MARIN MARAIS

SÉMÉLÉ

Ouverture et danses

MONTRÉAL BAROQUE
Wieland Kuijken

SACD2 2527

SUPER AUDIO CD

ATMA *Baroque*

Gravure frontispice de l'édition du livret

MARIN MARAIS
(1656-1728)

SÉMÉLÉ

Ouverture et danses
Overture and Dances

MONTRÉAL BAROQUE
Wieland Kuijken

PROLOGUE

[***12:49***] *Le théâtre représente un lieu consacré à Bacchus / A place dedicated to Bacchus*

1 Ouverture [*4:08*]
2 Marche des Ægipans et des Ménades (gay) [*1:22*]
3 Air pour les Ménades (gay) [*0:50*]
4 Deuxième air pour les mesmes (très vif) [*0:44*]
5 Troisième air pour les Ménades (gay) [*1:20*]
6 Quatrième air pour les mesmes (très vif) [*0:54*]
7 Entrée des Ægipans et Ménades en fureur (vivement) [*1:33*]
8 Symphonie tendre (lentement) [*1:58*]

ACTE I

[***6:55***] *Le théâtre représente le temple de Jupiter / The temple of Jupiter*

9 Marche [*1:25*]
10 Premier air pour les guerriers [*1:54*]
11 Deuxième air pour les mesmes [*1:26*]
12 Troisième air [*1:21*]
13 Prélude pour Adraste [*0:49*]

ACTE II

[***13:02***] *Le théâtre représente [...] un palais orné de cascades / A palace with waterfalls*

14 Ritournelle [*3:21*]
15 Ritournelle (lentement) [*2:07*]
16 Chaconne [*7:34*]

ACTE III

[*3:34*] *Le théâtre représente [...] les Enfers / The Netherworld*

17 Prélude (gay) [*0:55*]
18 Air pour les Furies (gay) [*1:32*]
19 Deuxième air pour les Furies (très viste) [*1:07*]

ACTE IV

[*8:08*] *Le théâtre représente [...] un hameau / A hamlet*

20 Ritournelle (gay) [*2:01*]
21 Marche pour les bergers [*0:42*]
22 Menuet [*0:53*]
23 Deuxième menuet [*0:44*]
24 Musette (hautbois pour les mesmes) [*0:39*]
25 Passepieds en musette I et II [*3:09*]

ACTE V

[*9:22*] *Le théâtre représente le palais de Cadmus / The palace of Cadmus*

26 Prélude [*0:52*]
27 Air pour les Thébains et Thébaines (grave) [*2:08*]
28 Deuxième air pour les mesmes (loure) [*1:46*]
29 Troisième air pour les Thébains et Thébaines [*1:58*]
30 Tremblement de terre [*2:38*]

Restauration des parties intermédiaires de *Sémélé* / Restoration of the inner parts of *Sémélé* by: **Gérard Geay,** © Éditions du Centre de musique baroque de Versailles

MONTRÉAL BAROQUE DIRIGÉ PAR WIELAND KUIJKEN

Trompettes | *Trumpets*
Niklas Eklund
Jeffrey Thompson

Hautbois | *Oboes*
Alfredo Bernardini
Paulo Grazzi
Matthew Jennejohn
Chris Palameta

Flûtes à bec et traversières
Recorders and traversos
Francis Colpron
Grégoire Jeay

Bassons | *Bassoons*
Josep Borràs
Suzanne DeSerres

Vielles à roue | *Hurdy-gurdy*
Daniel Thonon
Tobie Miller

Violons | *Violins*
Olivier Brault
Scott Metcalfe
Hélène Plouffe
Sari Tsuji

Altos | *Violas*
Margaret Little
Nicolas Fortin

Violes de gambe | *Violas da gamba*
Elin Söderström
Mélisande Corriveau

Basses de violon | *Bass violins*
Emily Walhout
Jivko Georgiev
Susie Napper

Clavecins | *Harpsichords*
Eric Milnes
Olivier Fortin

Timbales | *Timpani*
Ziya Tabassian

MARIN MARAIS
L'OPÉRA ET *SÉMÉLÉ*

Quelle variété, quelle ingéniosité, mais aussi quelle maîtrise dans le traitement de l'orchestre!
JÉRÔME DE LA GORCE, *MARIN MARAIS*, 1991.

La plus grande partie de l'œuvre de Marais est intimement liée à l'instrument dont il est en son temps le plus grand représentant : la viole de gambe. Mais on oublie qu'il a longtemps travaillé pour l'Académie royale de musique, comme à l'époque à Paris se nommait l'Opéra, et qu'il nous a laissé quatre importantes œuvres scéniques. Sur ce plan, bien que c'est en écrivant pour son instrument qu'à nos yeux Marais manifeste le plus parfaitement son génie, il serait injuste de ne voir en lui, dans le genre noble qu'était la tragédie en musique, qu'un simple intermédiaire sans grande importance entre Lully et Rameau. Sa production scénique montre d'indéniables qualités expressives et compte des pages, tant vocales qu'instrumentales, tout à fait dignes d'intérêt.

Né à Paris le 31 mai 1656 dans la paroisse Saint-Médard d'un père cordonnier, Marin Marais reçoit sa première formation musicale comme enfant de chœur à Saint-Germain-l'Auxerrois, l'église des rois de France. Il semble avoir commencé très tôt l'étude de la viole de gambe, et son principal maître à cet égard est Jean de Sainte-Colombe. La renommée de Marais fait rapidement le tour du monde musical et il succède en 1679 à Gabriel Caignet comme ordinaire de la Chambre du Roi pour la viole, poste qu'il conservera jusqu'en 1725, année où il prendra sa retraite. À cette époque, on achète les charges qui sont octroyées et beaucoup, pour les occuper, doivent s'endetter pendant quelque temps. Mais dans le cas de Marais, signe de l'estime où il le tient et du désir de se l'attacher, c'est Louis XIV lui-même qui fait don au jeune musicien de l'argent nécessaire à l'achat du brevet.

Parallèlement à ses activités de musicien du roi, de pédagogue et de compositeur pour la viole, Marais fait carrière à l'Opéra. En 1676, à l'âge de 20 ans, il est engagé à l'Académie royale de musique, où il joue de la viole de gambe avec les meilleurs musiciens dans l'orchestre dirigé par Jean-François Lallouette. Il débute dans l'*Atys* de Lully représenté à Saint-Germain-en-Laye devant le roi, déguisé en Songe dans un des somptueux costumes conçus par Jean Berain. Puis, Marais devient l'élève de Lully pour la composition. Il participe aux représentations des œuvres de son maître, se rendant bientôt indispensable. En effet, comme le rapporte Titon du Tillet : « Marais s'attacha à Lully qui l'estimait beaucoup, et qui se servait souvent de lui pour battre la mesure dans l'exécution de ses opéras et de ses autres ouvrages en musique. »

Il commence dès cette époque à écrire de courtes œuvres scéniques, comme cette *Idylle dramatique* commandée par le Grand Dauphin et sa femme, Victoire de Bavière, tous deux très férus d'opéra, et donnée en avril 1686 « en présence de la cour ». Le *Mercure galant* rapporte que « Madame la Dauphine en fut si contente qu'elle la fit recommencer sur l'heure »; hélas ! cette musique est aujourd'hui perdue. À cet égard, en offrant à Lully son premier Livre de pièces de viole, peut-être Marais veut-il éviter de s'attirer l'inimitié du tout-puissant Surintendant, qui aurait pu prendre ombrage de ses premiers succès dans le domaine lyrique. En 1704, notre musicien deviendra officiellement chef d'orchestre à l'Opéra, ou « batteur de mesure » comme on disait, succédant à André Campra. Cette charge lui procure un bénéfice confortable, avec lequel il achète des rentes viagères, mais il la quittera en 1713, pour se consacrer exclusivement à son instrument.

(L'orchestre de l'institution consiste alors en deux groupes inégaux de musiciens. Il y a d'abord le petit chœur — Marais en fait partie — qui joue pendant toute la durée de l'œuvre, parfois sur la scène, aux côtés des chanteurs ; on y retrouve les instruments de la basse continue, clavecins, théorbes, violes de gambe et basses de violon, qui accompagnent les voix, ainsi que deux violons qui font quelques ritournelles. Puis le grand chœur, qui comprend l'orchestre proprement dit — flûtes, hautbois, bassons, trompettes, percussions et plus d'une vingtaine de cordes —, se joint au premier dans les symphonies, les danses et les grands ensembles. « Il ne faut pas croire cependant, précise Maurice Barthélémy, que cet orchestre soit uniquement fondé sur des principes d'opposition, comme dans le concerto grosso, par exemple. Bien au contraire, il ne cesse de varier ses couleurs par des associations et des regroupements qui transforment l'œuvre en un vaste tableau qui fait appel aux ressources d'une palette très étendue. »)

Ses activités d'instrumentiste puis de chef à l'Opéra amènent Marais à composer plus régulièrement pour la scène. En collaboration avec Louis Lully, fils aîné du précédent, il signe en 1693 *Alcide*, sa première tragédie en musique. Cette forme, mise au point par le défunt Surintendant, était considérée en musique comme le grand genre, et peu de musiciens s'étaient montrés dignes de prendre la succession de son créateur. Même s'il n'a pas son génie du théâtre, Marais connaît parfaitement l'art de son ancien maître et *Alcide* plaît au public. En 1696, il compose une *Ariane et Bacchus*, qui reçoit un accueil plus mitigé. Dix ans plus tard, cependant, son opéra *Alcyone*, sur un livret d'Antoine Houdar de La Motte, remporte un immense succès. Toujours fidèle au goût français — il restera toute sa vie imperméable à l'influence italienne —, Marais assouplit sa déclamation et étoffe son écriture orchestrale. La tempête qu'il représente à l'acte IV avec beaucoup de vérité est demeurée célèbre des décennies durant — on peut sourire aujourd'hui de la naïveté des essais imitatifs des Anciens, mais il reste que cette volonté les amène souvent à mettre au point des procédés musicaux tout à fait originaux et ingénieux.

Après le succès d'*Alcyone*, Marais présente en 1709 ce qui sera son dernier opéra, *Sémélé*, écrit lui aussi sur un livret de Houdar de La Motte, d'après *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*, tragédie de Claude Boyer donnée en 1666 ; c'est un échec. Pourtant, une douzaine des plus belles voix, 31 choristes et 32 des meilleurs danseurs du royaume — parmi lesquels Claude Balon, Françoise Prévost, David et François Dumoulin —, participent aux représentations. Il est difficile, après trois siècles, d'expliquer le succès d'une œuvre lyrique, ou sa « chûte », comme on disait à l'époque ; les réactions du public n'avaient souvent que peu de rapport avec la qualité de la musique, plus sensible qu'il était à la valeur du livret, aux machines, aux décors et aux costumes, ou encore, ballotté par diverses cabales. Dans le cas de *Sémélé*, on peut invoquer le froid terrible qui marqua l'hiver 1709 ou la relative désaffection du public pour la tragédie en musique et les sujets mythologiques au profit du genre nouveau de l'opéra-ballet, que Campra illustrait avec brio.

Après un prologue à la gloire de Bacchus — Bacchus est le fruit de l'union de Jupiter et de Sémélé —, l'opéra raconte l'histoire de cette fille du roi Cadmus qui aime et est aimée de Jupiter, ici déguisé en mortel, bien que son père la destine au valeureux prince Adraste. Celui-ci en appelle à Junon qui, toujours jalouse des innombrables conquêtes de son mari volage, suggère alors à Sémélé de demander à son amant de lui prouver qu'il est bien Jupiter, ainsi qu'il le prétend, en se montrant à elle « armé de son tonnerre […] avec tout l'appareil du souverain des dieux », ce que, bien sûr, ne peut soutenir aucun mortel! Le dernier acte met en scène la fatale apparition qui, avec tremblement de terre et tonnerre, foudroie Adraste et Sémélé, « tandis qu'une pluie de feu achève de détruire le palais de Cadmus » — ici, cependant, Sémélé est emportée dans les cieux par Jupiter. Marais tente sans doute dans cette scène finale de renouveler le succès de sa Tempête d'*Alcyone*…

François Dumoulin en paysan, gravure de Mariette d'après Berain

Contrairement à l'opéra italien, « dans l'opéra français, la présence de la danse est obligatoire », mais, comme le dit bien Catherine Kintzler, « le problème est de la rendre nécessaire ». Les danses, ou les airs à danser, se retrouvent principalement dans les divertissements, qui, même dans la tragédie, interrompent l'action pour plonger le spectateur en plein merveilleux. Ces scènes, et c'est là la difficulté, doivent cependant s'inscrire de la façon la plus naturelle possible dans la trame dramatique. Dans *Sémélé*, le divertissement de l'acte I célèbre le retour d'Adraste, vainqueur des rebelles ; celui de l'acte II est une fête galante offerte à Sémélé par Jupiter ; à l'acte III, Junon montre sa puissance à sa rivale en invoquant les Enfers ; à l'acte IV, se déroule un divertissement champêtre en l'honneur des amants ; et l'acte V voit les invocations à Jupiter du peuple thébain interrompues par l'arrivée du maître des dieux dans toute sa puissance.

L'œuvre renferme de belles recherches de timbres, employant, tant dans les danses que dans l'accompagnement des airs et des chœurs, des combinaisons d'instruments rares et raffinées. Ainsi, au prologue, « dans la *Symphonie tendre* chargée d'annoncer la descente d'Apollon dans son char, deux dessus de flûtes et violons, et une basse continue située dans un registre aigu semblent décrire le lent trajet de la machine céleste dont les contours vaporeux pourraient être suggérés par la série de retards dont s'ornent délicatement les parties supérieures », pour reprendre la description de Jérôme de La Gorce. La magnifique chaconne de l'acte II est à tous égards un chef-d'œuvre, tant par son ampleur et sa diversité rythmique, qui se joue du cadre qu'impose la forme, que par le contraste de ses couleurs orchestrales. De plus, « une attention particulière a été accordée en maints endroits à l'écriture des basses pour différencier avec subtilité le timbre et le jeu des bassons, des instruments du continuo, des basses de violon et de la contrebasse ».

En 1991, Jérôme de La Gorce écrivait qu'une audition de *Sémélé* « nous livrerait [...] l'une des œuvres les plus surprenantes du répertoire lyrique du Grand siècle », si l'on pouvait « restituer les parties intermédiaires » de sa partition orchestrale — les éditions ne donnent souvent à l'époque, pour les cordes, que le dessus et la basse, chiffrée ou non. C'est chose faite aujourd'hui grâce à Gérard Geay, musicologue du Centre de musique baroque de Versailles. Son remarquable travail nous permet une fois de plus de confirmer cette appréciation de Titon du Tillet à propos de l'art de Marais, qui figure dans le *Parnasse français* : « On connaît la fécondité et la beauté du génie de ce musicien par la quantité d'ouvrages qu'il a composés. On y trouve partout un bon goût et une variété surprenante. »

© **François Filiatrault, 2006.**

MARIN MARAIS
OPERA AND *SÉMÉLÉ*

What variety, what ingeniousness, yet also what masterful treatment of the orchestra!
JÉRÔME DE LA GORCE, *MARIN MARAIS*, 1991.

The greater part of Marais's oeuvre is intimately bound with the instrument he brought to its epitome in his time: the viola da gamba. Yet one must not forget that he long worked for the Académie royale de musique, as the Paris *Opéra* was then called, and that he left us four major lyrical works. Although Marais's most esteemed legacy is as a composer of works for his own instrument, it would be unjust to perceive him, in the noble genre which is the *tragédie lyrique*, as a mere interim of scant significance between Lully and Rameau. His output for the stage exhibits undeniable expressive qualities and contains many worthwhile vocal as well as instrumental pages.

Born in Paris on May 31, 1656 in the parish of Saint-Médard, son of a cobbler, Marin Marais received his first musical training as a choirboy at Saint-Germain-l'Auxerrois, the church of the kings of France. He seems to have started very early on the viola da gamba mainly under the tuition of Jean de Sainte-Colombe. Marais's renown quickly spread throughout the musical world and in 1679 he succeeded Gabriel Caignet as ordinary to the King's Chamber on the viol, a position he kept until his retirement in1725. This was an era when many of the positions offered had to be bought, which caused many who coveted them to get into debt for some time. In the case of Marais, though, Louis XIV proved his esteem and his desire to have him in his service by offering the young musician the funds to purchase the licence.

Concurrently with his activities in service to the king, and as a teacher and composer for the viol, Marais pursued a career at the Opéra. In 1676, aged 20, he was hired by the Académie royale de musique, for which he played the viola da gamba with the finest musicians in the orchestra directed by Jean-François Lallouette. He made his debut in Lully's *Atys* performed before the king at Saint-Germain-en-Laye, disguised as a "*Songe*" in one of Jean Berain's sumptuous costumes. Marais then studied composition with Lully. On a regular basis, now, he took part in performances of his master's stage works, soon becoming indispensable. Indeed, as reported by Titon du Tillet, "Marais grew close to Lully, who held him in high esteem and often had him beat the measure during executions of his operas and other musical works."

Already in those years he set to writing short stage works, like the *Idylle dramatique*—commissioned by the Grand Dauphin and his wife, Victoire de Bavière, both opera enthusiasts—performed in April 1686 "in the presence of the Court." The *Mercure galant* reported that "Madame the Dauphine enjoyed it to the point that she had it repeated straightaway"; alas, its music is lost. It is noteworthy that, in dedicating his first book of viol pieces to Lully, Marais may have been hoping to avoid the all-powerful *Surindendant* taking offence of his early success in opera. In 1704, Marais was officially appointed conductor (or "measure beater" as it was called then) at the Opéra, succeeding André Campra at the post. This afforded him a comfortable income, with which he bought life annuities, but he left the post in 1713 to devote himself exclusively to his instrument.

(The orchestra of the Académie royale consisted then of two unequal groups of musicians. First there was the *petit choeur*—of which Marais was part—that played throughout the entire work, sometimes on stage alongside the singers; this small group comprised the *basso continuo* instruments (harpsichords, theorbos, violas da gamba, and bass violins, which accompanied the singers) as well as two violins who played a few ritornellos. Then there was the *grand choeur*, the orchestra proper—flutes, oboes,

bassoons, trumpets, percussion, and over twenty strings—who joined the small band in the purely orchestral pieces (*symphonies*), the dances, and the large ensemble pieces. "One must not conclude, though," writes Maurice Barthélémy, "that the orchestra was based solely on principles of opposition, as in the concerto grosso for example. On the contrary, it continually sought to vary its colours by associations and groupings that transformed the work into a vast sound painting that required a very large palette.")

Marais's activities as an instrumentalist and as conductor at the Opéra led him to compose more frequently for the stage. In collaboration with Louis Lully, eldest son of the great Jean-Baptiste, he wrote *Alcide*, his first *tragédie en musique*, in 1693. This form of opera, developed by the late *Surindendant*, was considered as the higher musical genre, and few musicians proved worthy of succeeding its creator. Even though Marais did not have Lully's gift for theatre, he was well acquainted with his late master's art, and *Alcide* was well received. In 1696, he composed *Ariane et Bacchus*, which met with less success. Ten years later, though, his opera *Alcyone*, on a libretto by Antoine Houdar de La Motte, was quite a triumph. Ever true to the French taste (he never bowed to Italian influence), Marais nonetheless eased his declamatory style and added substance to his orchestral writing. The storm he depicts with much verisimilitude in Act 4 remained famous for decades to come—on that count, it may be easy to smile today at the naivety with which the Ancients imitated nature, but such attempts in fact often led them to devise new and ingenious musical practices.

Following the success of *Alcyone*, Marais presented in 1709 what was to be his last opera, *Sémélé*, also written on a libretto by Houdar de La Motte after the tragedy by Claude Boyer *Les Amours de Jupiter et de Sémélé* (1666). It was ill-received, though, despite the fact it had a wonderful cast: a dozen of the finest voices, 31 choristers and 32 of the best dancers in the kingdom, among whom Claude Balon, Françoise Prévost, and David and François Dumoulin. It is hard after three centuries to explain the success or the failure of an opera; public reaction often had little to do with the quality of the music and depended more on the appeal of the libretto, the stage machinery, the sets, and the costumes, or even on the persuasion of certain cliques. In the case of *Sémélé*, one could blame the particularly harsh winter of 1709 or the public's relative loss of interest for the *tragédie en musique* and mythological subjects in favour of the newer *opera-ballet*, as illustrated with brio by Campra.

After a prologue to the glory of Bacchus—who was the fruit of the union between Jupiter and Semele—the opera tells the story of this daughter of King Cadmus, who loves and is loved by Jupiter (disguised here as a mortal) regardless of her father having destined her to the valiant prince Adrastus. Adrastus then appeals to Juno, who jealous as always of her fickle husband's many infidelities, suggests to Semele that she ask her lover to prove to her he is indeed Jupiter as he claims to be by appearing "armed with his thunderbolts […] clad as befits the leader of the gods," which, of course, no mortal could have withstood! The final act shows the fatal manifestation, which with earthquakes and lightning, strikes down Adrastus and Semele, "while a hail of fire destroys Cadmus's palace." Here, however, Jupiter carries Semele off toward the heavens. Marais evidently attempted in this final scene to repeat the success of the Tempest in *Alcyone*…

Contrary to Italian opera, "dance is required in French opera," but, as Cathrine Kintzler aptly puts it, "the problem is to make it necessary." The dances, or the dance airs, are mainly found in the *divertissements*, which even in tragedy, interrupt the action to immerge the spectator in fantastical worlds. The challenge is for these scenes to insert themselves as naturally as possible into the narrative. In *Sémélé*, the *divertissement* of Act 1 marks the return of Adrastus after his victory over the rebels; the one in Act 2 is a *fête galante* given by Jupiter for Semele; in Act 3, Juno proves her power to Semele by summoning the Netherworld; Act 4 has a country feast in honour of the lovers; and Act 5 sees the Theban people's invocation of Jupiter interrupted by his appearance in all his might.

The work contains rare and refined instrumental colour combinations both in the dances and in the accompaniment of the airs and choruses. In the prologue, for example, as described by Jérôme de La Gorce, "the *Symphonie tendre* which heralds Apollo's descent in his chariot has two flutes and violins and a *basso continuo* in the high register seemingly describe the slow course of the heavenly machine whose vaporous contour could well be suggested by the sequence of resolving dissonances that adorn the upper parts." The magnificent *chaconne* of Act 2 is in every respect a masterpiece, as much by its breadth and rhythmic variety—which pays little heed to the structure imposed by the form—as by its contrasting orchestral hews. Moreover, "a particular attention has been brought in many places to the writing of the bass parts, subtly differentiating the timbres and playing techniques of the bassoons, the continuo instruments, the bass violin, and the double bass."

In 1991, Jérôme de La Gorce opined that *Sémélé* would reveal itself as one of the most stunning lyric works of the *Grand Siècle* if the middle orchestral parts could only be reconstructed. Indeed, period editions often gave for the string parts only the treble and bass, figured or not. This omission has been remedied by the expert work of the musicologist Gérard Geay, from the Centre de musique baroque de Versailles. It is thus possible once again to confirm what Titon du Tillet in his *Parnasse français* had to say of Marais's art: "The fecundity and beauty of this musician's genius is well known by the quantity of works he has composed. In each of them is to be found marks of good taste and astonishing variety."

© **François Filiatrault, 2006.**

Translation: Jacques-André Houle

LE FESTIVAL MONTRÉAL BAROQUE

Le festival Montréal Baroque a vu le jour en 2003, à l'initiative de la gambiste et violoncelliste montréalaise Susie Napper. Unique et original, cet événement offre l'occasion aux mélomanes d'entendre une programmation musicale variée comprenant des œuvres du Moyen Âge, de la Renaissance et des XVIIe et XVIIIe siècles, interprétées par des artistes québécois, canadiens et étrangers de réputation internationale. Plusieurs d'entre eux y donnent des conférences et des cours de maître.

Toutes les activités du festival Montréal Baroque se tiennent quatre jours durant à la fin du mois de juin dans le cadre enchanteur du Vieux-Montréal. Ce quartier historique offre en effet plusieurs infrastructures culturelles et permet au Festival de présenter des concerts dans des conditions optimales. Chaque programme est élaboré en tenant compte du lieu où il sera donné.

Le grand succès de Montréal Baroque est d'avoir su attirer un public nombreux, mélomane et avide de découvertes. Le fait de présenter presque tous ses concerts à guichet fermé est sans doute un des éléments les plus gratifiants pour le festival Montréal Baroque. Par son charisme exceptionnel et son petit brin de folie, Susie Napper, qui a été nommée à juste titre « Personnalité de l'année » par le Conseil québécois de la musique en 2002, a su développer un événement déjà cher au public.

Constitué chaque année à l'occasion du festival Montréal Baroque, l'ensemble instrumental Montréal Baroque réunit quelques-uns des meilleurs musiciens jouant sur instruments d'époque.

Wieland Kuijken joue sur des instruments anciens depuis ses débuts avec l'ensemble Alarius de Bruxelles (de 1959 à 1972). Parallèlement, il s'intéresse à la musique d'avant-garde avec l'ensemble Musique nouvelle. Sa réputation internationale s'établit au fil de nombreux concerts et enregistrement avec ses frères, Sigiswald (violon) et Barthold (flûte), et avec Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Alfred Deller, Anner Bijlsma et bien d'autres musiciens célèbres.

Wieland Kuijken est un pédagogue réputé : de 1972 à 2003, il enseigne la viole de gambe aux conservatoires de Bruxelles et de La Haye. Il a également donné une quantité impressionnante de cours de maître à Innsbruck, aux États-Unis et au Japon. Il participe régulièrement à des jurys de concours internationaux (Bruges, Paris, Amsterdam, Boston, Utrecht, Leipzig, etc.).

Avec ses frères, il est fonde La Petite Bande et le Quatuor Kuijken. De 1988 à 1992, il dirige le Collegium Europae. Il est par ailleurs invité comme chef d'orchestre pour différents projets en Europe et ailleurs.

WIELAND KUIJKEN DIRECTION

MONTREAL BAROQUE FESTIVAL

Montreal Baroque is an initiative of Susie Napper, Montreal cellist and gambist who was nominated "Personality of the Year 2002" by the Conseil québecois de la musique (CQM). Old Montreal's Early Music Festival, Montreal Baroque offers a unique opportunity to hear music of the 17th and 18th centuries, performed by Canadian and international celebrities, in appropriate and unusual settings. Snaking through the narrow streets of the Old City to the sound of a hundred flutes at the festival's Grand Parade, relaxing at a garden concert, catching a choral concert in a chapel or simply enjoying a street performance, this festival gives a new cultural identity to Old Montreal, attracting international tourists and local music lovers as well as novices to Early Music.

Montreal, a city effervescent with cultural activities of all kinds, is ready to become a major player in the world of Early Music. Over the past 30 years, with support from all levels of government, the radio and Montreal's thriving record companies, groups such as the Studio de musique ancienne de Montréal, Ensemble Arion, Les Boréades, etc., have flourished in the city, developing an array of unique styles and featuring the rich bank of talented Montreal musicians. Yet the city remains relatively unknown on the international scene. A festival is the perfect stage from which to launch Montreal's musicians, and initiate cooperative projects with musicians from abroad.

Montreal Baroque invited many Montreal groups to participate in the Festival, including over eighty Montreal musicians as well as invited guests from Toronto, New York, Boston, Holland, Belgium and Italy, France, Switzerland and Germany.

Formed especially for the Montreal Baroque Festival, the instrumental ensemble Montreal Baroque brings together some of the finest early music performers.

WIELAND KUIJKEN CONDUCTOR

Wieland Kuijken's career in early music began with the Ensemble Alarius de Bruxelles (from 1959 to 1972). At the same time, he expressed his great interest in avant-garde music with the ensemble Musique Nouvelle. His international reputation was established through numerous concerts and recordings made with his brothers Sigiswald (violin) and Barthold (flute), as well as Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Alfred Deller, Anner Bijlsma, and other celebrated musicians.

Wieland Kuijken is well known as a teacher. He taught viola da gamba from 1972 until 2003 at the conservatories of Brussels and The Hague. He has also given many master classes at Innsbruck, in the United States, and in Japan. He regularly participates as a jury member for international competitions (Bruges, Paris, Amsterdam, Boston, Utrecht, Leipzig, etc.).

He is a founding member, with his brothers, of the orchestra La Petite Bande and the Kuijken String Quartet. From 1988 until 1992, he directed the Collegium Europae. Mr. Kuijken is a frequent guest conductor for various projects in Europe and elsewhere.

FESTIVAL DE MUSIQUE montréal baroque

Cet enregistrement a été réalisé en marge du festival Montréal Baroque, édition 2006.
This recording was produced during the Montréal Baroque Festival 2006.

Direction artistique / *Artistic director*: **Susie Napper**

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).
We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Réalisation / *Produced by*: **Johanne Goyette**
Enregistrement, montage et préparation "SACD" / *Recorded, digitally edited, and SACD prepared by*:
Anne-Marie Sylvestre
Église Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel (Québec)
Les 26, 27 et 28 juin 2006 / *June 26, 27 and 28, 2006*
Photo de couverture / *Cover photo:* © **Getty Images** *Huge firewall with sparks emanating* by **Photodisc Blue**
Photos : **François Goupil, Martin Laporte**
Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**