

ARVO PÄRT

1935

STUDIO DE MUSIQUE ANCIENNE DE MONTRÉAL
CHRISTOPHER JACKSON

QUATUOR FRANZ JOSEPH
sur instruments anciens | *on early instruments*

DANIEL TAYLOR
contre-ténor | *countertenor*

1 **PSALOM** [1985 | 1991, rév. 1997] 3:53

pour quatuor à cordes | *for string quartet*

Quatuor Franz Joseph

2 **SUMMA** [1977, rév. 1996] 5:19

pour chœur SATB | *for SATB choir*

Studio de musique ancienne de Montréal | Christopher Jackson

3 **FRATRES** [1977 | 1989] 11:04

pour quatuor à cordes | *for string quartet*

Quatuor Franz Joseph

4 **ES SANG VOR LANGEN JAHREN** 'Motet für de la Motte' [1984] 6:39

Daniel Taylor contre-ténor | *countertenor*

Hélène Plouffe violon | *violin*

Jacques-André Houle alto | *viola*

5 **SUMMA** [1977 | 1990] 4:54

pour violon, deux altos et violoncelle | *for violin, two violas, and cello*

Quatuor Franz Joseph

6 **STABAT MATER** [1985] 29:05

version pour chœur SAT, violon et deux violes de gambe

version for SAT choir, violin, and two violas da gamba

Studio de musique ancienne de Montréal | Christopher Jackson

Hélène Plouffe violon | *violin*

Elin Söderström, Betsy MacMillan violes de gambe | *violas da gamba*

STUDIO DE MUSIQUE ANCIENNE DE MONTRÉAL

CHRISTOPHER JACKSON | DIRECTION

Sopranos

Ténors

Marie-Claude Arpin

Jean-Sébastien Allaire

Cynthia Gates

Steven Bélanger

Carole Therrien

Aldéo Jean

Teresa Van der Hoeven

Altos

Basses

Marie-Annick Béliveau

Martin Auclair

Josée Lalonde

Normand Richard

Richard Whittall

Yves Saint-Amant

QUATUOR FRANZ JOSEPH

Olivier Brault violon | *violin*

Jacques-André Houle violon, alto | *violin, viola*

Hélène Plouffe alto | *viola*

Marcel Saint-Cyr violoncelle | *cello*

LA TOILE VIERGE

À l'époque, autour de 1976, où l'œuvre d'Arvo Pärt s'apprêtait à renaître dans sa nouvelle facture «tintinnabulaire», l'enthousiasme soulevé par le monde de la musique ancienne qui se développait autour de lui dans son Estonie natale allait avoir, dans ses propres mots, «l'effet d'une sage-femme sur ma nouvelle musique». Le présent enregistrement cherche à renouer avec cette atmosphère féconde en ayant recours exclusivement à des instruments anciens et au diapason baroque $la = 415$ Hz.

Comment se fait-il que la plupart des auditeurs entendent dans la musique connue de Pärt une parenté si forte avec une certaine musique ancienne ? Qu'y a-t-il de commun entre ces musiques qui fait qu'une sorte d'esthétique partagée semble pouvoir s'en dégager et captiver les oreilles des temps présents ? Retraçons brièvement le parcours de Pärt.

Arvo Pärt est né en 1935 à Paide, en Estonie : sa jeunesse formatrice puis ses débuts de carrière se sont ainsi déroulés à l'ombre de la guerre et sous le joug idéologique soviétique. Après des cours de piano et de composition dans une école de musique de Tallinn, la capitale de l'Estonie, et son service militaire obligatoire — au cours duquel il joua du hautbois et du tambour — il a pu compléter son apprentissage au conservatoire de Tallinn avec le compositeur Heino Heller (1887-1970). À sa sortie, il commença par travailler comme preneur de son pour la radio d'état puis à compo-ser de nombreuses musiques de film. C'est au début des années 1960 qu'il aborde le système dodécaphonique sériel dans ses œuvres sérieuses (le premier compositeur estonien à le tenter), un système décrié par les autorités musicales soviétiques comme un produit du formalisme décadent occidental. Plusieurs de ses œuvres sont alors interdites. Il fait aussi plusieurs essais avec la technique du collage, notamment sur le nom et avec des citations de Bach.

Mais il se retrouve dans une impasse créative, constate qu'il n'a pas encore atteint les rives d'un style qui lui serait propre. Du coup, dès le début des années 1970, il s'impose à toutes fins pratiques un long silence durant lequel son ressourcement spirituel au sein de

l'Église orthodoxe russe et ses recherches en musique ancienne vont ouvrir la voie d'une renaissance. Dès 1976, donc, sa production amorce le nouveau style qui donnera à son œuvre une résonance universelle. Il se sera plongé dans les répertoires du Grégorien et de la polyphonie médiévale et de la Renaissance pour trouver la source de son nouveau style, désormais unique, fondé sur ce qu'il a appelé la «tintinna-bulation». Il s'agit, prosaïquement, d'une technique où chaque voix musicale qui énonce les éléments d'une gamme diatonique est épaulée par une voix qui fait entendre les notes d'un accord parfait. Ce sont deux voix d'une polyphonie limpide qui deviennent une, selon la formule qu'il considère au cœur de son style : $1+1=1$. Pärt explique l'essence de la tintinnabulation, et du même coup ce qu'elle exige de la part de l'interprète : «Me voici seul avec le silence. J'ai découvert qu'il est suffisant qu'une seule note soit belle, et bien jouée... Je construis avec les matériaux les plus primitifs : l'accord parfait, une tonalité spécifique. Les trois notes de l'accord parfait sont comme des cloches et c'est pourquoi j'ai nommé ça la tintinnabulation.»

Le silence qu'il évoque appelle cependant à chercher ce que révèle la technique. Cette technique, qui en effet renoue — pari audacieux à la fin du XX^e siècle — avec la tonalité, une «tonalité abstraite» comme la décrit le musicien et exégète de Pärt, Paul Hillier, nous mène à la fois au-delà et en deçà d'elle-même — certainement hors du présent qui pour l'homme contemporain est devenu, selon le mot de l'écrivain français Jean-Claude Guillebaud «un butin dont chacun veut sa part.» En envisageant le silence comme la toile vierge d'où surgit au moment opportun la musique de Pärt (d'après l'idée proposée par David E. Pinkerton II), il nous est permis de brandir, à l'instar de Hillier encore, cette toile vierge comme un gage de notre rédemption.

«Auschwitz et la bombe atomique, maux jumeaux au-delà du supportable, nous contraignent à nous affranchir de notre passé immédiat et de chercher notre rédemption future en des temps et des endroits reculés. Il ne suffit pas que l'art prenne simplement acte de l'horreur ou donne en spectacle les détails de notre chute. Dans notre imaginaire esthétique, nous sommes devenus comme des êtres blessés rampant parmi les ruines de notre civilisation brisée — qu' Ezra Pound au début du siècle a qualifiée de 'bâclée' — agrippant seulement un unique témoignage de beauté, une ligne ou deux de poésie, un prélude de Bach, une toile vierge, qui désormais devra symboliser tout.»

— PAUL HILLIER, ARVO PÄRT, 1997.

S'il est un poème ancien, une prière, qui évoque pleinement le désarroi face au malheur, puis la force qu'on peut en retirer, c'est bien le *Stabat mater*, sans doute écrit au XIII^e siècle par un Franciscain, bien que son attribution traditionnelle à Jacopone da Todi soit aujourd'hui habituellement écartée. Le fruit d'une commande du violoniste Gidon Kremer pour célébrer le centenaire en 1985 de la naissance d'Alban Berg, le *Stabat mater* de Pärt a été composé à l'origine pour trois voix solistes (soprano, alto et ténor), violon, alto et violoncelle. On l'entend ici dans une version pour chœur à trois parties, violon et deux violes de gambe. L'œuvre est entièrement éditée sur la gamme et l'arpège de la «tonalité abstraite» de la mineur reposant sur des suites et oppositions de rythmes trochaïques (long–court) et iambiques (court–long). Une introduction et son corollaire final, tous deux un large «amen» instrumental puis vocal, encadrent des sections du poème chanté séparées par des interludes plus rythmés aux cordes. Comme le corps mortel, cette poussière, l'œuvre naît du silence et y retourne. Sa première manifestation dans les hautes fréquences des cordes, si elle nous rassure que la grâce vient du ciel, nous fait aussi ressentir par sa tension la douleur aiguë du deuil. Puis survient le premier «amen» chanté : on n'a pas encore prié que tout est déjà accompli... et quand l'œuvre s'apprête à finir (mais finit-elle jamais ?), l'«amen» nous conduit vers les sons profonds des cordes, dans le grave du sépulcre, mais aussi vers sa promesse.

L'évanescence miniature *Psalom* est la seule œuvre de Pärt écrite expressément pour quatuor à cordes, outre un quatuor de jeunesse qu'il a éliminé de son catalogue. L'œuvre a vu le jour en 1991 (après avoir été esquissé en 1985) pour célébrer les 90 ans d'Alfred Schlee, celui qui avait longtemps été à la barre des éditions Universal, l'éditeur de Pärt. Elle est inspirée par le psaume 113, «Louez l'Éternel, serviteurs de l'Éternel». L'indicible beauté des notes n'a d'égale que celle des silences.

On entendra ici deux visions de la célèbre mise en musique par Pärt du Credo chrétien, *Summa*, dans sa version originale pour chœur et dans son adaptation pour violon, deux altos et violoncelle. Suivant les mêmes principes tintinnabulaires que les autres œuvres enregistrées ici, *Summa* fait entrer l'auditeur dans un monde qu'on voudrait rassurant par la foi, se traduisant par une musique récurrente mais subtilement variée qui se partage en un doux

balancement entre trois combinaisons instrumentales. Il est intéressant de noter que Pärt a conservé le mot *Filioque* (qui indique que le Saint-Esprit procède à la fois du Père *et du Fils*) dans la version qu'il a choisie du Symbole de Nicée–Constantinople, car c'est son exclusion dans le Credo de l'Église d'Orient (à laquelle appartient Pärt) qui est une des différences doctrinales capitales ayant mené au schisme d'avec l'Église d'Occident. S'agirait-il là d'une volonté œcuménique ?

Fratres est l'œuvre de Pärt qui a connu le plus de versions. Et c'est avec elle que nous retrouvons le fil initial de la musique ancienne. Écrite en 1977, à l'origine sans spécification d'instrumentation, pour l'ensemble de musique ancienne estonienne Hortus Musicus animé par Andres Mustonen, la pièce a été déclinée ensuite pour violon et piano; 4, 8 ou 12 violoncelles; orchestre à cordes et percussions, etc., un peu à l'image de beaucoup de musique ancienne dont l'instrumentation pouvait dépendre des circonstances d'exécution. La version pour quatuor à cordes, entendue ici, date de 1989. Tandis que le second violon soutient une quinte à vide *sol–ré* pour toute la durée de l'œuvre, les trois autres instrumentistes jouent une unité tintinnabulaire de trois mesures immédiatement reprise en rétrograde, le tout répété huit fois, chaque fois une tierce plus bas. Deux mesures tambourinées en pizzicato au violoncelle introduisent et closent l'œuvre, et viennent séparer chacune des sections. *Fratres* adopte la forme d'une courbe, dont le point culminant met plus de temps à être atteint qu'à s'estomper. Mais le silence qui en découle est des plus prégnants.

Le touchant 'Motet für de la Motte' *Es sang vor langen Jahren*, pour voix d'alto ou de contre-ténor, violon et alto, a été composé en 1984 à l'instigation du musicologue allemand Diether de la Motte, qui avait demandé à dix compositeurs une œuvre sur ce poème du poète romantique allemand Clemens von Brentano (1778-1842). Sur une des mélodies les plus chantantes du compositeur (peut-être est-ce lié au texte allemand plutôt que latin), les six strophes du poème sont divisées en deux parties égales. Chacune est suivie d'une section instrumentale, la première desquelles est une imploration à la fatalité cependant que la seconde, sur une musique presque identique marquée «en pleurant», montre l'espoir s'effaçant derrière la solitude.

THE WHITE CANVAS

At the time, around 1976, when Arvo Pärt's *oeuvre* was about to be reborn in his newfound tintinnabular style, the enthusiasm mustered by the world of ancient music which was opening up around him in his native Estonia was to have, in his own words, "the effect of a midwife on my new music." The present recording seeks to rekindle that seminal atmosphere by exclusively using early instruments and the Baroque pitch of A = 415 Hz.

How is it that most listeners hear such a strong kinship with early music in Pärt's better-known music? What do they have in common, what is their apparent shared aesthetic spirit that captivates today's ears? First, a brief account of Pärt's career.

Arvo Pärt was born in Paide, Estonia, in 1935, so his formative years and his burgeoning career unfolded in the shadows of war and under the yoke of Soviet ideology. Following piano and composition lessons in a music school in Tallinn, the capitol of Estonia, and his mandatory military service—where he played oboe and side drum—he was able to complete his tuition at the Tallinn Conservatory with the composer Heino Heller (1887-1970). He then began working as a sound engineer for state-run radio and composing many film scores. In the early 1960s, he started using the twelve-tone system in his serious music (the first Estonian composer to do so), which earned him the strong disapproval of the Soviet musical authorities who accused the system of being the product of decadent Western formalism. Several of his works were consequently banned. He also attempted several compositions using the collage technique, notably on the name and with quotes of Bach.

Yet, not having found a wholly personal voice, Pärt reached a creative impasse. As a result, at the outset of the 70s, he essentially stopped composing and forced himself into a period of silence during which his spiritual quest within the Russian Orthodox Church

and his research into early music paved the way to a creative rebirth. As of 1976, his output starts bearing the mark of the new style that was to give his work universal appeal. He delved into Gregorian chant and medieval and Renaissance polyphony to find the source of his new, unique style, based on what he called tintinnabulation. Prosaically speaking, it is a technique in which each musical voice that exposes the elements of a diatonic scale is supported by a voice that utters the notes of the triad. These are the two voices of a transparent polyphony that in effect become one, according to the equation Pärt considers as the kernel of his style: $1+1=1$. Pärt explains the essence of tintinnabulation, and at the same time what it requires of the performer: "Here I am alone with silence. I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played... I build with the most primitive materials—with the triad, with one specific tonality. The three notes of the triad are like bells. And that is why I called it tintinnabulation."

The silence he speaks of calls for a deeper understanding of what lies beyond the mere technique. This technique in effect makes peace with tonal music—a brave stance in the late twentieth century, although we are talking here about "abstract tonality," in the words of musician and scholar Paul Hillier. This abstractness brings us also beyond the present, which the French writer Jean-Claude Guillebaud considers has become "the spoils of which everyone wants a cut." By considering silence as the white canvas from which Pärt's music emerges at the appointed time (according to David E. Pinkerton II), it is possible to brandish it, as Hillier suggests, as a token of our salvation.

"Auschwitz and the atomic bomb, twin evils of numbing proportion, finally force us to push free of the immediate past and to seek our future salvation in remote quarters of time and place. It is not enough for art simply to register the horror or reenact the details of our fall. In our aesthetic imagination we have become like wounded beings crawling among the remains of our broken civilization—which Ezra Pound early in the century described as 'botched'—clutching perhaps a single token of beauty, a line or two of poetry, a Bach prelude, a white canvas, which must now symbolize everything."

— PAUL HILLIER, ARVO PÄRT, 1997.

There may be no poem or prayer that better expresses utter dismay in the face of tragedy and the strength it can engender than the *Stabat Mater*, a thirteenth-century Franciscan creation whose traditional attribution to Jacopone da Todi has now largely been dismissed. The fruit of a commission by the violinist Gidon Kremer in 1985 to celebrate the centennial of Alban Berg's birth, Pärt's *Stabat Mater* was originally composed for three solo voices (soprano, alto, and tenor), violin, viola, and cello. It is heard here in a version for three-part choir, violin, and two violas da gamba. The work is entirely built on the scale and triad of the "abstract" key of A minor using series and oppositions of trochaic (long–short) and iambic (short–long) rhythms. An introduction and its final corollary, both an expanded instrumental, then vocal «amen», frame sections of the sung poem each separated by more rhythmical interludes played by the strings. Like our mortal beings — ashes to ashes, dust to dust — the work is silence to silence. The first sounds come from the highest registers of the strings, like a reassuring heavenly grace but also tinged with the taught sting of grief. Then comes the first sung "amen": the actual prayer hasn't even started, yet all is already accomplished... and when the work is about to end (does it really ever end?), the final "amen" leads us towards the lower registers of the strings, in the depths of the sepulchre, but also towards its promise.

The haunting miniature *Psalom* is the only work Pärt wrote specifically for string quartet, if we except a youthful quartet he has excluded from his official canon of works. The piece was first performed and published in 1991 (based on an earlier version composed in 1985) on the occasion of the 90th birthday of Alfred Schlee, who had long been at the helm of Universal Editions, Pärt's publisher. *Psalom* was inspired by Psalm 113, "Praise ye the Lord, O ye servants of the Lord." The sheer beauty of the notes is equalled only by that of the silences.

Two visions of Pärt's famous setting of the Christian Creed, *Summa*, are given here, the first in its original choral version and the second in its adaptation for violin, two violas, and cello. Following the same tintinnabular principles as the other works recorded here, *Summa* ushers the listener into a world made reassuring by faith, rendered as a recurring yet subtly varied and gently swaying music that is shared between three instrumental

combinations. It is interesting to note that Pärt kept the word *Filioque* (indicating that the Holy Ghost proceeds from the Father *and* the Son) in the version he chose of the Nicene Creed, since it is precisely the word's exclusion in the Creed of the Orthodox Church (to which Pärt belongs) that was one of the main doctrinal differences to provoke the schism with the Western Church. Could this be an ecumenical gesture?

Fratres is the work of Pärt that has seen the most versions. It also brings us back to the subject of early music. Written in 1977 with no specification of instrumentation for the Estonian early music ensemble Hortus Musicus directed by Andres Mustonen, the piece was then arranged for violin and piano; for 4, 8, or twelve cellos; for string orchestra and percussion; etc., not unlike much early music whose instrumentation could depend on performance circumstances. The string quartet version, heard here, dates from 1989. While the second violin holds an open fifth G–D for the entire duration of the work, the three other strings play a three-bar tintinnabular scheme repeated straightaway in retrograde. The entire six-bar phrase is heard eight times, each time starting a third lower. Two bars perversely pizzicatoed on the cello introduce and close the piece, and divide each section. *Fratres* is shaped like a long curve, whose apex takes more time to reach than to subside from, but the silence that ensues is most highly charged.

The telling 'Motet für de la Motte' *Es sang vor langen Jahren* for alto or countertenor, violin, and viola was composed in 1984 at the instigation of the German musicologist Diether de la Motte, who had commissioned ten composers to write a work on this poem by the German Romantic poet Clemens von Brentano (1778-1842). On one of the composer's most songful melodies (perhaps on account of a German rather than a Latin text), the six stanzas of the poem are divided into two equal parts. Each one is followed by an instrumental section, the first one beseeching fate while the second, with nearly identical music but marked "weeping," shows hope fading as solitude sets in.

JACQUES-ANDRÉ HOULE

STUDIO DE MUSIQUE ANCIENNE DE MONTRÉAL (SMAM)

Sous la direction de l'organiste et claveciniste Christopher Jackson, le Studio de musique ancienne de Montréal (SMAM) regroupe de 13 à 18 chanteurs remarquables pour la clarté et la pureté de leurs voix et des instrumentistes jouant sur instruments d'époque. Son homogénéité et sa rigueur, depuis plus de 30 ans, ont contribué à l'émergence d'un ensemble renommé pour son sens inné de la nuance et l'intensité de ses interprétations.

Déjà reconnu comme meilleur ensemble vocal de musique ancienne à Montréal, le SMAM s'est aussi produit à l'étranger, notamment en France, en Espagne et au Luxembourg, en plus de nombreuses prestations au Festival International de Sarrebourg. Grâce à de fréquentes collaborations avec d'autres ensembles instrumentaux de musique ancienne de renom, dont Skip Sempé et son Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra, le SMAM a eu l'occasion de présenter au public montréalais plusieurs artistes connus mondialement, tels Jordi Savall, Ton Koopman, Emma Kirkby, Guillemette Laurens et Daniel Taylor.

Avec une discographie de neuf enregistrements CD ainsi que de nombreuses prestations en concert, le SMAM a présenté plus de 700 œuvres de musique de la Renaissance et du Baroque au public mélomane. Il contribue ainsi à faire mieux connaître et apprécier toute la vitalité, la sensualité et la profondeur émotionnelle propres à cette musique. En 1999, le SMAM remportait le Félix du Gala de l'ADISQ dans la catégorie «Musique classique, orchestres et grands ensembles» pour son enregistrement *L'Harmonie des sphères*.

Directed by organist and harpsichordist Christopher Jackson, the Studio de musique ancienne de Montréal (SMAM) is composed of 13 to 18 singers remarkable for the clarity and purity of their voices, and of instrumentalists playing on period instruments. SMAM's dedicated work, during more than 30 years, has created an ensemble renowned for its sense of nuance and emotional intensity.

Firmly established as Montreal's finest early music vocal ensemble, SMAM has toured France, Spain and Luxembourg and has often appeared at the Festival International de Sarrebourg. Through frequent concert collaborations with many well-known early music instrumental ensembles—including Skip Sempé's Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra—SMAM has featured many renowned artists such as Jordi Savall, Ton Koopman, Emma Kirkby, Guillemette Laurens, and Daniel Taylor.

With nine widely acclaimed CDs as well as numerous concert performances, SMAM has brought more than 700 Renaissance and Baroque works before the public, and continues to reveal and share the vitality, sensuality, and deeply felt emotional depth of early music. Its recording *Heavenly Spheres* won the 1999 Félix (ADISQ) in the Classical music, orchestra and large ensemble category.



CHRISTOPHER JACKSON

Depuis plus de 30 ans, Christopher Jackson agit comme chef de file dans le domaine de la musique ancienne. Musicien complet et raffiné, M. Jackson fut le cofondateur en 1974 du Studio de musique ancienne de Montréal (SMAM), dont il est devenu directeur artistique en 1988.

Diplômé du Conservatoire de musique de Montréal, un intérêt marqué pour la musique d'orgue et la direction chorale le mène à poursuivre des études musicales en Europe, où il se spécialise dans les œuvres des grands maîtres de la polyphonie vocale du Baroque et de la Renaissance. Organiste de carrière, claveciniste et chef de chœur, Christopher Jackson fut invité à diriger dans toute la France une production de l'*Orfeo* de Monteverdi, avec le concours du renommé concepteur Christian Gangneron et de l'Atelier de recherche et de création pour l'art lyrique (ARCAL). Avec le SMAM, il a aussi effectué plusieurs tournées en Europe et en Amérique du Nord.

La discographie de Christopher Jackson avec le Studio de musique ancienne de Montréal comprend de nombreux enregistrements salués par la critique. Elle inclut tout autant des motets de Giovanni Gabrieli et de Claudio Monteverdi, que des œuvres de musique sacrée de la Nouvelle-France du XVII^e siècle, jusque-là fort peu connues, et qui sont chantées en langue abénaquise.

Actuellement doyen de la faculté des Beaux-Arts de l'université Concordia à Montréal, Christopher Jackson se voyait décerner, en novembre 1999, un doctorat honorifique de l'Université Laurentienne, en Ontario, en reconnaissance de sa contribution au monde de la musique.

For more than 30 years, Christopher Jackson has been a leader in the field of early music. A highly accomplished and refined musician, Mr. Jackson co-founded the Studio de musique ancienne de Montréal (SMAM) in 1974 and became its Artistic Director in 1988.

A graduate of the Conservatoire de musique de Montréal, Mr. Jackson's interest in organ music and choral conducting led to further studies in Europe, where he specialized in the masterworks of Renaissance and Baroque vocal polyphony. With an active career as organist, harpsichordist, and choral and early opera conductor, Mr. Jackson was invited by the Atelier de recherche et de création pour l'art lyrique (ARCAL) to guest conduct a staged production of Monteverdi's *Orfeo* designed by Christian Gangneron and presented throughout France. In addition, he has toured Europe and North America with SMAM.

Christopher Jackson's discography ranges from motets by Giovanni Gabrieli and Claudio Monteverdi to the previously little-known 17th century sacred music of New France, sung in the Abenakis language.

Presently Dean of the Faculty of Fine Arts at Concordia University in Montreal, Mr. Jackson was awarded an Honorary Doctorate in recognition of his contribution to the world of music by Laurentian University (Ontario), in November 1999.



QUATUOR FRANZ JOSEPH

Le *Quatuor Franz Joseph* a été créé par quatre musiciens enthousiastes et parmi les plus actifs à Montréal sur instruments à cordes d'époque, afin de goûter pleinement le répertoire pour quatuor à cordes du Siècle des Lumières. Ayant depuis de nombreuses années joué individuellement ou conjointement dans les principaux ensembles de musique de chambre et ancienne au Québec (Quatuor Orford, Orchestre Baroque de Montréal, Ensemble Arion, Trio Franz Joseph, Studio de musique ancienne de Montréal, Les Idées Heureuses, Les Boréades, etc.), Olivier Brault et Jacques-André Houle au violon, Hélène Plouffe à l'alto et Marcel Saint-Cyr au violoncelle se réunissent pour partager l'expérience formidable d'explorer le génie des premiers architectes du quatuor à cordes, tout en demeurant ouvert et à l'affût de répertoires parallèles. Le Quatuor poursuit depuis 2002 l'intégrale des quatuors à cordes de Haydn, série produite par l'université McGill.

The *Franz Joseph String Quartet* was created by four enthusiastic and leading early-music string players from Montreal to quench their thirst for the quartet repertoire of the Enlightenment using period instruments. Having for many years performed individually and together in Quebec's major chamber and ancient music ensembles (Orford String Quartet, Orchestre Baroque de Montréal, Ensemble Arion, Franz Joseph Trio, Studio de Musique Ancienne de Montréal, Les Idées Heureuses, Les Boréades, etc.), Olivier Brault and Jacques-André Houle on violin, Hélène Plouffe on viola, and Marcel Saint-Cyr on cello team up to share in the unique experience of delving into the genius of the earliest architects of the string quartet, while still nourishing an interest for parallel repertoires. In 2002, the Quartet undertook the performance of the complete Haydn string quartets, a concert series produced by McGill University.



DANIEL TAYLOR CONTRE-TÉNOR | COUNTERTENOR

Daniel Taylor est aujourd'hui l'un des contre-ténors les plus en demande au monde et il est reconnu comme «le contre-ténor étoile du Canada» (Opera Canada).

Ses débuts à Glyndebourne dans *Theodora* de Handel ont été accueillis par les éloges de la critique, ceci après ses débuts renversants à l'opéra dans la production de Jonathan Miller du *Rodelinda* de Handel. Il est sollicité par un nombre grandissant des meilleurs ensembles de musique ancienne et contemporaine, se produisant à l'opéra (Metropolitan Opera, Glyndebourne, San Francisco), dans des oratorios (Monteverdi Choir et English Baroque Soloists, Les Arts Florissants, Collegium vocale de Ghent), dans des œuvres symphoniques (Dallas, St. Louis, Philadelphie), en récital (Konzerthaus de Vienne; Frick Collection, New York; Cité interdite, Beijing) ainsi qu'au cinéma (*Five Senses* de Podeswa pour Fineline — gagnant à Cannes ainsi que d'un prix Génie).

Daniel Taylor figure sur une cinquantaine de productions discographiques. Pour ATMA, on compte parmi ses nombreux disques : des chansons de Dowland (gagnant d'un prix Félix), des airs de Purcell (gagnant d'un prix Opus) et un programme de cantates sacrées allemandes intitulé *Lamento* (gagnant d'un prix Opus).

Bachelier de l'Université McGill en littérature, philosophie et musique et détenteur d'une maîtrise de l'Université de Montréal, en religion et musique, il a poursuivi sa formation en Europe auprès des chefs de file de la musique baroque. Il étudie actuellement auprès de Michael Chance. En 2000, Daniel Taylor s'est distingué aux prix Opus, acceptant le prix de l'«Artiste de l'année».

Daniel Taylor is now one of today's most sought-after countertenors and recognized as "Canada's star countertenor" (Opera Canada). Daniel Taylor's debut at Glyndebourne in Handel's *Theodora* was greeted with critical praise and followed on his successful operatic debut in Jonathan Miller's production of Handel's *Rodelinda*. He receives invitations from an ever-widening circle of the world's leading early and contemporary music ensembles, appearing in opera (Metropolitan Opera, Glyndebourne, San Francisco), oratorio (Monteverdi Choir and English Baroque Soloists, Les Arts Florissants, Collegium vocale de Ghent), symphonic works (Dallas, St. Louis, Philadelphia), recital (Vienna Konzerthaus; Frick Collection, New York; Forbidden Concert Hall, Beijing), and film (Podeswa's *Five Senses* for Fineline—winner at Cannes and also of a Genie).

Daniel Taylor has made some 50 recordings. For ATMA, his many discs include Dowland songs (winner of a Felix prize), Purcell songs (winner of an Opus prize), and the German sacred cantatas program entitled *Lamento* (winner of an Opus prize).

Daniel completed his undergraduate work at McGill University (Literature, Music, Philosophy), his graduate degree at the University of Montreal (Music and Religious Studies), furthering his studies with leaders of the European Baroque specialist movement. He continues now with Michael Chance. In 2000, Daniel Taylor was distinguished at the Opus awards, receiving this prize as 'Artist of the Year'.



The Nicene Creed

We believe in one God the Father Almighty, Maker of heaven and earth, and of all things visible and invisible.

And in one Lord Jesus Christ, the only-begotten Son of God, begotten of the Father before all worlds, God of God, Light of Light, Very God of Very God, begotten, not made, being of one substance with the Father by whom all things were made; who for us men, and for our salvation, came down from heaven, and was incarnate by the Holy Spirit of the Virgin Mary, and was made man, and was crucified also for us under Pontius Pilate. He suffered and was buried, and the third day he rose again according to the Scriptures, and ascended into heaven, and sitteth on the right hand of the Father. And he shall come again with glory to judge both the quick and the dead, whose kingdom shall have no end.

And we believe in the Holy Spirit, the Lord and Giver of Life, who proceedeth from the Father and the Son, who with the Father and the Son together is worshipped and glorified, who spoke by the prophets. And we believe in one holy catholic and apostolic Church. We acknowledge one baptism for the remission of sins. And we look for the resurrection of the dead, and the life of the world to come. Amen.

Symbolum Nicaeno-Constantinopolitanum

Credo in unum Deum. Patrem omnipotentem, factorum coeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium.

Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine: Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum scripturas. Et ascendit in coelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: Cujus regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum. Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas. Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi seculi. Amen.

Symbole de Nicée-Constantinople

Nous croyons en un seul Dieu, le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre, de toutes les choses visibles et invisibles;

et en un seul Seigneur Jésus-Christ, le Fils unique de Dieu, engendré du Père avant tous les siècles, lumière de lumière, vrai Dieu de vrai Dieu, engendré, non créé, consubstantiel au Père, par qui tout a été fait. Pour nous, les hommes, et pour notre salut, il est descendu des cieux; par le Saint-Esprit il s'est incarné de la Vierge Marie, et s'est fait homme; il a été crucifié pour nous sous Ponce Pilate; il a souffert; il a été enseveli; il est ressuscité le troisième jour, selon les Écritures; il est monté aux cieux; il siège à la droite du Père et il reviendra en gloire juger les vivants et les morts, lui dont le règne n'aura pas de fin;

et en l'Esprit-Saint, qui est Seigneur et qui vivifie; qui procède du Père et du Fils; qui ensemble avec le Père et le Fils est adoré et glorifié; qui a parlé par les prophètes; en une seule Église sainte, catholique et apostolique. Nous confessons un seul baptême pour la rémission des péchés. Nous attendons la résurrection des morts et la vie du monde à venir. Amen.

4 | **ES SANG VOR
LANGEN JAHREN**

CLEMENS MARIA WENZESLAUS VON BRENTANO
(1778-1842)

Long years ago indeed, as now
There sang the nightingale;
The sound was truly sweet;
Then, we were together.

I sing and cannot weep,
And thus, alone, I spin
The bright, clean threads
As long as the moon shines.

When we were together,
Then sang the nightingale;
Now her sound reminds me
That you are gone from me.

However often the moon shines,
I think on you alone;
My heart is bright and clean;
God grant we be united!

Since you have gone from me,
The nightingale sings constantly;
Her sound makes me think
How we were together.

God grant we be united
Where, so alone, I spin;
The moon shines bright and clean;
I sing, and would weep.

Es sang vor langen Jahren
Wohl auch die Nachtigall,
Das war wohl süßer Schall,
Da wir zusammen waren.

Ich sing' und kann nicht weinen
Und spinne so allein
Den Faden klar und rein
So lang der Mond wird scheinen.

Da wir zusammen waren
Da sang die Nachtigall
Nun mahnet mich ihr Schall
Dass du von mir gefahren.

So oft der Mond mag scheinen,
Denk' ich wohl dein allein,
Mein Herz ist klar und rein
Gott wolle uns vereinen.

Seit du von mir gefahren,
Singt stets die Nachtigall,
Ich denk' bei ihrem Schall,
Wie wir zusammen waren.

Gott wolle uns vereinen
Hier spinn' ich so allein,
Der Mond scheint klar und rein,
Ich sing' und möchte weinen.

Il y a bien des années, comme maintenant,
Chantait le rossignol;
Son chant était vraiment doux;
Nous étions alors ensemble.

Je chante mais ne peux pleurer,
Et donc, seule, je file
Les fils clairs et purs
Aussi longtemps que brille la lune.

Quand nous étions ensemble,
Alors chantait le rossignol;
Maintenant son chant me rappelle
Que tu es séparé de moi.

Aussi souvent que brille la lune
Je pense seulement à toi;
Mon cœur est clair et pur;
Dieu nous accorde d'être de nouveau ensemble !

Depuis que tu m'as quittée,
Le rossignol ne cesse de chanter;
Son chant me rappelle
Comment nous étions ensemble.

Dieu nous accorde d'être de nouveau ensemble
Là où, seule, je file;
La lune brille, claire et pure;
Je chante, et voudrais pleurer.

6 | STABAT MATER

Amen.

The mother stood sorrowing
by the cross, weeping
while her Son hung there;

Whose soul, lamenting,
sorrowing and grieving,
has been pierced by the sword.

O how sad and afflicted
was that blessed
Mother of her only-begotten Son.

Who wept and grieved
and trembled to behold
the torment of her glorious child.

What man would not weep
if he saw the Mother of Christ
in such torment?

Who could not be sorrowful
to behold the pious mother
grieving with her Son?

For the sins of His people
she saw Jesus in torment
and subjected to the whip.

She saw her sweet Son
dying, forsaken,
as He gave up the spirit.

Ah Mother, fount of love,
let me feel the force of grief,
that I may grieve with you.

Make my heart burn
with the love of Christ, the God,
that I may be pleasing to Him.

Amen.

**Stabat mater dolorosa
juxta crucem lacrymosa
dum pendebat Filius.**

**Cujus animam gementem
contristatam et dolentes
pertransivit gladius.**

**O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater unigeniti!**

**Quae morebat et dolebat
et tremebat cum videbat
nati poenas inclyti.**

**Quis est homo qui non fleret
Christi Matrem si videret
in tanto supplicio?**

**Quis posset non contristari
piam Matrem contemplari
dolentem cum Filio?**

**Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum.**

**Vidit suum dulcem natum
morientem desolatum,
dum emisit spiritum.**

**Eia Mater fons amoris,
me sentire vim doloris
fac ut tecum lugeam.**

**Fac ut ardeat cor meum,
in amando Christum Deum
ut sibi placeam.**

Amen.

Debout, la Mère des douleurs,
près de la croix était en pleurs,
quand son Fils pendait au bois.

Alors, son âme gémissante,
toute triste et toute dolente,
un glaive la transperça.

Qu'elle était triste, anéantie,
la femme entre toutes bénie,
la Mère du Fils de Dieu !

Dans le chagrin qui la poignait,
cette tendre Mère pleurait
son Fils mourant sous ses yeux.

Quel homme sans verser de pleurs
verrait la Mère du Seigneur
endurer si grand supplice ?

Qui pourrait dans l'indifférence
contempler en cette souffrance
la Mère auprès de son Fils ?

Pour toutes les fautes humaines,
elle vit Jésus dans la peine
et sous les fouets meurtri.

Elle vit l'Enfant bien-aimé
mourir tout seul, abandonné,
et soudain rendre l'esprit.

Ô Mère, source de tendresse,
fais-moi sentir grande tristesse
pour que je pleure avec toi.

Fais que mon âme soit de feu
dans l'amour du Seigneur mon Dieu :
que je lui plaise avec toi.

Holy Mother, bring this to pass,
transfix the wounds of Him who is crucified
firmly onto my heart.

Of your wounded Son,
who deigns to suffer for my sake,
let me share the pains.

Make me truly weep with you,
grieving with Him who is crucified
so that I may live.

To stand by the cross with you,
to be freely joined with you
in lamentation, I desire.

Virgin of virgins, resplendent,
do not now be harsh towards me,
let me weep with you.

Let me carry Christ's death,
the destiny of his passion,
and meditate upon his wounds.

Let me suffer the wounds
of that cross, steeped
in love of your Son.

When I am consumed with flames,
O Virgin, let me be defended by Thee,
on the day of judgment.

Let me be shielded by the cross,
protected by Christ's death,
cherished by grace.

When my body dies,
let my soul be given
the glory of paradise.

Amen.

**Sancta Mater istud agas
crucifixi fige plagas
corde meo valide.**

**Tui nati vulnerati
jam dignati pro me pati
poenas mecum divide.**

**Fac me vere tecum flere
crucifixo condolere
donec ego vixero.**

**Juxta crucem tecum stare
te libenter sociare
in planctu desidero.**

**Virgo, virginum praeclara
mihi jam non sis amara
fac me tecum plangere.**

**Fac ut portem Christi mortem
passionis ejus sortem
et plagas recolare.**

**Fac me plagis vulnerari
cruce hac inebriari
ob amorem Filii.**

**Inflammatum et accensum
per te Virgo sim defensum
in die judicii.**

**Fac me Cruce custodiri
morte Christi praemuniri
confoveri gratia!**

**Quando corpus morietur
fac ut animae donetur
paradisi gloria.**

Amen.

Mère sainte, daigne imprimer
les plaies de Jésus crucifié
en mon cœur très fortement.

Pour moi, ton Fils voulut mourir,
aussi donne-moi de souffrir
une part de ses tourments.

Donne-moi de pleurer en tout vérité,
comme toi près du crucifié,
tant que je vivrai !

Je désire auprès de la croix
me tenir, debout avec toi,
dans ta plainte et ta souffrance.

Vierge des vierges, toute pure,
ne sois pas envers moi trop dure,
fais que je pleure avec toi.

Du Christ fais-moi porter la mort,
revivre le douloureux sort
et les plaies, au fond de moi.

Fais que ses propres plaies me blessent,
que la croix me donne l'ivresse
du sang versé par ton Fils.

Quand je serais consumé par les flammes,
ô Vierge, assure ma tutelle
à l'heure de la justice.

Fais que la croix soit mon rempart,
que je sois protégé par la mort du Christ,
favorisé par la grâce.

À l'heure où mon corps va mourir,
à mon âme, fais obtenir
la gloire du paradis.

Amen.

montréal baroque ²⁰⁰³

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.

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

Chapelle du Grand Séminaire de Montréal, juin et octobre 2003 / *June and October 2003*

Montage numérique / *Digital mastering: Johanne Goyette*

Responsable du livret / *Booklet editor: Jacques-André Houle*

Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*

Photo de la couverture / *Cover photo: Jean-François Gratton*

Diapason / *Pitch: La / A = 415 Hz*