



**JOHANN ROSENMÜLLER**

*Sonate a 2, 3, 4 è 5 stromenti, da arco & altri*

**ENSEMBLE MASQUES**

Olivier Fortin

# JOHANN ROSENMÜLLER 1617-1684

*Sonate a 2, 3, 4 è 5 stromenti, da arco & altri*  
Nuremberg, 1682

## ENSEMBLE MASQUES

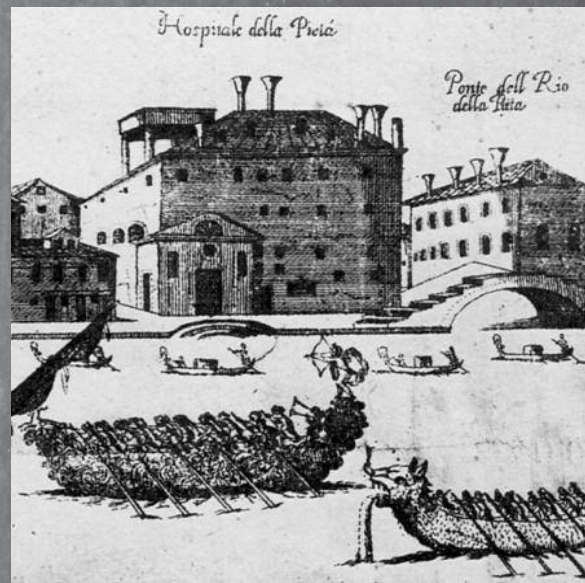
**Sophie Gent & Tuomo Suni** VIOLONS | VIOLINS

**Kathleen Kajioka** ALTO | VIOLA

**Mélisande Corriveau** VIOLE DE GAMBE ET VIOLONCELLE | VIOLA DA GAMBA AND CELLO

**Benoît Vanden Bemden** VIOLONE

**Olivier Fortin** CLAVECIN ET ORGUE | HARPSICHORD AND ORGAN



L'Ospedale della Pietà en 1686, détail d'une gravure de Vincenzo Coronelli

*The Ospedale della Pietà in Venice, from an engraving by Vincenzo Coronelli, 1686*



- 1 ♦ **Sonata Decima à 5** en *fa* majeur | *in F major* [ 5:25 ]  
2 VIOLONS, ALTO, VIOLE DE GAMBE, VIOLONE ET BASSE CONTINUE  
2 VIOLINS, VIOLA, VIOLA DA GAMBA, VIOLONE, AND BASSO CONTINUO  
*Allegro - Adagio - Adagio-Allegro - Adagio - Fuga Allegro - Adagio-Allegro*
- 2 ♦ **Sonata Nona à 5** en *ré* majeur | *in D major* [ 5:19 ]  
2 VIOLONS, ALTO, VIOLE DE GAMBE, VIOLONE ET BASSE CONTINUE  
2 VIOLINS, VIOLA, VIOLA DA GAMBA, VIOLONE, AND BASSO CONTINUO  
*Grave-Adagio - Presto - Adagio - Largo-Adagio - Presto*
- 3 ♦ **Sonata Ottava à 4** en *si* bémol majeur | *in B flat major* [ 6:08 ]  
2 VIOLONS, ALTO, VIOLE DE GAMBE ET BASSE CONTINUE  
2 VIOLINS, VIOLA, VIOLA DA GAMBA, AND BASSO CONTINUO  
*Grave - Allegro - Adagio - Allegro - Adagio - Allegro - Adagio - Allegro*
- 4 ♦ **Sonata Prima à 2** en *sol* mineur | *in G minor* [ 6:19 ]  
2 VIOLONS ET BASSE CONTINUE | 2 VIOLINS, AND BASSO CONTINUO  
*Adagio - Allegro - Adagio - Prestissimo - Adagio*
- 5 ♦ **Sonata Settima à 4** en *ré* mineur | *in D minor* [ 6:18 ]  
2 VIOLONS, ALTO, VIOLE DE GAMBE ET BASSE CONTINUE  
2 VIOLINS, VIOLA, VIOLA DA GAMBA, AND BASSO CONTINUO  
*Largo - Adagio - Prestissimo - Adagio - Allegro - Adagio*
- 6 ♦ **Sonata Sesta à 3** en *fa* majeur | *in F major* [ 6:14 ]  
2 VIOLONS, VIOLE DE GAMBE ET BASSE CONTINUE  
2 VIOLINS, VIOLA DA GAMBA, AND BASSO CONTINUO  
*Largo - Adagio - Allegro - Adagio - Allegro - Adagio - Allegro*
- 7 ♦ **Sonata Quarta à 3** en *do* majeur | *in C major* [ 5:38 ]  
2 VIOLONS, VIOLONCELLE ET BASSE CONTINUE | 2 VIOLINS, CELLO, AND BASSO CONTINUO  
*Presto-Adagio - Adagio - Grave - Presto - Adagio - Presto*
- 8 ♦ **Sonata Quinta à 3** en *sol* mineur | *in G minor* [ 6:47 ]  
2 VIOLONS, VIOLONCELLE ET BASSE CONTINUE | 2 VIOLINS, CELLO, AND BASSO CONTINUO  
*Grave - Largo - adagio - Presto - Adagio*
- 9 ♦ **Sonata Terza à 2** en *ré* mineur | *in D minor* [ 4:59 ]  
VIOLON, VIOLONCELLE ET BASSE CONTINUE | VIOLIN, CELLO, AND BASSO CONTINUO  
*[Allegro] - Adagio - [Allegro]*
- 10 ♦ **Sonata Undecima à 5** en *la* majeur | *in A major* [ 4:32 ]  
2 VIOLONS, ALTO, VIOLE DE GAMBE, VIOLONE ET BASSE CONTINUE  
2 VIOLINS, VIOLA, VIOLA DA GAMBA, VIOLONE, AND BASSO CONTINUO  
*Adagio-Allegro-Adagio-Allegro-Adagio - Adagio - Presto - Adagio-Presto-Adagio-Presto-Adagio - Adagio - Presto*
- 11 ♦ **Sonata Seconda à 2** en *mi* mineur | *in E minor* [ 8:49 ]  
2 VIOLONS ET BASSE CONTINUE | 2 VIOLINS, AND CONTINUO  
*Grave-Allegro-Adagio-Allegro-Adagio - Largo - Adagio - Adagio - Largo*
- 12 ♦ **Sonata Duodecima à 5** en *ré* mineur | *in D minor* [ 4:21 ]  
2 VIOLONS, ALTO, VIOLE DE GAMBE, VIOLONE ET BASSE CONTINUE  
2 VIOLINS, VIOLA, VIOLA DA GAMBA, VIOLONE, AND BASSO CONTINUO  
*Grave - Adagio - Largo - Adagio - Presto*

# JOHANN ROSENMÜLLER

## LES DOUZE SONATES DE 1682

« [Les Sonates de 1682 de Rosenmüller] constituent ce que l'art allemand a produit de plus parfait dans le répertoire instrumental de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. »

— KURT GUDEWILL

Certains lieux sont fortement associés aux grands compositeurs qui y ont pratiqué leur art. Évoquer l'église Saint-Thomas de Leipzig ou l'Ospedale della Pietà à Venise fait immédiatement surgir à l'esprit du mélomane les fructueuses existences respectives de Bach et de Vivaldi. Un peu moins d'un siècle avant ceux-ci, pourtant, un des plus importants compositeurs allemands du XVII<sup>e</sup> siècle avait travaillé dans chacun de ces deux hauts lieux de la musique, à deux moments fort différents de sa vie. Il s'agit de Johann Rosenmüller, qui demeure, selon le musicologue Kurt Gudewill, « le plus grand maître de la musique instrumentale allemande avant Bach et Haendel ».

On sait maintenant que Rosenmüller est né à Oelsnitz le 24 août 1617, mais on ne connaît toujours pas les circonstances de sa première formation, si ce n'est qu'il est inscrit très tôt à la Latenschule de la ville. À 20 ans, il s'inscrit à la faculté de théologie de l'université de Leipzig et il étudie en même temps la composition musicale avec Tobias Michael, le cantor de l'église Saint-Thomas. Il devient bientôt son assistant, enseignant aux premières classes. Peut-être a-t-il à cette époque rencontré le grand Heinrich Schütz, maître de chapelle à la Cour de Dresde et pédagogue émérite ; du moins on sait qu'ils sont

probablement en relation puisque le vieux maître complimente, sous une forme poétique, la première publication de Rosenmüller, un livre de danses à trois voix paru en 1645. Deux ans plus tard, le jeune musicien se chargera de la vente à Leipzig du deuxième volume des *Symphoniacæ sacræ* de son aîné. Mais c'est en vain que Rosenmüller sollicite, à cette époque, le poste d'organiste à la Kreuzkirche de Dresde.

En 1648, Rosenmüller confie à l'éditeur un important recueil de compositions sacrées réunies sous le titre de *Kernsprüche mehrentils aus Heiliger Schrift* (Sentences tirées des Saintes Écritures), qui sera suivi quatre ans plus tard d'un second volume. Depuis 1651, Rosenmüller touche l'orgue de l'église Saint-Nicolas, et on lui promet bientôt le poste de cantor de Saint-Thomas advenant le départ de Tobias Michael, tombé malade. La *Studenten-Music*, publiée à Leipzig en 1654, constitue son deuxième recueil de musique instrumentale. Écrit pour l'instruction et le divertissement des étudiants en musique, il propose dix suites à cinq parties des diverses danses les plus courantes à l'époque et présentées par ordre croissant de tonalité.

Mais ce beau début de carrière prend fin abruptement au printemps de 1655 : soupçonnés de rapports sexuels, Rosenmüller et quelques-uns de ses jeunes élèves sont arrêtés et jetés en prison. Le musicien parvient cependant à s'échapper et il s'enfuit à Hambourg.

De là, il gagne bientôt Venise, où il sera tromboniste à la basilique San Marco à partir de 1658 ; il se lie d'amitié avec les musiciens de l'institution, dont son *maestro di concerti*, le violoncelliste et compositeur Carlo Fedeli. Rosenmüller garde cependant des liens avec sa contrée natale : il envoie ses compositions, tant sacrées que profanes, à la Cour de Weimar et il s'occupe des musiciens allemands séjournant dans la Sérénissime, parmi lesquels Johann Philipp Krieger, auquel il enseigne à partir de 1673. Le duc Johann Friedrich de Brunswick-Lünebourg, de la maison de Hanovre, lui rend visite et Rosenmüller lui dédie son recueil de *Sonate da camera* à 5 parties de 1667, qui ne nous est connu que par sa réédition à Nuremberg en 1670. Enfin, peut-être par l'entremise de Fedeli, Rosenmüller occupera également pendant quatre ans, de 1678 à 1682, le poste de compositeur et de *maestro de coro* à l'Ospedale della Pietà.



Le duc Anton Ulrich de Brunswick-Wolfenbüttel, dédicataire des *Sonate* de 1682, tableau de Christoph Bernhard Francke

Il est fort probable que, pour occuper ces fonctions importantes, Rosenmüller ait dû se convertir au catholicisme. En effet, il compose en Italie de nombreuses œuvres religieuses en langue latine, dont plusieurs motets de psaumes destinés aux cérémonies des vêpres de la Vierge. En tout, outre celles publiées à Leipzig, il laisse près de 175 compositions pour l'église restées manuscrites, la plupart conservées en Allemagne. Elles vont du dialogue intime à la manière de Schütz aux grandes machines polychorales avec solistes, chœurs et instruments concertants dans le style vénitien. Mais il n'y a pas de distinction stricte entre ses deux grandes périodes créatrices : déjà à Leipzig, Rosenmüller était très familier avec la musique italienne, tandis que ses œuvres vénitiennes sont imprégnées de « gravité germanique ».

Autour de 1680, le nouveau duc Anton Ulrich de Brunswick-Lünebourg (de Brunswick-Wolfenbüttel à partir de 1685), érudit et grand amateur d'art, veut reconstituer la chapelle de sa Cour, dissoute en 1667. Après un séjour à Venise, décidant de lui en confier la tâche, il ramène sans doute Rosenmüller avec lui en 1682 – le musicien ne rentre pas en Allemagne en 1674, comme il est parfois écrit. Mais Rosenmüller n'occupera pas longtemps le poste de maître de chapelle de la Cour de Wolfenbüttel, puisqu'il s'éteint deux ans plus tard, autour du 10 septembre 1684, à l'âge de 67 ans. Signe de l'appréciation de ses contemporains, son épitaphe le qualifie d'« Amphion de notre temps ».

Parmi les rares témoignages qu'il nous reste de son existence intime, il en est un qui montre que Rosenmüller, tombé dans une sorte de morosité, ne semblait pas avoir très bon caractère, du moins peu avant sa mort. Joachim Meyer relate dans son pamphlet *Criticus sine crisi*, qui paraîtra en 1728 : « J'ai rencontré ce Johann Rosenmüller après son retour d'Italie à Wolfenbüttel, où il était devenu maître de chapelle, et j'ai trouvé qu'il était encore très exalté et assez renfrogné, que personne ne pouvait le satisfaire et qu'il menait la vie dure à ses assistants. »

Son œuvre a néanmoins joui longtemps d'une grande popularité et exercé une influence considérable. Georg Philipp Telemann, dans son *Autobiographie* de 1740, en témoigne : « Je choisis comme modèles pour ma future musique sacrée et instrumentale les compositions de Steffani et de Rosenmüller, de Corelli et de Caldara. » Il est à noter que Rosenmüller est le plus vieux des quatre musiciens cités, appartenant à la génération antérieure à celle des trois autres. Et, ce qui est rare à une époque où le goût musical change rapidement, il sera encore louangé une cinquantaine d'années après sa mort dans les ouvrages de Johann Mattheson et de Johann Adolph Scheibe.

C'est durant les quelque 25 années qu'il passe à Venise que Rosenmüller écrit ses musiques instrumentales les plus personnelles et les plus expressives, marquées par le sensualisme italien. Après les *Sonate da camera* de 1667, où les danses côtoient les mouvements de forme libre, il donne, dédiées au duc Anton Ulrich de Brunswick-Wolfenbüttel et publiées à Nuremberg en 1682, les douze *Sonate a 2, 3, 4 e 5 stromenti, da arco & altri*. Sûrement déjà composées à Venise, elles constituent son recueil de musique instrumentale le plus achevé. Les danses en sont absentes : ce sont des sonates d'église, bien que les mouvements finaux épousent parfois le rythme de la gigue. Le titre du recueil indique que d'autres instruments pourraient leur convenir, mais il s'agit essentiellement d'une musique conçue pour les cordes. Constituées de trois à douze courtes sections plus ou moins enchaînées, les sonates se présentent par ordre croissant d'effectif, passant de 2 à 5 parties, avec la basse continue.

Rosenmüller fait ici merveille avec des idées mélodiques remarquables et des sonorités sensuelles, se déployant dans des alternances de rythmes binaires et ternaires, et ménagées par des harmonies audacieuses, notamment dans les passages homophones, d'inspiration vénitienne, reliant les sections fuguées recourant à un contrepoint plus ou moins décoratif, celles-ci de facture plus germanique. Les Allemands, en effet, avaient gardé davantage que leurs contemporains italiens l'usage du contrepoint, toujours considéré comme la base de toute formation sérieuse; cette préoccupation allait donner une riche texture et une grande intériorité à leur pratique du style concertant. Le compositeur ne recule pas non plus tant devant la virtuosité violonistique que dans l'expressivité obtenue par de nombreuses lignes chromatiques ascendantes ou descendantes, et il donne à chaque instrument un rôle d'égale importance.

En bref, William Newman apprécie dans ces *Sonate* « beaucoup de détails originaux et une qualité supérieure dans l'élaboration mélodique des différentes voix, le rythme et l'harmonie », ajoutant que « cette originalité montre une fantaisie très personnelle ». Enfin, Rosenmüller montre ici plus d'économie de moyens et de maturité que dans le recueil de 1667 : l'architecture et le matériau thématique de chaque sonate, au-delà des contrastes obtenus par la brièveté des sections, sont plus intégrés. Bien qu'ayant subi l'influence de maîtres vénitiens comme Giovanni Legrenzi, « l'unité thématique qui se dessine entre les divers mouvements trahit, selon Bukofzer, l'influence allemande ».

Tout cela fait que l'on s'entend aujourd'hui pour convenir que les *Sonate* de 1682 représentent le sommet de la production instrumentale de Rosenmüller et qu'elles réalisent la synthèse la plus accomplie des éléments italiens et de l'esprit allemand qu'ait opérée le XVII<sup>e</sup> siècle. Quoi d'autre aurions-nous pu attendre d'un musicien génial ayant travaillé tant à Leipzig qu'à Venise ?

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2012

## JOHANN ROSENMÜLLER

### THE TWELVE SONATAS OF 1682

*"[Rosenmüller's 1682 Sonatas] constitute the most perfect contribution by German art to the repertoire of instrumental music in the second half of the 17th century."*

— KURT GUDEWILL

Some places are strongly associated with great composers. Mention the Saint Thomas church in Leipzig, or the Ospedale della Pietà in Venice to music lovers, and you evoke thoughts of the creatively fruitful years spent in those two places by Bach and Vivaldi, respectively. It so happens, however, that Johann Rosenmüller, one of the most important 17th-century German composers — “the greatest master of German instrumental music before Bach and Handel,” according to the musicologist Kurt Gudewill — worked in these two places, both hallowed in the history of music, at two very different times in his life.

We now know that Rosenmüller was born in Oelsnitz on August 24, 1617, and enrolled at a very young age in his native city's Latenschule, but we do not know the circumstances of his later education. At the age of 20, he was a student at the Faculty of Theology at the University of Leipzig and also studying musical composition with Tobias Michael, the cantor at the Saint Thomas church. Rosenmüller was soon teaching beginners as Michael's assistant. He may, at this period, have met the great Heinrich Schütz, *Kappelmeister* at the Dresden court and an esteemed teacher. They certainly knew of each other; the old master wrote a

complimentary verse praising Rosenmüller's first publication, a collection of dances for three voices published in 1645. Two years later, the young composer was offering to sell the second volume of the old master's *Symphonicae sacrae* in Leipzig; and failing in his efforts to secure the post of organist at the Kreuzkirche in Dresden.

In 1648, Rosenmüller published a major collection of sacred compositions entitled *Kernsprüche mehrentils aus Heiliger Schrift* (Key Sentences, Mostly From Holy Scriptures), which was followed four years later by a second volume. In 1651, Rosenmüller became organist at the Saint Nicolas church. He had been promised the post of cantor at the Saint Thomas church as soon Tobias Michael, who had become ill, left. *Studenten-Music*, written to train and entertain music students and published in Leipzig in 1654, was Rosenmüller's second collection of instrumental music. The pieces in this collection, which are divided into 10 suites, most for five parts, and presented in ascending order of key, comprised examples of the common dance forms of the time.

But this career, which had begun so well, came to an abrupt halt in the spring of 1655. Rosenmüller was accused of having sex with several of the schoolboys he taught; they were arrested and thrown in to jail. He managed, however, to escape and flee to Hamburg.

From there he soon made his way to Venice where, in 1658, he became a trombonist at the San Marco basilica. He became friends with the other musicians of the basilica, including its *maestro di concerti*, the cellist and composer Carlo Fedeli. Rosenmüller still retained ties with his native land. He sent his compositions, both sacred and secular, to the Weimar court, and looked after German musicians visiting *La Serenissima*, including Johann Philipp Krieger, who began studying with him in 1673. When Duke Johann Friedrich of Brunswick-Lüneburg, of the House of Hanover, visited the composer, Rosenmüller responded by dedicating to his aristocratic patron his collection *Sonate da camera in 5 parts* published in 1667, now known only in the edition subsequently published in Nuremberg in 1670. Then, possibly because of intervention from Fedeli, Rosenmüller was appointed composer and *maestro de coro* at the Ospedale della Pietà, a post he held for four years, from 1678 to 1682.

It is very probable that, in order to hold such major posts, Rosenmüller had to convert to Catholicism. While in Italy he composed numerous religious works in Latin including several motet settings of psalms praising the Virgin; these were used in the evening prayer service of Vespers. In total, in addition to the works he published in Leipzig, Rosenmüller left us almost 175 compositions for the church, most of which have been preserved in manuscript form only in Germany. They range from intimate dialogues in the manner of Schütz to massive polychoral ventures with soloist, choirs, and instruments all playing together in the Venetian style. There is no clear distinction between the composer's two great creative periods, for when he was still in Leipzig Rosenmüller was already familiar with Italian music, and his later Venetian works are steeped in German solemnity.

Around 1680, the new Duke Anton Ulrich of Brunswick-Lüneburg (later of Brunswick-Wolfenbüttel from 1685), a scholar and great lover of art, decided to restore to his court its chapel, which had been dissolved in 1667. After visiting Venice, he assigned this task to Rosenmüller. Duke Anton brought the composer back to Germany in 1682. (Rosenmüller did not, as is often claimed, return home in 1674.) But Rosenmüller did not hold the post of Kappelmeister at the Wolfenbüttel court for long. Two years after his return, on September 10, 1684, he died at the age of 67. His epitaph, "Amphion of our days" (Amphion was a son of Zeus), indicates the esteem his contemporaries had for him.



Duke Anton Ulrich of Brunswick-Wolfenbüttel, dedicatee of the *Sonata* by Rosenmüller (1682), by Christoph Bernhard Francke



One of the few glimpses we have of his private life tells us that Rosenmüller, at least shortly before his death, had fallen into a depression and was very cantankerous. Joachim Meyer, in a pamphlet entitled *Criticus sine crisi* and published in 1728, wrote: “I spoke to this Rosenmüller after he had left Italy and returned to Wolfenbüttel, where he was working as Kapellmeister, and still found him to be a hot-tempered and, because of his age, morose man whom nobody could please and who was forever sorely at odds with his assistants.”

Nonetheless, his work long enjoyed great popularity and considerable influence, a fact to which Georg Philipp Telemann, in his 1740 autobiography, testified: “For the sacred and instrumental music I was going to write I chose as models the compositions of Steffani and Rosenmüller, of Corelli and Caldara.” It is worth noting that Rosenmüller is the oldest of the four composers that Telemann named; he belonged to the generation before that of the other three cited. And, very surprisingly in an era when musical tastes were changing rapidly, Rosenmüller was still being praised 50 years after his death, in books by Johann Mattheson and Johann Adolph Scheibe.

It was during the 25 years he spent in Venice that Rosenmüller wrote the most personal and expressive of his instrumental music, music tinged by Italian sensuality. After publishing his *Sonate da camera* in 1667, a collection of both dances and free-form movements, Rosenmüller went on to publish, in Nuremberg in 1682, his 12 *Sonate a 2, 3, 4 è 5 stromenti, da arco & altri*, dedicated to Duke Anton Ulrich of Brunswick-Wolfenbüttel. These pieces, which he had almost certainly already composed in Venice, constitute the most accomplished of his instrumental music. There are no dances in this collection; it consists of church sonatas, though some of the final movements are in gigue time. The title indicates that though other instruments may play them, these pieces are primarily intended for strings. Each sonata consists of from 3 to 12 short sections more or less linked together, and the collection is arranged in increasing order by the number of musicians required; they are written for from 2 to 5 parts, with basso continuo.

Rosenmüller works wonders in these pieces, unfurling remarkable melodic ideas and sensual sonorities which he has carefully set to alternating binary and ternary rhythms and, especially in the Venetian-inspired homophonic passages, to bold harmonies. These link more Germanic sounding fugal sections employing quite decorative counterpoint. Compared to their Italian contemporaries, German composers used more counterpoint, which was still considered the basis of any serious musical training, and their respect for this old art gave rich texture and great interiority to their interpretations of the concertante style. As well, Rosenmüller was at ease both with violin virtuosity and with the expressiveness obtained by writing numerous chromatic rising and descending lines, and he gave each instrument a role of equal importance.

What made the *Sonate* special, according to William Newman, was that “there are many original details and much superior writing in the melodic lines, the rhythm, and the harmony — original often to the point of subjective fantasy.”

In these pieces, finally, Rosenmüller demonstrated greater economy of means and maturity than in his 1667 collection: above and beyond the contrasts obtained by the brevity of each section, each sonata is more integrated by means of both architecture and thematic material. Though Rosenmüller had been influenced by Venetian masters such as Giovanni Legrenzi, according to Bukofzer: “hints of thematic unity between the various movements betray, on the other hand, the German background.”

Today it is accepted that the *Sonate* of 1682 are the best of all the instrumental music Rosenmüller wrote, and the most complete synthesis of 17th-century Italian and German ideas and styles. What more should we expect of a brilliant composer who happened to work in both Leipzig and Venice?

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2012.  
TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON



ENSEMBLE  
MASQUES



Formé d'un noyau de 6 instrumentistes spécialisés en musique baroque, l'ensemble Masques est reconnu pour son expressivité, l'éloquence de ses interprétations et l'implication musicale de ses membres. Ses concerts et ses enregistrements sont fréquemment salués avec enthousiasme par la critique internationale.

Travaillant en formation de chambre sans chef, les membres de l'ensemble Masques contribuent chacun au résultat musical des oeuvres jouées. À l'occasion, Masques présente des oeuvres exigeant de plus grands effectifs qui sont alors dirigées du clavecin par le fondateur et directeur artistique de l'ensemble, Olivier Fortin.

Les membres de l'ensemble consacrent une partie de leur temps à l'enseignement et profitent de leurs tournées afin de présenter des projets pédagogiques offrant un aperçu de leur travail et de leur passion à de nombreux jeunes à travers le monde. Masques s'est produit en concert au Canada (Vancouver, Edmonton, Victoria, Calgary, Banff) aux États-Unis (University of Chicago, The Frick Collection à New York, The National Gallery à Washington), en Belgique (Gand), en Espagne (Barcelone), aux Pays-Bas (Early Music Network), en Allemagne (Hambourg), au Wigmore Hall de Londres et au Mexique.

Masques est soutenu par le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts de Montréal, le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil québécois de la musique.

Masques is a Montreal-based early music ensemble acclaimed for its expressiveness, the eloquence of its musical interpretations, and the dynamic musical involvement of its members. The name of the ensemble is inspired by the masques of Elizabethan England – mystical performances that fused poetry, music, dance and drama.

The ensemble works as a chamber ensemble without a conductor, enabling each individual member of the group to contribute actively to the final musical result. With repertoire requiring larger forces, founder and artistic director Olivier Fortin directs performances from the harpsichord.

The members of Masques also engage in educational outreach projects that convey their passion for early music to young audiences around the world. Recent tours have included performances in Canada, Belgium, Spain, the Netherlands, Austria, Germany, Mexico and the U.S., where they appeared at the University of Chicago, The Frick Collection, the San Diego Early Music Society, and the National Gallery.

The ensemble has risen rapidly to international attention, winning the Grand Prize in the Dorian/Early Music America Competition in 2000, and was selected as finalist at the York Early Music Competition in 2001. Masques is supported by the Canada Council for the Arts, the Montreal Arts Council, the Council of the Arts and Letters of Quebec and the Quebec Council of Music

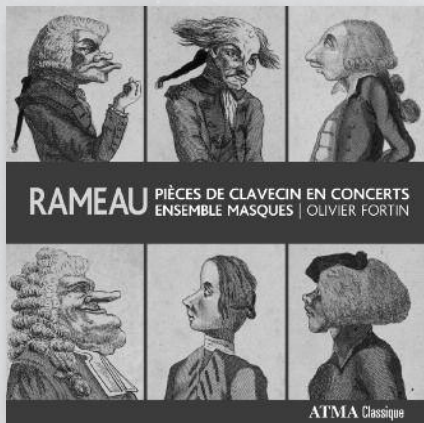
Fondateur et directeur de l'ensemble Masques, Olivier Fortin est né d'une mère française et d'un père québécois, et il partage depuis de nombreuses années sa vie et son travail entre les deux continents. Diplômé du Conservatoire de musique de Québec et détenteur en 1995 d'une maîtrise en interprétation de l'Université de Montréal sous la direction de Réjean Poirier, il a également étudié auprès de Dom André Laberge ainsi qu'à Paris avec Pierre Hantai et au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam dans la classe de Bob van Asperen. En 1997, il fut lauréat du Concours international Bach de Montréal et du Concours international de Bruges. Soliste et chambriste très en demande, M. Fortin a joué, enregistré et participé à de nombreuses tournées en Europe, aux États-Unis, en Asie et au Canada avec divers ensembles, parmi lesquels Masques, le Capriccio Stravagante et le Tafelmusik Baroque Orchestra, en plus de se produire en concert avec les clavecinistes Skip Sempé et Pierre Hantai dans des programmes à deux et trois clavecins. On a pu l'entendre au Festival Bach de Lausanne et dans les Festivals de Berkeley, La Roque d'Anthéron, Utrecht, Aldeburgh, Regensburg, Zermatt et Montréal Baroque. Il s'est également produit à la Frick Collection à New York, à la Cité de la musique à Paris, au Centre de musique baroque de Versailles, au BOZAR Music à Bruxelles et à la Folle Journée de Nantes. En soliste et en compagnie de divers ensembles, il a enregistré plus d'une vingtaine de disques pour les maisons Analekta, ATMA, Paradizo, Alpha et Teldec. Olivier Fortin a enseigné le clavecin et la musique de chambre au Conservatoire de musique de Québec de 2004 à 2008 et il donne des cours au Tafelmusik Summer Institute de Toronto.

## OLIVIER FORTIN

Founder and Artistic Director of the Montreal-based early music ensemble Masques, Olivier Fortin graduated with distinction from the Québec Conservatory in 1995. He then continued his training with Dom André Laberge, obtained a Master Degree from University of Montreal under the direction of Réjean Poirier, and received several scholarships for studies in Paris with Pierre Hantai and in Amsterdam with Bob van Asperen. In 1997 he was awarded top prizes at the Montreal Bach Competition and the Bruges Festival. He is increasingly esteemed as a soloist and chamber musician, touring and recording throughout Europe, the United States and Canada with ensembles such as Masques, Capriccio Stravagante and the Tafelmusik Baroque Orchestra as well as playing with Skip Sempé and Pierre Hantai in a harpsichord duo and trio. With Masques, he recorded a critical acclaimed CD of Bach harpsichord concerti and recently a recording of the complete *Pieces de clavecin en concerts* by J-P Rameau.



PARU CHEZ ATMA | PREVIOUS RELEASE



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**

Ingénieur du son et montage / *Sound Engineer and editing:* **Carlos Prieto**

Enregistré en novembre 2011 / *Recorded on November 2011*

Église Saint-Augustin, Mirabel (Québec) Canada

Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**

Responsable du livret / *Booklet Editor:* **Michel Ferland**

Image de la couverture / *Cover Image:* © **istockphoto**

Heurtoir sur une porte vénitienne / *The ancient door clapper on a venetian door*