

FESTIVAL
montréal
baroque

batailles



La Bande Montréal Baroque • Concerto Palatino

batailles

La Bande Montréal Baroque • Concerto Palatino

CLAUDE GERVAISE (v.1525-v.1560)

- 1 ► **PAVANE ET GAILLARDE DE LA GUERRE À 4** [tutti, 11a] 5:20
(*Troisième Livre de danseries*, Paris, 1557)

HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER (1644-1704)

- 2 ► **BATTALIA À 10** [3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11a] 9:33
(manus., 1673)
Sonata - Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor - Presto - Der Mars - Presto - Aria -
Die Schlacht - Lamento der Verwundten Musquetierer

TARQUINIO MERULA (1594-1665)

- 3 ► **CANZONA LA CATTARINA À 2** [1, 2, 11b] 3:33
(*Il Terzo Libro delle Canzone*, Venise, 1637)

JOHANN HEINRICH SCHMELZER

- 4 ► **POLNISCHE SACKPFEIFFEN À 3** [3, 5, 6, 9, 11a] 5:27
(manus., 1665)

JOHANN HEINRICH SCHMELZER (1623-1680)

- 5 ► **BALLETTO DIE FECHTSCHULE À 4** [3, 5, 6, 9, 11a] 6:29
(manus., 1668)
Aria I - Aria II - Sarabande - Courente - Fechtschule - Bader Aria

ANTHONY HOLBORNE (v.1550-1603)

- 6 ► **PAVANE THE FUNERALS À 5** [tutti, 11b] 3:57
(*Pavans, Galliards... and short Airs both Grave and Light*, Londres, 1599)

CARLO FARINA (v.1600-1639)

- 7 ► **CAPRICCIO STRAVAGANTE À 4** [3, 6, 7, 9, 11a] 15:43
(*Libro di Pavane e Gagliarde...*, Dresde, 1627)
Sinfonia - La Lira - Il Pifferino - La Lira variata - Adagio - Presto - Adagio - La Trombetta -
Il Clarino - Adagio - La Gallina - Il Gallo - Presto - Il Flautino pian piano - Presto - Adagio -
Il Tremulo - Il Pifferino della soldatesca - Il Gatto - Il Cane - Presto - La Chitarra spagniola -
Adagio

JOHANN VIERDANCK (v.1605-1646)

- 8 ► **CAPRICCIO 17 À 3** [1, 2, 11b] 4:55
(*Capricci, Canzoni und Sonaten*, Rostock, 1641)

SAMUEL SCHEIDT (1587-1654)

- 9 ► **CANZONA O NACHBAR ROLAND À 5** [3, 4, 6, 7, 9, 11b] 5:45
(*Ludi Musici*, Hambourg, 1621)

SAMUEL SCHEIDT

- 10 ► **GALLIARDE BATTAGLIA À 5** [tutti, 11a] 3:53
(*Ludi Musici*, Hambourg, 1621)

ANDREA FALCONIERI (v.1585-1656)

- 11 ► **BATALLA BARABASSA TENERO DE SATAN À 4** [1, 2, 3, 5, 9, 10, 11a] 3:52
(*Il Primo Libro di Canzone, Sinfonie...*, Naples, 1650)

CONCERTO PALATINO

Bruce Dickey [1], Doron Sherwin [2]
cornets à bouquin | *cornetti*

LA BANDE MONTRÉAL BAROQUE

Olivier Brault [3], Hélène Plouffe [4], Chloe Meyers [5]
violons | *violins*

Margaret Little [6], Elin Söderström [7], Mélisande Corriveau [8]
violes de gambe | *violas da gamba*

Susie Napper [9]
violoncelle | *cello*

Pierre Cartier [10]
contrebasse | *double bass*

Eric Milnes
clavecin [11a] | *harpsichord* [11b]

Ziya Tabassian [12]
percussions | *percussion*



BRUITS ET BATAILLES

Musiques narratives des XVI^e et XVII^e siècles

*Tout au monde est mêlé d'amertume et de charmes :
La guerre a ses douceurs, l'hymen a ses alarmes.*

JEAN DE LA FONTAINE,

«LE MEUNIER, SON FILS ET L'ÂNE», *FABLES*, LIVRE III, 1668.

La plus haute forme d'art, aux dires des Anciens, est celle qui cherche avant tout à imiter la nature. C'est Aristote, dans son traité intitulé *Poétique* et rédigé vers 344 avant notre ère, qui a posé les bases de cette conception. Il écrit : «Toutes les espèces [de poésie] sont, en général, des imitations. Mais dans ces imitations, il y a les moyens avec lesquels on imite, l'objet qu'on imite et la manière dont on imite. L'imitation se fait par le rythme, la parole ou le chant, chacun seul ou par plusieurs de ces moyens ensemble; par exemple, dans la [musique], il y a le chant et le rythme, tandis que c'est par les rythmes figurés que les danseurs expriment les mœurs, les passions et les actions.» Et il précise : «Si l'on n'a point vu l'original, alors ce n'est plus de l'imitation que vient le plaisir, mais du travail de l'art.» En rendant compte de la réalité sensible, avec cohérence et unité, la poésie — c'est-à-dire, au sens ancien, toute création artistique — se présente comme une connaissance, sœur de celle que produit la science. L'imitation, en effet, permet de s'approprier le réel, de l'approprier en quelque sorte, et peut-être de le dominer. Elle se présente comme un révélateur de la beauté du monde, tandis que ses fruits, en exprimant l'idée, au sens platonicien, des objets imités, sont plus vrais que ces derniers eux-mêmes, entachés qu'ils sont par les multiples imperfections de la matérialité.

Curieusement, alors que les diverses conceptions d'Aristote ont été assimilées très tôt par la pensée du Moyen Âge, après qu'on leur eut donné une interprétation rigoureusement conforme à l'enseignement de l'Église, il faudra attendre le XVI^e siècle pour que son esthétique devienne en Occident, et pour plus de deux siècles, un concept clé de la théorie des arts. En commentant, développant ou critiquant les idées d'Aristote et en les adaptant aux

diverses formes d'art de leur temps, de nombreux théoriciens et humanistes ont discoursé sur l'imitation de la nature, sur ses moyens formels et l'établissement de ses règles, sur sa valeur philosophique, son utilité ou sa portée morale.

Parmi ceux-ci, Antonio Sebastiani da Minturno estime, dans son *Arte poetica* de 1563, que l'artiste se doit de susciter l'amusement davantage que de donner un enseignement moral. Ludovico Castelvetro, dans son *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* de 1570, est d'avis que l'art ne doit pas représenter les choses telles qu'elles sont, mais bien telles qu'elles devraient être dans leur perfection, et il ajoute que l'artiste doit posséder une acuité, une sensibilité, une subtilité plus grande que le commun des mortels. Tommaso Campanella, qui publie son *Poeticorum liber unus juxta propria principia* en 1638, croit que la poésie, unie aux principes de la rhétorique, est «l'art instrumental du sage» qui lui permet de dispenser, même à l'insu des ignares, le bien et le bon; l'art aurait ainsi pour but premier l'utilité, bien qu'il ait toujours le plaisir pour conséquence. En se jouant des règles tout en les respectant, la liberté de l'artiste trouve bientôt place dans l'acte créateur, et Louis de Jaucourt écrira au milieu du XVIII^e siècle dans l'*Encyclopédie* : «L'imitation est rigoureuse ou libre; celui qui imite rigoureusement la nature en est l'historien. Celui qui la compose, l'exagère, l'affaiblit, l'embellit, en dispose à son gré, en est le poète.»

Les objets à imiter cependant sont innombrables et les éléments que l'on peut et doit transposer pour en faire un poème, une pièce de théâtre, un tableau ou une sonate relèvent de nombreux et fort divers niveaux de réalité, sans compter que chaque époque a eu sa propre définition de la nature et son propre jugement sur elle — la «belle nature» du XVIII^e siècle n'est pas celle, truculente, du XVI^e.

Occupant dans les arts, comme l'estime d'Alembert, «le dernier rang dans l'ordre de l'imitation», la musique devra reproduire, comme le demandait Aristote et au-delà des simples bruits du monde environnant, les actions et les passions, qui sont la véritable nature de l'être humain. Mais les musiciens feront leur miel de plusieurs sources sonores et se soucieront peu de l'avis des théoriciens. Ils chercheront, comme Beethoven dans sa *Symphonie pastorale*, à décrire les phénomènes naturels, le murmure de l'onde, le vent, l'orage, le tonnerre ou la tempête — mais peut-être le *Fantasia* de Walt Disney a-t-il biaisé notre perception de l'œuvre, le compositeur ayant voulu qu'elle soit davantage «une expression de sentiments qu'une peinture». Ils s'attarderont aux activités humaines

broyantes, comme la guerre, la chasse, ou encore le *Caquet des femmes* et les cris de Paris ou de Londres chers aux polyphonistes de la Renaissance. Ils évoqueront, dans les limites de la décence bien sûr, nos soupirs amoureux, nos cris, nos pleurs et nos angoisses. Enfin, ils imiteront les animaux, leurs chants, leurs abois, leurs babils, leurs bruits caractéristiques ou encore les mouvements de leurs corps.

On a longtemps opposé, pour la discréditer, cette musique narrative à la musique dite pure, celle qui ne se préoccupe que de formes et de structures; mais c'est oublier que même la polyphonie la plus sévère et la plus abstraite visait depuis le Moyen Âge à reproduire l'harmonie des sphères célestes... D'autre part, l'imitation des animaux, pour simple ou banale qu'elle paraisse, n'est pas «bête» pour autant. Elle témoigne d'une familiarité pleine de tendresse, non dépourvue d'humour, envers ces oiseaux, ces insectes, ces batraciens ou ces mammifères que nous côtoyons à l'occasion — ils étaient beaucoup plus présents dans la vie de nos ancêtres —, sans compter que les animaux servent souvent à représenter symboliquement les passions humaines, comme le ramage du rossignol, maintes fois transposé pour évoquer l'élan amoureux, ou le chant du coucou, utilisé comme allusion au mari trompé. Plus encore, à l'instar de La Fontaine dans ses fables, et peut-être eux aussi avec un souci moralisateur, les musiciens ont parfois mêlé les humains aux animaux, humanisant les seconds et montrant la «bêtise» des premiers — comme **Carlo Farina** combinant dans son *Capriccio Stravagante* les animaux de la ferme, la soldatesque et les joueurs d'instruments (surtout militaires), ou Saint-Saëns faisant figurer le pianiste dans la «grande fantaisie zoologique» qu'est le *Carnaval des animaux*.

Les compositeurs des XVI^e et XVII^e siècles ont particulièrement aimé et cultivé ces diverses évocations réalistes, passionnés qu'ils étaient par les choses de la vie. L'imitation des animaux et des activités humaines témoigne alors d'une grande ingéniosité dans les moyens musicaux mis en œuvre à partir du matériau de départ. Le résultat de l'imitation est loin d'être un décalque de son objet; la nature se présente tel un immense catalogue de motifs et de sonorités, dans lequel le musicien puise à volonté pour créer une composition nouvelle, logique et organisée, comme quoi structure et emprunt naturaliste peuvent aller de pair. Mais souvent le motif de départ, repris par une succession de compositeurs, s'intègre avec le temps au vocabulaire formel dont ceux-ci disposent, devenant une figure stylisée, parfois un cliché, plus ou moins éloignée de l'objet premier de l'imitation; les

musiciens se sont en quelque sorte imités les uns les autres, dans un de ces processus qui tissent l'histoire des arts et de la pensée. La chanson polyphonique *La Guerre*, aussi nommée *La Bataille de Marignan*, de Janequin en est un bon exemple : ses motifs seront repris par plus de trois générations de musiciens à travers toute l'Europe, une popularité dont témoignent les *Pavane et gaillarde de La Guerre* de **Claude Gervaise**. À partir de ce modèle, le vocabulaire de la guerre en musique comprendra diverses marches et batteries, avec parfois, comme dans la gaillarde *Battaglia* de **Samuel Scheidt**, des oppositions entre groupes d'instruments simulant les armées adverses.

D'ailleurs, on ne sera pas étonné que la guerre ait été pour les musiciens du XVII^e siècle un objet particulièrement intéressant. Non seulement les troupes sur les champs de batailles s'ordonnaient alors aux sons des fanfares et des sonneries militaires comme des corps de ballet, mais la charge dramatique obtenue par le contraste entre la fureur des combats et la mort omniprésente ne pouvait que stimuler leur inspiration. À cet égard, le grand Monteverdi invente dans son *Combattimento di Tancredi e Clorinda* le *stile concitato*, sorte de troisième catégorie d'états d'âme qui, entre la joie et la tristesse, associe l'agitation extrême du cœur humain à la violence guerrière. Il faut ajouter qu'à l'époque la fureur des combats servait aux poètes de métaphore à l'amour et à ses difficultés, à ses conquêtes, ses assauts, ses victoires et ses défaites.

Le goût du linéament, la passion du mimétisme graphique [...] inclinent [les] musiciens, depuis le Moyen Âge, à emprunter le prétexte ou l'élan de leurs compositions aux mouvements de la nature et de la vie. Le motetiste anonyme des *Cris de Paris*, au XIII^e siècle, le Janequin de la *Bataille de Marignan* au XVI^e, le Rameau de *La Poule* et le Daquin du *Coucou* au XVIII^e, le Berlioz du *Scherzo de la Reine Mab* au XIX^e, le Debussy de *La Mer* au XX^e, font apparemment office de conteurs ou de peintres. Dirait-on que Couperin le Grand est moins purement musicien quand il écrit le *Rossignol en amour* que quand il rédige ses *Concerts royaux* ? Ce serait oublier que le modèle n'est là que pour allumer le peintre, selon le mot véridique de Renoir. La remarque de Malraux vaut tout autant pour la musique que pour la peinture : les grandes œuvres d'art ne sont point au service de l'objet, de l'événement ou de l'anecdote qu'il leur plaît d'évoquer; elles ne tirent pas leur poésie de ce qu'elles représentent — elles se servent de ce qu'elles représentent pour conquérir leur poésie spécifique. Le caquet de la poule, la tierce du coucou sont empruntés par Rameau et Daquin au dictionnaire de la nature, comme les notes d'une fugue sur le nom de B.A.C.H. sont prises à l'alphabet musical : éléments de base, ici et là, d'une construction sonore; et nous savons bien que ce qui nous importe, ce n'est point l'imitation plus ou moins précise de la poule ou du coucou (à quoi suffirait un jouet d'enfant), mais l'intérêt de la *composition*, mot qui dit bien ici ce qu'il veut dire : faire un tout de différentes parties.

ROLAND-MANUEL,
RÉFLEXIONS SUR L'ART MUSICAL, 1957.

Jusqu'en 1648, les pays germaniques sont dévastés par la guerre de Trente ans et c'est peut-être là l'origine de la présence du thème du combat chez **Heinrich Schmelzer** et **Franz von Biber**. Le premier, dans le *balletto* intitulé *Die Fechtschule*, montre l'activité d'une école d'escrime tout en prévoyant une place dans son dernier mouvement pour le chirurgien-barbier, censé bien sûr soigner les blessures. La *Battalia* de Biber, quant à elle, se termine par un lamento sur les mousquetaires morts — un champ de bataille est plus meurtrier qu'une école d'escrime ! Avant de faire entendre les différentes phases d'une mêlée, Biber décrit l'état d'esprit d'une joyeuse compagnie de soldats, chacun chantant en même temps, pour se donner du cœur au ventre, un air populaire différent, et le tout crée un mélange harmonique «réaliste» que n'aurait pas désavoué Charles Ives.

Le plaisir que peut procurer les musiques qui décrivent les batailles, souvent avec humour, exaltent le courage ou chantent le combat amoureux ne saurait bien sûr nous empêcher de préférer la paix. À cette époque, après les massacres innombrables des guerres de religion, et pour les diverses raisons morales qui allaient donner à la vie humaine de plus en plus de valeur, la conscience de la mort habite les esprits de façon particulièrement aiguë et nombre de musiciens composent des œuvres poignantes ayant les fins dernières pour thème. Cette mort qui, comme Biber le souligne, suit les pas des soldats est évoquée dans notre programme par la pavane *The Funerals*, écrite par **Anthony Holborne** en hommage au poète Philip Sidney, fauché en 1586 durant l'attaque de la place forte de Zutphen, aux Pays-Bas. Il avait trente et un ans.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2004.

THE SOUND AND THE FURY

Narrative music of the 16th and 17th centuries

*There's nothing but mixes bitterness with charms;
War has its pleasures; hymen, its alarms.*

JEAN DE LA FONTAINE,

“THE MILLER, HIS SON, AND THE ASS,” *FABLES*, BOOK III, 1668.

The highest form of art, according to the Ancients, is that which above all seeks to imitate nature. In his treatise entitled *Poetics* written around 344 B.C., Aristotle first laid the groundwork for this concept: “[All types of poetry are] in their general conception modes of imitation. They differ, however, from one another in three respects—the medium, the objects, the manner or mode of imitation. Imitation is produced by rhythm, language, or ‘harmony,’ either singly or combined. Thus in [music], ‘harmony’ and rhythm alone are employed. In dancing, rhythm alone is used; for even dancing imitates character, emotion, and action, by rhythmical movement. If you happen not to have seen the original, the pleasure will be due not to the imitation as such, but to the execution, the colouring, or some such other cause.” Poetry—that is to say all artistic creation, in the ancient sense of the word—in coherently expressing and conveying the material world, presents itself as knowledge, just as knowledge is also the product of science. Imitation, then, is a means by which to apprehend reality, in a sense to tame it, perhaps even to control it. It reveals the beauty of the world, while its fruits, in expressing the Platonic notion of the imitated objects, are more real even than these actual objects, marred by the many imperfections of materiality.

Curiously, although Aristotle's various concepts were assimilated very early on into medieval thought after they had been rigorously interpreted according to the teachings of the Church, his aesthetics had to wait until the 16th century to become, for over two centuries, a cornerstone of Western art theory. Many theorists and humanists, in commenting, developing or criticizing Aristotle's ideas and adapting them to the various contemporary forms of art, elaborated on several aspects of the imitation of nature: its formal schemes, its rules, its philosophical value, its usefulness, and its moral significance.

Among these men, Antonio Sebastiani da Minturno in his *Arte poetica* of 1563 considered that the artist must elicit amusement more than dispense a moral lesson. Ludovico Castelvetro, in his *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* of 1570 believed that art must not represent things as they are, but rather as they should be in their perfection, adding that the artist must possess a mind more acute, more sensitive, more subtle than the common man. Tommaso Campanella, who published his *Poeticorum liber unus juxta propria principia* in 1638, was of the opinion that poetry, combined with the principles of rhetoric, is the “instrumental art of the wise man” which allows him to dispense what is good—even unbeknownst to the ignorant; the principal aim of art is thus to be useful, though its main consequence still be pleasure. By making light of the rules while still respecting them, the artist finds freedom in the creative act. In the middle of the 18th century, Louis de Jaucourt wrote in the *Encyclopédie*: “Imitation is either rigorous or free; he who imitates nature rigorously is its historian. He who composes it, exaggerates it, weakens it, embellishes it, and does with it what he pleases is its poet.”

There are countless things to imitate, however, and the elements that can or must be transposed so that they become a poem, a play, a painting or a sonata are subject to a great many different levels of reality. In addition, each era had its own definition of nature as well as its own views on it: there is quite a difference between the “beautiful nature” of the 18th century and its more garish 16th-century counterpart.

Since music occupies “the lowest rank in the order of imitation” among the arts, according to d’Alembert, it must seek to reproduce—as prescribed by Aristotle, and beyond simple everyday noises—the true nature of man: his actions and his passions. But musicians paid little heed to the opinions of theorists and found inspiration in all types of sound. For example, they sought to depict natural phenomena, the rippling of water, the wind, a thunderstorm—like Beethoven in his *Pastoral Symphony* (although perhaps the Disney film *Fantasia* has biased our perception of the work, as the composer wished it to be more “an expression of feelings than a painting”). They also dwelled upon noisy human activities, such as war, the hunt, or yet again the *Women’s Cackle* and the hawking of Paris and London street vendors so dear to the Renaissance polyphonists. They suggested, within the bounds of decency, our moans of delight, our cries, our tears, and our fears. And finally, they imitated animals, their song, their howls, their chirping, their characteristic sounds or yet again their physical motions.

This narrative music has long been frowned upon when compared to so-called pure music, which is only concerned with form and structure; it mustn’t be forgotten, though, that since the Middle Ages even the most austere and abstract polyphony hoped to replicate the harmony of the spheres... Moreover, the imitation of animals, as simple and trite as it may seem, is not necessarily harebrained. It actually shows a benevolent familiarity with those birds, insects, batrachians, and mammals that we occasionally encounter (our ancestors were much better acquainted with them than we are today), to say nothing of the fact that animals often represented human passions, like the nightingale’s song frequently evoking the rush of love, or the cuckoo alluding to the betrayed husband. Furthermore, in the manner of La Fontaine in his fables, and perhaps equally bent on moralizing, musicians at times commingled humans and animals, humanizing the latter and showing the animalistic traits of the former—like **Carlo Farina** who in his *Capriccio Stravagante* mixed farm animals with soldiers and (mostly military) instrumentalists, or Saint-Saëns who included the pianist among the menagerie of his “grand zoological fantasy,” the *Carnival of the Animals*.

Attracted by the manifold aspects of life, 16th- and 17th-century composers showed a particularly keen interest in these types of realistic evocation. They proved extremely inventive in their use of musical means to achieve imitations of animals and human activity. The result of this imitation is far from being a mere copy of the original; for the musician, nature appears as a vast catalogue of motifs and sounds from which to draw at will to create a new, logical, organized composition, showing that structure and naturalistic borrowing can go hand in hand. Often, though, the original motif is taken up by a succession of composers and eventually assimilated into a common formal language, becoming a stylized figure, even a cliché more or less related to the initial object of the imitation. In one of those processes that have shaped the history of art and thought, musicians essentially ended up imitating each other. Janequin’s polyphonic *chanson* entitled *La Guerre* (War)—also known as *The Battle of Marignan*—is a fine example. Its motifs were to be reused by over three generations of composers throughout Europe, a popularity attested to by **Claude Gervaise’s** *Pavane et gaillarde de La Guerre*. On the basis of this model, the lexis of musical warfare would henceforth comprise various marches and other military rhythms and figures; there are even examples of opposing groups of instruments simulating confronting armies, as in the vigorous *Battaglia* by **Samuel Scheidt**.

It is no wonder 17th-century musicians were so fascinated by warfare. Not only were troupes on the battlefield coordinated in the manner of a *corps de ballet*, but the dramatic clash between the fury of combat and ever-present death was sure to fire their imagination. This obtains in the great Monteverdi's *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, for which he invented the *stile concitato*, a kind of middling state of mind somewhere between joy and sadness, which associates the extreme agitation of the heart with the violence of war. It should be added that, at the time, poets used the fury of war as a metaphor for love and its tribulations, its conquests, its assaults, its victories, and its defeats.

The devastation caused until 1648 in the Germanic lands by the Thirty Years War is perhaps what sparked the presence of battle music in the works of **Heinrich Schmelzer** and **Franz von Biber**. The former, in his *balletto* entitled *Die Fechtschule*, depicts the activity of a fencing school. He even provides a scene in the final movement for the barber-surgeon, whom we expect will treat the wounds. Biber's *Battalia*, on the other hand, ends with a lament on the death of the musketeers—a battlefield, after all, is more dangerous than a fencing school! Before leading us through the various phases of the struggle, Biber describes the state of mind of a raucous company of soldiers, singing different popular songs all at once to give themselves courage, thus creating a “realistic” harmonic brew that Charles Ives himself may not have disavowed.

The pleasure afforded by music describing battles (often humorously), exalting courage or singing of love's ordeals does not mean, of course, that we do not prefer peace. In the years following the untold carnage of the wars of religion, and for various moral reasons that were to lend increasing value to human life, the awareness of death became acute and many musicians wrote poignant works centred on this theme. Death, which as Biber has shown follows the soldier's footsteps, is touched upon in our program through **Anthony Holborne's** pavane *The Funerals*, written in memory of Philip Sidney, who was struck down in 1586 during an attack on the fortress city of Zutphen in the Netherlands. He was thirty-one years old.

LA BANDE MONTRÉAL BAROQUE

La Bande Montréal Baroque réunit quelques-uns des meilleurs musiciens jouant sur des instruments d'époque à Montréal. L'ensemble a été constitué spécialement pour le Festival Montréal Baroque, qui a lieu en juin au Vieux-Montréal depuis 2003. Une initiative de la violoncelliste et gambiste Susie Napper, le Festival a comme objectif de permettre à la ville de Montréal de se démarquer à titre de centre mondial de la musique ancienne, en réunissant les grands noms du milieu dans la réalisation de concerts uniques et de calibre international. Le Festival se caractérise en grande partie par une programmation originale où se côtoient des œuvres connues et méconnues des XVII^e et XVIII^e siècles. De plus, des activités pédagogiques permettent au festival de sensibiliser les publics actuel et futur aux beautés de la musique ancienne.

La Bande Montréal Baroque brings together some of Montreal's finest early music performers. The ensemble was created especially for the Montreal Baroque Festival, which has taken place annually in Old Montreal since June 2003. An initiative of cellist and gambist Susie Napper, the Festival offers a unique opportunity to hear music of the 17th and 18th centuries, performed by Canadian and international celebrities, in appropriate and unusual settings. In addition, educational activities seek to encourage current and future audiences to discover the many beauties of early music.

CONCERTO PALATINO

Concerto Palatino est un ensemble qui se consacre à la musique de la haute Renaissance et du Premier baroque, mais plus spécifiquement à toute musique pour cornetti et trombones. Considéré au XVII^e siècle comme l'instrument idéal, à la fois pour sa capacité extraordinaire à imiter la voix humaine et pour son agilité extrême, le cornetto (ou cornet à bouquin) était souvent jumelé à des trombones pour former un «concerto» à vent. Un tel ensemble a existé à Bologne pour plus de 200 ans sous le nom «Il concerto palatino della Signoria di Bologna». En 1987, Bruce Dickey et Charles Toet ont constitué un ensemble voué à faire revivre la musique écrite pour ces instruments dans toute sa «vocalité» et sa virtuosité.

Concerto Palatino a collaboré avec des ensembles tels que Cantus Cölln (Konrad Junghänel), le Collegium Vocale de Gand (Philippe Herreweghe), Tragicomedia (Steven Stubbs et Erin Headley), l'Orchestra Baroque d'Amsterdam (Ton Koopman) et le Bach Collegium du Japon.

En plus de leurs disques fort acclamés d'œuvres de Schütz, Gabrieli et Monteverdi, ils ont enregistré en première mondiale les *Vêpres mariales* de Francesco Cavalli, la *Missa Maria Concertata* de Christoph Strauss et la *Missa sine nomine* de Palestrina, telle que conservée dans un manuscrit de J-S Bach. On peut les entendre dans les *Vêpres* de Monteverdi parues chez ATMA en 2002 et sur le disque *Puer natus est*, paru également chez ATMA en 2003.

Concerto Palatino is an ensemble dedicated to the music of the high Renaissance and Early Baroque, but more particularly to any music which features cornetti and trombones. Thought in the 17th century to be the ideal instrument both for its uncanny ability to imitate the human voice and for its extreme agility, the cornetto was often paired with trombones to form a wind “concerto”. Such an ensemble existed in Bologna for over 200 years under the name “Il concerto palatino della Signoria di Bologna.” In 1987 Bruce Dickey and Charles Toet formed an ensemble borrowing this historical name and dedicated to reviving the music of these instruments with all of their “vocality” and virtuosity.

Concerto Palatino has collaborated with such ensembles as Cantus Cölln (Konrad Junghänel), Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe), Tragicomedia (Steven Stubbs and Erin Headley), the Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), and the Bach Collegium Japan.

In addition to highly acclaimed recordings of Schütz, Gabrieli, and Monteverdi they have made first recordings of the *Marian Vespers* of Francesco Cavalli, the *Missa Maria Concertata* of Christoph Strauss, and Palestrina's *Missa sine nomine* preserved in a manuscript of J. S. Bach. They can be heard on ATMA's 2002 release of Monteverdi's *Vespers* and 2003 release *Puer natus est*.

FESTIVAL
montréal
baroque

Cet enregistrement est produit en partenariat avec le Festival Montréal Baroque, juin 2003.
Direction artistique: Susie Napper
This recording was produced in partnership with the Festival Montréal Baroque, June 2003.
Artistic direction: Susie Napper



Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du
Fonds de la musique du Canada.

Canada

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through
the Canada Music Fund for this project

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by: **Johanne Goyette***
Chapelle du Grand Séminaire de Montréal
juin 2003 / *June 2003*
Montage numérique / *Digital mastering: **Anne-Marie Sylvestre***
Responsable du livret / *Booklet editor: **Jacques-André Houle***
Graphisme / *Graphic design: **Diane Lagacé***
Couverture / *Cover: **Interpôles***