire (COV), du Concours Marlyse et Pierre Reymond et a été boursière des fondations Jean Tanner et Nicati De-Luze.

Passionnée par le lien entre la musique et d'autres formes d'expressions, elle a participé à un groupe de recherche en métaphores musicales en collaboration avec l'Université des Sciences Affectives de Genève. Dans ce cadre, elle a présenté plusieurs projets dont MIE (sur le lien émotionnel entre la musique et les images) et Les Neurones Musiciens, lors du Festival « Musique et Science ». Désireuse de lier son univers avec d'autres formes artistiques et de se questionner sur la transdisciplinarité des arts de la scène, elle a travaillé avec des conteurs, des performeurs, des danseurs et des artistes visuels.

Helène Galatea Conrad began her violin studies in Geneva, taking private lessons for several years before joining the classes at the Conservatoire de l'Ouest Vaudois in Nyon. She continued her studies at the Haute Ecole de Genève in Stefan Muhmenthaler's class, where she obtained a Master's degree in pedagogy. It was during this period that she discovered the baroque violin and recognised, in its repertoire, the musical language she had always instinctively sought. She continued her studies in Florence Malgoire's class at the Centre de Musique Ancienne de Genève, obtaining a Master's degree in performance.

She plays regularly with baroque ensembles (Moment Baroque, Hortus Amoris, Ensemble Baroque du Léman, Ensemble de Joux, Capella Paterniacensis, Orchester des BarockZentrum, Capella Concertata) as well as smaller groups. Among the musicians she has worked with are Andreas Scholl, Guy Bovet, Pierre-Alain Clerc and Lucien Dubuis.

For fifteen years she was a member of an Irish pop-rock band, experimenting with a different, totally improvised style

She is a winner of the Fritz Bach Prize, the Association des Amis du Conservatoire (COV), the Marlyse and Pierre Raymond Competition, and has received grants from the Jean Tanner

and Nicati De-Luze foundations.

Fascinated by the link between music and other forms of expression, she took part in a research group on musical metaphors in collaboration with the University of Affective Sciences in Geneva. As part of this, she has presented several projects, including MIE (on the emotional link between music and images) and Les Neurones Musiciens, at the 'Music and Science' Festival. Keen to link her world with other artistic forms and to explore the trans-disciplinary nature of the performing arts, she has worked with storytellers, performers, dancers and visual artists.



AMANDINE LESNE

Amandine Lesne est une musicienne polyvalente et touche-à-tout. Ses débuts dans la musique se font au piano et au violoncelle. Elle découvre ensuite l'univers de la musique ancienne et commence la viole de gambe auprès de Jonathan Dunford, puis entre au CNR de Paris dans les classes d'Ariane Maurette et de Caroline Howald.

Elle a eu l'occasion de travailler lors de stages auprès de Sylvia Abramowicz et de Marianne Muller. Elle obtient un Bachelor et un Master en interprétation à la HEM de Genève dans la classe de Guido Balestracci. Durant ses études au Centre de Musique Ancienne de la HEM, elle s'essaie à différents instruments comme le chant, le luth, le théorbe, la guitare baroque, le violon baroque et le cornet à bouquin, ce qui a développé sa compréhension des instruments. Son intérêt pour la musique ne s'arrête pas à la pratique: elle fait régulièrement des stages de lutherie afin de comprendre les instruments de l'intérieur.

Après l'obtention d'un Master d'enseignement instrumental, elle enseigne la viole de gambe. Elle donne des concerts en Europe avec plusieurs ensembles de musique ancienne. Elle est régulièrement invitée pour accompagner des chœurs.

Sa curiosité l'a amenée à se tourner également vers les musiques médiévales et elle joue aussi des vièles à archet.

Amandine Lesne is a versatile, all-round musician. She began her musical career on the piano and cello. She then discovered the world of early music and took up the viola da gamba with Jonathan Dunford, before entering the Paris Conservatoire in the classes of Ariane Maurette and Caroline Howald.

She has also worked on courses with Sylvia Abramowicz and Marianne Muller. She obtained her Bachelor's and Master's degrees in performance at the HEM in Geneva in Guido Balestracci's class. During her studies at the HEM's Centre de Musique Ancienne, she tried her hand at various instruments, including singing, the lute, theorbo, baroque guitar, baroque violin and cornetto, all of which helped develop her understanding of the instruments. Her interest in music doesn't stop with playing: she regularly takes part in vio-

lin-making courses to understand instruments from the inside. After obtaining a Master's degree in instrumental teaching, she went on to teach the viola da gamba. She gives concerts in Europe with several early music ensembles. She is regularly invited to accompany choirs. Her curiosity has led her to turn her attention to medieval music, and she also plays the bowed viol.



DANA HOWE

Après des études de guitare classique, Dana Howe étudie la musique ancienne et le luth au Centre de Musique Ancienne de Genève (HEM). Il y obtient un Bachelor et un Master dans la pratique des instruments à cordes pincées anciens, ainsi qu'un Master d'enseignement instrumental.

Il donne régulièrement des concerts en Suisse et à l'étranger, dans des formations très diverses, allant du concert soliste à l'orchestre, en passant par de nombreuses formations de musique de chambre et de chœurs. Il est membre de plusieurs en-

sembles et se produit également en duo ou en trio avec les violistes Amandine Lesne et Emmanuel Carron.

Ses recherches en musique ancienne l'ont aussi conduit à fonder, avec d'autres membres, l'ensemble « CantaStoria » (explorant les musiques baroques et traditionnelles de l'Italie du sud). Il joue de très nombreux instruments de la famille du luth (luth renaissance et baroque, archiluth, théorbe) et des guitares anciennes, pour des répertoires allant du Moyen-Âge jusqu'à la fin du 18^e siècle.

En complément de son activité de concertiste, Dana Howe enseigne le luth et la guitare à des élèves de tous âges et fait des présentations de ses instruments auprès de collégiens afin de partager sa passion pour la musique ancienne.

After studying classical guitar, Dana Howe went on to study early music and the lute at the Centre de Musique Ancienne de Genève (HEM). There he obtained a Bachelor's and a Master's degree in the practice of early plucked instruments, as well as a Master's degree in instrumental teaching.

He regularly gives concerts in Switzerland and abroad, in a wide variety of ensembles ranging

from solo concerts to orchestras, as well as numerous chamber music ensembles and choral accompaniments. He is a member of several ensembles and also performs as a duo or trio with violists Amandine Lesne and Emmanuel Carron.

His research into early music has also led him to found, with other members, the 'CantaStoria' ensemble (exploring the baroque and traditional music of southern Italy).

He plays a wide range of instruments from the lute family (Renaissance and Baroque lutes, archlute, theorbo) and early guitars, with repertoires ranging from the Middle Ages to the end of the 18th century.

In addition to her concert activities, Dana Howe teaches lute and guitar to students of all ages, and gives presentations of her instruments to secondary school pupils, in order to share her passion for early music.



ADRIEN PIÈCE

Adrien Pièce, claveciniste et organiste, né en Suisse, s'est formé à la Schola Cantorum Basiliensis (Musik-Akademie der Stadt Basel) dans les classes d'Andrea Marcon, Jörg-Andreas Bötticher, Lorenzo Ghielmi et Rudolf Lutz où il a obtenu un Master d'interprétation en claviers anciens avec félicitations du jury. Il est également titulaire d'un Master en Pédagogie de la Haute Ecole de Musique de Genève. Lors de plusieurs masterclasses, il a pu bénéficier des conseils de Jan Willem Jansen, Wolfgang Zerer, Michel Bignens, Luigi Ferdinando Tagliavini, Kenneth Weiss, Christophe Rousset, Aline Zylberach, Francesco Cera.

Il a été récompensé lors des concours internationaux de : Concorso Internazionale di Clavicembalo, Pesaro (1^{er} prix), Paul Hofhaier Orgelwettbewerb Innsbruck (3^e prix), Concorso Organistico Internazionale di Fano Adriano (2^e prix).

Il est l'invité régulier de saisons de concerts en Europe et en Amérique Latine (Festtage



Alte Musik Basel, Les Mardis du Rückers du MAH de Neuchâtel, Festival de l'Orgue Ancien de Valère, Sion, Vespro d'organo in S. Alessandro, Milano, Semana Bach, San Sebastian, Festival de Musica Antigua de Villa de Leyva, Colombie...). En tant que soliste au clavecin il a joué notamment en 2016 les Variations Goldberg de J.S. Bach (BWV 988) au Wiener Konzerthaus (Vienne) et a participé à plusieurs enregistrements live pour des radios.

Il a enregistré un double CD avec des œuvres inédites de Girolamo Frescobaldi (1583-1643) (Claves Records, 2023) ainsi qu'une anthologie de musique anglaise au

claviorganum (SUISA, 2019) et a participé à des projets discographiques des ensembles Voces Suaves et Il Delirio Fantastico.

Actif dans le domaine de l'improvisation et de la composition dans les styles anciens, il a fait partie entre 2016 et 2018 du programme doctoral DocArtes de l'Orpheus Instituut de Gand BE et de l'Université de Leyden NL, avec un sujet intitulé «Fantasy in the Fingers - Keyboard Improvisation Practice in the Baroque Rome».

Organiste titulaire du temple de Chavannes-près-Renens (Suisse) depuis 2016, il partage son temps entre les concerts, l'enseignement et la recherche.

Swiss-born harpsichordist and organist Adrien Pièce trained at the Schola Cantorum Basiliensis (Musik-Akademie der Stadt Basel) in the classes of Andrea Marcon, Jörg-Andreas Bötticher, Lorenzo Ghielmi and Rudolf Lutz, where he obtained a Master's degree in early keyboard performance with distinction. He also holds a Master's degree in pedagogy from the Haute Ecole de Musique in Geneva. He has taken part in several masterclasses with Jan Willem Jansen, Wolfgang Zerer, Michel Bignens, Luigi Ferdinando Tagliavini, Kenneth Weiss, Christophe Rousset, Aline Zylberach and Francesco Cera. Awards at international competitions: Concorso Internazionale di Clavicembalo, Pesaro (1st prize), Paul Hofhaimer Orgelwettbewerb Innsbruck (3rd prize), Concorso Organistico Internazionale di Fano Adriano (2nd prize).

He is a regular guest in concert seasons in Europe and Latin America (Festtage Alte Musik Basel, Les Mardis du Rückers at the MAH in Neuchâtel, Festival de l'Orgue Ancien de Valère, Sion, Vespro d'organo in S. Alessandro, Milano, Semana Bach, San Sebastian, Festival de Musica Antigua de Villa de Leyva, Colombia, etc.). As a harpsichord soloist, in 2016 he played J.S. Bach's Goldberg Variations (BWV 988) at the Wiener Konzerthaus (Vienna) and took part in several live recordings for radio stations.

He has recorded a double CD with previously unpublished works by Girolamo Frescobaldi (1583-1643) (Claves Records, 2023) and an anthology of English clavichord music (SUISA, 2019), and has taken part in recording projects by the ensembles Voces Suaves and Il Delirio Fantastico.

Active in the field of improvisation and composition in early styles, between 2016 and 2018 he was part of the DocArtes doctoral programme of the Orpheus Instituut in Ghent BE and the University of Leyden NL, with a subject entitled «Fantasy in the Fingers – Keyboard Improvisation Practice in the Baroque Rome». Titular organist at the temple in Chavannes-près-Renens (Switzerland) since 2016, he divides his time between concerts, teaching and research.



INSTRUMENTS UTILISÉS POUR L'ENREGISTREMENT :

Violon de Johann Ulrich Eberle, fait à Prague en 1743 et un archet style 17^e de M. Latour.

Viole de gambe de Paul Joseph Reichlein faite aux environs de 1970.

Théorbe de Maurice Ottiger datant de 2008 et guitare de Julio Castaños de 2006.

Orgue positif (8', 4', 2', tremblement doux) Claude Jaccard et Dominique Lallemand, Fahy-lès-Autrey (France) 2015. *

Clavecin (8'+8') Tony Chinnery copie de Carlo Grimaldi (Messina, 1697), Vicchio, (Firenze), 2016.*

*Propriété de Massimo Lunghi

Prise de son et mastering: Marie Delorme

Un grand merci à la commune de Bonvillars (CH-VD)
pour la mise à disposition du temple réformé / ancienne église St Nicolas.

Disques: VDE-GALLO, CH-1407 Bioley-Magnoux / vdegallo.com

Traduction anglaise: Anthony Di Giantomaso

Photos pochette et livret: Grégoire Fillion

Graphisme pochette et livret: Géraldine Van Boven

Idée couverture pochette: John Howe

Photo couverture: Khriissy Clément

Reproductions du facsimilé dans le livret: ©Edition Walhall, EW829

G. A. PANDOLFI MEALLI (1624-1687)

SONATES POUR VIOLON

Op. 3

- | | | |
|----|------------------------------------|-------|
| 1. | La Stella - <i>Sonata prima</i> | 04:16 |
| 2. | La Cesta - <i>Sonata seconda</i> | 07:09 |
| 3. | La Melana - <i>Sonata terza</i> | 06:12 |
| 4. | La Castella - <i>Sonata quarta</i> | 07:52 |
| 5. | La Clemente - <i>Sonata quinta</i> | 07:54 |
| 6. | La Sabbatina - <i>Sonata sesta</i> | 07:49 |

Op. 4

- | | | |
|-----|--|-------|
| 7. | La Bernabea - <i>Sonata prima</i> | 07:32 |
| 8. | La Viviana - <i>Sonata seconda</i> | 05:52 |
| 9. | La Monella Romanesca - <i>Sonata terza</i> | 07:47 |
| 10. | La Biancuccia - <i>Sonata quarta</i> | 07:44 |
| 11. | La Stella - <i>Sonata quinta</i> | 04:30 |
| 12. | La Vinciolina - <i>Sonata sesta</i> | 06:19 |

Durée totale: 81:04

Hélène Galatea CONRAD, violon • Amandine LESNE, viole de gambe
Dana HOWE, théorbe et guitare • Adrien PIÈCE, orgue et clavecin