



GUILLAUME LEKEU

Trio et Quatuor avec piano

TRIO HOCHELAGA

Teng Li ALTO | VIOLA

GUILLAUME LEKEU

(1870-1894)

TRIO HOCHELAGA

Anne Robert VIOLON | VIOLIN

Paul Marleyn VIOLONCELLE | CELLO

Stéphane Lemelin PIANO

Teng Li ALTO | VIOLA

■ Trio avec piano [40:32]

1 ■ I. Lent – Allegro [12:08]

2 ■ II. Très lent [11:21]

3 ■ III. Très animé [6:59]

4 ■ IV. Lent [10:04]

■ Quatuor avec piano et cordes [25:34]

5 ■ I. Dans un emportement douloureux et très animé [14:58]

6 ■ II. Lent et passionné [10:36]



GUILLAUME LEKEU

(1870-1894)

Le nom de Guillaume Lekeu ne figure de manière notable ni sur les programmes de concert ni dans les pages de l'histoire de la musique. Ces absences résultent avant tout de sa vie trop brève, le jeune musicien ayant été fauché par la fièvre typhoïde le jour suivant son vingt-quatrième anniversaire. De plus, le talent de Lekeu s'était manifesté un peu sur le tard, le jeune ne démontrant que peu d'aptitudes musicales avant l'adolescence. Sa carrière professionnelle ne prit véritablement son envol qu'à son arrivée à Paris en 1888 depuis sa Belgique natale, pour se terminer abruptement quand il venait tout juste de trouver son rythme. Et pourtant, comme l'a noté le perspicace Paul Dukas, Lekeu a développé au cours de ces quelques précieuses années « une grande maturité de pensée et une habilité... que beaucoup de compositeurs plus âgés... lui auraient certainement enviées ». Il a cultivé ces qualités avec l'aide de ses maîtres César Franck et plus tard Vincent d'Indy, lui-même une étoile montante ancien élève de Franck. Les deux étaient d'ardents apôtres de la musique de chambre, un domaine où Lekeu a produit plusieurs de ses meilleures œuvres, dont les deux qui font l'objet du présent enregistrement.

Le *Trio en do mineur*, composé en 1890-91, témoigne de cette filiation artistique, tout en manifestant les influences de Wagner et du Beethoven tardif — deux forces vitales pour la plupart des membres du cercle Franck-d'Indy. On peut y déceler Franck dans ses phrasés relativement carrés, ses textures touffues, sa basse ferme et omniprésente, ainsi que dans certains aspects de son harmonie au chromatisme poussé. Lekeu emploie également la forme cyclique, que Franck avait cultivée dans son *Trio avec piano en fa dièse mineur* (v. 1840) et dans de nombreuses œuvres subséquentes. Ici, cependant, l'usage qu'en fait Lekeu suggère l'influence médiatrice de d'Indy. Le *Trio* dégage néanmoins une expressivité bien personnelle. Il égale Franck en intensité sans rien projeter toutefois de sa confiante spiritualité. Et bien qu'il préfigure la sévérité des œuvres plus tardives de d'Indy, il ne se rapproche guère de sa lumineuse *Symphonie cévenole* ni du *Chant de la cloche*, œuvres typiques de sa musique des années 1880. Dans son caractère expressif sinon dans son déroulement sonore, le *Trio* trouve peut-être plus d'affinités avec la musique d'Ernest Chausson en ce qu'il distille un peu du spleen dans lequel baigne les mélodies des *Serres chaudes* et ce sentiment d'absence qui habite le *Poème* pour violon et orchestre.

Lekeu invoque de telles caractéristiques dans une lettre à sa mère décrivant le premier mouvement (ses remarques s'appliquant tout aussi bien à l'ensemble de l'œuvre) : « Introduction : la douleur ; une lueur d'espoir, fugitive, chassée par la sombre rêverie qui seule s'épand, dominatrice. Allegro molto : il faut donc toujours être en lutte et avec la matière, et avec le souvenir des victoires passagères... » Les toutes premières mesures évoquent l'épuisement et la défaite. Le violoncelle annonce le noyau motivique duquel découlera beaucoup du matériau thématique de l'œuvre. La figure esquisse un saut de sixte mineure, combinée ici avec un accord de septième mineure avec quinte diminuée se prolongeant par une ligne chromatique, une allusion claire au célèbre début du *Tristan und Isolde* de Wagner. Mais là où la ligne chromatique de

Wagner tend vers le haut, injectant une énergie érotique qui propulse la musique, la ligne de Lekeu fléchit et le passage en entier retombe dans l'immobilité de l'accord de tonique. La vaste introduction lente donne déjà une idée du plan monumental du *Trio*. Elle constitue en effet à elle seule une forme complète, avec deux idées thématiques contrastées dans deux régions tonales distinctes, un développement qui mène à un paroxysme et une récapitulation en miniature du premier « thème » à la tonique. Comme ses maîtres, Lekeu ne voyait pas la nécessité de modifier les grands découpages formels hérités de ses prédécesseurs. Le premier mouvement du *Trio* adopte une forme sonate plutôt conventionnelle, ses deux thèmes (le second à la relative majeure, selon l'usage) exprimant respectivement la « sombre rêverie » et la « lueur d'espoir » dont parlait Lekeu. Une transition les sépare, au cours de laquelle le piano et le violoncelle se taisent soudainement, laissant au violon le soin d'introduire un nouveau motif strident se mouvant autour du triton, intervalle qui gagnera en importance tout au long de l'œuvre. L'orageux développement fait une large place au traitement fugué très franckiste ou d'indyste du motif principal. Dans la récapitulation, Lekeu ramène le premier thème à l'identique, mais le second thème jadis exposé sur un ton rassurant est maintenant fragmenté et dans le mode mineur, sa lueur d'espoir pour l'instant effacée.

Le thème principal du mouvement lent, en *la* bémol majeur, retrouve le chaud lyrisme qui avait échappé à la récapitulation de l'*allegro*. Mais ici encore, ce caractère se révèle éphémère : le motif mordant de triton fait irruption, amorçant une mélodie trouble en mode mineur. Le thème principal tente un retour, mais un élément du premier mouvement intervient à nouveau — cette fois le motif principal des premières mesures — comme un drap mortuaire. Le thème en *la* bémol majeur se pointe une dernière fois, mais s'arrête aussitôt, comme incapable de souffrir une nouvelle rebuffade. Suit une mélodie éthérée qu'on entend pour la première fois et qui vient clore le mouvement, avec douceur certes, mais en laissant planer le doute.

Lekeu se montre peut-être le plus habile à manier les techniques cycliques dans le scherzo où, avec une facilité déconcertante, il forge une des deux idées mélodiques principales à partir d'un fragment du thème principal du premier mouvement. L'autre idée, une ligne ascendante en valeurs longues associée à une figure sautillante de rythme pointé, provient plus subtilement du début du mouvement lent. Deux trios viennent compléter le scherzo. Le premier, adoptant le tempo lent du début de l'œuvre, puise à partir du motif germinal de celle-ci encore du matériau neuf. Le second, plus rapide et diaboliquement fugué, inclut également ce motif en contrepoint.

Le finale s'ouvre sur un bref récitatif construit sur le motif du triton. S'ensuit une transposition en mode majeur de matériau tiré du scherzo, enveloppé maintenant d'un mysticisme préfigurant *La Cathédrale engloutie* de Debussy et suggérant une victoire sur la « sombre rêverie » qui infusait les trois premiers mouvements. Allant dans le même sens, le thème principal, plus rapide, est une joyeuse danse rustique qui a peut-être inspiré le thème analogue de la *Symphonie n° 2* de d'Indy. Mais cette sorte de triomphe beethovénien se révèle à la fin un tragique mirage. Après plusieurs reprises de la danse rustique, à la manière d'un rondo, le tempo de l'introduction lente reprend. Le lumineux mode majeur s'estompe dans le mineur, le sinistre motif principal réapparaît et la composition se termine dans la « sombre rêverie » qui à nouveau domine.

À l'automne 1892, Lekeu s'est mis à la composition du *Quatuor avec piano*. Comme Chausson et Dukas, il abordait la composition comme un immense défi — « Je me tue, écrivit-il, à mettre dans ma musique toute mon âme » —, ce qui parfois en faisait une tâche lente et laborieuse. Ce fut le cas avec le *Quatuor*, duquel Lekeu n'a terminé que le premier mouvement et le second presque en entier. D'Indy a contribué une demi-douzaine de mesures à ce dernier pour rendre l'œuvre jouable en concert, à la manière de la *Huitième Symphonie* (« *Inachevée* ») de Schubert, avec laquelle elle partage incidemment la tonalité de *si* mineur.

Pour plusieurs auditeurs, ce *Quatuor* paraîtra paradoxalement plus achevé que le *Trio*, montrant une flexibilité rythmique et une variété de textures plus grandes et une palette de couleurs plus large. On y voit émerger d'ailleurs une voix plus individuelle, moins redevable à Franck ou à d'Indy. Par exemple, on n'y retrouve plus ces passages fugués sévères qui, bien qu'habilement réalisés et judicieusement employés, rappelaient fortement les maîtres du compositeur. Lekeu abandonne également la méthode cyclique d'indyste, si présente dans le *Trio*, par laquelle une grande partie du matériau provient, parfois trop ostensiblement, d'un ou deux motifs centraux. Lekeu atteint ici à une certaine cohérence cyclique de manière plus nuancée. Des idées du premier mouvement trouvent écho dans le second plutôt que de s'y retrouver telles quelles. Et lorsque Lekeu décide d'employer une citation directe — comme au début de la partie médiane du mouvement lent, où réapparaît une fragile mélodie tirée de l'exposition du mouvement initial —, il l'intègre soigneusement au matériau environnant avec plus de finesse qu'auparavant.

On y entend toujours un conflit dramatique entre noirceur et espoir, mais ce conflit est maintenant plus intérieur, de nature plus psychologique, et Lekeu l'évoque de manière plus nuancée, complexe et profondément expressive. Le *Quatuor* partage avec le *Trio* ses vastes proportions, les dépasse même, son premier mouvement étant plus long de beaucoup que le *Trio* tout entier même s'il est dénué d'introduction lente. Lekeu adhère pourtant toujours aux formes traditionnelles. Le premier mouvement comprend une exposition avec deux thèmes contrastants (le premier, turbulent ; le second, cheminant de *mi* mineur à *sol* majeur, plus détendu) ; un développement bien délimité ; une récapitulation qui ajuste le second thème pour commencer en *sol* dièse mineur et cadencer en *si* majeur ; puis une coda qui revient à la tonique en mineur et à l'orageux thème principal. Le mouvement lent, avec ses progressions légèrement directionnelles et ses méandres mélodiques (dont certains ne seraient pas dépareillés dans les *Gymnopédies* de Satie), adopte une gigan-

tesque forme ternaire avec une reprise extrêmement variée. Lekeu arrive à une telle immensité en étirant de beaucoup les sections formelles conventionnelles. Des progressions d'accords sont étirées au maximum par l'expansion dramatique d'une ou de plusieurs des harmonies constitutives. Dans la proposition initiale, par exemple, une simple idée de cinq mesures mène à l'accord de dominante — que Lekeu soutient ensuite pendant dix-sept mesures entières en l'ornant abondamment de chromatismes. Le compositeur fait aussi appel à la technique wagnérienne de la « mélodie continue » : les phrases évitent constamment les terminaisons cadentielles, leurs fins recoupant de nouveaux commencements et les mélodies s'étirant et se développant elles-mêmes, leurs motifs passant d'un instrument à l'autre, d'une ligne contrapuntique à l'autre. Tout cela confère à l'œuvre ce qui est peut-être son attribut le plus marquant : la lenteur. Malgré l'animation de surface qu'on y rencontre fréquemment, les unités formelles se déploient à une allure si lente que le temps musical se dilate jusqu'à sembler parfois se suspendre tout à fait. C'est avant tout cette saisissante qualité temporelle qui vaut à l'œuvre cette intériorité et cette psychologie qui colore la musique de Lekeu à son meilleur.

ANDREW DERUCHIE

TRADUCTION : JACQUES-ANDRÉ HOULE



GUILLAUME LEKEU

(1870-1894)

Guillaume Lekeu's name copiously graces neither concert programmes nor the pages of music history. These absences owe to the tragic brevity of his life, which typhoid fever ended the day after he turned twenty-four. Lekeu, moreover, was a relatively late bloomer, displaying little musical aptitude until his teens. Indeed, his professional career only began in earnest with his arrival in Paris in 1888 from his native Belgium—and when it ended, he had just hit his stride. Nonetheless, as the incisive Paul Dukas noted, in these few brief years Lekeu developed “an extraordinary maturity of thought and technique that many older composers would envy.” He cultivated these qualities with the assistance of his teachers César Franck and then Vincent d’Indy, himself a former Franck student and a rising star. Both championed chamber music, a sphere in which Lekeu produced some of his finest works, including the two that appear on this recording.

The C-minor Trio, composed in 1890-91 testifies to Lekeu's pedigree. It also displays the influences of Wagner and late Beethoven, both life forces for most members of the Franck-d’Indy circle. Franck can be heard in the work's relatively square phrasing, thick textures, firm and ubiquitous bass, and in

certain aspects of its intensely chromatic harmony. Lekeu also employs cyclic form, which Franck had cultivated in his F-sharp minor Piano Trio (ca. 1840) and in many subsequent works. Lekeu's usage of this technique here, however, suggests d’Indy's mediating influence. Nonetheless, the Trio breathes its own expressive air. It matches Franck in intensity, though it projects none of his confident spirituality. And while it prefigures the severity of d’Indy's later works, it bears scant likeness to the vibrantly colourful *Symphonie cévenole* and *Le Chant de la cloche*, which typify his music of the 1880s. In its expressive character, if not in its moment-to-moment sound, the Trio perhaps most closely resembles the music of Ernest Chausson, in that it exudes something of the fatalistic *ennui* that pervades the *Serres chaudes* songs and the sense of loss that haunts the *Poème* for violin and orchestra.

Lekeu suggested such characteristics in a letter to his mother describing the opening movement (though his remarks apply equally well to the entire work): “Introduction: suffering; a fleeting glimmer of hope chased away by dark musings that dominate. Allegro molto: an ongoing battle between these present circumstances and memories of ephemeral triumphs.” The initial measures suggest exhaustion and defeat. The cello announces the work's central motivic kernel, from which much of its thematic material derives. The figure outlines a minor-sixth leap, which here combines with a half-diminished seventh chord and then a chromatic line to form an unmistakable allusion to the iconic opening of Wagner's *Tristan and Isolde*. But where Wagner's chromatic line yearningly climbs, injecting tension and erotic energy that propel the music forward, Lekeu's line sinks, and the whole passage collapses back into the immobile tonic chord. The enormous slow introduction gives a sense of the Trio's monumental scope. Indeed, the section itself expresses a complete form, with two contrasting thematic ideas in two keys areas, a developmental section building to an impassioned climax, and a miniature recapitulation of the first “theme” back in the tonic key. Like his teachers, Lekeu

saw little need to modify the broad formal shapes he inherited from his forebears. The Trio's first movement follows a largely conventional sonata design, its two themes (the second in the traditional relative major) respectively expressing the "dark musings" and the "glimmer of hope" of which Lekeu wrote. Separating these is a transition, during which the piano and cello abruptly fall silent and the violin introduces a strident new motive, outlining the dissonant interval of the tritone, which gains importance as the work progresses. The stormy development includes much conspicuously Franck- or d'Indy-like fugato treatment of the principal motive. In the recapitulation, Lekeu effects a literal recall of the main theme, but the previously reassured second theme returns fragmented and in the minor mode, its glimmer of hope for the moment extinguished.

The slow movement's main theme, in A-flat major, recaptures the warm lyricism missing from the allegro's recapitulation. But here again, this character proves fleeting: the stinging tritone motive intrudes to initiate a troubled, minor-mode tune. The movement's main theme makes a tentative return, but more material from the first movement, this time the principal motive from the opening bar, intervenes to cast a dark pall. The A-flat major theme makes one final appearance; this time it abruptly stops, seemingly unable to bear being snuffed out once again. A new, ethereal melody ensues and brings the movement to a close that, while dulcet, seems haunted by doubt.

Lekeu perhaps most convincingly displays his skill with cyclic techniques in the scherzo, where, with impressive facility, he crafts one of two principal melodic ideas from a fragment of the opening movement's main theme. The other idea, a rising line in sustained notes coupled with a leaping, dotted figure, derives more subtly from the opening of the slow movement. Two trios complement the scherzo. The first assumes the slow tempo of the work's opening and spins more fresh material from its germinal motive. The second, faster and diabolically fugal, also includes this motive as a counterpoint.

A brief recitative figure based upon the tritone motive begins the finale. A major-mode transformation of material from the scherzo, re-cast in a mystical texture that prefigures Debussy's "La Cathédrale engloutie," then suggests a victorious transcendence of the "dark musings" that have haunted the first three movements. So too does the faster main theme, a jolly and rustic folk dance that perhaps inspired the analogous theme in d'Indy's Second Symphony. But this Beethovenian overcoming proves a tragic mirage. After several rondo-like reprises of the folk dance, the tempo of the slow introduction returns. The radiant major mode collapses into the minor, the work's ominous principal motive reappears, and the composition concludes with "dark musings" dominating once again.

In the autumn of 1892, Lekeu began work on the Piano Quartet. Like Chausson and Dukas, he approached composition as a monumental challenge—he once wrote "I kill myself putting my entire soul into my music"—and this at times made work grindingly slow. And so it was with the Quartet, of which Lekeu lived to complete only the first movement and most of the second. D'Indy contributed half a dozen measures to the latter to make the work performable as an allegro/slow-movement pair like Schubert's Eighth ("Unfinished") Symphony, with which it coincidentally shares the key of B minor.

Many listeners will find the Quartet an even more accomplished composition than the Trio, displaying more rhythmic flexibility, a greater variety of textures, and a broader palate of colour. A more personal compositional voice also emerges here, with this work owing less to Franck and d'Indy. Gone, for example, are the earlier composition's sternly fugal passages that, while skilfully executed and judiciously employed, strongly suggest the composer's mentors. Lekeu also abandons the d'Indyan cyclic method, so abundantly present in the Trio, whereby much material derives obviously, perhaps sometimes too obviously, from one or two central motives. Cyclic

coherence is here achieved more delicately. Material from the first movement tends to reverberate, rather than reappear, in the second. And when Lekeu does offer a direct quotation, as at the beginning of the slow movement's middle section, where a fragile tune from the opening-movement exposition returns, he carefully integrates it into the surrounding material, making for a subtler effect.

One can still hear a dramatic conflict between darkness and hope, though it here takes on a more deeply inward, psychological quality, and Lekeu etches it with greater nuance, complexity, and richness of expression. The Quartet additionally shares the earlier composition's massiveness of scale. Indeed, its first movement well exceeds in length that of the Trio, even though it lacks a slow introduction. Lekeu nonetheless adheres to received formal schemes. The first movement comprises an exposition with two contrasting themes (the first turbulent, the second, wandering from E minor to G major, more relaxed); a clearly delineated development section; a recapitulation that adjusts the second theme to commence in G-sharp minor and cadence in B major; and a coda that reclaims the tonic minor and the stormy main theme. The slow movement, with its gently directional progressions and meandering melodies (some of which would seem at home in Satie's *Gymnopédies*), expresses a large ternary design with a highly varied reprise. Lekeu derives the Quartet's enormity by radically stretching these conventional formal sections. Ordinary chord progressions become drawn out to extraordinary lengths through dramatic expansion of one or more constituent harmonies. In the opening gambit, for example, a simple five-measure idea leads to the dominant chord—which Lekeu then sustains for a full seventeen measures with a rich repertoire of chromatic decorations. The composer also appeals to Wagner's technique of "endless melody": phrases constantly deflect cadential closure, their endings overlapping with new beginnings, and melodies become exhaustively spun out, their motives

passed time and again between instruments and contrapuntal lines. These procedures endow the work with an underlying slowness, perhaps its most distinctive attribute. Despite a frequently active musical surface, formal units unfold at such a restrained pace that musical time becomes dilated, and occasionally seems suspended altogether. It is above all to this arresting temporal quality that the work owes the inward, psychological quality that colours Lekeu's music at its best.

ANDREW DERUCHIE

TRIO HOCHELAGA

Fondé en 2000, le Trio Hochelaga s'est très rapidement distingué sur la scène musicale canadienne comme l'un des plus importants ensembles de musique de chambre au pays. La violoniste Anne Robert, le violoncelliste Paul Marleyn, et le pianiste Stéphane Lemelin ont choisi de partager leur passion pour un répertoire de musique de chambre qui va de l'époque classique à la musique d'aujourd'hui. Interprètes des grandes oeuvres du répertoire, ils accordent une place particulière à la musique française, dont ils se donnent le mandat d'explorer les richesses méconnues. Dès ses débuts, le Trio Hochelaga, qui porte le nom original de Montréal en langue iroquoise, a été invité à participer aux principaux festivals du Canada, dont le Festival international de Lanaudière, le Festival international de musique de chambre d'Ottawa, le Festival de Vancouver, le Festival of the Sound, et le Festival du Centre d'Arts d'Orford. En 2003, le Trio Hochelaga a créé le Triple Concerto de Jacques Hétu, avec l'Orchestre symphonique de Montréal au Festival de Lanaudière. Depuis lors, il s'est fait entendre d'un bout à l'autre du Canada, ainsi qu'au Japon, à Taïwan, en Chine. En 2010, le Trio effectue sa première tournée européenne en se produisant notamment au Wigmore Hall de Londres. La discographie du Trio Hochelaga comprend un enregistrement des trios d'Anton Arensky, ainsi que plusieurs disques consacrés à la musique française, parus chez ATMA Classique, dont l'intégrale des oeuvres pour piano et cordes de Théodore Dubois, et des trios de Fauré, Pierné, Ropartz, et Rhené-Bâton, qui tous ont été reçus avec enthousiasme par la presse internationale.

Founded in 2000, Trio Hochelaga rapidly distinguished itself on the Canadian musical scene as one of the country's most important musical ensembles. Violinist Anne Robert, cellist Paul Marleyn and pianist Stéphane Lemelin share their passion for the chamber music repertoire ranging from the classical era to contemporary music. Their repertoire includes the great works of the literature, and places a particular emphasis on French music, with a mission to explore the latter's lesser-known treasures. Bearing Montreal's original Iroquois name, the Trio Hochelaga has been invited since its inception to participate in the major music festivals in Canada, including the Lanaudière International Music Festival, the Ottawa International Chamber Music Festival, the Vancouver Festival, the Festival of the Sound and the Orford Arts Centre Festival. In 2003, Trio Hochelaga premiered Jacques Hétu's Triple Concerto with the Montreal Symphony Orchestra at the Lanaudière Festival. The Trio has since been heard throughout Canada, as well as in Japan, Taiwan and China. In 2010, the Trio conducts its first European Tour, performing among other venues at London's Wigmore Hall. Trio Hochelaga's discography includes a recording of the trios of Anton Arensky, as well as several discs of French music on the ATMA Classique label, including the complete works for piano and strings by Théodore Dubois and trios by Fauré, Pierné, Ropartz and Rhené-Bâton, all of which were met with great enthusiasm by the international press.



ANNE ROBERT

Reconnue pour son jeu qui exprime « sensibilité, suavité du son, dextérité et élégance du phrasé » (The Strad, Londres), la violoniste Anne Robert a reçu de nombreuses distinctions et a été premier violon à l'Orchestre symphonique de Montréal pendant douze ans. Formée auprès de Josef Gingold, Manoug Parikian et Taras Gabora, elle a reçu les plus hauts diplômes d'interprétation de l'Université d'Indiana, de la Royal Academy of Music de Londres et du Conservatoire de musique du Québec à Montréal. Sa discographie compte une vingtaine de titres révélant l'éclectisme de son répertoire. Anne Robert enseigne au Conservatoire de musique du Québec à Montréal et à l'Université de Montréal. Elle joue sur un Guarnerius « del Gesù » de 1735, prêt de la Fondation Canimex.

Recognized for “deeply sensitive playing, sweetness of sound, dexterity and wise shaping” (The Strad, London), violinist Anne Robert has received many awards and played first violin with the Montreal Symphony Orchestra for twelve years. She studied with Josef Gingold, Manoug Parikian, and Taras Gabora and received the highest performing degrees from Indiana University, London’s Royal Academy of Music, and the Conservatoire de musique du Québec à Montréal. Her discography includes about twenty titles showing the eclecticism of her repertoire. Anne Robert teaches at the Conservatoire de musique du Québec à Montréal and at the Université de Montréal. She plays on a 1735 Guarnerius “del Gesù” violin, on loan from the Canimex Foundation.

Soliste, chambriste et pédagogue internationalement recherché, Paul Marleyn couvre un vaste répertoire allant de l'époque Baroque à la musique du XXI^e siècle, du *ricercar* de Gabrielli au concerto romantique, du folklore irlandais à Metallica. Il a collaboré avec de nombreux artistes dont Boris Berman, Martin Beaver, Miriam Fried, Joshua Bell et Marc-André Hamelin. Il a étudié avec Robert Norris, David Strange, Laurence Lesser et Aldo Parisot. Lauréat du Royal Over-Seas League International Competition de Londres, il a étudié au New England Conservatory et à l'université Yale et est professeur associé à la Royal Academy of Music de Londres. Paul Marleyn est professeur de violoncelle à l'Université d'Ottawa. Il est également président du Agassiz Summer Chamber Music Festival de Winnipeg.



PAUL MARLEYN

A soloist, chamber musician and internationally renowned teacher, Paul Marleyn covers a vast repertoire, from Baroque to 21st century music, from Gabrielli's *Ricercar* to the Romantic concerto, from Irish folklore to Metallica. He has collaborated with many artists, including Boris Berman, Martin Beaver, Miriam Fried, Joshua Bell, and Marc-André Hamelin. He studied with Robert Norris, David Strange, Laurence Lesser and Aldo Parisot. A laureate of the Royal Over-Seas League International Competition in London, he studied at the New England Conservatory and Yale University, and he is an Associate of the Royal Academy of Music in London. Paul Marleyn is Professor of Cello at the University of Ottawa. He is also President of the Agassiz Summer Chamber Music Festival in Winnipeg.



STÉPHANE LEMELIN

Le pianiste Stéphane Lemelin est bien connu du public canadien. Il s'est produit comme soliste et comme chambriste d'un bout à l'autre du pays et il est régulièrement invité à l'étranger. Élève d'Yvonne Hubert, de Karl-Ulrich Schnabel, de Leon Fleisher et de Boris Berman, il détient un doctorat de l'Université Yale. Sa discographie comprend l'intégrale des Nocturnes de Fauré, des oeuvres de Saint-Saëns, de Fauré et de Roussel avec l'Orchestre de Radio-Canada à Vancouver ainsi que des disques consacrés aux compositeurs français Georges Migot, Gustave Samazeuilh et Guy Ropartz. Stéphane Lemelin est professeur à l'Université d'Ottawa.

Pianist Stéphane Lemelin is well known to Canadian audiences. He has appeared as a soloist and chamber musician across the country, and he is regularly invited to perform abroad. A student of Yvonne Hubert, Karl-Ulrich Schnabel, Leon Fleisher, and Boris Berman, he holds a doctorate from Yale University. His varied discography gives particular emphasis to the French repertoire, and includes the complete Nocturnes of Gabriel Fauré, works for piano and orchestra by Saint-Saëns, Fauré, and Roussel with the CBC Vancouver Orchestra, as well as recordings of piano works by little-known composers such as Georges Migot, Gustave Samazeuilh, and Guy Ropartz. Stéphane Lemelin is Professor of Music at the University of Ottawa.

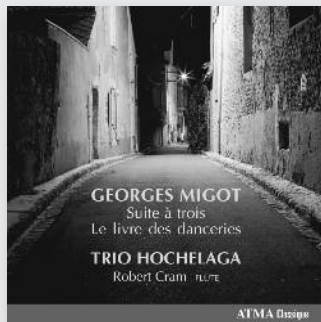
En 2004, Teng Li prit le monde musical de Toronto par surprise en décrochant le poste d'Alto solo de l'Orchestre symphonique de Toronto à l'âge exceptionnel de 21 ans. Teng a joué en récital tant en Asie qu'en Europe et en Amérique du Nord. Davis Patrick Stearns du *Philadelphia Inquirer* écrit avec enthousiasme : « elle... a joué avec une pétillante fraîcheur qu'on n'entend d'ordinaire qu'en rêve. » Comme chambriste, Teng Li a participé à de nombreux festivals prestigieux, dont Marlboro, Santa Fe, Caramoor, Moritzburg (Allemagne), Rome (Italie) et Kaposvar (Hongrie). Madame Li enseigne actuellement à l'université de Toronto ainsi qu'au programme d'échange Morningside Music Bridge du Mount Royal University. Elle joue sur un alto Amati de 1703, prêté par le Dr William Waters.

It was 2004 when Teng Li made a splash in the Toronto music scene by landing the Toronto Symphony Orchestra Principal Viola position at the astonishing age of 21. Teng has given recitals in Asia, Europe, and North America. Davis Patrick Stearns of the *Philadelphia Inquirer* noted "she...played with a sparkling freshness you usually hear in your dreams." As a chamber musician, Teng has participated many prestigious festivals, including Marlboro, Santa Fe, Caramoor, Moritzburg(Germany), Rome(Italy), and Kaposvar(Hungary). Teng currently serves on faculty at the University of Toronto and the Mount Royal University Morningside Music Bridge. Teng plays on a 1703 Amati viola, on loan from Dr. William Waters.



TENG LI

■ DÉJÀ PARUS CHEZ ATMA | PREVIOUS RELEASES



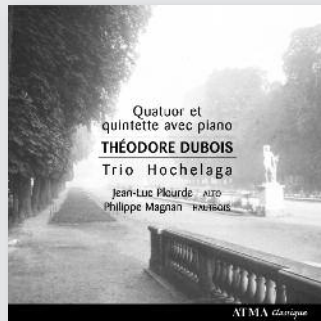
ACD2 2543



ACD2 2542



ACD2 2362



ACD2 2385

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

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

La série « Musique française : Découvertes 1890-1939 » dirigée par le pianiste Stéphane Lemelin présente des œuvres rares au disque et met en lumière tout un pan du paysage musical français du tournant du siècle.

Directed by pianist Stéphane Lemelin, the series Musique française : Découvertes 1890-1939 presents rarely recorded French music and sheds light on areas of the musical landscape of France during a pivotal era.

Réalisation et montage / *Produced and Edited by:* Johanne Goyette
Ingénieur du son / *Sound Engineer by:* Carlos Prieto
Salle François-Bernier, Domaine Forget, Saint-Irénée (Québec), Canada
Mars 2011 / March 2011

Graphisme / *Graphic design:* Diane Lagacé
Photo de couverture / *Cover photo:* © Getty Images
Responsable du livret / *Booklet Editor:* Michel Ferland