

Arte Musica présente

KARINA GAUVIN soprano PACIFIC BAROQUE ORCHESTRA

Samedi 2 novembre, 20 h

Alexander Weimann pianoforte et direction

PROGRAMME

EVSTIGNEI IPATIEVITCH

FOMINE (1761-1800)

Les Cochers au relais (1797)
Ouverture

DIMITRI STEPANOVITCH

BORTNIANSKI (1751-1825)

Alcide (1778)
Aria « *Mi sorprende* »
Récitatif « *In qual mar* »
Aria « *Dei clementi* »

DOMENICO DALL'OGGIO (v.1700-1764)

Sinfonia Cossaca (v.1764)
Allegro - Andante - Allegro

JOHANN ADOLPH HASSE (1699-1783)

La Clemenza di Tito (1735)
Sinfonia

MAXIME SOZONTOVITCH

BEREZOVSKI (1745-1777)

Demofoonte (1773)
Aria « *Misero pargoletto* »

Sonate pour violon et clavecin en do majeur
Grave

Demofoonte
Aria « *Mentre il cor* »

ENTRACTE

DIMITRI STEPANOVITCH BORTNIANSKI

Le Faucon (1786)
Ouverture
Aria d'Élire « *Ne parlez pas* »

GIOVANNI PAISIELLO (1740-1816)

Divertimentos (extraits)
Largo - Amabile - Allegretto

CHRISTOPH WILLIBALD

GLUCK (1714-1787)

Armide (1777)
« *Enfin, il est en ma puissance* »
« *Ah! Si la liberté* »
« *Ô ciel! Quelle horrible menace* »
Gratioso
« *Le perfide Renaud me fuit* »



Au Programme | The Programme

Nuits blanches à Saint-Pétersbourg : Arias d'opéra au 18^e siècle


En 1726, Johann Sebastian Bach écrit à son ancien camarade de classe Georg Erdmann, consul de Dantzig auprès de l'impératrice Catherine, et s'enquiert de la possibilité d'obtenir un poste à la cour de Russie. L'époux de Catherine, Pierre le Grand, est connu pour son amour de la musique; il fait partie du chœur de la chapelle impériale et rend souvent visite à ses chanteurs de cour. Épris de culture allemande, il a engagé des musiciens allemands dans l'orchestre de la cour. Le tsar Pierre a également fait de son domaine une grande puissance européenne et mené une révolution culturelle controversée qui met la Russie sur la voie de la sécularisation, de l'urbanisation et de l'occidentalisation. Ses successeures, les impératrices Anne, Élisabeth et Catherine II, poursuivent dans la même veine et cultivent des goûts musicaux cosmopolites, dont celui de l'opéra. À cause de la corruption qui affectait l'empire au XVIII^e siècle, la musique qui animait la cour de Russie à cette époque a suscité le dédain et le dénigrement des musicologues, qui n'y voyaient qu'un mélange de copies de musiques étrangères, sans aucune authenticité nationale russe. Toutefois, les études récentes menées notamment par Marina Rytsareva et Nikolai Findeizen dévoilent une histoire marquée par l'excellence de la musique et des musiciens, qu'ils soient compositeurs ou interprètes, autochtones ou étrangers.

L'ambition qu'avait Bach d'accéder à la cour de Russie ne s'est jamais concrétisée, mais en 1735, un de ses élèves,

Russian White Nights: Opera Arias from 18th-century St. Petersburg

In 1726, Johann Sebastian Bach wrote to his school friend Georg Erdmann, Consul of Danzig to Empress Catherine I, asking about a possible position at the Russian court. Catherine's husband Peter the Great had been famous for his love of music, singing in the choir of his court chapel, and regularly visiting the homes of his court singers. Enamoured with German culture, he established a tradition of staffing the court orchestra with German musicians that would last for the next 200 years. Tsar Peter had also developed his dominion into a major European power and led a controversial cultural revolution that set Russia on a path of secularization, urbanization, and westernization. His successors, Empresses Anna, Elizaveta, and Catherine II, continued this programme, and cultivated cosmopolitan musical tastes, including opera. The court music of 18th-century Russia has been viewed with contempt because of contemporary imperial corruption and charged with being nothing but a *mélange* of foreign copying lacking any Russian national authenticity. However, recent scholarship by Marina Rytsareva, Nikolai Findeizen, and others has uncovered a vivid history of excellent music and musicianship by both native and international composers and performers.

Although Bach's aspirations to join the Russian court never materialized, one of his students, Jacob von Stählin-Storcksburg, moved to St. Petersburg in 1735, becoming a Russian statesman and professor. He was



Jacob von Stählin-Starcksburg, déménage à Saint-Pétersbourg, où il deviendra homme d'État et professeur. Auteur de la première histoire de la musique en Russie, il promeut l'opéra à titre de correspondant musical du *Vedomosti*, un journal de Saint-Pétersbourg. Au début, il doit défendre l'idée saugrenue du théâtre chanté, voire de l'emploi simultané de la voix et des instruments, ceux-ci étant interdits dans la musique sacrée de la chapelle impériale : « L'opéra est une performance théâtrale présentée par des chanteurs; il réjouit non seulement l'oreille, par le jeu constant de la musique vocale et instrumentale, mais aussi l'œil, par une mise en scène ingénieuse faisant appel à des machines [...] L'expression passionnée du discours atteint son ultime perfection à l'aide de la musique. »

the author of the first musical history of Russia and the music correspondent for the newspaper, *St. Petersburg Vedomosti*, writing a column that promoted opera. At first, he had to explain the arguably preposterous idea of sung theatre and even the simultaneous use of voices and instruments, since in the predominantly sacred music of the court chapel, instruments were forbidden. "The opera is a theatrical performance of the kind, which is represented by singing people, and in it not only the ear, by the constant interplay of vocal and instrumental music, but also the eye is delighted by ingenious staging using machines," and, he asserted, "The passionate expression of speech finds the utmost perfection with the help of music." Neapolitan composer Francesco


Au début, [Stählin-Starcksburg] doit défendre l'idée saugrenue du théâtre chanté, voire de l'emploi simultané de la voix et des instruments, ceux-ci étant interdits dans la musique sacrée de la chapelle impériale.

Le compositeur napolitain Francesco Araja [1709-1770] entre à la cour de Russie la même année que Stählin, au sein d'une troupe comprenant cinq chanteurs italiens de premier plan, onze comédiens ainsi que des danseurs, des peintres, des producteurs et des constructeurs de décors. Deux ans plus tard, l'impératrice Anne invite Araja à fonder l'École des chanteurs de cour, le premier établissement russe de formation de musiciens professionnels. Pendant près de vingt ans, Araja continue de produire des opéras pour des événements officiels.

À l'occasion du couronnement de l'impératrice Élisabeth, Araja et Stählin

Araja [1709-1770] joined the Russian court in the same year as Stählin along with a troupe including at least five outstanding Italian singers, eleven comedians, dancers, painters, opera producers, and set builders. Two years later, Empress Anna invited him to create the School for Court Singers, the first Russian institution for the training of professional musicians. For almost twenty years, he continued to produce operas for state occasions.

In celebration of Elizaveta's coronation, Araja and Stählin collaborated to produce a performance of *La Clemenza di Tito* by the world-renowned operatic composer Johann Adolph Hasse [1699-1783].




collaborent à la production d'une représentation de *La Clemenza di Tito* [La Clémence de Titus] de **Johann Adolph Hasse** (1699-1783), un compositeur de renommée mondiale. La liste des tâches de production de Stählin consignée dans une pétition adressée à l'impératrice révèle l'importance politique et la complexité organisationnelle de ce projet : « En toute humilité, j'ai réalisé ce qui suit : 1. L'opéra sur Titus, à l'usage de notre orchestre; 2. Le Prologue spécial, à l'occasion de Votre accession au trône, qui débute dans la douleur, puis se termine par la réjouissance de la Russie; 3. Concevoir et dessiner les costumes et les décors [...] être présent deux fois par jour pour superviser les ouvriers [...]; 4. Passer des nuits entières à corriger les livrets imprimés en français et en italien; 5. Former les garçons aux façons de faire du théâtre; 6. Lors des répétitions de l'opéra et de la mise en scène du Prologue, j'ai joué la flûte traversière, avec accompagnement de luth; et c'est également moi qui ai 7. non seulement préparé le plan des grands feux d'artifice à Moscou et des diverses illuminations [...] mais, selon des ordres de la plus haute instance, [...] tenu un journal de cour précis. »

Pendant ce temps, d'autres musiciens tels que le violoniste virtuose **Domenico Dall'Oglio** (v.1700-1764) mettent de la musique instrumentale italienne au programme des concerts hebdomadaires de la cour. S'immergeant progressivement dans les traditions musicales locales, ils incorporent des thèmes empruntés à la musique slave dans des formes à l'italienne, comme dans la *Sinfonia Cossaca* [Symphonie cosaque].

Stählin's list of production duties recorded in a petition to the empress gives a taste of the complexities of the task. "I, the most humble, have accomplished the following," he writes, "1. The opera about Titus for use by our orchestra; 2. The special Prologue, at the time of Your accession to the Throne, which starts with pain and then ends with the rejoicing of Russia; 3. Designing and supplying drawings for costumes and scenery...attending twice daily to supervise the workers...; 4. Spending whole nights in correcting the French and Italian printed libretti; 5. Training boys in the ways of the theatre; 6. When there were the opera rehearsals and the Prologue was staged, I played the transverse flute to lute accompaniment; and also it was I who 7. Not only prepared the plan for the great fireworks in Moscow and for the various illuminations ... but according to orders from the Highest level... I kept an accurate court journal."

Meanwhile, other musicians like virtuoso violinist **Domenico Dall'Oglio** (1700–1764) supplied Italian instrumental music for weekly court concerts. Becoming increasingly interested in local musical traditions, they borrowed themes from Slavic music to incorporate into Italianate forms, as in *Sinfonia Cossaca*. Finally, in 1755, perhaps inspired by these efforts, Empress Elizaveta commissioned Araja to compose the first opera setting a Russian libretto. Araja needed the libretto explained to him word by word, but the opera was a success, Stählin remarking on Russian's suitability for singing because of its softness,

Becoming increasingly interested in local musical traditions, they borrowed themes from Slavic music to incorporate into Italianate forms, as in Sinfonia Cossaca.



Enfin, en 1755, l'impératrice Élisabeth, peut-être inspirée par ces efforts, commande à Araja le tout premier opéra composé sur un livret russe. Araja doit se faire expliquer le texte mot par mot, mais l'opéra est un succès. Stählin note que le russe se prête fort bien au chant par sa douceur, ses nombreuses voyelles et son euphonie, un fait que confirmera sans contredit l'essor de l'opéra russe au XIX^e siècle.

« Tout chante, joue et danse dans cette contrée. L'instrument le plus commun est la bandoura, sur laquelle des Ukrainiens jouent avec brio les plus belles danses polonaises et ukrainiennes. »


La cour de Russie finance aussi l'éducation musicale de jeunes talents prometteurs. L'Ukraine est reconnue pour ses traditions musicales, notamment la manécanterie de Gloukhov, où **Maxime Sozontovitch Berezovski (1745-1777)** et **Dimitri Stepanovitch Bortnianski (1751-1825)** ont reçu leur formation initiale. « Tout chante, joue et danse dans cette contrée. L'instrument le plus commun est la *bandoura*, sur laquelle des Ukrainiens jouent avec brio les plus belles danses polonaises et ukrainiennes et accompagnent leurs chansons nombreuses et très douces », écrit Stählin. Recrutés à la chapelle de la cour impériale, Berezovski et Bortnianski chantent de grands rôles à l'opéra avec leur voix d'enfant. Tous deux bénéficient d'une aide de l'Empire pour faire un séjour d'études en Italie, Bortnianski à Venise avec Baldassare Galuppi, ancien compositeur à la cour de Russie, Berezovski à Bologne avec le Padre Martini.

Leurs voyages coïncident avec la guerre russo-ottomane. Un formulaire du gouvernement, rempli par Bortnianski et mis au jour récemment, indique que ces déplacements ont pu avoir des visées à la fois

many vowels, and euphony, a fact certainly borne out by the flourishing of Russian opera in the 19th century.

Ukraine was famous for its musical traditions, including the choir school in Hlukhiv, where **Maksym Sozontovych Berezovsky (1745–1777)** and **Dmytro Stepanovych Bortnyansky (1751–1825)** received their early musical education.

“Everything sings, plays, and dances in this land. The most widespread instrument is the *bandura*, with which skillful Ukrainians play the finest Polish and Ukrainian dances and accompany their numerous and quite gentle songs,” wrote Stählin. Both Berezovsky and Bortnyansky were recruited to the imperial court chapel and played major operatic roles while still boys, and both received imperial support to travel to Italy to study, Bortniansky with former Russian court composer Baldassare Galuppi in Venice, and Berezovsky with Padre Martini in Bologna. Their travels coincided with the Russian-Turkish war. Recently, a government form completed by Bortnyansky has come to light, indicating that their trips may not have been solely for musical purposes. “[I] did not take part in any battles, but during the advancement of the fleet in the Archipelago, was often used by its Commander-in-Chief Count Orlov, then in Venice, for negotiations...” Bortnyansky wrote. Berezovsky's *Demofonte*, perhaps commissioned by Count Orlov, premiered in 1773 in Livorno while the Russian troops were stationed there. Unfortunately, only four



diplomatiques et musicales. Bortnianski écrit : « Je n'ai pris part à aucune bataille, mais pendant la progression de la flotte dans l'Archipel, j'ai souvent servi le commandant en chef, le comte Orlov, alors à Venise, pour des négociations. » Le **Demofonte** de Berezovski, qui pourrait avoir été une commande du comte Orlov, est créé en 1773 à Livourne, où les troupes russes sont alors stationnées. La gazette de Livourne rapporte qu'il s'agit d'« un opéra musical d'une qualité remarquable ». En 1778, l'**Alcide** de Bortnianski est lui aussi créé en Italie.

Le compositeur y démontre sa maîtrise des techniques opératiques les plus récentes, notamment par une structure tonale soigneusement organisée et par l'emploi d'une palette de couleurs harmoniques et orchestrales. Ces succès notables des deux jeunes Russes à l'opéra marquent la fin de leurs études en Italie; chacun reçoit bientôt une lettre qui le rappelle en Russie.

Berezovski connaît une fin tragique : il meurt sans le sou, quatre ans à peine après son retour en Russie. Selon certaines rumeurs, il se serait suicidé après avoir été écarté d'une

arias from the opera survive, but the Livorno gazette reported that it was “a musical opera of remarkable quality, combining liveliness and good taste with a mastery of musical science.” In 1778, Bortniansky's **Alcide** also premiered in Italy, and shows him to have become a master of the latest operatic techniques, including carefully planned tonal structure and colourful use of harmony and orchestration. Major operatic success in Italy signalled the completion of their studies, and each composer soon received a letter recalling them to Russia.

Berezovsky's story is a tragic one, for he died penniless only four years after his return to Russia. Rumours suggested that he had committed suicide after being passed over for promotion, and a fictional history styling him a Romantic hero, victim of cruel fate and imperial corruption grew up, resulting in a drama, a novel, and a film about his life. Bortniansky, returning to a position as Director of Ecclesiastical Music, soon took on some of the responsibilities left behind when **Giovanni Paisiello** [1740-1816] left his position of *kapellmeister* to return to his

Berezovsky's story is a tragic one, for he died penniless only four years after his return to Russia.

promotion. Quant à Bortnianski, il est nommé directeur de la musique ecclésiastique et occupe bientôt les fonctions que délaisse le maître de chapelle **Giovanni Paisiello** [1740-1816] lorsque celui-ci rentre à Naples, sa ville natale. Bortnianski enseigne le piano à la grande-duchesse Marie Féodorovna et devient maître de chapelle au service du tsarévitch, le grand-duc Paul Petrovitch, pour qui il compose l'opéra-comique français **Le Faucon**. En effet, la noblesse russe qui fréquente l'Institut Smolny pour l'éducation des jeunes filles nobles et le corps de

native Naples. Bortniansky taught piano lessons to the Grand Duchess Maria Fedorovna and soon received an appointment as *kapellmeister* to her husband the crown prince, Grand Duke Pavel Petrovich, for whom he composed the French comic opera **Le Faucon**. Russian nobles received training in the performing arts as part of the curriculum of the Smolny Institute for Noble Maidens and the Cadet Corps for Nobles, and Grand Duke Pavel regularly invited his friends to present amateur theatre. Prince Dolgoruky, a regular participant in these




cadets de la noblesse y est formée aux arts de la scène, et le grand-duc Paul invite régulièrement ses amis à monter des pièces de théâtre en amateurs. Le prince Dolgorouki, qui participe assidument à ces activités, décrit l'attrait du divertissement et la patiente pédagogie de Bortnianski. « J'ai pris des leçons de chant de M. Bortnianski, qui produisait nos opéras, et la mention de son nom évoque pour moi le grand plaisir de nos nombreuses répétitions [...] C'était un artiste facile à vivre, agréable et affable, et sa tutelle eut bientôt fait de moi un bon chanteur d'opéra. Sans avoir jamais eu la moindre formation ou connaissance musicale, je mémorisais mon rôle et je chantais des scènes très compliquées en suivant le rythme de l'orchestre et de mes collègues. » Il semble qu'il apprenait sa partie par cœur, car il admet aussi avoir été surpris par la grande-duchesse à faire semblant de lire une partition à l'envers!

Le salon de l'érudit et folkloriste Nikolai Alexandrovitch Lvov attirait la crème de l'intelligentsia russe; c'est probablement lui qui a reconnu le potentiel d'un autre compositeur slave formé en Italie, **Evstignei Ipatievitch Fomine** (1761-1800), et suscité la commande de *Yamchtchiki na podstave* [*Les Cochers au relais*] pour une visite de l'impératrice Catherine la Grande en 1786. L'opéra devait inclure un ensemble et un chœur exécutant des airs du folklore russe tirés de la collection de Lvov ainsi que la participation spéciale de l'impératrice elle-même pour résoudre l'intrigue. Malheureusement, l'impératrice n'a pas fait le voyage comme prévu, mais la partition de l'opéra, qui a survécu, anticipe l'appropriation de ce genre cosmopolite par les compositeurs russes du XIX^e siècle, qui y intégreront des éléments nationaux et une orchestration ingénieuse. Les opéras de **Christoph Willibald Gluck** (1714-1787), notamment *Armide*, présenté en Russie longtemps après sa mort par Hector Berlioz, contribuent à façonner les techniques orchestrales qui feront la célébrité de la musique russe du XIX^e siècle.

events writes, "I was taught how to sing by Mr. Bortniansky, who produced our operas, and the mention of his name brings back the great pleasure of our many rehearsals... He was an easy-going, pleasant, affable artist and his tutelage soon transformed me into a good opera performer. Without any previous musical training or knowledge, I was memorizing my part and singing quite complicated scenes in pace with the orchestra and my colleagues." Apparently, he learned by rote, because he also admits that the Grand Duchess caught him pretending to sing from upside-down music! Bortniansky must have been an exceptionally fine pedagogue. He went on to direct the imperial court chapel, which he enlarged to include 108 singers, whom he taught to perform not only his own music for the Orthodox liturgy, but an international repertoire including Haydn's *The Creation*, Mozart's Requiem, and Handel's *Messiah*.

The salon of Nikolai Alexandrovich Lvov attracted the brightest members of the Russian intelligentsia, and it was likely he who recognized the potential of another Italian-trained Slavic composer, **Yevstigney Ipat'yevich Fomin** (1761-1800), encouraging his friend Derzhavin, governor of Tambov, to commission the Russian opera *The Coachmen at the Relay Station* for a visit of Empress Catherine the Great in 1786. The opera was to include a folk ensemble and folk choir performing Russian folksongs from Lvov's collection, and a guest appearance by the empress herself to resolve the story. Unfortunately, the empress' travel plans changed, but the opera's score survives, foreshadowing the way 19th-century Russian composers would make this cosmopolitan genre their own by marrying it with Russian national elements. But it was in the 18th century that Russia caught opera fever, as the historian V. Mikhnevich underscores in a humorous anecdote about his cousin Count Skavronsky, "... he ordered his attendant to speak to him in recitative, according to exact pitch. His footman, trained according to a score written by his master, would



Berlioz admire le recours de Gluck à un grand orchestre diversifié, capable de peindre des scènes d'opéra pittoresques. Après avoir assisté aux exécutions de Berlioz, le compositeur russe César Cui s'émerveille : « Il a fait pour nous de Gluck une nouveauté vivante et méconnaissable – un compositeur aujourd'hui démodé, peut-être, mais indéniablement un brillant innovateur, un génie. »

La vie musicale à la cour de Russie au XVIII^e siècle était un mélange riche et diversifié de styles et d'influences venus de toute l'Europe. Aujourd'hui comme à l'époque, elle rappelle l'importance de l'interdépendance et de la diplomatie. Elle a pavé la voie à l'essor de l'école nationale des compositeurs russes du XIX^e siècle. Il se peut qu'une tradition opératique spécifiquement russe soit née en 1836, lors de la création d'*Une vie pour le tsar* de Mikhaïl Glinka, mais c'est au XVIII^e siècle que la fièvre de l'opéra s'est emparée de la Russie. L'historien V. Mikhnevitch illustre cette fièvre par une savoureuse anecdote au sujet de son cousin, le comte Skavronski : « Il ordonnait à son domestique de lui parler en récitatif, dans le ton juste. Son valet de pied, suivant une partie écrite par son maître, annonçait d'une agréable voix d'alto que le carrosse était avancé. Le maître d'hôtel faisait l'appel sur un air festif. Le cocher communiquait avec le comte d'une basse profonde. Lors des dîners et réceptions festifs, tous les serviteurs étaient organisés en duos, quatuors et chœurs, donnant à l'événement l'atmosphère d'une salle d'opéra. Son Altesse donnait elle-même ses consignes à ses domestiques en musique, en chantant ses ordres. »

© Christina Hutten
Traduction de Louis Corteau

announce the carriage's readiness in a pleasant alto. The head waiter would call out in a festive tune. The coachman would communicate with the Count in *basso profundo*. During festive lunches and receptions, all the servants were organized in duets, quartets and choirs, imparting the atmosphere of an opera house. His Highness himself gave instructions to his servants in musical form, singing his orders."

© Christina Hutten



© MICHAEL SLOBODIAN

KARINA GAUVIN soprano

Renommée pour sa maîtrise absolue du répertoire baroque, la soprano Karina Gauvin chante avec un égal bonheur Bach, Beethoven, Mahler et Britten, sans compter les œuvres contemporaines. Elle s'est vue honorée par les plus hautes distinctions; désignée Soliste de l'année par la Communauté internationale des radios publiques de langue française, elle fut également lauréate du prix Virginia Parker du Conseil des arts du Canada et du Maggie Teyte Memorial Prize, à Londres. Mme Gauvin chante avec les orchestres les plus prestigieux, dont les orchestres symphoniques de Montréal, de San Francisco et de Chicago, et avec les meilleurs ensembles baroques, comme l'Akademie für Alte Musik de Berlin, Tafelmusik et Les Violons du Roy. Parmi ses plus grandes réussites à l'opéra, on compte les rôles de Vitellia dans *La clemenza di Tito* de Mozart au Théâtre des Champs-Élysées, de Vénus dans *Dardanus* de Rameau à l'Opéra national de Bordeaux et d'Armide dans l'œuvre éponyme de Gluck à l'Opéra national des Pays-Bas.

Recognized for her mastery of the Baroque repertoire, Canadian soprano Karina Gauvin also performs works by Mahler, Bach, Beethoven, Britten, as well as contemporary pieces with equal success. The prestigious distinctions she has received include the title of "Soloist of the Year" awarded by the Communauté internationale des radios publiques de langue française, the Canada Council for the Arts' Virginia Parker Prize, and the Maggie Teyte Memorial Prize in London. Gauvin has sung with the world's greatest symphony orchestras, including the Orchestre symphonique de Montréal, San Francisco Symphony, and Chicago Symphony, as well as Baroque orchestras such as the Akademie Für Alte Musik Berlin, Tafelmusik Baroque Orchestra, and Les Violons du Roy. Notable opera successes include her performances in the role of Vitellia in Mozart's *La clemenza di Tito* at the Théâtre des Champs-Élysées, Vénus in Rameau's *Dardanus* with the Opéra National de Bordeaux and the title role in Gluck's *Armide* with De Nederlandse Opera.



© JULIEN FAUGÈRE

ALEXANDER WEIMANN pianoforte et direction / fortepiano and musical director

Alexander Weimann compte parmi les musiciens les plus sollicités de sa génération, tant comme soliste et comme chambriste que comme chef d'orchestre. Ses principales activités sont aujourd'hui celles de directeur musical du Pacific Baroque Orchestra à Vancouver et du Seattle Baroque Orchestra; il dirige aussi régulièrement les orchestres symphoniques de Victoria et de la Nouvelle-Écosse ainsi qu'Arion Orchestre Baroque. M. Weimann a d'abord étudié l'orgue, la musique sacrée, la musicologie, le théâtre, le latin médiéval et le piano jazz à Munich. Depuis 1998, il donne des cours de maître de clavecin et d'interprétation historiquement fondée, notamment à l'Université de Lund à Malmö, à la Musikhochschule de Brême et dans diverses universités canadiennes et américaines. Il est rattaché aujourd'hui à l'Université de la Colombie-Britannique, où il dirige le programme de mentorat de l'orchestre baroque. M. Weimann a participé à divers titres à plus d'une centaine d'enregistrements; le disque fait avec Karina Gauvin d'airs d'oratorios de Handel a récemment remporté des prix Opus et Juno.

Alexander Weimann is an ensemble director, soloist, and chamber music partner among those in the highest demand of his generation. Currently, he focuses on his activities as Music Director of the Pacific Baroque Orchestra in Vancouver and the Seattle Baroque Orchestra, and as a regular guest conductor of ensembles including the Victoria Symphony, Symphony Nova Scotia, and Arion Baroque Orchestra. Weimann studied organ, church music, musicology, theatre, medieval Latin, and jazz piano in Munich. Since 1998, he has given master classes in harpsichord and historical performance practice at institutions such as Lunds University in Malmö and the Bremen Musikhochschule, and at universities throughout Canada and the United States. He now teaches at the University of British Columbia, where he directs the Baroque Orchestra Mentorship Programme. Weimann can be heard on some 100 CDs; recent highlights include an Opus and Juno award-winning CD of Handel oratorio arias with soprano Karina Gauvin.



© JAN GATES

PACIFIC BAROQUE ORCHESTRA

Avec un enthousiasme communicatif et à la fine pointe du meilleur style, le Pacific Baroque Orchestra compte parmi les plus captivants et les plus audacieux des ensembles qui recréent la musique du XVIII^e siècle pour les oreilles d'aujourd'hui. Fondé en 1990, il s'est rapidement taillé une place de choix auprès des mélomanes de Vancouver, en partenariat avec la société Early Music Vancouver. Il invite régulièrement des vedettes canadiennes reconnues internationalement à se joindre à lui, ce qui permet au public de la Côte ouest d'entendre une grande variété de talents et à ceux-ci de s'y faire connaître. L'Orchestre a fait nombre de tournées, en Colombie-Britannique, dans le nord des États-Unis et au Canada jusqu'à la Côte est. Ses musiciens ont participé ces dernières années à plusieurs productions à grande échelle d'Early Music Vancouver, incluant de nombreuses prestations au Vancouver Bach Festival dirigé par Alexander Weimann, son directeur musical.

The Pacific Baroque Orchestra (PBO) is recognized as one of Canada's most exciting and innovative ensembles performing "early music for modern ears". PBO brings the music of the past up to date with cutting-edge style and enthusiasm. Formed in 1990, the orchestra quickly established itself as a force in Vancouver's burgeoning music scene with the ongoing support of Early Music Vancouver. PBO regularly joins forces with internationally celebrated Canadian guest artists, providing performance opportunities for Canadian musicians while exposing West Coast audiences to a spectacular variety of talent. The Orchestra has toured British Columbia, the northern United States, and across Canada as far as the East Coast. The musicians of the Pacific Baroque Orchestra have been at the heart of many large-scale productions by Early Music Vancouver in recent years, including numerous Vancouver Bach Festival performances led by Music Director Alexander Weimann.



LES MUSICIENS

PREMIERS VIOLONS / FIRST VIOLINS

Chloe Meyers (solo)
Laura Andriani
Jessy Dubé
Paul Luchkow
Christine Wikinson Beckman

DEUXIÈME VIOLONS / SECOND VIOLINS

Christi Meyers (solo)
Noémy Gagnon-Lafrenais
Elyssa Lefurgey-Smith
Sari Tsuji

ALTOS / VIOLAS

Mieka Michaux (solo)
Jacques-André Houle
Hélène Plouffe

VIOLONCELLES/ CELLOS

Kate Bennett Wadsworth (solo)
Nathan Whitaker

VIOLONE

Natalie Mackie

CONTREBASSE / DOUBLE BASS

Dominic Girard

FLÛTES / FLUTES

Soile Stratkauskas (solo)
Mika Putterman

HAUTBOIS/ OBOES

Matt Jennejohn (solo)
Curtis Foster

CLARINETTES / CLARINETS

Mark Simons (solo)
Maryse Legault

BASSON / BASSOON

Katrina Russell

CORS / HORNS

Pierre-Antoine Tremblay (solo)
Simon Poirier

BORTNIANSKI

Alcide

« *Mi sorprende* »

Alcide, the youthful Hercules, is led by his tutor, Fronimo, to a crossroads; there he is confronted with a choice between pleasure and virtue, represented by the goddesses Edonide and Aretea. By choosing the latter, Alcide earns the praise of the gods. Here he puzzles whether to follow the allure of pleasure.

I am stunned by a powerful feeling,
I can neither resist, nor accept it;
But only ask my anguished soul
To breathe for a few moments.
I am bewildered, and in my breast,
Divided between happiness and
astonishment,
Reason challenges my heart,
Anguished and irresolute.

Alcide, le jeune Hercule, est amené par son tuteur Fronimo à un carrefour où il doit choisir entre le plaisir et la vertu, représentés par les déesses Edonide et Arété. Alcide choisit la seconde, ce qui lui vaut les louanges des dieux. Ici, il se demande s'il doit suivre les attraits du plaisir.

Un tel sentiment m'assaille,
je ne puis résister, ni accepter,
mais je demande à mon âme accablée
quelques instants pour respirer.
Je suis confus et j'oscille
entre joie et étonnement,
la raison contre le cœur
s'agite et vacille.

Mi sorprende un tanto affetto,
non ricuso, non l'accetto,
ma domando all'anima oppressa
qualche istante a respirar.
Son confuso, e in sen mi sento
fra il contento e lo stupore,
la ragione opposta al core
agitarsi e vacillar.

Un peu plus tôt dans l'histoire, Fronimo vient de quitter Alcide pour subir son procès. Alcide, inquiet, demande l'aide des dieux.

Dans cette mer de doutes, Fronimo m'abandonne! Je devrai faire seul le premier et donc le plus difficile pas de ma vie! Giove est mon père et Fronimo mon ami; ils ne m'auront pas exposé à un danger insurmontable. Cette raison innée et libre qui me guide choisira le juste chemin. L'un est facile et plaisant, avec ses fleurs tremblantes, ses ondes murmurantes et ses herbes odorantes. Il veut me séduire, mais ne m'attire pas. L'autre, rocheux, escarpé, raide et sauvage, est digne d'un cœur courageux. Il semble terrifiant, et pourtant il me plaît. C'est lui que je choisis. Mais si jamais c'était l'autre le meilleur? Les dieux n'ont pas créé de tels mirages. Il convient de céder à ce clair appel. J'y vais... Dieu, je ne sais pourquoi, mais mon pied ne veut obéir et mon cœur se refuse. Que faire? Qui me portera conseil? Le temps presse. Le doute croît; j'ose, je crains, je veux, je choisis, je regrette, et mon cœur palpite. Ce doux sentiment, ces frémissements inconnus, ah! peut-être sont-ils des présages du Ciel, qui marque ainsi son indignation. Oui, le Ciel sera la première étape de mon entreprise.

From slightly earlier in the story: Fronimo has just left Alcide to face his trial. Alcide worries and asks the gods for help.

In what a sea of doubts Fronimo has left me! I must, then, make the first and most difficult journey of my life alone! But Jove is my father, and Fronimo a friend: surely they are not exposing me to a danger that I cannot overcome. Yes, that eternal and free reason, which now leads me, shall evaluate both paths and decide. The first one is simple and alluring: with its quivering flowers, murmuring waves, and freshly scented grass, it tries to seduce, but does not tempt me. The other is steep, arduous, precipitous, wild, but worthy of a bold soul. It appears terrifying, but it pleases me. Yes, I'll choose this one. But what if the former is better? The gods did not conceive such compelling attractions to deceive others; I should therefore yield to such obvious invitation and advance further... O god, I don't know why my feet won't support me, and my heart resists. What shall I do? Who will advise me? Time is running out, and my hesitation grows. I venture, dread, choose, and regret; while my heart pounds in my chest. These weak feelings, these unfamiliar throbs – ah, perhaps they are admonitions from Heaven! Maybe this is how it manifests its scorn, which I have so far ignored. Yes, from heaven, I shall begin my endeavour.

In qual mar di dubbiezze Fronimo, m'abbandona! Il primo dunque, il più difficil passo nel cammin della vita muover solo io dovrò! Ma Giove è padre, Fronimo è amico, è non m'avranno esposto a rischìo, che non sia superabil da me. Sì quell'innata e libera ragion ch'ora è mia guida. L'uno e l'altro sentier vegga e decida. Questo agevole e ameno col tremolar dei fiori, col mormorar dell'onde, col vaneggiar d'un'odorosa erbetta. Par che voglia sedurmi e non m'alletta. L'altro alpestre, scosceso, erto e selvaggio, degno d'un'alma audace, par che voglia atterirmi, eppur mi piace. Sì, questo si scelga, e se mai fosse l'altro il miglior? Per ingannar altrui non han composte i Numi sì potenti lusinghe, al chiaro invito ceder convien, quindi si vada... Oh, dio, non so per qual cagione il piè non mi seconda, il cor s'oppone. Che fo? Chi mi consiglia? Il tempo stringe. La dubiezza s'acresce; oso, pavento, voglio, scelgo, mi pento e il cor intanto par, che cominci a palpitarmi in petto. Questo debole affetto, questi palpiti ignoti, ah, forse sono rimproveri del Ciel! Da me negletto così forse il suo sdegno ei mi palesa. Ah, sì, dal Cielo incominciam l'impresa.

Dieux cléments et amis
qui voyez dans mon cœur,
illuminez mes pensées
par un éclair.
Sans vous, mon cœur lent et dubitatif
se languit,
Avec vous, je le sens
capable de relever tous les défis.

Traductions de Louis Corteau

Dei clementi, amici Dei,
che il mio cor vedete appieno
io vi chiedo un sol baleno
che rischiari il mio pensiero.
Senza voi dubbioso e lento sento
il cor languirmi in seno,
ed egual con voi lo sento,
ed egual con voi lo sento
ogni impresa a sostenere.

Benevolent and friendly gods,
Who fully see my heart,
I ask only for a flash
To illuminate my mind.
Without you, I feel uncertain and reluctant,
My heart languishes in my breast,
And, like you, I feel
That it should sustain all my efforts.

Translations by Claudio Vellutini

« Dei clementi »

Le roi de Thrace, Démophon, demande à
l'oracle d'Apollon combien de temps
durera encore l'obligation de sacrifier
chaque année une vierge noble. Il reçoit
une réponse ambiguë : « Tant que
l'usurpateur innocent occupera le trône. »
Le noble Matusio, qui tente d'éviter
le sacrifice de sa fille Dircea, ignore qu'elle
s'est mariée en secret à Timante, le prince
héritier du trône de Thrace, de qui elle a eu
un enfant. Démophon veut que Timante
épouse Creusa, une princesse phrygienne.
Or, le frère cadet de Timante, Cherinto, qui
accompagne Creusa en Thrace, en tombe
amoureux. Timante rencontre Creusa et
lui avoue sans explication qu'il ne peut pas
l'épouser.

→

BEREZOVSKI

Demofoonte

« Misero pargoletto »

The king of Thrace, Demofoonte, asks
the oracle of Apollo how long the practice of
the annual sacrifice of a noble virgin must
continue, receiving the puzzling answer:
"as long as the innocent usurper sits on
the throne". The nobleman Matusio tries to
protect his daughter Dircea from sacrifice,
unaware that she is secretly married to
Thracian crown prince Timante with whom
she has had a child. Demofoonte wants
Timante to marry Creusa, a princess of
Phrygia. While Timante's younger brother
Cherinto accompanies her to Thrace,
however, he falls in love with her. Meeting
Creusa, Timante admits without explanation
that he can't marry her.

Dircea tente de fuir le pays, mais elle est capturée et emprisonnée. Démophon ordonne qu'elle soit sacrifiée. Timante tente de la libérer, sans succès; lui aussi est fait prisonnier. Creusa implore la clémence de Démophon, qui libère Timante et Dircea. Au comble de la joie, Timante offre d'abdiquer le trône en faveur de Cherinto, mais une lettre révélant que Dircea est la fille de Démophon le pousse au désespoir. Toutefois, un deuxième document dévoile que Timante est le fils de Matusio. L'« usurpateur innocent » est reconnu, Cherinto peut épouser Creusa, et le mariage de Timante et Dircea devient légitime. Ce dénouement suscite des réjouissances générales.

On ignore où exactement la première aria se situe, car il ne semble pas avoir figuré dans le livret initial, et l'opéra entier de Berezovsky n'a pas survécu.

La deuxième aria suit la réception de la première lettre. Timante regarde son jeune fils et y voit avec horreur le fruit de l'inceste.

TIMANTE

Pauvre enfant,
tu ne connais pas ton destin;
Ah ! ne lui révélez jamais
le nom de son père !
Oh Dieu ! Soudainement
tout change !
Vous devriez être mon plaisir
Et vous êtes ma terreur.

Dircea has been caught trying to flee the country and is imprisoned. Demofonte orders that she be sacrificed. Timante tries to release her but to no avail. He is also imprisoned. Creusa asks Demofonte for mercy. The king releases Timante and Dircea. Overjoyed Timante offers to abdicate the throne in favour of Cherinto but is cast into despair when a letter reveals that Dircea is the daughter of Demofonte. However, a second document reveals that Timante is the son of Matusio. The "innocent usurper" is identified. Cherinto can marry Creusa, and the marriage of Timante and Dircea becomes legal. There is great rejoicing.

It is unclear exactly where the first aria falls, as it seems not to have been part of the original libretto, and Berezovsky's opera did not survive intact. The second aria follows the delivery of the first letter. Timante contemplates his young son with horror as the child of incest.

TIMANTE

Unhappy child,
Your destiny you do not know;
Ah! would you spare his future shame,
Never declare his father's name.
How sudden all is changed! Oh god!
To what extremity I am driven!
What was the darling of my heart,
Now makes my soul with horror start.

TIMANTE

Misero pargoletto
il tuo destin non sai;
Ah non gli dite mai
qual' era il genitor!
Come in un punto, oh Dio!
Tutto cambiò d'aspetto!
Voi foste il mio diletto,
Voi siete il mio terrore.

DEMOFOONTE

Alors qu'avec des sons tristes le cœur
révèle la douleur qu'il cache,
l'espérance lui répond
qu'il finira par goûter au bonheur.

Traduction de Louis Corteau#

DEMOFOONTE

Mentre il cor con meste voci
mi palesa il duol che asconde,
la speranza al cor risponde,
che contento al fin godrà.

Translation by Claudio Vellutini

DEMOFOONTE

While the heart with sorrowful sounds
Reveals its hidden grief,
Hope replies to the heart,
That, in the end, it will revel in happiness.

*Don Frédéric, noble espagnol ruiné et
malheureux en amour, rentre dans son
domaine à la campagne, n'ayant plus rien
que son serviteur et son cher faucon
apprivoisé. La veuve Eivire, qui avait refusé
ses avances auparavant, lui rend visite et
lui demande le faucon pour remonter
le moral de son fils malade. Frédéric lui
révèle qu'il vient de lui servir l'oiseau à
dîner, parce qu'il n'avait rien d'autre à lui
offrir. Eivire considère le geste de Frédéric
comme une preuve d'amour sincère et
accepte sa demande en mariage.*

Ne me parlez point de tendresse
Pour un autre que pour mon fils.
Pour lui, pour lui seul
Mon cœur s'intéresse.
Ô ciel! n'entends-je point ses cris?
Mères! quand pour un fils on tremble
Qui pourrait charmer notre ennui?
Est-il quelqu'amour qui ressemble,
À l'amour qu'on a pour lui?

Translation by Louis Corteau

BORTNIANSKI

Le Faucon

« Ne parlez pas »

*An impoverished Spanish nobleman, Don
Federigo, disappointed in love, retreats to
his country estate with nothing to his name
but his servant and his beloved pet falcon.
The widow Eivira, who has previously
rejected him, now visits him and demands
the falcon to revive the spirits of her ailing
son; Federigo reveals that he has just
served the bird to her for dinner, since he
had nothing else to offer. Eivira takes this
as an earnest gesture of true love and
accepts Federigo's marriage proposal.*

Do not speak to me of tenderness
For anyone but my son.
In him, in him alone
My heart takes an interest.
Heavens! Do I not hear his cries?
Mothers, when we tremble for our sons,
Who could ever divert us from our troubles?
Is there any love that can compare
To our love for him?

GLUCK

Armide

« *Enfin, il est en ma puissance* »

During the first crusade, the sorceress Armide captures Renaud, a Christian knight, who has angered her by freeing knights she held captive. When she raises her dagger to kill him, she finds herself falling in love with him.

At last, he is under my power,
This mortal enemy, this proud conqueror.
Sleep's spell delivers him to my revenge.
I will pierce his invincible heart.

By him, all my captives were freed from slavery.

Let him suffer all my rage!
What trouble seizes me and makes me hesitate?

What can pity tell me on his behalf?
Let me strike! Heavens! Who can stop me?
Let me finish him... I shudder! Let me be avenged...

I sigh!
Is this the way I will avenge myself today?
My anger wanes when I come near him.
The more I see him, the weaker is my rage,
My trembling arm fails my anger.

Ah! How cruel it is to take his life.
To this young hero, everything on earth is subservient.
Who would believe that he was born only to wage war?
He seems made for love.

Pendant la première croisade, la sorcière Armide capture Renaud, un chevalier croisé, qui lui a fait l'affront de libérer des chevaliers qu'elle tenait captifs. En levant son poignard pour le tuer, elle en tombe éperdument amoureuse.

Enfin, il est en ma puissance,
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur!
Le charme du sommeil le livre à ma vengeance;
Je vais percer son invincible cœur.

Par lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage :

Qu'il éprouve toute ma rage!
Quel trouble me saisit, qui me fait hésiter?
Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?

Frappons ! Ciel ! Qui peut m'arrêter ?
Achevons... Je frémis ! Vengeons-nous...

Je soupire !
Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui ?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.
Plus je le vois, plus ma fureur est vaine.
Mon bras tremblant se refuse à ma haine.

Ah ! Quelle cruauté de lui ravir le jour !
A ce jeune héros tout cède sur la terre.
Qui croirait qu'il fût né seulement pour la guerre !
Il semble être fait pour l'amour.



Ne puis-je me venger à moins qu'il ne
périsse ?

Hé ! ne suffit-il pas que l'amour le punisse ?

Puisqu'il n'a pu trouver mes yeux assez
charmants,

Qu'il m'aime au moins par mes
enchantelements,
Que, s'il se peut, je le haïsse.

Venez, secondez mes désirs,

Démons, transformez-vous en d'aimables
zéphyr.

Je cède à ce vainqueur, la pitié me
surmonte ;

Cachez ma faiblesse et ma honte
Dans les plus reculés déserts.

Volez, conduisez-nous au bout de l'univers !

Ah ! si la liberté me doit être ravie,
Est-ce à toi d'être mon vainqueur ?

Trop funeste ennemi du bonheur de ma vie,
Faut-il que, malgré moi, tu régnes dans
mon cœur ?

Le désir de ta mort fut ma plus chère envie ;
Comment as-tu changé ma colère en
langueur ?

En vain, de mille amans je me voyois suivie ;
Aucun n'a fléchi ma rigueur :

Se peut-il que Renaud tienne Armide
asservie !

Ah ! si la liberté me doit être ravie,
Est-ce à toi d'être mon vainqueur ?

Trop funeste ennemi du bonheur de ma vie,
Faut-il que, malgré moi, tu régnes dans
mon cœur ?

Can I not be avenged without his perishing?
Is it not enough that love punishes him?

Since he has not found my gaze charming
enough,

Let him at least love me by my spell
So that I may hate him, if this is possible.

Come, fulfill my desires,

Demons, change yourselves into charming
zephyrs,

I surrender to this conqueror, pity
overwhelms me;

Hide my weakness and my shame
In the remotest deserts.

Fly, and bring us to the end of the universe!

Ah! If I am to be robbed of freedom,

Is it you who should be my conqueror?

Too fatal enemy of my life's happiness,
Must you reign in my heart in spite of me?

Your death was my fondest desire;

How did you change my anger into longing?
I saw a thousand suitors follow me in vain,

Not one could bend my will.

Is it possible that Renaud holds Armide in
thrall?

Ah! If I am to be robbed of freedom,

Is it you who should be my conqueror?

Too fatal enemy of my life's happiness,
Must you reign in my heart in spite of me?

« Ô ciel! Quelle horrible menace »

Ô! ciel, quelle horrible menace
Je frémis, tout mon sang se glace.
Amour, puissant Amour, viens calmer mon
effroi,
Et prends pitié d'un cœur qui s'abandonne à
toi.

Oh! heaven, what a horrible threat
I shudder, all my blood freezes.
Love, powerful Love, come to calm my
terror,
And take pity on a heart that surrenders to
you.

« Le perfide Renaud me fuit »

Le perfide Renaud me fuit:
Tout perfide qu'il est, mon lâche cœur le
suit.
Il me laisse mourante, il veut que je périsse,
à regret je revois la clarté qui me luit;
L'horreur de l'éternelle nuit
cède à l'horreur de mon supplice.
Le perfide Renaud me fuit;
Tout perfide qu'il est, mon lâche cœur le
suit.
Quand le barbare était en ma puissance,
que n'ai-je cru ta Haine et la Vengeance ?
que n'ai-je suivi leurs transports!
Il m'échappe, il s'éloigne, il va quitter ces
bords;
Il brave l'Enfer et ma rage;
Il est déjà près du rivage,

Perfidious Renaud flees me:
Perfidious as he is, my heart follows him.
He leaves me dying, he wants me to perish,
sadly I see again the light beckoning me;
The horror of eternal night
cedes to the horror of my torture.
Perfidious Renaud flees me;
Perfidious as he is, my heart follows him.
When the barbarous Renaud was in my
power,
why did I spurn hatred and revenge?
why did I not act on them!
He escapes me, moves away, will leave
these shores;
He braves Hell and my rage;
He is already close to the shore,



Je fais pour m'y traîner d'inutiles efforts.
Traître, attends...je te tiens...je tiens son
cœur perfide... Ah! je t'immole à ma
fureur.... Que dis-je! où suis-je! hélas!
infortunée Armide!

Où t'emporte une aveugle erreur?

L'espoir de la vengeance est le seul qui me
reste. Fuyez, plaisirs, fuyez, perdez tous vos
attraits. Démons, détruisez ce palais.
Partons, et s'il se peut, que mon amour
funeste

Demeure enseveli dans ces lieux pour
jamais.

In vain do I try to drag myself to him.
Traitor, wait..., I have him, I have his
treacherous heart... Ah! I consume him in
my fury.... What? Where am I? Alas, hapless
Armide!

Where does your blind folly lead you?

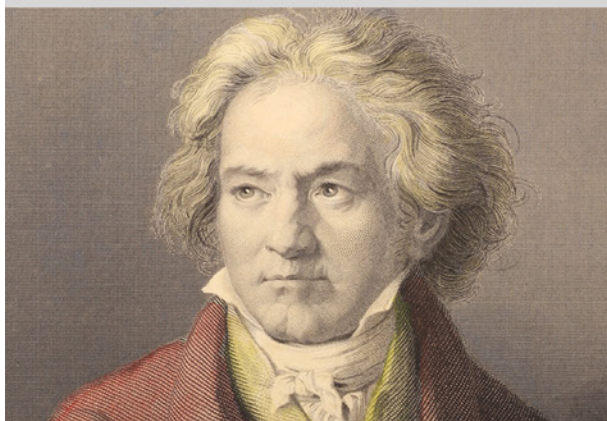
Revenge is the only hope I have left.
Flee, pleasures, flee, lose all your charms.
Demons, destroy this palace.
Let us leave, and let my fatal love
if possible, remain buried here forever.

Translations by Louis Corteau

SPECTACLE

Présenté par Arte Musica et MÉMO Histoires de musique

BEETHOVEN, un virtuose à Vienne



9 NOVEMBRE
20 h &
10 NOVEMBRE
14 h 30

—
NOVEMBER 9
8 p.m. &
NOVEMBER 10
2.30 p.m.

Valérie Arsenault direction artistique
Marion Riberolles et **Mathieu Abel** conception
Avec ténor, quatuor à cordes, mandoline,
clavecin et piano Érard

Un concert documentaire mêlant des œuvres de Beethoven pour cordes, voix et piano à des extraits de correspondances et des images d'archives afin de créer un tableau captivant de la vie du grand compositeur.

A multidisciplinary show weaving Beethoven's works for strings, piano, and voice to excerpts from his correspondence and archival images, creating a vibrant representation of his life.

sallebourgie.ca 514.285.2000 option 4

M MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTREAL

SALLE
BOURGIE

ARTE **MUSICA**

ME
MC

Présenté par

TD

CONCERT

Présenté par Arte Musica

**INTÉGRALE DES
CANTATES DE BACH
— AN 6**

La Chapelle Rhénane



DIMANCHE 24 NOVEMBRE, 14 h 30
— SUNDAY, NOVEMBER 24, 2.30 p.m.

BENOÎT HALLER voix et direction

Hasnaa Bennani soprano

Leopold Gilloots-Laforge contreténor

Benoît Haller ténor

Benoît Arnould baryton

J. S. BACH Cantates BWV 37, 93, 139 et 187

Première et seule apparition en Amérique du Nord!

sallebourgie.ca 514.285.2000 option 4

M MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTREAL

**SALLE
BOURGIE**

ARTE MUSICA

Présenté par

TD

Calendrier 19 • 20

NOVEMBRE

DIMANCHE 3 14 h 30

Angèle Dubeau & La Pietà

Œuvres de Jóhann Jóhannsson,
Jean-Michel Blais, Max Richter et
plusieurs autres

MARDI 5 NOVEMBRE 17 h 30

**Conférence en lien avec l'intégrale des cantates
de Bach**

Les Cantates de Bach, que nous disent-elles?
Gilles Cantagrel, conférencier

MERCREDI 6 19 h 30

Skye Consort & Emma Björling

Musiques scandinaves, celtiques et
québécoises

SAMEDI 9 20 h

DIMANCHE 10 14 h 30

Beethoven, un virtuose à Vienne

Concert documentaire explorant la vie et
l'œuvre de Beethoven.
Une création de MEMO Histoires de musique

MARDI 12

Pepe Romero, guitare

Œuvres de J. S. Bach, Granados, Turina et autres

MERCREDI 13 19 h 30

vision string quartet

Œuvres de Haydn, Schumann et Bacewicz

JEUDI 14 18 h

Jazz 5 à 7

Hommage à Bill Evans
François Bourassa Quartet

COMPLET

Vous aimerez peut-être...

SAMEDI 30 NOVEMBRE 20 h

Les Violons du Roy

Christine Rice, mezzo-soprano
Jonathan Cohen, chef
Œuvres de Bacewicz, Britten, Elgar, Haendel,
Pärt, Purcell et Rameau

Équipe Arte Musica

Isolde Lagacé

Directrice générale et artistique

Sophie Laurent

Directrice artistique adjointe

Raphaële Goldenberg

Responsable des communications

Alita Kennedy L'Ecuyer

Responsable marketing

Julie Olson

Adjointe aux communications et au marketing

Miguel Chehuan-Baroudi

Responsable de l'administration

Laurine Pierrefiche

Responsable de la billetterie et adjointe à
l'administration

Trevor Hoy

Responsable des programmes imprimés

Nicolas Bourry

Responsable de la production

Roger Jacob

Responsable technique - Salle Bourgie

Conseil d'administration

Pierre Bourgie président

Carolynne Barnwell secrétaire

Paula Bourgie administratrice

Pascale Chassé administratrice

Michelle Courchesne administratrice

Philippe Frenière administrateur

Paul Lavallée administrateur

Diane Wilhelmy administratrice