

ALESSANDRO SCARLATTI

Concertos pour flûte

FRANCIS COLPRON

Les Boréades



ACD2 2521

ATMA *Baroque*



ALESSANDRO SCARLATTI
(1660-1725)

LES BORÉADES

FRANCIS COLPRON	Flûte à bec et direction
Femke Bergsma	Flûte à bec
Grégoire Jeay	Flûte à bec
Hélène Plouffe	Violon baroque
Chloe Meyers	Violon baroque
Amanda Keesmaat	Violoncelle baroque
Pierre Cartier	Contrebasse
Sylvain Bergeron	Chitarrone et guitare baroque
Alex Weimann	Orgue et clavecin

Sonate (Concerto) pour flûte à bec, deux violons et basse continue
« n° 23 » en *do* majeur (MANUS. DE NAPLES, 1725) [6:54]

1	<i>Adagio</i>	[1:38]
2	<i>Fuga</i>	[2:17]
3	<i>Adagio</i>	[1:27]
4	<i>Allegro</i>	[1:32]

Sonate (Concerto) pour flûte à bec, deux violons et basse continue
« n° 24 » en *sol* mineur (MANUS. DE NAPLES, 1725) [6:56]

5	<i>Allegro</i>	[0:54]
6	<i>Fuga</i>	[2:06]
7	<i>Largo</i>	[2:18]
8	<i>Allegro</i>	[1:38]

Sinfonia pour flûte à bec et basse continue en *sol* majeur

(MANUS. DE MÜNSTER) [5:27]

9	<i>[Andante]</i>	[1:34]
10	<i>[Courante]</i>	[0:53]
11	<i>Allegro</i>	[0:57]
12	<i>Allegro</i>	[0:46]
13	<i>[Gigue]</i>	[1:17]

Sonate (Concerto) pour flûte à bec, deux violons et basse continue
« n° 12 » en *do* mineur (MANUS. DE NAPLES, 1725) [7:31]

14	<i>Moderato</i>	[1:28]
15	<i>Fuga</i>	[2:07]
16	<i>Largo</i>	[1:32]
17	<i>Andante</i>	[1:23]
18	<i>Andante</i>	[1:01]

Sonate pour trois flûtes à bec et basse continue en *fa* majeur
(MANUS. DE MÜNSTER) [6:31]

19	<i>Adagio</i>	[2:19]
20	<i>Allegro</i>	[2:41]
21	<i>Menuet</i>	[1:31]

Sonate (Concerto) pour flûte à bec, deux violons et basse continue
« n° 21 » en *la* mineur (MANUS. DE NAPLES, 1725) [10:07]

22	<i>Andante</i>	[5:09]
23	<i>Allegro</i>	[2:04]
24	<i>Veloce / Lento</i>	[1:02]
25	<i>Allegro</i>	[1:52]

Concerto pour flûte à bec, deux violons et basse continue en *fa* majeur

(MANUS. DE MÜNSTER) [6:11]

26	<i>Spiritoso</i>	[1:09]
27	<i>Allegro</i>	[2:10]
28	<i>Grave</i>	[1:17]
29	<i>Allegro</i>	[1:35]

Sonate (Concerto) pour flûte à bec, deux violons et basse continue
« n° 9 » en *la* mineur (MANUS. DE NAPLES, 1725) [10:29]

30	<i>Allegro</i>	[2:27]
31	<i>Largo</i>	[1:46]
32	<i>Fuga</i>	[2:08]
33	<i>Piano</i>	[2:09]
34	<i>Allegro</i>	[1:59]

LA FLÛTE DE SCARLATTI

SONATES OU CONCERTOS ?



[II] Sig. Cavaliere Alessandro Scarlatti, allora primo Maestro di Cappella del Real Palazzo, l'Orfeo della musica, e l'uomo più inteso di contrappunto, che a' d'î nostri si sia veduto...

Memorie dell'Abate Bonifacio Pecorone..., 1729.

Encore relativement peu connu des mélomanes, même si son importance est admise depuis longtemps par les historiens de la musique, Alessandro Scarlatti est né à Palerme en 1660 dans une famille de musiciens. Ses parents l'envoient à Rome vers l'âge de 12 ans pour y parfaire ses études musicales, mais on ne connaît pas ses maîtres. Il donne en 1679 son premier opéra, attirant l'attention de Christine de Suède. Sa carrière de compositeur et de maître de chapelle se déroulera à parts presque égales entre Naples et la Ville éternelle, sous la protection des cardinaux Pamphili et Ottoboni, des marquis Ruspoli et del Campio, celui-ci vice-roi de Naples. Il tentera, mais en vain, d'obtenir un poste à Florence par l'entremise de Ferdinand de Médicis, fils du grand-duc de Toscane. Sa fécondité dans le domaine vocal est stupéfiante, même selon les critères du temps : à côté de dizaines de messes et de motets écrits tant dans le style de Palestrina que dans le style concertant le plus moderne, on lui doit plus de 600 cantates — certains avancent même le nombre de 800 ! —, la grande majorité pour une voix et basse continue, tandis que plusieurs dizaines de ses opéras occupent durant trois décennies les scènes d'Italie et d'Allemagne, et Londres prendra goût à l'*opera seria* grâce à son *Pirro e Demetrio*.

Dans toute sa production, son grand souci tant des proportions justes que de l'expression dramatique lui fait trouver l'équilibre parfait entre les rôles respectifs du récitatif et de l'aria, à laquelle il accorde, en dépit de la rigide structure à *da capo*, une grande liberté formelle et une séduction plastique inégalée. On rattache généralement Scarlatti à l'école napolitaine, mais son écriture fait la synthèse entre la déclamation expressive vénitienne, le souci de la forme des Romains et le sensualisme du Sud. Au-delà de l'extraordinaire richesse mélodique qui caractérise l'art de Scarlatti, la rigueur de ses constructions, une atmosphère de mélancolie et même une certaine sévérité, qu'on peut retrouver tant dans les enchaînements harmoniques de ses récitatifs que dans la texture polyphonique de l'orchestre, l'éloignent progressivement de l'hédonisme superficiel qui, chez ses contemporains, sacrifie de plus en plus la vérité du théâtre affectif aux prouesses vocales. Il est intéressant de noter, à cet égard, qu'une des raisons pour lesquelles Scarlatti n'obtint pas de poste à Florence est que Ferdinand de Médicis trouvait son style trop savant. Dans sa correspondance avec le musicien, celui-ci le pria d'écrire une musique « plus facile et, autant que possible, plus gaie » ; il ajoutait, Scarlatti lui ayant signalé que lui et sa famille étaient alors dans la gêne, qu'il « prierait pour lui » !

Durant les dernières décennies de sa vie — il mourra à Naples en 1725 —, peut-être en réaction à la baisse de popularité de ses œuvres scéniques, Scarlatti se met à la musique instrumentale. Il compose d'éblouissantes toccatas et variations pour clavecin, sur *La Follia* notamment, ainsi que des concertos grossos et des sonates pour divers ensembles. Un manuscrit au curieux titre de *Sinfonie di concerto grosso* propose en 1715 douze compositions où se côtoient vents et cordes, tandis que *VI Concertos in Seven Parts* de sa plume seront publiés à Londres vers 1740. Parmi ses œuvres instrumentales, on retrouve également sept « sonates » à quatre ayant la flûte à bec comme principal protagoniste et contenues

dans un manuscrit intitulé *Concerti di flauto, violini, violetta et bassi*, conservé à Naples. Ce recueil compte 25 autres compositions signées Francesco Mancini, Roberto Valentine, Francesco Barbella, Domenico Sarri et Giovanni Battista Mele ; celles de Scarlatti portent les numéros 7, 9, 12, 21, 22, 23 et 24. Elles seront recopiées au XIX^e siècle sous le titre de *Partitura delle sette Sonate per Flauto, Violini, Viola e Basso [d'] Alessandro Scarlatti*, avec une date, 1725 — ce titre est fautif cependant, puisqu'aucune des sonates de Scarlatti ne prévoit de partie d'alto. Quelques autres compositions, mettant toujours la flûte à bec à l'honneur, figurent également dans un recueil compilé au XIX^e siècle par l'abbé Fortunato Santini et conservé depuis à la bibliothèque diocésaine de Münster.

On se perd en conjectures sur la destination de ces œuvres, surtout quand on sait que la flûte, à bec ou traversière, ne jouissait pas en Italie, loin s'en faut, d'une faveur comparable à celle du violon ou de la voix. Sans compter que, comme Mozart plusieurs décennies plus tard, Scarlatti n'appréciait pas spécialement l'instrument.

Noble, Royal et véritable Seigneur, je dois vous faire voir ici ma présente condition : actuellement libéré de tout engagement de service, seul maître de moi-même, et néanmoins exposé à l'incertaine Providence des hommes, je ne parviens pas à soutenir le fardeau de ma nombreuse famille, qui, quoique vêtue du manteau de la vertu, est nue de tout secours et de toute miséricorde, car partout les occasions lui manquent pour subvenir à ses propres besoins ; soit que les temps, fatalement, sont ainsi faits, ou c'est sa particulière infortune (raison qui de la première est toujours comme sœur jumelle), soit parce que telle est mon étoile. [...] Le très grand besoin où je suis est le plus cruel que j'aie connu jusqu'à présent ; peut-être ai-je trop compté sur qui ne devait me faire jamais défaut en temps de dénuement ; peut-être simplement a-t-on cru bon de m'imaginer privé de tout soutien humain [...] ou peut-être de retirer la main, pour tenter d'observer quel autre se trouverait sur terre qui puisse soutenir plus efficacement une gloire en déclin.

ALESSANDRO SCARLATTI,
LETTRE À FERDINAND DE MÉDICIS,
18 AVRIL 1707.

Au dire de Charles Burney, il aurait déclaré à Joachim Quantz — qui venait vers cette époque de troquer le hautbois pour la traversière: « Mon fils, vous savez bien que je déteste les vents, ils sonnent tous faux! » On a présumé que les sonates de Naples avaient été composées justement pour Quantz à l'occasion de la visite que ce dernier fit au vieux maître en 1724 ou 1725. Ce qui signifierait que la dénomination de « *flauto* », qui renvoie d'ordinaire à la flûte à bec, pourrait désigner aussi bien la traversière. Mais peut-être tout simplement, quelque part entre 1710 et 1725, un amateur de talent a-t-il passé commande à Scarlatti et à quelques-uns de ses contemporains de ces sonates pour les interpréter avec quelques amis. La présentation en parties séparées du manuscrit de Naples pourrait le laisser supposer.

La terminologie de l'époque ne laisse pas de nous surprendre et, parfois, de nous confondre aujourd'hui. Les termes *concerto*, *sonata* ou *sinfonia* sont employés parfois avec beaucoup de fantaisie et n'indiquent pas une forme ou une distribution instrumentale précises — ce qui montre bien cependant la liberté dont se prévalaient les musiciens du temps. Alors qu'une sonate pour flûte à bec et basse continue reçoit, dans le manuscrit de Münster, le nom de « Sinfonia », les sept sonates de Scarlatti conservées dans le manuscrit de Naples portent le titre de « Concertos ». Mais, malgré la présence de l'instrument soliste, on est loin ici de la forme mise au point par Vivaldi une quinzaine d'années auparavant. La flûte ne dialogue pas avec les cordes à proprement parler, dans cette alternance entre *tutti* et *solí* qui caractérise le concerto « à ritournelle » cher au Prêtre roux. Rarement à découvert, elle ajoute plutôt sa voix à l'ensemble des cordes, ne se distinguant que par sa couleur propre, bien que dans quelques mouvements lents, elle demande aux violons d'accompagner discrètement ses figurations mélodiques.

Sur le plan formel, ces compositions — comme d'ailleurs celles du même genre des autres maîtres de l'école napolitaine — mêlent les éléments de la *sonata da camera* et de la *sonata da chiesa*. À l'intérieur du cadre général de la sonate de chambre, mais sans noms de danse dans le libellé des mouvements — l'Allegro final de la Sonate « n° 21 » est une gigue —, la présence de nombreuses fugues relève de la sonate d'église. De plus en plus rare à l'époque, le travail contrapuntique soigné témoigne de la science du musicien et de son goût pour la rigueur formelle. (À cet égard, Burney rapporte, dans son *The Present State of Music in Germany...*, l'opinion d'Adolf Hasse: « Il lui paraissait très exagéré d'attribuer à Francesco Durante, comme contrapuntiste, la place que Rousseau lui avait assignée dans son dictionnaire [de musique]; c'est bien plutôt Scarlatti père qu'il aurait dû appeler "le plus grand harmoniste d'Italie, c'est-à-dire du monde", tandis que Durante était non seulement sec, mais *baroque*, à savoir bizarre et sans grâce. »)

Scarlatti nous propose dans ces Sonates à quatre une musique à la fois sage et sensuelle. On n'y retrouve ni les audaces harmoniques ni la *vocalità* de ses arias de cantates ou d'opéras, ni même une virtuosité transcendante. Le maître fait ici figure de gardien de la tradition, mais un charme certain et même un brin de mélancolie habitent ces belles compositions. Si la musique de Vivaldi a le croquant un peu acidulé de la pomme, celle de Scarlatti offre le velouté de la pêche.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2007.

SCARLATTI'S FLUTE

SONATAS OR CONCERTOS?



[11] *Sig. Cavaliere Alessandro Scarlatti, allora primo Maestro di Cappella del Real Palazzo, l'Orfeo della musica, e l'uomo più inteso di contrappunto, che a' di nostri si sia veduto...*

Memorie dell'Abate Bonifacio Pecorone, 1729.

Alessandro Scarlatti is still relatively little known by music lovers, although music historians have long recognized his importance. He was born in Palermo in 1660 into a family of musicians. When he was 12 his parents sent him to Rome to further his musical studies, but we do not know who his teachers were. He presented his first opera in 1679, which attracted the attention of Christine of Sweden. His career as composer and choirmaster was divided in nearly equal parts between Naples and the Eternal City, under the protection of the cardinals Pamphili and Ottoboni and of the marquises Ruspoli and del Campio (the latter being vice-king of Naples). With the backing of Ferdinando de' Medici, son of the Grand Duke of Tuscany, he tried, in vain, to win a post in Florence. His productivity in vocal music was astounding, even by the criteria of the period: as well as dozens of masses and motets, written both in the style of Palestrina and in the most up-to-date *concertant* style, we have more than 600 of his cantatas (some put the number as high as 800), the great majority for one voice and basso continuo. Meanwhile, many tens of his operas were performed on the stages of Italy and Germany throughout three decades, and London acquired a taste for *opera seria* thanks to his *Pirro e Demetrio*.

In all his works he was able, by taking great care with proportion and dramatic expression, to find the perfect balance between recitative and aria. To the latter, in spite of the rigid *da capo* structure, he gave great freedom of form and a matchless, yielding charm. Scarlatti is usually classed with the Neapolitan school, but his writing brings together the sensuality of the South, the expressive declamatory style of Venice, and the attention to form of Rome. Beneath the extraordinary melodic richness that characterizes Scarlatti's art, we sense the rigor of his structures, an atmosphere of melancholy and, evident in the harmonic progressions of his recitatives and the polyphonic texture of his orchestral writing, even a certain severity. All this distances him from the superficial hedonism of his contemporaries, who increasingly tended to sacrifice theatrical truth on the altar of vocal prowess.

In this regard, it is interesting to note that one of the reasons why Scarlatti did not get the job in Florence is that Ferdinando de' Medici found the composer's style too intellectual. In their correspondence, de' Medici begged the composer to write music that was "simpler and, as much as possible, more cheerful," and, in response to Scarlatti's report that he and his family were in financial difficulties, de' Medici added that he would pray for the composer!

During the final decades of his life (he died in Naples in 1725), perhaps in reaction to the diminishing popularity of his works for the stage, Scarlatti began to devote himself to instrumental music. He composed dazzling toccatas and variations for harpsichord, especially on *La Follia*, as well as concerti grossi and sonatas for varied ensembles. A manuscript dated 1715 and with the curious title of *Sinfonie di concerto grosso* offered 12 compositions combining winds and strings, while his *VI Concertos in Seven Parts* were published in London towards 1740. Among his instrumental works we also find seven *sonate a quattro* (sonatas for four voices) with the recorder as the main protagonist; these were contained in a manuscript entitled *Concerti di flauto, violini, violetta et bassi*, which is preserved

in Naples. This collection also includes 25 other compositions by Francesco Mancini, Roberto Valentine, Francesco Barbella, Domenico Sarri, and Giovanni Battista Mele; those by Scarlatti bear the numbers 7, 9, 12, 21, 22, 23, and 24. They were recopied during the 19th century under the title *Partitura delle sette Sonate per Flauto, Violini, Viola e Basso [d'] Alessandro Scarlatti* with the date 1725. This title, though, is faulty, because none of Scarlatti's sonatas included a part for viola. Some other compositions featuring the recorder appeared in a collection compiled in the 19th century by the abbot Fortunato Santini; these have been conserved in the diocesan library of Münster.

One can get lost in conjectures as to the circumstances for which these works were written, especially since we know that in Italy the flute (whether end-blown or transverse) was far less important than the violin or the voice — and that, like Mozart many decades later, Scarlatti did not particularly appreciate the flute. As recounted by Charles Burney, Scarlatti had declared to Joachim Quantz, when the latter had just

Noble, Royal and True Lord, I must by this let you see by current situation: though I am free of any obligation to serve others, and am sole master of myself, yet, vulnerable to the uncertain providence that governs Man, I cannot support my numerous family, who, though clothed in the virtue, are naked in the world, lacking all protection, help, or benevolence because they lack any opportunity to provide for their needs. This is so either because the times in general are inevitably thus, or because of some specific misfortune (the latter explanation is always twin sister of the former), or because I was born under an unlucky star. [...] I have never before been in straits so dire; perhaps because I counted too much on he who should never let me down in hard times; or maybe simply because he believed it good to imagine me stripped of all human support [...] or maybe because he has withdrawn his hand so as to see who else on earth would be found who could more effectively support a declining glory.

ALESSANDRO SCARLATTI,
LETTER TO FERDINANDO DE' MEDICI,
APRIL 18, 1707.

switched from the oboe to the flute: “My son, you know I hate wind instruments, they are never in tune!” It was assumed that the Naples sonatas were composed specifically for Quantz, to mark the latter’s visit to the old master in 1724 or 1725. This would signify that the term *flauto*, which normally referred to the recorder, could also designate the traverso. However, it could simply be that, sometime between 1710 and 1725, a talented amateur gave commissions to Scarlatti and to several of his contemporaries to write these sonatas, in order to play them with friends. The presentation of separate parts in the Naples manuscript would support this idea.

The terminology of the period can surprise and sometimes confuse us today. The terms *concerto*, *sonata*, or *sinfonia* were sometimes used with much imagination, and did not indicate a precise form or instrumental distribution. This serves to illustrate, though, the freedom of which the musicians of the period boasted. Though a sonata for recorder and basso continuo is called, in the Münster manuscript, a *sinfonia*, each of the seven sonatas by Scarlatti that are preserved in the Naples manuscript is called a *concerto*; yet, despite the presence of the solo flute, they are far from the form that Vivaldi had refined some 15 years previously. The flute does not, strictly speaking, have a dialog with the strings, alternating between *tutti* and *solì* in the way that characterizes the ritornello form so dear to the Red Priest. Instead the flute discreetly adds its voice to that of the string ensemble, and is distinguished solely by its own color, though in several slow movements it does speak out, and ask the violins to accompany its melodic figures.

In terms of form, Scarlatti’s compositions, like works of the same genre by other masters of the Neapolitan school, blend elements of the *sonata da camera* and of the *sonata da chiesa*. In general form they are chamber sonatas, but the fact that their movements are not named after dances — the final Allegro of Sonate no. 21 is a gigue — and the presence of numerous fugues show that they are really church sonatas.

Careful contrapuntal writing, which was growing increasingly rare at the period, shows the composer’s skill and taste for formal rigor. (In this regard, Burney, in his *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, reports the opinion of Adolf Hasse: “In this regard, Burney, in his *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, reports the opinion of Adolf Hasse: “He could not think of [Francesco] Durante as a contrapuntist, but said that it was old Scarlatti, whom he would have called [as did Rousseau in his dictionary of music,] *le plus grand harmoniste d’Italie, c’est-à-dire du monde*, the greatest master of harmony in Italy, that is, of the whole universe; and not Durante, who was not only dry but *baroque*, that is, coarse and uncouth.”

In these *sonate a quattro* Scarlatti has given us music that is both sober and sensual. We do not find here the audacious harmonies or the *vocalità* of his cantata or opera arias, nor even a transcendental virtuosity. The master is playing the role of a guardian of tradition, yet a certain charm and even a hint of melancholy prevail in these charming compositions. If Vivaldi’s music has the crunch of an apple, that of Scarlatti offers the smoothness of a peach.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2007.
TRANSLATED BY SEAN McCUTCHEON

FRANCIS COLPRON

flûte à bec et direction :: recorder | artistic director



Francis Colpron est reconnu depuis quelques années comme étant l'un des instrumentistes les plus talentueux de sa génération. Sa qualité et sa capacité d'innover sur le plan artistique et interprétatif sont acclamées tant par le public que par la critique et les instances culturelles. Il fonde en 1991 l'ensemble Les Boréades de Montréal, dont il assure depuis la direction artistique. Il organise avec ce dernier une série montréalaise très courue, se produit en Amérique du Nord et en Europe et enregistre sous étiquette ATMA.

Outre son activité pédagogique à l'Université de Montréal, Francis Colpron est fréquemment invité durant la saison estivale à partager son expérience en enseignant dans des camps musicaux réputés tels que Amherst aux États-Unis, CAMMAC et Lanaudière au Québec. Il est première flûte du Trinity Consort de Portland et est également l'invité d'autres formations musicales telles que le Studio de musique ancienne de Montréal, le National Arts Centre Orchestra, Tafelmusik, Opera Atelier, Les Violons du Roy et le Nova Scotia Orchestra.

Francis Colpron has been recognized these past few years as one of the most talented instrumentalists of his generation. His qualities and his capacity to innovate both in the artistic and interpretative spheres have been acclaimed by the public, the critics, and the cultural authorities alike. In 1991, he founded his own ensemble, of which he is the artistic director: Les Boréades de Montréal, running a successful series in Montreal, touring in North America and Europe, and recording many CDs on the ATMA label.

Besides teaching at the Université de Montréal, he is a regular guest of prestigious summer music camps such as Amherst in the United States as well as Cammac and Lanaudière in Quebec. He is first flautist of the Portland Trinity Consort and he is also a regular guest of other ensembles such as the Studio de musique ancienne de Montréal, the National Arts Centre Orchestra, Tafelmusik, Opera Atelier, Les Violons du Roy, and the Nova Scotia Orchestra

LES BORÉADES

Spécialisé dans le répertoire baroque, l'ensemble Les Boréades de Montréal a été fondé en 1991 par Francis Colpron. Il a choisi comme approche une interprétation fidèle, tant par le respect des règles de la pratique ancienne que par l'emploi d'instruments d'époque. La critique et le public au Canada et à l'étranger ont unanimement salué la verve, la spontanéité ainsi que le jeu théâtral, expressif et élégant de l'ensemble, qualités qui témoignent d'une compréhension intime de l'esprit du Baroque.

Chaque année, l'ensemble donne une série de concerts à la chapelle historique Notre-Dame-de-Bon-Secours à Montréal avec des invités de calibre international et ses concerts ont été souvent captés et diffusés à la radio d'État. Récipiendaire de nombreuses bourses des gouvernements québécois et canadien, l'ensemble a fait de nombreuses tournées, tant chez nous qu'à l'étranger, et participé à plusieurs festivals prestigieux. L'Ensemble s'est aussi produit à la Frick Collection de New-York, au Concertgebouw d'Amsterdam, à la salle Gaveau à Paris, au Festival de Vancouver, au Musikfest Bremen et à l'Alter Musik Regensburg.

L'ensemble a été lauréat du prix Opus pour le meilleur concert de l'année 1998-1999, prix décerné en décembre 1999 par le Conseil québécois de la musique, et il a remporté le même prix un an plus tard pour le meilleur enregistrement de l'année dans la catégorie «musique baroque et classique» pour le disque Telemann.

Les Boréades ont enregistré une quinzaine de disques sous étiquette ATMA avec des artistes réputés: Hervé Niquet, Skip Sempé, Manfredo Kraemer, Alex Weimann, Eric Milnes et Karina Gauvin. En 2006, le disque *Hyver* avec Karina Gauvin était finaliste aux Prix Juno et en nomination au gala de l'ADISQ. Le disque *Purcell* aussi avec Karina Gauvin était finaliste aux Prix Juno 2007, dans la spécialisation vocale de la catégorie Album classique de l'année.

Founded by Francis Colpron in 1991, Les Boréades de Montréal focuses on early music. The ensemble has chosen an interpretative approach in keeping with the spirit of the Baroque era, by adhering to the rules of performance practice of the past and playing on period instruments. Critics and audiences alike in Canada and abroad have been unanimous in hailing the group's energy and spontaneity as well as its theatrical, expressive and elegant playing, indicative of a unique flair for Baroque aesthetics.

Each year, Les Boréades gives a series of concerts at Montréal's historic Notre-Dame-de-Bon-Secours chapel with international guest artists, many of whom have been picked up and broadcast by the national broadcasting corporation. The group has received many grants from the Québec and Canada governments and has toured extensively in Canada and abroad, taking part in several renowned festivals. The musicians also performed at the Frick Collection of New-York, Concertgebouw in Amsterdam, Salle Gaveau in Paris, Vancouver Festival, Musikfest Bremen and at the Alter Musik Regensburg.

Les Boréades won the Prix Opus for best performance of the 1998-1999 season, bestowed by the Conseil québécois de la musique in December 1999, and the same prize a year later for best recording of the year in early and classical music. The ensemble boasts fifteen recordings on the ATMA label featuring renowned artists such as Hervé Niquet, Skip Sempé, Manfredo Kraemer, Alex Weimann, Eric Milnes and Karina Gauvin. In 2006, *Hyver*, with Karina Gauvin, has been nominated as Juno's best Classical album of the year: Vocal or Choral performance and has been also nominated for an award at the ADISQ gala. *Purcell*, recording with Karina Gauvin, has been nominated as Juno's best Classical album of the year: Vocal or Choral performance.

www.boreades.com



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

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Canada Music Fund.

Réalisation et enregistrement / *Produced and recorded by: Johanne Goyette*

Montage numérique / *Digitally mastered by: Éric Milnes*

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

Les 13-14-15 octobre 2006 / *October 13, 14, and 16, 2006*

Photo de couverture / *Cover photo: © Getty Images*

Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*