



In Stilo Moderno

FRESCOBALDI À VIVALDI

LES BORÉADES
Francis Colpron

ACD2 2217

ATMA

Baroque

In Stilo Moderno

LES BORÉADES

Francis Colpron

Flûte à bec soprano / *Sopranino recorder*: Jean-Luc Boudreau, 1994, d'après / *after* Denner
Flûte à bec soprano / *Soprano recorder*: Bob Marvin, 1988, d'après / *after* Van Eyck
Flûte à bec alto / *Alto recorder*: Jean-Luc Boudreau, 1991, d'après / *after* Steenbergen
Flûte à bec dite de voix / *Voice flute*: Adrian Brown, 1997, d'après / *after* Denner

Hélène Plouffe

Violon baroque / *Baroque violin*: attribué à / *attributed to* Johann Hopf, v.1760

Susie Napper

Violoncelle baroque / *Baroque cello*: Matteo Gofrilleri, 1698

Eric Milnes

Clavecin / *Harpichord*: William Mitchell, 1998, modèle italien, XVII^e siècle / *Italian model, 17th century*

Se sont joints aux Boréades pour interpréter *La Calisto*
Joined Les Boréades for the performance of 'La Calisto'

Grégoire Jeay

Flûte à bec soprano / *Soprano recorder*: Jean-Luc Boudreau, 1987, d'après / *after* Steenbergen

Olivier Brault

Violon baroque / *Baroque violin*: Pierre Charrette, 1998, modèle vénitien / *Venetian model*

Direction artistique / *Artistic Director*:

Francis Colpron

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by*: **Johanne Goyette**

Église Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel (Québec)

14,15,16 septembre 1999 / *September 14, 15, 16, 1999*

Montage numérique / *Digital mastering*: **Carl Talbot, Studio l'Esplanade**

Adjoints à la production / *Production assistants*: **Valérie Leclair, Jacques-André Houle**

Conception graphique / *Graphic design*: **Diane Lagacé**

Couverture du livret / *Cover Art*: **Giambattista Tiepolo**, Jeune fille au Tricorne / *Young Lady in a Tricorn Hat c. 1755-60*

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de l'enregistrement sonore.

Canada

We recognize the financial support of the Government of Canada
through the Sound Recording Development Program.

Dario Castello (1^{re} moitié du XVII^e siècle / *first half of the 17th century*)

- 1 Sonata duodecima a 3 7:26
(Sonate concertante *in stilo moderno ...*, *Libro secondo*, Venise, 1629, 1644)

Francesco Cavalli (1602–1676)

La Calisto (Venise, 1651), (16:36)

Sinfonia d'ouverture et suite d'airs de l'opéra, arrangées pour 2 flûtes à bec,
2 violons et basse continue

Sinfonia and arias from the opera, arranged for 2 recorders, 2 violins and basso continuo

Arrangements : Francis Colpron et Eric Milnes

- 2 Sinfonia 3:51
3 "Non è maggior piacere" 2:51
4 "Ninfa bella che mormora" 3:21
5 Passacaglio à 4 ⁽¹⁾ (*Diversi generi di Sonate da chlesa e da camera* opus 22, Venise, 1655) 1:21
6 "Mio foco fatale" (duo) 1:51
7 Sinfonia quarta ⁽²⁾ (*Il primo libro delle Sinfonie et Gagliarde*, Venise, 1607) 0:51
8 Ciacona ⁽³⁾ (*Canzoni ovvero sonate concertate per chiesa e camera*, Venise, 1637) 2:30

(1) **Biagio Marini** (v. 1587 – 1663)

(2) **Salomone Rossi «Ebreo»** (v. 1570–1643)

(3) **Tarquinio Merula** (1594–1665)

Giovanni Battista Buonamente (fin XVI^e siècle–1643 / *end of the 16th century–1643*)

- 9 Sonata sopra Cavaletto Zoppo (*Il quarto libro de varie sonate*, Venise, 1626) 4:10

Girolamo Frescobaldi (1583–1643)

- 10 Toccata prima, jouée au clavecin / *played on the harpsichord* 3:07
(*Il secondo libro di Toccate, Canzone ... di cimbalo et organo*, Rome, 1637)

Arcangelo Corelli (1653–1713)

Concerto grosso opus 6, n° 4 en ré majeur / *in D major* (8:45)

(*Concerto grossi con duoi Violini, e Violoncello di concertino obligati ...*, Amsterdam, 1714;
XII Concerti per due Flauti e Basso, Londres, 1725)

- 11 Adagio - allegro 3:16
12 Adagio 1:44
13 Vivace 1:07
14 Allegro - presto 2:38

Salomone Rossi «Ebreo»

- 15 Sonata in dialogo detta la Viena 4:20
(*Il terzo libro de varie Sonate ...*, Mantoue, 1613, Venise, 1623)

Dario Castello

- 16 Sonata seconda pour violon et basse continue / *for violin and basso continuo* 5:00
(*Sonate concertate in stilo moderno ...*, *Libro primo*, Venise, 1621, 1629, 1658)

Salomone Rossi «Ebreo»

- 17 Sonata settima sopra l'Aria d'un Balletto 2:10
(*Il quatro libro de varie Sonate, Sinfonie...*, Venise, 1622–1642)

Antonio Vivaldi (1678–1741)

- 18 Sonate en trio opus 1 n° 12 en ré mineur / *in D minor*, RV 63 9:45
(*Suonate da camera a tre, Due Violini e Violone o Cembalo*, Venise, 1705)
Variations sur / Variations on 'La Follia'

T.T. 1:01:19

In Stilo Moderno

LE BAROQUE INSTRUMENTAL ITALIEN

Au fil du temps qui passe, nous apparaît de plus en plus surprenante l'appellation qu'emploient les historiens de « temps modernes » pour désigner la période de l'histoire occidentale commençant en 1600. Le mot « moderne », en effet, signifiait à l'origine ce qui est contemporain ou encore au goût du jour; ainsi, chaque génération s'est estimée moderne par rapport à la précédente. Pourtant, à force d'être associé à des expressions artistiques que le temps ou la mode a rendues désuètes un jour ou l'autre — que l'on songe au *modern style* des années 1930, par exemple —, le mot a perdu aujourd'hui une bonne partie de son sens. Celui-ci cependant était dans sa pleine vigueur en cette aube du XVII^e siècle et les artistes qui ont effectué le passage, peut-être le plus radical de toute l'histoire de l'art, de la Renaissance au Baroque ont été pleinement conscients des nouveautés qu'ils apportaient.

Dans le domaine musical, ce en Italie du Nord, une rupture s'opère d'avec l'ancienne polyphonie en l'espace de quelques décennies à peine : l'invention de la monodie accompagnée, de la basse continue et du drame musical, ainsi que leur corollaire, la découverte du pouvoir

expressif de l'harmonie, fondent une façon totalement nouvelle de composer. Claudio Monteverdi a été l'un des grands pionniers de cet art des sons tout neuf; cependant, il ne s'agissait pas pour lui, ni pour ses contemporains, de rejeter la science contrapuntique. Le moderne, ou la *seconda prattica*, devait s'ajouter à l'ancien, la *prima prattica*, pour enrichir le métier du musicien. D'ailleurs, cette autre invention du Baroque musical qu'est le style concertant est, bien plus que son simple abandon, l'aboutissement et la transfiguration, au moyen d'un nouveau sens mélodique émané, de la polyphonie des siècles précédents.

Les musiciens de la Renaissance avaient écrit les premières compositions pour les instruments, mais presque toutes, si on excepte les diverses danses, se présentaient comme des transcriptions ou des adaptations d'œuvres vocales polyphoniques. Dès les premières années du XVII^e siècle, on assiste, aidée par le développement de la facture et particulièrement celle du violon, à une véritable explosion dans le domaine instrumental, tant sur le plan des procédés d'écriture que sur celui des formes et des genres. Les compositeurs cependant visent, tout autant que dans la

musique vocale, les buts qui sont ceux mêmes du Baroque : en laissant de côté le contrepoint, ils tentent avant tout, même en l'absence d'un texte poétique, d'exprimer et de susciter les passions, d'étonner, de séduire, de convaincre, en un mot de représenter quelques aspects du grand théâtre du monde.

Pour ce faire, ils se familiarisent avec les moyens propres aux divers instruments et exploitent rapidement les possibilités techniques et rhétoriques de chacun. Ils découvrent, en effet, que ceux-ci ont plus de liberté, plus de vivacité et moins de limites que la voix humaine, surtout sur le plan de la conduite de la mélodie — avec des sauts, des intervalles et des tournures que ne peut produire le gosier —, et qu'ainsi, comme le dira Johann Mattheson un siècle plus tard, « les instruments permettent plus d'artifices que les voix. » Se développe alors un sens nouveau de la virtuosité et de l'ornement; et selon Rémy Stricker, « ce goût de l'éclat délivre une énergie émotionnelle en même temps qu'il s'enivre de son jeu », car « le faste du paraître, cher au Baroque, s'épanouit dans l'aisance du virtuose. » À cet égard, l'indifférence aux timbres n'est pas aussi répandue que les titres de recueils indiquant « *con ogni sorte di strumenti* » le laissent penser : dans ces publications souvent abondantes, les interprètes peuvent choisir les pièces qui leur conviennent et même les adapter au besoin.

Les formes connaissent une extrême diversité. Alors que la canzona s'émancipe de son modèle la chanson parisienne, et au milieu

d'innombrables pièces de danse, c'est la sonate qui sera le genre moderne par excellence. Sont possibles, sur fond de basse continue, toutes les combinaisons d'instruments et de rythmes, et les mouvements s'enchaînent dans un grand souci de contraste. À un seul soliste, la sonate obéit au principe de la monodie accompagnée, mais, comme on n'abandonne pas si facilement l'intérêt que représente le jeu polyphonique permis par deux ou trois voix, elle devient volontiers « concertante » lorsque plusieurs solistes, au moyen de jeux d'imitations mutuelles, proposent une sorte de dialogue musical.

Si on excepte les rares danses et ritournelles qui émaillent ses productions scéniques, Monteverdi n'a pas composé de musique instrumentale. Cependant d'importants musiciens ayant travaillé dans son entourage ou sous sa direction ont transposé aux instruments ses idéaux dramatiques et expressifs. Parmi ceux-ci figurent Salomone Rossi, Dario Castello, Giovanni Battista Buonamente et Biagio Marini. **Salomone Rossi** dit Ebreo est au service des Gonzague à Mantoue durant les premières décennies du XVII^e siècle et jusqu'à sa mort en 1630, victime de la peste ou de la destruction du ghetto de la ville lors de l'invasion des troupes impériales. Musicien savant et grand pédagogue, il laisse des livres de madrigaux, des musiques de scène, des versions polyphoniques de chants hébraïques, ainsi que quatre recueils de *sinfonie*, danses et sonates diverses publiés entre 1607 et 1622. Les deux derniers, résolument dans le *stile*

Il faut être absolument moderne.

ARTHUR RIMBAUD

moderno, sont consacrés à des pièces pour deux dessus et basse, qui, faisant la transition avec l'ancienne canzona, sont les premiers exemples de ce que sera la sonate en trio.

Le mystère plane encore autour de l'identité de **Dario Castello**, connu uniquement par ses deux importants recueils de *Sonate concertate in stilo moderno* publiés à Venise pour la première fois en 1621 et 1629. La page de titre du premier indique qu'il est chef d'une compagnie d'instrumentistes à vent et le second nous informe qu'il est musicien à Saint-Marc. Or, entre 1624 et 1649 figure dans les effectifs de la basilique, dont la musique est alors dirigée par Monteverdi, un Giovanni Castello, violoniste. Est-ce le même, sous un prénom différent — cela s'est déjà vu — ou un proche parent ? Nous ne le saurons peut-être jamais. Ces deux publications, qui ne comprennent que des sonates, vingt-neuf en tout, indiquent pour la première fois que l'orgue ou le clavecin peuvent servir à la basse continue. Dans le fil du modèle monteverdien, les sonates de Castello, constituées de sept à neuf sections enchaînées, captivent par leur ampleur, leur couleur, leur ingéniosité et par les pauses subites, les contrastes de tempos marqués et les longues cadences qu'elles savent ménager comme autant de surprises.

Le violoniste **Giovanni Battista Buonamente** est jusqu'en 1622 à Mantoue le collègue de Rossi et de Monteverdi — rappelons que ce dernier quitte en 1613 le service des Gonzague pour s'établir à Venise. À partir de là, il fait quelques

séjours à Vienne, où il accompagne Éléonore de Gonzague au mariage de l'empereur Ferdinand II, et à Prague, où il assiste aux cérémonies du couronnement de l'empereur Ferdinand III comme roi de Bohême. On le retrouve en 1633 maître de chapelle du couvent de Saint-François, à Assise, où il meurt dix ans plus tard. De ses sept recueils de sonates, canzonas et danses diverses, quatre seulement nous sont parvenus, dont la publication va de 1626 à 1637 et dans lesquels on voit la continuation du travail de Rossi dans l'établissement de la sonate en trio. Par la diffusion de son œuvre et par le travail accompli en Autriche, Buonamente contribua également à répandre le style instrumental moderne hors des frontières italiennes.

Tarquinio Merula, violoniste et organiste, occupe divers postes à Bergame, Crémone, Venise, Bologne et jusqu'à Varsovie. On lui doit quatre livres de canzonas, publiés entre 1615 et 1651, qui montrent l'évolution de la sonate en trio et l'affirmation d'une écriture proprement violonistique. Autre collègue de Monteverdi à Saint-Marc et peut-être son élève, **Biagio Marini**, improvisateur hors pair, figure parmi les très grands violonistes de son temps. Ayant séjourné vingt ans en Allemagne, en plus d'avoir occupé des postes à Parme, Milan, Ferrare et Vicence, il fait usage de techniques du violon, comme les doubles cordes, récemment développées par les compositeurs allemands. Son œuvre est abondante et, entre 1617 et 1655, date de sa dernière publication, son style évolue de façon marquée.

Composé sur un livret de Giovanni Faustini, le treizième opéra de Cavalli qui nous soit parvenu, *La Calisto*, fut créé à Venise à l'automne de 1651. Il raconte comment Jupiter, descendu sur terre afin de connaître l'étendue des dégâts causés par la chute de Phaéton, tombe sous les charmes de Calisto, une des suivantes de Diane. La nymphe cependant n'en a que pour la chaste déesse et elle s'effouque des propositions du maître des dieux — air « *Non è maggior piacere* ». Celui-ci prend alors les traits de Diane pour pouvoir l'approcher et mener à bien ses entreprises. Intrigue secondaire, un petit Satyre courtise malicieusement — air « *Ninfa bella che mormora* » — une autre des suivantes de Diane, la vielle nymphe Lymphée qui, bien sûr, l'éconduit. Après des multiples chassés-croisés, où Calisto se rend bientôt compte de la supercherie de Jupiter et où Endymion, amoureux de Diane, fait sa déclaration au dieu déguisé, Junon fait une terrible colère et demande aux furies d'enchaîner Calisto. Jupiter apparaît alors à la nymphe sous son vrai jour, la délivre et lui avoue son amour. Puis, pour la soustraire à Junon, il la transforme en constellation, c'est la Grande Ourse — duo « *Mio foco fatale / Beata mi sento / Infa bella che mormora* ».

Quant à **Francesco Cavalli**, bien qu'il ait été toute sa vie rattaché à Saint-Marc comme organiste puis comme maître de chapelle, il a, à l'instar de son maître Monteverdi, consacré son génie à l'art vocal, écrivant des dizaines d'opéras pour les théâtres publics de Venise, Naples et Milan. On est encore frappé aujourd'hui par l'extrême diversité des passions qu'il met en musique, du lament le plus poignant au comique le plus fou, et la beauté de son inspiration lyrique ne perd rien quand certains de ses plus beaux airs quittent le médium de la voix pour se retrouver aux instruments.

textes ou d'harmonie prédéterminée.» Et il mentionne les toccatas de **Girolamo Frescobaldi**, illustre organiste de Saint-Pierre de Rome, comme les exemples parfaits de ce style.

Vers les années 1670 s'opèrent dans le domaine instrumental des transformations majeures : seront retenues presque exclusivement les deux formes que sont la sonate à un dessus et la sonate en trio. Leur schéma commun se fixe par la séparation claire de leurs mouvements, le plus souvent de coupe binaire, par la stabilité rythmique et la motricité continue de chacun d'eux, ainsi que par l'affirmation de la tonalité.

Arcangelo Corelli a été le principal artisan de cette modernité fin-de-siècle, qu'on pourrait qualifier de second Baroque musical. Violoniste virtuose, protégé à Rome par Christine de Suède puis par le cardinal Ottoboni, il est sans doute le plus «classique» des compositeurs baroques italiens. Par la perfection, la mesure, l'équilibre dont son œuvre fait preuve, il a proposé un idéal qui s'est répandu à toute l'Europe durant plusieurs décennies. Un de ses plus beaux titres de gloire est coup d'envoi du concerto grosso, sorte de sonate en trio amplifiée sur le plan sonore par l'adjonction d'une masse plus imposante de cordes alternant avec les passages solistes. C'est en Angleterre que son œuvre trouvera l'écho le plus durable et plusieurs éditions proposeront aux amateurs des versions de chambre des douze concertos de son opus 6.

La sonate en trio devient pour la génération postérieure à celle de Corelli le genre par excellence dans lequel tout jeune compositeur doit faire ses preuves, montrant à la fois ses dons mélodiques et son habileté contrapuntique. Ainsi, avant d'être engagé comme *maestro di violino* à la Pietà de Venise et tout juste après avoir été ordonné prêtre, **Antonio Vivaldi** publie son premier recueil, consistant en douze sonates pour deux violons et basse continue. Prenant délibérément exemple sur Corelli, qui avait fait de même dans son opus 5, ou désirant se poser d'emblée comme son égal, Vivaldi compose la dernière sonate du recueil en forme de variations virtuoses

sur *La Follia*, un thème, fort populaire à l'époque, soutenu par une séquence de quatre accords un peu à la manière d'une chaconne.

On constate qu'au-delà de l'unité apparente de ses idéaux et de ses principes de composition, le siècle et demi de musique qui s'est commodément fait appeler, et pour diverses raisons extramusicales, «baroque», recouvre en fait une grande diversité d'horizons et montre une évolution constante. Il est sans doute intéressant de rechercher dans le foisonnement créateur du premier Baroque, et comme autant de tendances en gestation, les éléments qui seront retenus par les générations ultérieures; mais cette musique conserve aujourd'hui toute sa fraîcheur, son extravagance, et il faut se méfier de tout jugement basé sur les seules considérations téléologiques. Enfin, par un curieux retour des choses, et parce que le modèle corellien nous est plus familier, c'est bien la musique du premier Baroque, avec son caractère fantasque, qui semble aujourd'hui la plus «moderne».

© FRANÇOIS FILIAU, 2000

In Stilo Moderno

THE ITALIAN BAROQUE INSTRUMENTAL STYLE

Il faut être absolument moderne.
ARTHUR RIMBAUD

“Modern,” the term by which historians designate the period of Western history that began in 1600, seems ever more surprising as time passes. The word, of course, originally denoted “that which is contemporary or in the style of the day.” Since, however, every generation naturally considers and proclaims itself modern relative to the preceding generation, so, by constantly being associated with artistic expressions that time or fashion makes obsolete—think, for example of the “modern” style of the 1930s—the word has, in our day, lost much of its original sense.

It was, however, vigorous and full of meaning at the dawn of the 17th century, and the artists who made the transition from the Renaissance to the Baroque, arguably one of the most radical transitions in the history of art, were fully aware of the novelty of what they were creating, of their modernity.

In the world of music, and especially in northern Italy, it took barely a few decades for the break with the old polyphony to occur, and for the foundations of a new way of composing to be

laid: for the invention of accompanied monody, of the basso continuo, of musical drama and, a corollary of all these, the discovery of the expressive power of harmony.

The break with polyphony was not a complete rejection. Neither **Claudio Monteverdi**, one of the great pioneers of the new music, nor his contemporaries ever questioned the science of counterpoint. For them, the complete musician was one who added the modern practice, the *seconda prattica*, to the old one, the *prima prattica*. Similarly, that other Baroque invention, the *stile concertato*, was not so much the abandonment of the polyphony of the previous centuries but rather its natural evolution under the influence of melody with its new-found autonomy.

Renaissance musicians had written the first purely instrumental compositions. Almost all of these works, except for the various dances, appeared as transcriptions or adaptations of polyphonic vocal works. From the early years of the 17th century, however, aided by developments in the making of instruments, particularly of the violin, there was an explosion of instru-

mental music, with both new compositional techniques and new musical forms and genres. What the composers were striving for in this instrumental music, as in vocal music, were the essential aims of the Baroque: leaving the abstractions of counterpoint aside and even in the absence of a poetic text, they wanted, above all, to express and excite the passions, to astonish, to seduce, to convince. They wanted, in short, to represent the great spectacle of life.

To do this they rapidly mastered the techniques and resulting idiomatic expressive capacities of a variety of instruments. They discovered that musical instruments had more freedom, life, and range than the human voice; free from the technical limitations imposed by the voice, they could now write melody lines with extraordinary leaps, intervals, and turns. As Johann Mattheson put it, a century later, “instruments permit of more artifice than does the human voice.”

A new virtuosity in ornamentation developed. According to Rémy Stricker, “this taste for brilliance served both to release emotional energy and, at the same time, to intoxicate.... The appearance of shining splendor, so dear to the Baroque, was created by the virtuoso’s ease.”

Composers generally cared less about timbre than brilliance, though their indifference to timbre was not as widespread as the phrase “*con ogni sorte di strumenti*” in the titles of published collections might suggest. (There are many such publications designed so that interpreters can pick and adapt the pieces that suit as they will.)

The early Baroque saw an extreme diversity of forms: the *canzona*, growing independent of its original model, the *chanson parisienne*; countless dance tunes; and what was then the quintessentially modern genre, the *sonata*. All combinations of instruments and rhythms could be set on the *sonata*’s foundation of basso continuo. Its movements were strung together so as to contrast with each other as much as possible. When there was a single soloist, the *sonata* respected the principles of accompanied monody, but the old fascination for polyphonic play between two or three voices was not easily abandoned. Hence, when there were several soloists the “concertato” principle was used; playfully imitating and vying with each other, the solo voices engaged in a kind of musical dialogue.

With the exception of those rare dances and *ritornellos* that decorate his operas, Monteverdi did not compose any instrumental music. However, many of the musicians who worked under him or in his entourage did apply his dramatic and expressive ideas to instrumental compositions. Notable among these are Salomone Rossi, Dario Castello, Giovanni Battista Buonamente, and Biagio Marini.

Salomone Rossi (to whose name was suffixed *Ebreo*, the Jew) served the Gonzaga family at Mantua from the opening decades of the 17th century until his death in 1630, a victim either of the Plague or of the pogrom in which invading imperial troops destroyed the city’s ghetto.

A skillful musician and teacher, his work includes books of madrigals, music for the theatre, polyphonic versions of Hebraic chants and, as well, four collections of diverse *sinfonie*, dances and sonatas, published between 1607 and 1622. The last two of these collections, entirely in the *stilo moderno*, comprise pieces for two melody instruments and bass that exemplify the evolution of the old *canzona* into what will be known as the *trio sonata*, of which they are the first examples.

Mystery surrounds the identity of **Dario Castello**, known solely for two important collections of *Sonate concertate in stilo moderno*, first published in Venice in 1621 and 1629, respectively. The title page of the first of these collections identifies the composer as the leader of a wind ensemble. The title page of the second collection identifies him as a musician with Saint Mark’s Basilica, Venice. For the period when Monteverdi was its music director the basilica’s records show a certain Giovanni Castello, violinist, on staff from 1624 to 1649. Was this the composer, using a different first name than that he used on his published music, or a relative? We may never know. His two collections comprise nothing but sonatas, 29 in total, and for the first time indicate that either the organ or the harpsichord may supply the basso continuo. Following the Monteverdian model Castello’s sonatas consist of seven to nine linked movements and, with their scope, color, ingenuity, sudden pauses, marked contrasts of tempo, long cadences, and other well-organized surprises, are utterly charming.

The violinist **Giovanni Battista Buonamente** was, until 1622, in Mantua at the same time as both Rossi and Monteverdi. (Monteverdi left the service of the Duke of Gonzaga in Mantua in 1613 to establish himself in Venice.) After 1622 Buonamente paid several visits to Vienna. He accompanied Eleanor of Gonzaga there for the marriage of the Emperor Ferdinand II. He also visited Prague for the coronation of Emperor Ferdinand III as King of Bohemia. In 1633, we know, he was director of music at the Saint Francis convent in Assisi, where he died 10 years later.

Only four of his seven collections of sonatas, *canzonas*, and various dances have come down to us. Published between 1626 and 1637, they continue Rossi’s development of the *trio sonata*. As Buonamente’s work spread beyond the borders of Italy, so too did the modern instrumental style. **Tarquino Merula**, violinist and organist, held various positions at Bergamo, Cremona, Venice, Bologna, and even Warsaw. His four books of *canzonas*, published between 1615 and 1651, show the evolution both of the *trio sonata* in general and of writing for the violin in particular.

Biagio Marini, another colleague and possible student of Monteverdi at Saint Mark’s, had no equal as an improviser, and was one of the great violinists of his time. As well as holding posts in Parma, Milan, Ferrara and Venice, he also spent 20 years in Germany, and used violin techniques, such as double stopping, that had recently been developed by German composers. He was prolific,

and between 1617, when he first published, and 1655, the date of his last publication, his style evolved remarkably.

Though **Francesco Cavalli** had been associated with Saint Mark's all his life, first as organist and then as director of music, he—like Monteverdi, his teacher—applied his genius to vocal music, writing dozens of operas

for the public theatres of Venice, Naples, and Milan. The extreme range of the emotions that he expressed musically, from the most poignant lament to the broadest joke, is still remarkable; the beauty of his lyricism is well preserved when certain of his lovely airs, written for the voice, are set for instruments.

At the beginning of the Baroque era, composers insisted on great freedom, and gave to the nascent musical form of the sonata an air of unrestrained, unpredictable and brilliant improvisation. This was so particularly in Italy, the laboratory in which the most exciting experiments and discoveries in sound were being made. The new style of composing for instruments emerging in Italy was named, appropriately, *stylus phantasticus*. In his *Musurgia universalis*, published in 1650,

Cavalli's thirteenth opera *La Calisto* was set to a libretto by Giovanni Faustini and composed in Venice in the autumn of 1651. It tells the story of how Jupiter came down to this world to see the damage done when Phaëton fell, only to fall himself for Callisto, one of Diana's followers. The nymph, however, was devoted to her chaste goddess and, in the aria *Non è maggior piacere*, takes umbrage at Jupiter's advances. He then assumes the form of Diana so that he can be close to the nymph and pursue his suit. Meanwhile a secondary intrigue is underway: in the aria *Ninfa bella che mormora* a little satyr maliciously courts another of Diana's retinue, the old nymph Lymhée, who, of course, rejects him. After innumerable mix-ups, in which Callisto learns of Jupiter's trickery and Endymion, who loves Diana, declares himself to the disguised Jupiter, Juno has a fit of anger and has Callisto bound in chains by the furies. Jupiter then casts off his disguise, reveals himself and his love to the nymph and frees her. Finally, in the duo *Mio foco fatale / Beata mi sento*, he spirits her away from Juno by changing her into the constellation Ursa Major.

Athanasius Kircher wrote, "the fantastic style is the freest of all the compositional styles, and is free to show its innate character utterly unconstrained by text or predetermined harmony." As examples of this free style he mentions the toccatas of **Girolamo Frescobaldi**, the illustrious organist of Saint Peter's in Rome.

Major changes were taking place around 1670 in the world of instrumental music. Of all the forms that had been developing over the previous half century, only two were retained: the sonata with one melody instrument, and the trio sonata. These two forms have common characteristics: a clear division into movements with paired subsections; rhythmic stability and steady tempi within movements; and an affirmation of tonality.

Towards the end of the century, in the period we can call the high Baroque, the leading architect of this new modern style was **Arcangelo Corelli**. Virtuoso violinist, the protégé in Rome first of Queen Christina of Sweden and then of Cardinal Ottoboni, he was the most "classical" of the Italian Baroque composers. His work set the standards of perfection, moderation and balance against which all music was judged in Europe for several decades. One of his many claims to fame is the popularization of the concerto grosso, a kind of sonorously expanded trio sonata, in which there is interplay between a larger and a smaller group of strings. His work found particular favor in England; several versions of the 12 concertos of his opus 6 adapted for amateur chamber ensemble were published there.

For the generation after Corelli, the trio sonata became *the* genre in which young composers showed their skill in simultaneously shaping melodies and weaving counterpoint. Thus just after **Antonio Vivaldi** was ordained a priest and just before he became *maestro di violino* at the Pietà in Venice he published his first work, a collection of 12 sonatas for two violins and basso continuo. The last of these sonatas is a set of variations on *La Follia*, a popular theme of the day. It is founded on a sequence of four chords, in the manner of a chaconne. Vivaldi may not have been just copying Corelli who, in his opus 5, had also published variations on this theme; Vivaldi may implicitly have been claiming at the beginning of his career that he was Corelli's equal.

Despite the apparent unity in its ideals and compositional principles, the music of the century and a half that is known, for various convenient and non-musical reasons, as the Baroque actually comprises a great diversity of constantly evolving styles. It is fascinating to identify, within the creative ferment of the early Baroque, examples of those elements that later generations would retain and develop. We should be wary, however, of judging this music only on the basis of what it led to. It remains fresh and extravagant and eminently worth listening to. In fact, compared to the later Corellian style with which we are so familiar, it is the music of the early Baroque with its free flights of fantasy that strikes us today as the more "modern."

© **FRANÇOIS FILIATRAULT, 2000**
TRANSLATION: SEAN MCCUTCHEON



Eric Milnes, Susie Napper, Hélène Plouffe et Francis Colpron

LES BORÉADES

L'ensemble **Les Boréades de Montréal** a été fondé en 1991 par Francis Colpron et quelques amis musiciens afin de partager avec le public mélomane leur passion pour la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Les Boréades ont choisi comme approche une interprétation fidèle à l'esprit de l'époque tant par le respect des règles de la pratique ancienne que par l'utilisation d'instruments baroques.

Depuis lors, Les Boréades ont été récipiendaires de la tournée Révélation 1994 des Jeunesses Musicales du Canada. La parution du premier disque de l'ensemble, intitulé *Baroque : Sonates virtuoses du XVII^e siècle*, leur a valu une nomination au gala de l'ADISQ dans la catégorie solistes et petits ensembles de musique classique. L'ensemble a également fait, en août 1997, la tournée Musique Royale comprenant six concerts en Nouvelle-Écosse. Le Conseil des Arts de la Communauté Urbaine de Montréal a invité Les Boréades à donner neuf représentations dans le cadre de «Jouer dans l'île» durant la saison 1997-1998. L'ensemble a effectué en mai 1999 une troisième tournée en Wallonie, soit 35 représentations pour les Jeunesses Musicales de Belgique. Les Boréades ont été également invités en juin 1999 à Halifax par le Scotia Festival of Music pour un concert où ils ont joué en primeur une œuvre du compositeur américain Philipp Glass (compositeur en résidence du Festival). Enfin, l'été 1999 s'est terminé par une autre tournée Musique Royale en Nouvelle-Écosse, cette dernière avec cinq prestations dans différentes localités de la province. Les Boréades de Montréal sont lauréats du prix Opus pour le meilleur concert de l'année 1998-1999 décerné par le Conseil Québécois de la Musique. L'ensemble sera de la programmation de *Jouer dans l'île 2000-2001* avec une tournée de huit concerts sur le territoire de la CUM. Dernièrement, l'ensemble se voyait décerné pour son disque *Telemann : Suite et concertos* le prix Opus du disque de l'année pour la saison 1999-2000 dans la catégorie musique médiévale, Renaissance et baroque.

The Ensemble **Les Boréades de Montréal** was founded in 1991 by Francis Colpron and a few musician friends in order to share with the music-loving public their own passion for the music of the 17th and 18th centuries. Les Boréades has chosen an interpretative approach in keeping with the spirit of the Baroque Era by adhering to the rules of performance practice as they are known, and by playing on period instruments.

Since then, Les Boréades was awarded an Ovation series tour by Youth and Music Canada in 1994. Their first CD, *Baroque : Sonates virtuoses du XVII^e siècle* on the ATMA label, was nominated at the ADISQ Gala in 1995 in the classical soloist and chamber music category. The ensemble also conducted, in August 1997, a Musique Royale six-concert tour in Nova Scotia. The Montreal Urban Community Arts Council selected the group to perform nine concerts as part of the 1997-1998 *Jouer dans l'île* tour. In May 1999, the ensemble toured for the third time in the French-speaking region of Belgium (Wallonie) under the auspices of Youth and Music Belgium, giving 35 concerts. Les Boréades was also invited to Halifax in June 1999 by the Scotia Festival of Music, performing a concert where the ensemble premiered a work, on period instruments, by the American composer Philipp Glass (who was also composer in residence at the Festival). Finally, the summer 1999 ended with a Musique Royale tour in Nova Scotia with five concerts in different locations of the province. The Ensemble Les Boréades de Montréal was awarded an Opus Prize for the best concert of the year 1998-99 by the *Conseil Québécois de la Musique*. The ensemble is part of the 2000-2001 *Jouer dans l'île* season with an eight-concert tour on the island of Montreal. The CD *Telemann: Suite and concertos* was awarded an Opus Prize for best Baroque disc of the year 1999-2000.

Discographie • Discography

- Baroque : Sonates virtuoses du XVII^e siècle*, ATMA, ATM 29731
- Noëls français du XVIII^e siècle aux instruments*, ATMA, ACD 2 2118
- Private Musick*, ATMA, ACD 2 2132
- Théâtre musical*, ATMA, ACD 2 2152
- Telemann : Suite & concertos*, ATMA, ACD 2 2193
- Beatles Baroque*, ATMA, ACD 2 2118