



Nuits Blanches

Airs d'opéra à la cour de Russie
au XVIII^e siècle

Karina Gauvin

Pacific Baroque Orchestra
Alexander Weimann



Nuits Blanches

Airs d'opéra à la cour de Russie
au XVIII^e siècle

Karina Gauvin
soprano

Pacific Baroque Orchestra
Alexander Weimann
piano-forte et chef / *fortepiano and conductor*

Dimitri Stepanovitch Bortnianski (1751-1825)

Le Faucon (1786)

- | | | |
|----|-------------------------------------|--------|
| 1. | Air d'Elvire « Ne me parlez point » | [3:07] |
|----|-------------------------------------|--------|

Domenico Dall'Oglio (v.1700-1764)

Sinfonia Cossaca

- | | | |
|----|------------|--------|
| 2. | I. Allegro | [3:43] |
|----|------------|--------|

Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

Armide (1777)

- | | | |
|----|--|--------|
| 3. | Récitatif et air « Enfin, il est en ma puissance » | [6:51] |
| 4. | Air « Ah! si la liberté » | [4:28] |
| 5. | Récitatif « Oh ciel, quelle horrible menace » | [1:31] |
| 6. | Gratioso (menuet) | [1:14] |
| 7. | Air « Le perfide Renaud me fuit » | [7:45] |

Dimitri Stepanovitch Bortnianski

Le Faucon (1786)

- | | | |
|----|-----------|--------|
| 8. | Ouverture | [4:53] |
|----|-----------|--------|

Alcide (1778)

- | | | |
|-----|---------------------------|--------|
| 9. | Aria « Mi surpense » | [2:27] |
| 10. | Récitatif « In qual mar » | [3:44] |
| 11. | Aria « Dei clementi » | [3:06] |

Evstignei Ipatievitch Fomine (1761-1800)

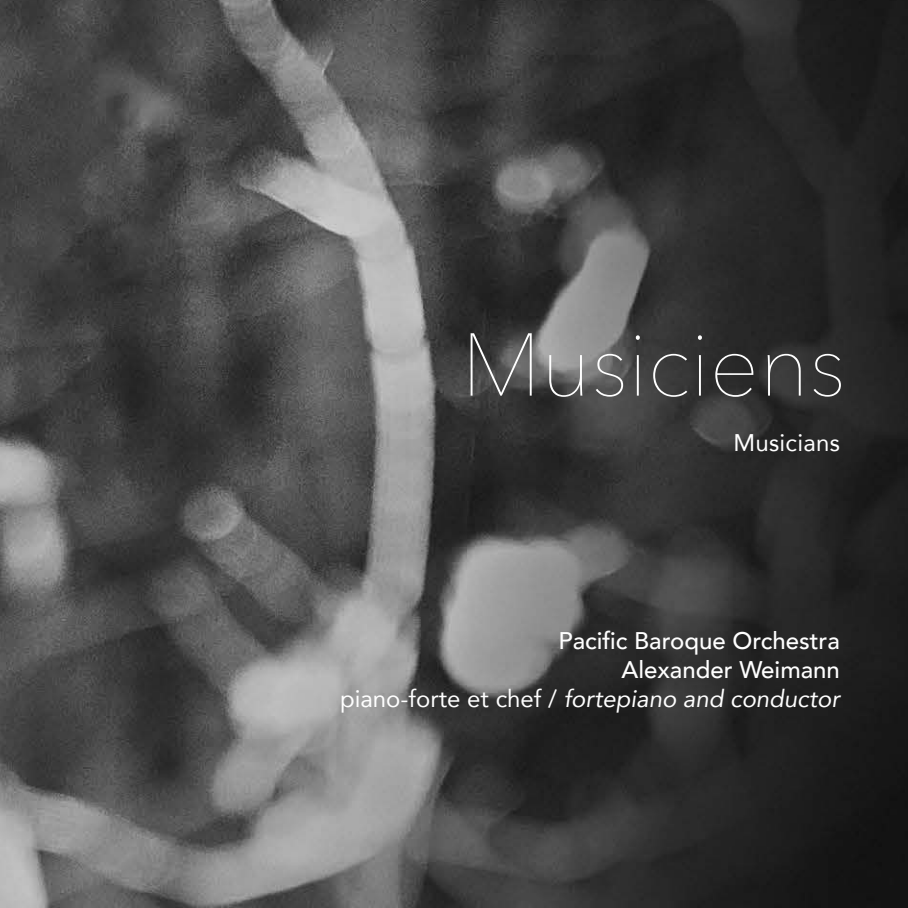
Les Cochers au relais (1787)

- | | | |
|-----|-----------|--------|
| 12. | Ouverture | [3:24] |
|-----|-----------|--------|

Maxime Sozontovitch Berezovski (1745-1777)

Demofoonte (1773)

- | | | |
|-----|---------------------------------------|--------|
| 13. | Aria de Demofoonte « Mentre il cor » | [4:51] |
| 14. | Aria de Timante « Misero pargoletto » | [5:49] |



Musiciens

Musicians

Pacific Baroque Orchestra
Alexander Weimann
piano-forte et chef / *fortepiano and conductor*

PREMIERS VIOLONS / FIRST VIOLINS

Chloe Meyers (solo)
Laura Andriani
Jessy Dubé
Paul Luchkow
Christine Wilkinson Beckman

DEUXIÈMES VIOLONS / SECOND VIOLONS

Christi Meyers (solo)
Noémy Gagnon-Lafrenais
Elyssa Lefurgey-Smith
Sari Tsuji

ALTOS / VIOLAS

Mieka Michaux (solo)
Jacques-André Houle
Hélène Plouffe

VIOLONCELLES / CELLOS

Kate Bennett Wadsworth (solo)
Nathan Whittaker

VIOLONE

Natalie Mackie

CONTREBASSE / DOUBLE BASS

Dominic Girard

FLÛTES / FLUTES

Soile Stratkauskas (solo)
Mika Putterman

HAUTBOIS / OBOES

Matthew Jennejohn (solo)
Curtis Foster

CLARINETTES / CLARINETS

Mark Simons (solo)
Maryse Legault

BASSON / BASSOON

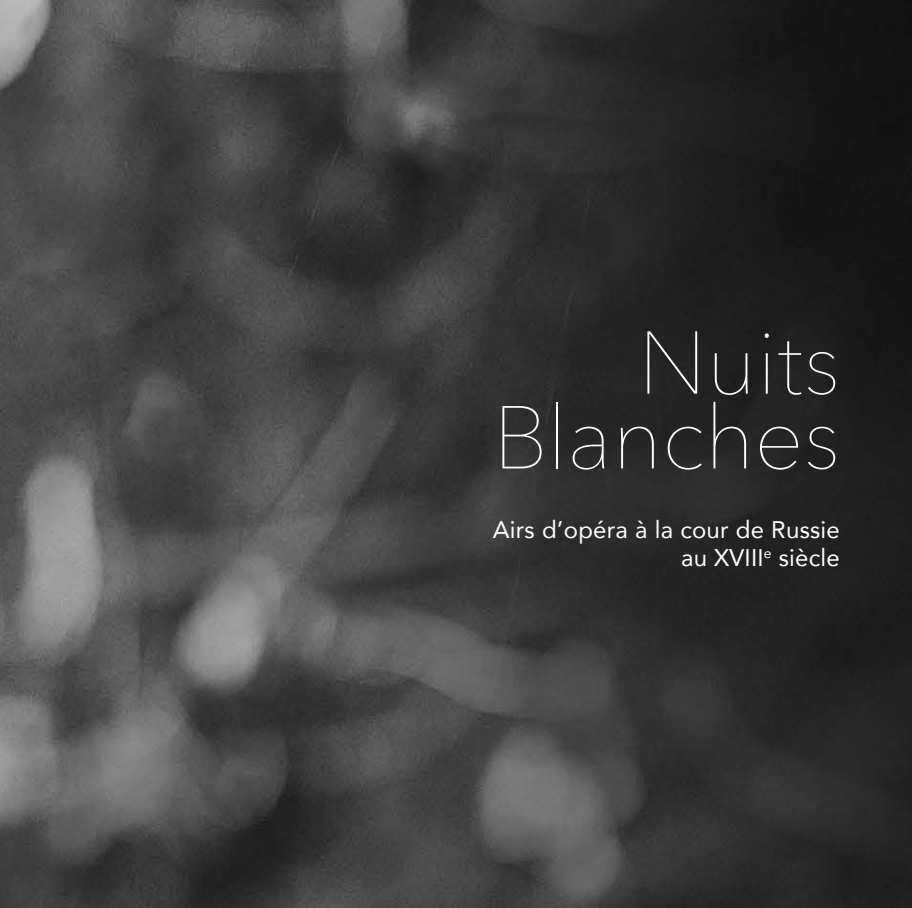
Katrina Russell

CORS / HORNS

Pierre-Antoine Tremblay (solo)
Simon Poirier

TIMBALES / TIMPANI

Philip Hornsey



Nuits Blanches

Airs d'opéra à la cour de Russie
au XVIII^e siècle

En 1726, Jean-Sébastien Bach écrit à son ancien camarade de classe Georg Erdmann, consul de Dantzig auprès de l'impératrice Catherine, et s'enquiert de la possibilité d'obtenir un poste à la cour de Russie. L'époux de Catherine, Pierre le Grand, est connu pour son amour de la musique; il fait partie du chœur de la chapelle impériale et rend souvent visite à ses chanteurs de cour. Épris de culture allemande, il a engagé des musiciens allemands dans l'orchestre de la cour. Le tsar Pierre a également fait de son domaine une grande puissance européenne et mené une révolution culturelle controversée qui met la Russie sur la voie de la sécularisation, de l'urbanisation et de l'occidentalisation. Ses successeuses, les impératrices Anne, Élisabeth et Catherine II, poursuivent dans la même veine et cultivent des goûts musicaux cosmopolites, dont celui de l'opéra. À cause de la corruption qui affectait l'empire au XVIII^e siècle, la musique qui animait la cour de Russie à cette époque a suscité le dédain et le dénigrement des musicologues, qui n'y voyaient qu'un mélange de copies de musiques étrangères, sans aucune authenticité nationale russe. Toutefois, les études récentes menées notamment par Marina Rytsareva et Nikolai Findeizen dévoilent une histoire marquée par l'excellence de la musique et des musiciens, qu'ils soient compositeurs ou interprètes, autochtones ou étrangers.

L'ambition qu'avait Bach d'accéder à la cour de Russie ne s'est jamais concrétisée, mais en 1735, un de ses élèves, Jacob von Stählin-Starcksburg, déménage à Saint-Petersbourg, où il deviendra homme d'État et professeur. Auteur de la première histoire de la musique en Russie, il promeut l'opéra à titre de correspondant musical du *Vedomosti*, un journal de Saint-Petersbourg. Au début, il doit défendre l'idée saugrenue du théâtre chanté, voire de l'emploi simultané de la voix et des instruments, ceux-ci étant interdits dans la musique sacrée de la chapelle impériale: «L'opéra est une performance théâtrale présentée par des chanteurs; il réjouit non seulement l'oreille, par le jeu constant de la musique vocale et instrumentale, mais aussi l'œil, par une mise en scène ingénieuse faisant appel à des machines [...] L'expression passionnée du discours atteint son ultime perfection à l'aide de la musique.»

Le compositeur napolitain Francesco Araja (1709-1770) entre à la cour de Russie la même année que Stählin, au sein d'une troupe comprenant cinq chanteurs italiens de premier plan, onze comédiens ainsi que des danseurs, des peintres, des producteurs et des constructeurs de décors. Deux ans plus tard, l'impératrice Anne invite Araja à fonder l'École des chanteurs de cour, le premier établissement russe de formation de musiciens professionnels. Pendant près de vingt ans, Araja continue de produire des opéras pour des événements officiels.

Pendant ce temps, d'autres musiciens tels que le violoniste virtuose Domenico Dall'Oglio (v.1700-1764) mettent de la musique instrumentale italienne au programme des concerts hebdomadaires de la cour. S'immergeant progressivement dans les traditions musicales locales, ils incorporent des thèmes empruntés à la musique slave dans des formes à l'italienne, comme dans la *Sinfonia Cossaca* (Symphonie cosaque). Enfin, en 1755, l'impératrice Élisabeth, peut-être inspirée par ces efforts, commande à Araja le tout premier opéra composé sur un livret russe. Araja doit se faire expliquer le texte mot par mot, mais l'opéra est un succès. Stählin note que le russe se prête fort bien au chant par sa douceur, ses nombreuses voyelles et son euphonie, un fait que confirmera sans contredit l'essor de l'opéra russe au XIX^e siècle.

La cour de Russie finance aussi l'éducation musicale de jeunes talents prometteurs. L'Ukraine est reconnue pour ses traditions musicales, notamment la manécanterie de Gloukhov, où Maxime Sozontovitch Berezovski (1745-1777) et Dimitri Stepanovitch Bortnianski (1751-1825) ont reçu leur formation initiale. « Tout chante, joue et danse dans cette contrée. L'instrument le plus commun est la bandoura, sur laquelle des Ukrainiens jouent avec brio les plus belles danses polonaises et ukrainiennes et accompagnent leurs chansons nombreuses et très douces », écrit Stählin. Recrutés à la chapelle de la cour impériale, Berezovski et Bortnianski chantent de grands rôles à l'opéra avec leur voix d'enfant. Tous deux bénéficient d'une aide de l'Empire pour faire un séjour d'études en Italie, Bortnianski à Venise avec Baldassare Galuppi, ancien compositeur à la cour de Russie, Berezovski à Bologne avec le Padre Martini.

Leurs voyages coïncident avec la guerre russo-ottomane. Un formulaire du gouvernement, rempli par Bortnianski et mis au jour récemment, indique que ces déplacements ont pu avoir des visées à la fois diplomatiques et musicales. Bortnianski écrit : « Je n'ai pris part à aucune bataille, mais pendant la progression de la flotte dans l'Archipel, j'ai souvent servi le commandant en chef, le comte Orlov, alors à Venise, pour des négociations. » Le *Demofonte* de Berezovski, qui pourrait avoir été une commande du comte Orlov, est créé en 1773 à Livourne, où les troupes russes sont alors stationnées. La gazette de Livourne rapporte qu'il s'agit d'un opéra musical d'une qualité remarquable. En 1778, l'*Alcide* de Bortnianski est lui aussi créé en Italie. Le compositeur y démontre sa maîtrise des techniques opératiques les plus récentes, notamment par une structure tonale soigneusement organisée et par l'emploi d'une palette de couleurs harmoniques et orchestrales. Ces succès notables des deux jeunes Russes à l'opéra marquent la fin de leurs études en Italie; chacun reçoit bientôt une lettre qui le rappelle en Russie.

Berezovski connaît une fin tragique: il meurt sans le sou, quatre ans à peine après son retour en Russie. Selon certaines rumeurs, il se serait suicidé après avoir été écarté d'une promotion. Quant à Bortnianski, il est nommé directeur de la musique ecclésiastique et occupe bientôt les fonctions que délaisse le maître de chapelle Giovanni Paisiello (1740-1816) lorsque celui-ci rentre à Naples, sa ville natale. Bortnianski enseigne le piano à la grande-duchesse Marie Féodorovna et devient maître de chapelle au service du tsarévitch, le grand-duc Paul Petrovitch, pour qui il compose l'opéra-comique français *Le Faucon*. En effet, la noblesse russe qui fréquente l'Institut Smolny pour l'éducation des jeunes filles nobles et le corps de cadets de la noblesse y est formée aux arts de la scène, et le grand-duc Paul invite régulièrement ses amis à monter des pièces de théâtre en amateurs. Le prince Dolgorouki, qui participe assidument à ces activités, décrit l'attrait du divertissement et la patiente pédagogie de Bortnianski. « J'ai pris des leçons de chant de M. Bortnianski, qui produisait nos opéras, et la mention de son nom évoque pour moi le grand plaisir de nos nombreuses répétitions [...] C'était un artiste facile à vivre, agréable

et affable, et sa tutelle eut bientôt fait de moi un bon chanteur d'opéra. Sans avoir jamais eu la moindre formation ou connaissance musicale, je mémorisais mon rôle et je chantais des scènes très compliquées en suivant le rythme de l'orchestre et de mes collègues.» Il semble qu'il apprenait sa partie par cœur, car il admet aussi avoir été surpris par la grande-duchesse à faire semblant de lire une partition à l'envers!

Le salon de l'érudit et folkloriste Nikolaï Alexandrovitch Lvov attirait la crème de l'intelligentsia russe; c'est probablement lui qui a reconnu le potentiel d'un autre compositeur slave formé en Italie, Evstigneï Ipatievitch Fomine (1761-1800), et suscité la commande de *Yamchtchiki na podstave* (Les Cochers au relais) pour une visite de l'impératrice Catherine la Grande en 1786. L'opéra devait inclure un ensemble et un chœur exécutant des airs du folklore russe tirés de la collection de Lvov ainsi que la participation spéciale de l'impératrice elle-même pour résoudre l'intrigue. Malheureusement, l'impératrice n'a pas fait le voyage comme prévu, mais la partition de l'opéra, qui a survécu, anticipe l'appropriation de ce genre cosmopolite par les compositeurs russes du XIX^e siècle, qui y intégreront des éléments nationaux et une orchestration ingénieuse. Les opéras de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), notamment *Armide*, présenté en Russie longtemps après sa mort par Hector Berlioz, contribuent à façonner les techniques orchestrales qui feront la célébrité de la musique russe du XIX^e siècle. Berlioz admire le recours de Gluck à un grand orchestre diversifié, capable de peindre des scènes d'opéra pittoresques. Après avoir assisté aux exécutions de Berlioz, le compositeur russe César Cui s'émerveille: «Il a fait pour nous de Gluck une nouveauté vivante et méconnaissable – un compositeur aujourd'hui démodé, peut-être, mais indéniablement un brillant innovateur, un génie.»

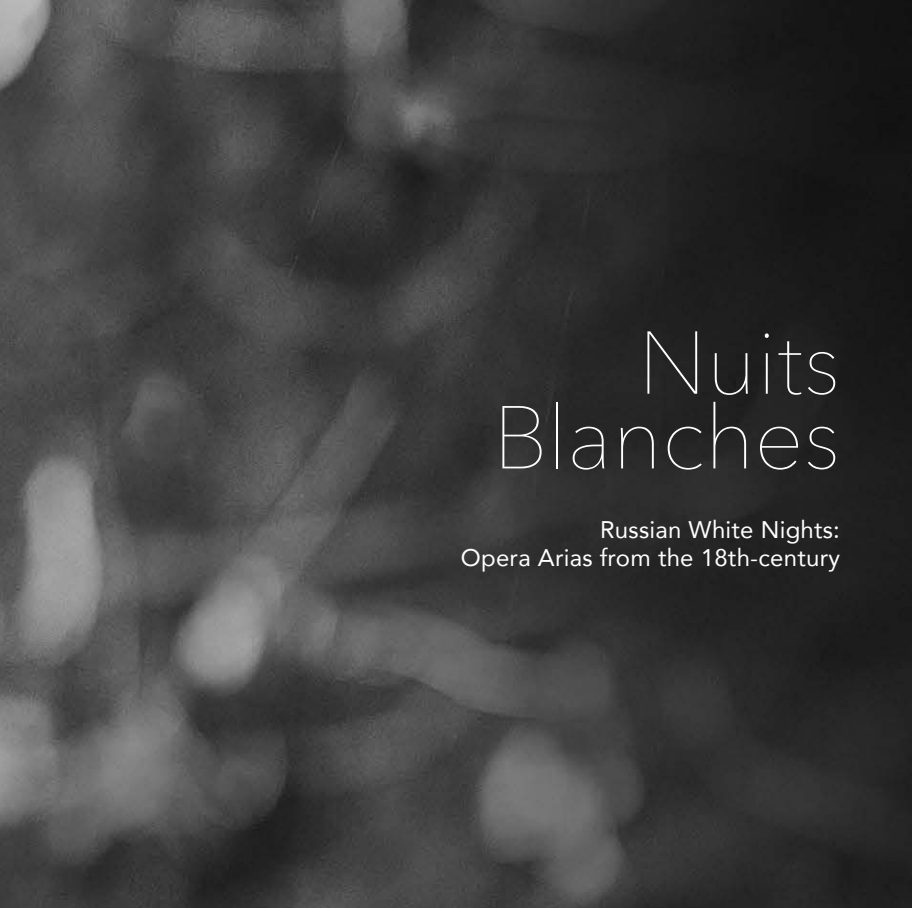
La vie musicale à la cour de Russie au XVIII^e siècle était un mélange riche et diversifié de styles et d'influences venus de toute l'Europe. Aujourd'hui comme à l'époque, elle rappelle l'importance de l'interdépendance et de la diplomatie. Elle a pavé la voie à l'essor de l'école nationale des compositeurs russes du XIX^e siècle. Il se peut qu'une tradition

opératique spécifiquement russe soit née en 1836, lors de la création d'*Une vie pour le tsar* de Mikhaïl Glinka, mais c'est au XVIII^e siècle que la fièvre de l'opéra s'est emparée de la Russie. L'historien V. Mikhnevitch illustre cette fièvre par une savoureuse anecdote au sujet de son cousin, le comte Skavronski: «Il ordonnait à son domestique de lui parler en récitatif, dans le ton juste. Son valet de pied, suivant une partie écrite par son maître, annonçait d'une agréable voix d'alto que le carrosse était avancé. Le maître d'hôtel faisait l'appel sur un air festif. Le cocher communiquait avec le comte d'une basse profonde. Lors des dîners et réceptions festifs, tous les serviteurs étaient organisés en duos, quatuors et chœurs, donnant à l'événement l'atmosphère d'une salle d'opéra. Son Altesse donnait elle-même ses consignes à ses domestiques en musique, en chantant ses ordres.»

© Christina Hutten

Traduction française de Louis Courteau

Merci à Henry Lebedinsky pour son aide à la recherche des sources musicales de ce programme et à Lysiane Boulva pour la préparation de l'édition moderne de la partition et des parties d'orchestre. Merci aussi à Marina Ritzarev, auteur du livre *Eighteenth-Century Russian Music* (Routledge, 2006), un ouvrage majeur en anglais à propos de ce répertoire, et à Lorenz Erren, éditeur du livre *Musik am russischen Hof* (De Gruyter, 2017).



Nuits Blanches

Russian White Nights:
Opera Arias from the 18th-century

In 1726, Johann Sebastian Bach wrote to his school friend Georg Erdmann, Consul of Danzig to Empress Catherine I, asking about a possible position at the Russian court. Catherine's husband Peter the Great had been famous for his love of music, singing in the choir of his court chapel, and regularly visiting the homes of his court singers. Enamored with German culture, he established a tradition of staffing the court orchestra with German musicians that would last for the next 200 years. Tsar Peter had also developed his dominion into a major European power and led a controversial cultural revolution that set Russia on a path of secularization, urbanization, and westernization. His successors, Empresses Anna, Elizaveta, and Catherine II, continued this program and cultivated cosmopolitan musical tastes, including opera. The court music of eighteenth-century Russia has been viewed with contempt because of contemporary imperial corruption and charged with being nothing but a *mélange* of foreign copying lacking any Russian national authenticity. However, recent scholarship by Marina Rytzareva, Nikolai Findeizen, and others has uncovered a vivid history of excellent music and musicianship by both native and international composers and performers.

Although Bach's aspirations to join the Russian court never materialized, one of his students, Jacob von Stählin-Storcksborg, moved to St. Petersburg in 1735, becoming a Russian statesman and professor. He was the author of the first musical history of Russia and the music correspondent for the newspaper, *St Petersburg Vedomosti*, writing a column that promoted opera. At first, he had to explain the arguably preposterous idea of sung theatre and even the simultaneous use of voices and instruments, since in the predominantly sacred music of the court chapel, instruments were forbidden. "...The opera is a theatrical performance of the kind, which is represented by singing people, and in it not only the ear, by the constant interplay of vocal and instrumental music, but also the eye is delighted by ingenious staging using machines," and, he asserted, "The passionate expression of speech finds the utmost perfection with the help of music." Neapolitan composer Francesco Araja (1709-1770) joined the Russian court in the same year as Stählin along with a troupe including at least five outstanding Italian singers, eleven

comedians, dancers, painters, opera producers, and set builders. Two years later, Empress Anna invited him to create the School for Court Singers, the first Russian institution for the training of professional musicians. For almost twenty years, he continued to produce operas for state occasions.

Meanwhile, other musicians like virtuoso violinist Domenico Dall'Oglio (1700-1764) supplied Italian instrumental music for weekly court concerts. Becoming increasingly interested in local musical traditions, they borrowed themes from Slavic music to incorporate into Italianate forms, as in *Sinfonia Cossaca*. Finally, in 1755, perhaps inspired by these efforts, Empress Elizaveta commissioned Araja to compose the first opera setting a Russian libretto. Araja needed the libretto explained to him word by word, but the opera was a success, Stählin remarking on Russian's suitability for singing because of its softness, many vowels, and euphony, a fact certainly born out by the flourishing of Russian opera in the nineteenth century.

The Ukraine was famous for its musical traditions, including the choir school in Hlukhiv, where Maksym Sozontovych Berezovsky (1745-1777) and Dmytro Stepanovych Bortnyansky (1751-1825) received their early musical education. "Everything sings, plays, and dances in this land. The most widespread instrument is the bandura, with which skillful Ukrainians play the finest Polish and Ukrainian dances and accompany their numerous and quite gentle songs," wrote Stählin. Both Berezovsky and Bortnyansky were recruited to the imperial court chapel and played major operatic roles while still boys, and both received imperial support to travel to Italy to study, Bortniansky with former Russian court composer Baldassare Galuppi in Venice, and Berezovsky with Padre Martini in Bologna. Their travels coincided with the Russian-Turkish war. Recently, a government form completed by Bortnyansky came to light, which indicates that their trips may not have been solely for musical purposes. "[I] did not take part in any battles, but during the advancement of the fleet in the Archipelago, was often used by its Commander-in-Chief Count Orlov, then in Venice, for negotiations..." Bortnyansky wrote. Berezovsky's *Demofoonte*, perhaps

commissioned by Count Orlov, premiered in 1773 in Livorno while the Russian troops were stationed there. Unfortunately, only four arias from the opera survive, but the Livorno gazette reported that it was "a musical opera of remarkable quality, combining liveliness and good taste with a mastery of musical science." In 1778, Bortniansky's *Alcide* also premiered in Italy, and shows him to have become a master of the latest operatic techniques, including carefully planned tonal structure, and colourful use of harmony and orchestration. Major operatic success in Italy signaled the completion of their studies, and each composer soon received a letter recalling them to Russia.

Berezovsky's story is a tragic one, for he died penniless only four years after his return to Russia. Rumors suggested that he had committed suicide after being passed over for promotion, and a fictional history styling him a Romantic hero, victim of cruel fate and imperial corruption grew up, resulting in a drama, a novel, and a film about his life. Bortniansky, returning to a position as Director of Ecclesiastical Music, soon took on some of the responsibilities left behind when Giovanni Paisiello left his position of Kapellmeister to return to his native Naples. Bortniansky taught piano lessons to the Grand Duchess Maria Fedorovna and soon received an appointment as Kapellmeister to her husband, the crown prince, Grand Duke Pavel Petrovich for whom he composed the French comic opera *Le Faucon*. Russian nobles received training in the performing arts as part of the curriculum of the Smolny Institute for Noble Maidens and the Cadet Corps for Nobles, and Grand Duke Pavel regularly invited his friends to present amateur theatre. Prince Dolgoruky, a regular participant in these events writes, "I was taught how to sing by Mr. Bortniansky, who produced our operas, and the mention of his name brings back the great pleasure of our many rehearsals... He was an easy-going, pleasant, affable artist and his tutelage soon transformed me into a good opera performer. Without any previous musical training or knowledge, I was memorizing my part and singing quite complicated scenes in pace with the orchestra and my colleagues." Apparently, he learned by rote, because he also admits that the Grand Duchess caught him pretending to sing from upside-down music!

Bortniansky must have been an exceptionally fine pedagogue. He went on to direct the imperial court chapel, which he enlarged to include 108 singers, whom he taught to perform not only his own music for the Orthodox liturgy, but an international repertoire including Haydn's *Creation*, Mozart's *Requiem*, and Handel's *Messiah*.

The salon of the scholar and folk-music collector Nikolai Alexandrovich Lvov attracted the brightest Russian intelligentsia, and it was likely he who recognized the potential of another Italian-trained Slavic composer, Yevstigney Ipat'yevich Fomin (1761-1800), instigating the commission of *The Coachmen at the Relay Station* for a visit of Empress Catherine the Great in 1786. The opera was to include a folk ensemble and folk choir performing Russian folksongs from Lvov's collection, and a guest appearance by the empress herself to resolve the story. Unfortunately, the empress's travel plans changed, but the opera's score that survives foreshadows the way nineteenth-century Russian composers would make this cosmopolitan genre their own by marrying it with Russian national elements and ingenious orchestration. Christoph Willibald Gluck's operas including *Armide*, introduced to Russia long after his death by Hector Berlioz, helped to shape the orchestral techniques for which nineteenth century Russian music is famous. Berlioz admired Gluck's use of a large, diverse opera orchestra to execute vivid scene painting. Russian composer César Cui, who heard Berlioz's performances, marveled, "Gluck he has made new to us, alive, unrecognizable – outmoded by now, maybe, but undeniably a brilliant innovator, a genius."

The musical life of the eighteenth-century Russian court was rich and diverse, a blend of styles and influences from all over Europe. Then, as now, it reminds of the importance of interconnectedness and diplomacy. It set the stage for the flourishing of the Russian national school of composers in the nineteenth century. Perhaps a distinctly Russian operatic tradition began in 1836, when Mikhail Glinka premiered *A Life of the Tsar*, but, it was in the eighteenth century that Russia caught opera fever. The historian V. Mikhnevich conveyed the fever's heat with a humorous anecdote about his cousin Count Skavronsky, "...[who] ordered his attendant to speak to him in recitative, according to exact pitch.

His footman, trained according to a score written by his master, would announce the carriage's readiness in a pleasant alto. The head waiter would call out in a festive tune. The coachman would communicate with the Count in basso profundo. During festive lunches and receptions, all the servants were organized in duets, quartets and choirs, imparting the atmosphere of an opera house. His Highness himself gave instructions to his servants in musical form, singing his orders."

Christina Hutten

Thanks to Henry Lebedinsky for his help with researching and sourcing music for this programme and to Lysiane Boulva for assistance with preparation of modern editions and orchestral parts. Thanks also to scholars Marina Ritzarev, author of the main English language book about this repertoire, *Eighteenth-Century Russian Music* (Routledge, 2006), and Lorenz Erren, editor of *Musik am russischen Hof* (De Gruyter, 2017).



Karina Gauvin

Renommée pour sa maîtrise absolue du répertoire baroque, la soprano Karina Gauvin chante avec égal bonheur Bach, Beethoven, Mahler et Britten, sans compter les œuvres contemporaines des XX^e et XXI^e siècles. Mme Gauvin chante avec les orchestres les plus prestigieux, dont les orchestres symphoniques de Montréal, San Francisco et Chicago et les orchestres philharmoniques de New York, Rotterdam et Radio France, ainsi qu'avec les meilleurs ensembles baroques, comme Les Talens

lyriques, Le Concert de la Loge, Tafelmusik Baroque Orchestra et Les Violons du Roy. Parmi ses plus grandes réussites à l'opéra, on compte les rôles de Vitellia dans *La Clemenza di Tito* de Mozart au Théâtre des Champs-Élysées, Alcina au Teatro Real de Madrid, Armide dans l'œuvre éponyme de Gluck à l'Opéra national des Pays-Bas, Merab dans *Saul* de Haendel au Festival de Glyndebourne, et L'Éternité et Junon dans *La Calisto* de Cavalli à l'Opéra d'État de Bavière.

En plus de ses disques en solo parus chez ATMA Classique, Karina Gauvin a participé à plus de 50 enregistrements ayant cumulé de nombreuses récompenses, dont un Chamber Music America Award pour son disque *Fête galante* avec le pianiste Marc-André Hamelin, plusieurs prix Juno et Opus et trois nominations aux Grammy Awards.

Recognized for her absolute mastery of the Baroque repertoire, Canadian soprano Karina Gauvin also performs works by Bach, Beethoven, Mahler, and Britten, as well as twentieth- and twenty-first-century contemporary pieces, with equal success. Gauvin has sung with the world's greatest symphony orchestras, including the Orchestre symphonique de Montréal, San Francisco Symphony, Chicago Symphony, New York Philharmonic, Rotterdam Philharmonic, and Orchestre philharmonique de Radio France, as well as top-notch Baroque ensembles such as Les Talens lyriques, Le Concert de la Loge, Tafelmusik Baroque Orchestra, and Les Violons du Roy. Notable opera successes include her performances in the roles of Vitellia in Mozart's *La Clemenza di Tito* at the Théâtre des Champs-Élysées, Alcina at Madrid's Teatro Real, the title role in Gluck's *Armide* with De Nederlandse Opera, Merab in Haendel's *Saul* at the Glyndebourne Festival, as well as L'Eternità and Giunone in Cavalli's *La Calisto* with the Bayerische Staatsoper.

Karina Gauvin's recordings, which include her solo albums on the ATMA Classique label as well as contributions to more than 50 other projects, have won numerous prizes, including a Chamber Music America Award for her *Fête galante* with pianist Marc-André Hamelin, several Juno and Opus prizes, and three Grammy nominations.

Pacific Baroque Orchestra

Avec un enthousiasme communicatif et à la fine pointe du meilleur style, le Pacific Baroque Orchestra compte parmi les plus captivants et les plus audacieux des ensembles qui recréent la musique du XVIII^e siècle pour les oreilles d'aujourd'hui. Fondé en 1990, il s'est rapidement taillé une place de choix auprès des mélomanes de Vancouver, en partenariat avec la société Early Music Vancouver. Il invite régulièrement des vedettes canadiennes reconnues internationalement à se joindre à lui, ce qui permet au public de la Côte ouest d'entendre une grande variété de talents et à ceux-ci de s'y faire connaître. L'Orchestre a fait nombre de tournées, en Colombie-Britannique, dans le nord des États-Unis et au Canada jusqu'à la Côte est. Ses musiciens ont participé ces dernières années à plusieurs productions à grande échelle d'Early Music Vancouver, incluant de nombreuses prestations au Vancouver Bach Festival dirigé par Alexander Weimann, son directeur musical.

The Pacific Baroque Orchestra (PBO) is recognized as one of Canada's most exciting and innovative ensembles performing "early music for modern ears". PBO brings the music of the past up to date with cutting-edge style and enthusiasm. Formed in 1990, the orchestra quickly established itself as a force in Vancouver's burgeoning music scene with the ongoing support of Early Music Vancouver. PBO regularly joins forces with internationally celebrated Canadian guest artists, providing performance opportunities for Canadian musicians while exposing West Coast audiences to a spectacular variety of talent. The Orchestra has toured BC, the northern United States, and across Canada as far as the East Coast. The musicians of the Pacific Baroque Orchestra have been at the heart of many large-scale productions by Early Music Vancouver in recent years, including numerous Vancouver Bach Festival performances led by Music Director Alexander Weimann.

Alexander Weimann

Alexander Weimann compte parmi les musiciens les plus sollicités de sa génération, tant comme soliste et comme chambriste que comme chef d'orchestre. Ses principales activités sont aujourd'hui celles de directeur musical du Pacific Baroque Orchestra à Vancouver et du Seattle Baroque Orchestra; il dirige aussi régulièrement les Orchestres symphoniques de Victoria et de la Nouvelle-Écosse ainsi qu'Arion Orchestre Baroque. M. Weimann a d'abord étudié l'orgue, la musique sacrée, la musicologie, le théâtre, le latin médiéval et le piano jazz à Munich. Depuis 1998, il donne des cours de maître de clavecin et d'interprétation historiquement fidèle, notamment à l'Université de Lund à Malmö, à la Musikhochschule de Brême et dans diverses universités canadiennes et états-uniennes. Il est rattaché aujourd'hui à l'Université de la Colombie-Britannique, où il dirige le programme de mentorat de l'orchestre baroque. En lice pour de nombreux prix Juno et Grammy, M. Weimann a participé à divers titres à plus d'une centaine d'enregistrements; le disque fait avec Karina Gauvin d'airs d'oratorios de Haendel a remporté des prix Opus et Juno.

Alexander Weimann is an ensemble director, soloist, and chamber music partner among those in the highest demand of his generation. Currently, he focuses on his activities as Music Director of the Pacific Baroque Orchestra in Vancouver and the Seattle Baroque Orchestra, and as a regular guest conductor of ensembles including the Victoria Symphony, Symphony Nova Scotia, and Arion Baroque Orchestra. Weimann studied organ, church music, musicology, theatre, medieval Latin, and jazz piano in Munich. Since 1998, he has given master classes in harpsichord and historical performance practice at institutions such as Lunds University in Malmö and the Bremen Musikhochschule, and at universities throughout Canada and the United States. He now teaches at the University of British Columbia, where he directs the Baroque Orchestra Mentorship Programme. A multiple Juno and Grammy nominee, Weimann can be heard on some 100 CDs. Recent highlights include an Opus and Juno award-winning CD of Handel oratorio arias with soprano Karina Gauvin.

Livret

Libretto

Le Faucon | Bortnianski

Livret / libretto : Franz-Hermann Laferrière

Don Frédéric, noble espagnol ruiné et malheureux en amour, rentre dans son domaine à la campagne, n'ayant plus rien que son serviteur et son cher faucon apprivoisé. La veuve Elvire, qui avait refusé ses avances auparavant, lui rend visite et lui demande le faucon pour remonter le moral de son fils malade. Frédéric lui révèle qu'il vient de lui servir l'oiseau à dîner, parce qu'il n'avait rien d'autre à lui offrir. Elvire considère le geste de Frédéric comme une preuve d'amour sincère et accepte sa demande en mariage.

An impoverished Spanish nobleman, Don Federigo, disappointed in love, retreats to his country estate with nothing to his name but his servant and his beloved pet falcon. The widow Elvira, who has previously rejected him, now visits him and demands the falcon to revive the spirits of her ailing son; Federigo reveals that he has just served the bird to her for dinner, since he had nothing else to offer. Elvira takes this as an earnest of true love and accepts Federigo's marriage proposal.

1. Air d'Elvire (Acte 1, scène 4)

Ne me parlez point de tendresse
Pour un autre que pour mon fils.
Pour lui, pour lui seul
Mon cœur s'intéresse.
Ô ciel ! n'entends - je point ses cris ?
Mères ! quand pour un fils on tremble
Qui pourrait charmer notre ennui ?
Est-il quelqu' amour qui ressemble,
A l'amour qu'on a pour lui !
Est-il quelqu' amour qui ressemble,
À l'amour qu'on a pour lui !

*Do not speak to me of tenderness
For anyone but my son.
In him, in him alone
My heart takes an interest.
Heavens! Do I not hear his cries?
Mothers, when we tremble for our son,
Who could ever divert us from our
troubles?
Is there any love that can compare
To our love for him?*

Armide | Gluck

Libret / libretto : Philippe Quinault

Pendant la première croisade, la sorcière Armide capture Renaud, un chevalier croisé, qui lui a fait l'affront de libérer des chevaliers qu'elle tenait captifs. En levant son poignard pour le tuer, elle en tombe éperdument amoureuse.

During the first crusade, the sorceress Armide captures Renaud, a Christian knight, who has angered her by freeing knights she held captive. When she raises her dagger to kill him, she finds herself falling in love with him.

3. Récitatif et air (Acte 2, scène 5)

[Armide]

Enfin, il est en ma puissance,
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur !
Le charme du sommeil le livre à
ma vengeance ;
Je vais percer son invincible cœur.

Par lui, tous mes captifs sont sortis
d'esclavage,
Qu'il éprouve toute ma rage !
Quel trouble me saisit, qui me fait hésiter ?
Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié
me veut dire ?
Frappons ! Ciel ! Qui peut m'arrêter ?
Achevons... Je frémis ! Vengeons-nous...

*At last, he is under my power,
This mortal enemy, this proud conqueror.
Sleep's spell delivers him to my revenge.
I will pierce his invincible heart.*

*By him, all my captives were freed
from slavery.
Let him suffer all my rage!
What trouble seizes me and makes
me hesitate?
What can pity tell me on his behalf?
Let me hit! Heavens! Who can stop me?
Let me finish him... I shudder! Let me
be avenged...*

Je soupire !

Est-ce ainsi que je dois me venger
aujourd'hui ?

Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.
Plus je le vois, plus ma fureur est vaine.
Mon bras tremblant se refuse à ma haine.

[Air]

Ah ! Quelle cruauté de lui ravir le jour !
A ce jeune héros tout cède sur la terre.
Qui croirait qu'il fût né seulement pour
la guerre !

Il semble être fait pour l'amour.

Ne puis-je me venger à moins

qu'il ne périsse ?

Hé ! ne suffit-il pas que l'amour le punisse ?

Puisqu'il n'a pu trouver mes yeux
assez charmants,
Qu'il m'aime au moins par
mes enchantements,
Que, s'il se peut, je le haisse.

Venez, seconde mes desirs,
Démons, transformez-vous en
d'aimables zéphyrs.

Je cède à ce vainqueur, la pitié
me surmonte ;

Cachez ma faiblesse et ma honte
Dans les plus reculés déserts.

Volez, conduisez-nous au bout de l'univers !

I sigh!

*Is this the way I will avenge myself today?
My anger wanes when I come near him.*

*The more I see him, the weaker is my revenge,
My trembling arm fails my anger.*

Ah! How cruel it is to take his life.

*To this young hero, everything on earth
is subservient.*

*Who would believe that he was born
only to wage war?*

He seems made for love.

Can I not be avenged

without his perishing?

Is it not enough that love punishes him?

*Since he has not found my gaze
charming enough,
Let him at least love me
by my spell
So that I may hate him, if this is possible.*

*Come, fulfill my desires,
Demons, change yourselves into
charming zephyrs,
I surrender to this conqueror,
pity overwhelms me;
Hide my weakness and my shame
In the remotest deserts.*

Fly, and bring us to the end of the universe!

4. Air (Acte 3 scène 1)

Ah! si la liberté me doit être ravie,
Est-ce à toi d'être mon vainqueur?
Trop funeste ennemi du bonheur de ma vie,
Faut-il que, malgré moi, tu règues dans
mon cœur?
Le désir de ta mort fut ma plus chère envie;
Comment as-tu changé ma colère
en langueur?
En vain, de mille amants je me voyais suivie;
Aucun n'a fléchi ma rigueur:
Se peut-il que Renaud tienne Armide
asservie!
Ah! si la liberté me doit être ravie,
Est-ce à toi d'être mon vainqueur?
Trop funeste ennemi du bonheur de ma vie,
Faut-il que, malgré moi, tu règues dans
mon cœur?

*Ah! If I am to be robbed of freedom,
Is it you who should be my conqueror?
Too fatal enemy of my life's happiness,
Must you reign in my heart
in spite of me?
Your death was my fondest desire;
How did you change my anger
into longing?
I saw a thousand suitors follow me in vain,
Not one could bend my will.
Is it possible that Renaud holds
Armide in thrall?
Ah! If I am to be robbed of freedom,
Is it you who should be my conqueror?
Too fatal enemy of my life's happiness,
Must you reign in my heart
in spite of me?*

5. Récitatif (Acte 3, scène 5)

Oh! ciel, quelle horrible menace
Je frémis, tout mon sang se glace.
Amour, puissant Amour, viens calmer
mon effroi,
Et prends pitié d'un cœur qui
s'abandonne à toi.

*Oh! heaven, what a horrible threat
I shudder, all my blood freezes.
Love, powerful Love, come to calm
my terror,
And take pity on a heart that surrenders
to you.*

7. Air (Acte 5, scène 4)

Le perfide Renaud me fuit:
Tout perfide qu'il est, mon lâche cœur
le suit.
Il me laisse mourante, il veut que
je périsse,
à regret je revois la clarté qui me luit;
L'horreur de l'éternelle nuit
cède à l'horreur de mon supplice.
Le perfide Renaud me fuit;
Tout perfide qu'il est, mon lâche
cœur le suit.
Quand le barbare était en ma puissance,
que n'ai-je cru la Haine et la Vengeance?
que n'ai-je suivi leurs transports!
Il m'échappe, il s'éloigne,
il va quitter ces bords;
Il brave l'Enfer et ma rage;
Il est déjà près du rivage,
Je fais pour m'y traîner d'inutiles efforts.
Traître, attends... je le tiens... je tiens
son cœur perfide... Ah! je l'immole à
ma fureur.... Que dis-je! où suis-je!
Hélas! infortunée Armide!
Où t'emporte une aveugle erreur?
L'espoir de la vengeance est le seul
qui me reste. Fuyez, plaisirs, fuyez,
perdez tous vos attraits.
Démons, détruisez ce palais.
Partons, et s'il se peut,
que mon amour funeste
Demeure enseveli dans ces lieux
pour jamais.

*Perfidious Renaud flees me:
Perfidious as he is, my heart
follows him.
He leaves me dying;
he wants me to perish;
sadly I see again the light beckoning me;
The horror of eternal night
cedes to the horror of my torture.
Perfidious Renaud flees me;
Perfidious as he is,
my heart follows him.
When the barbarous Renaud was in
my power,
why did I spurn hatred and revenge?
why did I not act on them!
He escapes me, moves away,
will leave these shores;
He braves Hell and my rage;
He is already close to the shore,
In vain do I try to drag myself to him.
Traitor, wait..., I have him, I have his
treacherous heart... Ah! I consume him
in my fury.... What? Where am I?
Alas, hapless Armide!
Where does your blind folly lead you?
Revenge is the only hope I have left.
Flee, pleasures, flee, lose all your charms.
Demons, destroy this palace.
Let us leave, and let my fatal love
If possible, remain buried
here forever.*

Alcide | Bortnianski

Livret d'après / Libretto after Pietro Metastasio

Alcide, le jeune Hercule, est amené par son tuteur Fronimo à un carrefour où il doit choisir entre le plaisir et la vertu, représentés par les déesses Édonide et Arété. Alcide choisit la seconde, ce qui lui vaut les louanges des dieux. Ici, il se demande s'il doit suivre les attraits du plaisir.

Alcide, the youthful Hercules, is led by his tutor, Fronimo, to a crossroads; there he is confronted by a choice between pleasure and virtue, represented by the goddesses Edonide and Aretea. By choosing the latter Alcides earns the praise of the gods. Here he puzzles whether to follow the allure of pleasure.

9. Aria [Alcide]

Mi sorprende un tanto
affetto, non ricuso,
non l'accetto,
ma domando
all'alma oppressa
qualche istante
a respirar.
Son confuso, e in sen
mi sento fra il contento
e lo stupore, la ragione
opposta al core agitarsi
e vacillar.

Un tel sentiment m'assaille,
je ne puis résister,
ni accepter,
mais je demande à mon
âme accablée quelques
instants pour respirer.
Je suis confus et j'oscille
entre joie et étonnement,
la raison contre le cœur
s'agite et vacille.

*I am stunned by a powerful
feeling, I can neither resist,
nor accept it; But only
ask my anguished soul
to breathe for a few
moments. I am bewildered,
and in my breast, Divided
between happiness and
astonishment, reason
challenges my heart,
anguished and irresolute.*

Un peu plus tôt dans l'histoire, Fronimo vient de quitter Alcide pour subir son procès. Alcide, inquiet, demande l'aide des dieux.

From slightly earlier in the story: Fronimo has just left Alcide to face his trial. Alcide worries and asks the gods for help.

10. Recitativo [Alcide]

In qual mar di dubbiezza
Fronimo, m'abbandona!
Il primo dunque,
il più difficil passo
nel cammin
della vita muover
solo io dovrò!
Ma Giove è padre,
Fronimo è
amico, è non m'avranno
esposto a rischio,
che non sia superabil
da me.
Si quell'innata e libera

Dans cette mer de doutes,
Fronimo m'abandonne!
Je devrai faire seul
le premier
et donc le plus difficile pas
de ma vie!
Giove est mon père
et Fronimo mon ami;
ils ne m'auront pas exposé
à un danger insurmontable.
Cette raison innée et libre
qui me guide choisira
le juste chemin.
L'un est facile et plaisant,

*In what a sea of doubts
Fronimo has left me!
I must, then, make the first
and most difficult journey
of my life alone!
But Jove is my father,
and Fronimo a friend:
surely they are not exposing
me to a danger
that I cannot overcome.
Yes, that eternal and free
reason,
which now leads me,
shall evaluate both paths*

ragion
 ch'ora è mia guida.
 L'uno e l'altro sentier
 vegga e decida.
 Questo agevole
 e ameno
 col tremolar dei fiori,
 col mormorar dell'onde,
 col vaneggiar
 d'un'odorosa erbetta.
 Par che voglia sedurmi
 e non m'alletta.

L'altro alpestre,
 scosceso,
 erto e selvaggio, degno
 d'un'alma audace,
 par che voglia atterirmi,
 eppur mi piace.
 Sì, questo si scelga,
 e se mai fosse l'altro
 il miglior?
 Per ingannar altrui
 non han composte
 i Numi sì potenti lusinghe,
 al chiaro invito ceder
 convien,
 quindi sì vada...
 Oh, dio, non so per
 qual cagione
 il piè non mi seconda,
 il cor s'opponne. Che fo?
 Chi mi consiglia?
 Il tempo stringe.

avec ses fleurs tremblantes,
 ses ondes murmurantes
 et ses herbes odorantes.
 Il veut me séduire,
 mais ne m'attire pas.

L'autre, rocheux, escarpé,
 raide et sauvage,
 est digne d'un cœur
 courageux.
 Il semble terrifiant,
 et pourtant il me plaît.
 C'est lui que je choisis.
 Mais si jamais c'était
 l'autre le meilleur?
 Les dieux n'ont pas créé
 de tels mirages.
 Il convient de céder
 à ce clair appel.
 J'y vais... Dieu, je ne sais
 pourquoi,
 mais mon pied ne veut
 obéir
 et mon cœur se refuse.
 Que faire?
 Qui me portera conseil?
 Le temps presse.
 Le doute croît; j'ose,
 je crains,
 je veux, je choisis,
 je regrette,
 et mon cœur palpète.
 Ce doux sentiment,

and decide.
*The first one is simple
 and alluring:
 with its quivering flowers,
 murmuring waves, and
 freshly scented grass,
 it tries to seduce,
 but does not tempt me.
 The other is steep, arduous,
 precipitous, wild, but
 worthy of a bold soul.
 It appears terrifying,
 but it pleases me.
 Yes, I'll choose this one.
 But what if the former
 is better?*
*The gods did not conceive
 such compelling attractions
 to deceive others;
 I should therefore yield to
 such obvious invitation
 and advance further. ...
 O god, I don't know why
 my feet won't support me,
 and my heart resists.
 What shall I do? Who will
 advise me?*
*Time is running out,
 and my hesitation grows.
 I venture, dread, choose,
 and regret;
 while my heart pounds*

La dubiezza s'acresce;
 oso,
 pavento, voglio, scelgo,
 mi pento e il cor
 intanto par,
 che cominci a palparmi
 in petto.
 Questo debole affetto,
 questi palpiti ignoti,
 ah, forse sono
 rimproveri del Ciel!
 Da me negletto così forse
 il suo sdegno ei mi palesa.
 Ah, sì, dal Cielo
 incominciam l'impresa.

ces frémissements
 inconnus,
 ah! peut-être sont-ils
 des présages du Ciel,
 qui marque ainsi son
 indignation.
 Oui, le Ciel sera la première
 étape de mon entreprise.

*in my chest.
 These weak feelings,
 these unfamiliar throbs
 – ah,
 perhaps they are
 admonitions from Heaven!
 Maybe this is how
 it manifests its scorn,
 which I have so far ignored.
 Yes, from heaven,
 I shall begin my endeavor.*

11. Aria [Alcide]

Dei clementi, amici Dei,
 che il mio cor vedete
 appieno
 io vi chiedo un sol baleno
 che rischiarì il mio
 pensier.
 Senza voi dubbioso
 e lento sento
 il cor languirmi in seno,
 ed egual con voi lo sento
 ogni impresa a sostener.

Dieux cléments et amis
 qui voyez dans mon cœur,
 illuminez mes pensées
 par un éclair.
 Sans vous, mon cœur lent
 et dubitatif
 se languit.
 Avec vous, je le sens
 capable de relever tous
 les défis.

*Benevolent and
 friendly gods,
 Who fully see my heart,
 I ask only for a flash
 To illumine up my mind.
 Without you, I feel uncertain
 and reluctant,
 My heart languishes
 in my breast,
 And, like you, I feel
 That it should sustain
 all my efforts.*

Demofonte (Démophon) | Berezovski

Livret / Libretto: Pietro Metastasio

Le roi de Thrace, Démophon, demande à l'oracle d'Apollon combien de temps durera encore l'obligation de sacrifier chaque année une vierge noble. Il reçoit une réponse ambiguë: «Tant que l'usurpateur innocent occupera le trône.» Le noble Matusio, qui tente d'éviter le sacrifice de sa fille Dircéa, ignore qu'elle s'est mariée en secret à Timante, le prince héritier du trône de Thrace, de qui elle a eu un enfant. Démophon veut que Timante épouse Creusa, une princesse phrygienne. Or, le frère cadet de Timante, Cherinto, qui accompagne Creusa en Thrace, en tombe amoureux. Timante rencontre Creusa et lui avoue sans explication qu'il ne peut pas l'épouser.

Dircéa tente de fuir le pays, mais elle est capturée et emprisonnée. Démophon ordonne qu'elle soit sacrifiée. Timante tente de la libérer, sans succès; lui aussi est fait prisonnier. Creusa implore la clémence de Démophon, qui libère Timante et Dircéa. Au comble de la joie, Timante offre d'abdiquer le trône en faveur de Cherinto, mais une lettre révélant que Dircéa est la fille de Démophon le pousse au désespoir. Toutefois, un deuxième document dévoile que Timante est le fils de Matusio. L'«usurpateur innocent» est reconnu, Cherinto peut épouser Creusa, et le mariage de Timante et Dircéa devient légitime. Ce dénouement suscite des réjouissances générales.

On ignore où exactement le premier air se situe, car il ne semble pas avoir figuré dans le livret initial, et l'opéra entier de Berezovski n'a pas survécu. Le second air suit la réception de la première lettre. Timante regarde son jeune fils et y voit avec horreur le fruit de l'inceste.

The king of Thrace, Demofonte, asks the oracle of Apollo how long the practice of the annual sacrifice of a noble virgin must continue, receiving the puzzling answer: "as long as the innocent usurper sits on the throne". The nobleman Matusio tries to protect his daughter Dircea from sacrifice, unaware that she is secretly married to Thracian crown prince Timante with whom she has had a child. Demofonte wants Timante to marry Creusa, a princess of Phrygia. While Timante's younger brother Cherinto accompanies her to Thrace, however, he falls in love with her. Meeting Creusa, Timante admits without explanation that he can't marry her.

Dircea has been caught trying to flee the country and imprisoned. Demofonte orders that she be sacrificed. Timante tries to release her but with no success. He is also imprisoned. Creusa asks Demofonte for mercy. The king releases Timante and Dircea. Overjoyed Timante offers abdicate the throne in favor of Cherinto but is cast into despair when a letter reveals that Dircea is the daughter of Demofonte. However, a second document reveals that Timante is the son of Matusio. The "innocent usurper" is identified. Cherinto can marry Creusa, and the marriage of Timante and Dircea becomes legal. There is great rejoicing.

It is unclear exactly where the first aria falls, as it seems not to have been part of the original libretto, and Berezovsky's opera does not survive intact. The second aria follows the delivery of the first letter. Timante contemplates his young son with horror as the child of incest.

13. Aria [Demofoonte]

Mentre il cor con
meste voci
mi palesa il duol che
asconde,
la speranza al cor
risponde,
che contento al fin
godrà.

Alors qu'avec des sons
tristes le cœur
révèle la douleur
qu'il cache,
l'espérance lui répond
qu'il finira par goûter
au bonheur.

*While the heart with
sorrowful sounds
Reveals its hidden grief,
Hope replies
to the heart,
That, in the end,
it will revel in happiness.*

14. Aria [Timante]

Misero pargoletto
il tuo destin
non sai;
Ah non gli dite mai
qual' era
il genitor!
Come in un punto,
Oh Dio!
Tutto cambiò
d'aspetto!
Voi foste il mio diletto,
Voi siete il mio terror.

Pauvre enfant,
tu ne connais pas
ton destin;
Ah! ne lui révélez jamais
le nom de son père!
Oh Dieu!
Soudainement
tout change!
Vous devriez être
mon plaisir
Et vous êtes
ma terreur.

*Unhappy child,
Your destiny you do
not know; Ah! would you
spare his future shame,
Never declare his
father's name.
How sudden all is changed!
O god! To what extremity
I am driven!
What was the darling
of my heart,
Now makes my soul with
horror start.*

Karina Gauvin chez / on ATMA Classique



ACD2 2636



ACD2 2648



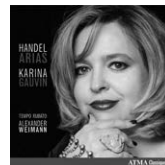
ACD2 2642



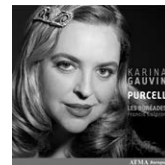
ACD2 2601



ACD2 2590



ACD2 2589



ACD2 2398



ACD2 2343



Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du Ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

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

Nous aimerions remercier Early Music Vancouver (EMV), Matthew White, directeur exécutif du EMV et Jonathan Evans, directeur de production du EMV de leur collaboration à la préparation de cet enregistrement et pour la réalisation de la tournée canadienne qui a eu lieu à l'automne 2019. Cette tournée a été soutenue par le programme «Circulation and Touring Grant» du Conseil des arts du Canada.

We would like to thank Early Music Vancouver (EMV) as well as EMV Executive Director Matthew White and EMV Production Manager Jonathan Evans for their collaboration in the preparation of this recording and for producing the 2019 concert tour with which it was connected. This project was supported by a major "Circulation and Touring Grant" from the Canada Council for the Arts.

Le programme de l'album *Nuits blanches* a tout d'abord été coproduit par Early Music Vancouver et l'Opéra de Vancouver lors de leur Festival *White Russian Nights* en 2018.

The first iteration of this concert programme was co-produced by EMV and Vancouver Opera for their 2018 "Russian White Nights" Festival.

Réalisation et montage / *Produced and edited by* Johanne Goyette

Technicien au son / *Sound technician* Christopher Johns

Église Saint-Augustin, Mirabel (Québec) Canada

Octobre 2019 / *October* 2019

Graphisme / *Graphic design* Adeline Payette Beauchesne

Responsable du livret / *Booklet editor* Michel Ferland

Photos ©Julien Faugère

Coiffure et maquillage / *Makeup and hairstyle* Nathalie Dodon