

Johann Sebastian Bach

(1685–1750)

CONCERTO POUR CLAVECIN EN RÉ MINEUR /
HARPSICHORD CONCERTO IN D MINOR (BWV 1052)

1. Allegro 7:25 2. Adagio 6:51 3. Allegro 7:46

CONCERTO POUR CLAVECIN EN FA MINEUR /
HARPSICHORD CONCERTO IN F MINOR (BWV 1056)

4. Allegro 3:34 5. Largo 2:45 6. Presto 3:44

CONCERTO DANS LE GOÛT ITALIEN EN FA MAJEUR /
ITALIAN CONCERTO IN F MAJOR (BWV 971)

7. () 3:59 8. Andante 4:56 9. Presto 3:55

SONATE POUR VIOLON ET CLAVECIN N° 2 EN LA MAJEUR /
SONATA FOR VIOLIN AND HARPSICHORD NO. 2 IN A MAJOR (BWV 1015)

10. () 3:16 11. Allegro 3:23 12. Andante un poco 3:30 13. Presto 4:25

TOTAL : 59:45

Sophie Gent, violon violin
Stephen Freeman, violon violin
Jean-Louis Blouin, alto viola
Mélisande Corriveau, violoncelle cello
Pierre Cartier, contrebasse doublebass
Olivier Fortin, clavecin harpsichord

Masques



FONDÉ À MONTRÉAL EN 1998, MASQUES SE CONSACRE À L'INTERPRÉTATION DU RÉPERTOIRE VOCAL ET INSTRUMENTAL DES XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES. Ce groupe, dont le nom s'inspire des divertissements de l'Angleterre de l'époque élisabéthaine (performances où s'unissaient poésie, musique, danse et mise en scène), est constitué des meilleurs musiciens canadiens de la relève. Masques travaille en étroite collaboration avec de jeunes talents européens, favorisant ainsi ses échanges avec des interprètes issus des deux continents.

Les musiciens de l'ensemble se produisent fréquemment comme solistes et chambristes à travers le Canada, les États-Unis et l'Europe, au sein d'ensembles tels Capriccio Stravagante, Tafelmusik, Arion, La Petite Bande et Les Voix Humaines. L'ensemble est à géométrie variable, dans le respect des différents projets présentés.

Masques s'est rapidement distingué sur la scène internationale, notamment en remportant le Grand Prix au concours Dorian/International EMN Young Artists' Competition in conjunction with the York Early Music Festival en 1999 et en se classant finaliste en 2001 au Early Music Competition (Angleterre). Suite au lancement de son premier enregistrement consacré au *Consort of Two Parts* du compositeur anglais Matthew Locke, l'ensemble s'est produit à travers le Canada dans le cadre d'événements prestigieux dont les festivals de Lamèque, Lanaudière, Victoria et Vancouver, ainsi qu'en France et aux États-Unis. Les prestations de Masques sont régulièrement diffusées sur les ondes de CBC et d'Espace Musique.

Boursier des différents paliers gouvernementaux, Masques produit sa propre série de concerts à Montréal et, depuis 2004, enregistre pour Analekta.



Olivier Fortin clavecin



FONDATEUR ET DIRECTEUR DE L'ENSEMBLE MASQUES, OLIVIER FORTIN EST DIPLÔMÉ DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE QUÉBEC (classe d'Anatole Gagnon). En plus d'avoir étudié auprès de Dom André Laberge, il est détenteur d'une maîtrise en interprétation de l'Université de Montréal sous la direction de Réjean Poirier. Il a également étudié en Europe à Paris avec Pierre Hantai et au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam dans la classe de Bob van Asperen. En 1997, il était lauréat du Concours International Bach de Montréal et du Concours International de Bruges. Soliste et chambriste particulièrement apprécié, il a joué, enregistré et participé à de nombreuses tournées en Europe, aux États-Unis et au Canada avec des ensembles tels Masques, Capriccio Stravagante, Tafelmusik, Chanticleer, le Studio de Musique Ancienne de Montréal et Les Voix Humaines en plus de se produire régulièrement en concert avec les clavecinistes Skip Sempé et Pierre Hantai dans des programmes à deux et trois clavecins. Olivier Fortin enseigne le clavecin et la musique de chambre au Conservatoire de Musique de Québec et au Tafelmusik Summer Institute de Toronto.



Sophie Gent violon



LA VIOLONISTE SOPHIE GENT EST NÉE À PERTH, EN AUSTRALIE. APRÈS Y AVOIR ÉTUDIÉ AVEC PAUL WRIGHT, ELLE A POURSUIVI SON CURSUS AU CONSERVATOIRE DE LA HAYE AVEC RYO TERAKADO. Sophie est aujourd'hui membre d'ensembles tels qu'Il Gardellino, Ricercar Consort et Capriccio Stravagante et fait partie du quatuor à cordes Mito Dell'arco, basé au Japon, avec Ryo Terakado, Yoshiko Morita et Hidemi Suzuki. Elle est régulièrement invitée à se produire en Australie dans différents ensembles de musique de chambre et festivals. Au Canada, elle se produit avec l'Ensemble Masques dirigé par Olivier Fortin.



Les « passions de l'âme » chez Bach



SI NOUS JUGERONS AUJOURD'HUI IMPORTANT DE FAIRE RENAÎTRE LA MUSIQUE EUROPÉENNE PRÉRROMANTIQUE, il est logique de chercher à comprendre le mode de pensée des musiciens de l'époque et l'état d'esprit ayant inspiré la création de leurs œuvres. Leur monde, devenu inaccessible, doit être reconstruit.

Un concept fondamental de ce type de répertoire est qu'il évoque des états de l'esprit, des émotions, des sentiments, tels le désir, l'anxiété, le bonheur, la tristesse, la honte, la haine, l'amour, la peur, la colère, l'envie, l'aversion, la joie et la douleur. Savoir reconnaître l'affect (ou, plus précisément, comme les traités de l'époque l'indiquaient, « les passions » ou « les passions de l'âme ») d'un mouvement de Bach ou de n'importe quelle autre pièce de musique baroque nous permet de connaître le message fondamental, le sens et la finalité de cette pièce.

Jusqu'en 1800 environ, la musique, tout comme les autres arts, était une forme de rhétorique — l'art d'interpréter avec le but de gagner à sa cause ou d'influencer les autres. Aristote avait d'ailleurs expliqué que « la rhétorique est l'art de découvrir, dans un cas particulier, les moyens disponibles de persuasion ». Le mot grec qui la désigne est « pathopoeia » (de *pathos*, sentiment, et de *poiein*, faire). La *pathopoeia* est donc l'élocution emphatique d'une passion ou d'un sentiment, avec le but d'éveiller cette même passion chez l'auditeur.

À la locution « passions de l'âme » se greffe une signification ajoutée, qui implique que ces états mentaux ou spirituels ne sont pas simple référence. L'auditeur est absorbé par une influence externe : une autre personne, par exemple, ou un livre de poèmes, une toile ou une pièce de musique. Quand il compare le musicien à un orateur, Quantz mentionne que leur but commun est de les « rendre maîtres des cœurs des auditeurs, d'éveiller ou d'immobiliser leurs passions et de les mener à ce moment précis à éprouver tel sentiment, à poser tel geste. » Par conséquent, se soumettre aux passions de la musique pourrait être considéré une « écoute authentique ».

Puisque nous considérons souvent la musique baroque comme étant formelle et distante, la force émotionnelle des passions et leur pouvoir à émouvoir le public peut surprendre. Bartel (1997) écrit :

«Les passions présentées enveloppaient l'auditeur, provoquant une réaction directe et spontanée. Celui-ci n'était pas libre de se contrôler; il était plutôt contrôlé par l'accomplissement de la passion, se mettant spontanément à rire ou à pleurer, à éprouver du désespoir ou de l'impatience, de la rage ou du contentement. De nombreux témoins oculaires de l'époque mentionnent l'intensité et les superbes effets des compositions [musicales].»

On pourrait bien toucher ici du doigt le but premier de l'expérience musicale baroque. Il va sans dire que la *pathopoeia* suppose la présence d'un public ainsi qu'un lien dynamique, démonstratif, entre public et orateur/interprète. Aujourd'hui, l'éléments de connexion entre auditeurs et musiciens est trop souvent absent des concerts, les interprètes affichant une tendance inconsciente à reproduire le modèle romantique, en maintenant une distance avec le public et en demeurant indifférents à la manière dont leur musique est reçue. C'est pourtant un cas d'authenticité historique au sens le plus primaire.

Des vestiges des passions demeurent dans les indications de tempo chapeautant chaque pièce. Les compositeurs baroques utilisaient les passions de l'âme pour caractériser les mouvements afin qu'un musicien puisse immédiatement comprendre comment interpréter la pièce. Cette convention, reprenant généralement des termes italiens, s'est transmise à toute l'Europe au 17^e siècle. En italien, *allegro* signifie «enjoué», *adagio* «délicat», etc. Ces indications ont peut-être eu l'intention, dès le début, de préciser le tempo également; dans tous les cas, au fur et à mesure que les passions sont tombées en désuétude à la fin du 18^e siècle, des indications comme *allegro* se sont graduellement centrées sur le tempo. Avec l'avènement du métronome et des microphones, le tempo est éventuellement devenu synonyme de «vitesse». C'est pourquoi, pour la plupart des musiciens d'aujourd'hui, *allegro* en est venu à signifier «rapide» plutôt qu'«enjoué».

Bach recyclait fréquemment ses compositions, les arrangeant pour différentes combinaisons d'instruments; toutes les pièces de cet enregistrement sont considérées comme ayant existé sous d'autres formes. (Même le Concerto «nach Italiänischen Gusto», BWV 971, a probablement été conçu originellement pour un autre instrument accompagné d'un orchestre; il se joue bien au hautbois ancien par exemple, sans en changer une seule note.) Plusieurs mouvements enregistrés ici existent sous d'autres formes : le Concerto en *ré* mineur en son entier a été repris dans des cantates (146/1, 146/2, 188/1) et le magnifique deuxième mouvement du Concerto en *fa* mineur est également 156/1. La plupart de ces mouvements sont des sinfonias instrumentales mais une, 146/2, comprend un texte, fait intéressant qui nous conforte quand vient le temps d'attribuer des passages de l'âme à ces pièces instrumentales.

Si nous n'avions accès qu'à la version instrumentale du concerto, quel affect tenterions-nous d'évoquer? Les trémolos répétés (des coulés sur la même note) suggèrent un soupir. Le trémolo équivaut à une respiration ou un vibrato d'archet mais diffère du vibrato moderne en étant rythmique. En musique notée, le trémolo avait une association symbolique avec les frissons et donc avec le froid, la peur, l'admiration, la mort et la douleur. La forme des traits mélodiques de ce mouvement évoque la douleur et le chagrin: un accord mineur et une chute d'une septième. De façon fort inusitée, cette tragique mélodie est d'abord présentée seule et jouée par tous (un fait plutôt atypique pour Bach, le maître du contrepoint). Quand la voix supérieure entre au clavecin, la mélodie à l'unisson devient la ligne de basse, se répétant cinq fois, ostinato sur lequel la structure du mouvement est érigée. Ce nombre de répétitions, avec des excursions et des modulations idoines, transmet précisément, de façon convaincante et noble, une profonde douleur. Le texte de la version pour cantate de Bach reprend plus ou moins ces mots : «À travers de nombreuses épreuves, nous devons entrer dans le royaume de Dieu.» L'occasion d'écrire des opéras ne s'est jamais présentée formellement à Bach mais si ce mouvement avait fait partie d'un opéra, il serait devenu une magistrale aria qui aurait certainement suscité une ovation debout. Il aurait été présenté au moment dramatique du désespoir ultime : après qu'on eut appris que le Roi avait perdu la guerre ou lors de la mort de la bien-aimée du héros. On peut imaginer un chanteur, éloquent orateur, mener le public à une désolation profonde, la dernière répétition de l'ostinato jouée dans une réunificatrice pénombre.

J.A. Birnhaum, professeur de rhétorique et ami de Bach, parlait de lui en ces termes :

«Parce que [Bach] est parfaitement au courant des qualités et des avantages qu'une pièce musicale partage avec l'art de la rhétorique, ce n'est pas seulement un grand plaisir de l'entendre orienter son discours averti vers les similarités et les accords qui existent entre musique et rhétorique; on admire aussi l'adresse avec laquelle il transmet cette synthèse dans ses œuvres.»

Nous commençons seulement à apprécier combien musique et rhétorique étaient profondément liées à l'époque de Bach et de ses collègues. La force, le but et le sens de la musique préromantique en deviennent rehaussés et intensifiés quand on les approche avec de telles méthodes et principes. De fait, elles nous indiquent comment les musiciens baroques agissaient et pourquoi. Les traités de rhétorique demeurent en effet, comme Judy Tarling l'a écrit «l'ultime référence pour les pratiques interprétatives».

© Bruce Haynes / Traduction : Lucie Renaud





Masques



MASQUES IS A MONTREAL-BASED EARLY MUSIC ENSEMBLE FOUNDED IN 1998, PERFORMING VOCAL AND INSTRUMENTAL MUSIC OF THE 17TH AND 18TH CENTURIES. The name of the ensemble is inspired by the masques of the Elizabethan England—mystical performances which fused poetry, music, dance and drama. The ensemble has become a meeting point for Canada's young musicians. Masques also collaborates regularly with up and coming European talents, thereby maintaining close ties with musicians of diverse backgrounds. All the musicians of Masques have enviable performing experience, and regularly concertize as soloists and chamber musicians throughout Canada, the United States and Europe with such ensembles as Capriccio Stravagante, Tafelmusik, La Petite Bande and Les Voix Humaines. While maintaining a core ensemble, Masques varies in size according to the demands of the projects it presents.

The ensemble has risen rapidly to international attention, winning the Grand Prize in the Dorian/Early Music America Competition in 2000, and being selected as finalist at the York Early Music Competition in 2001. Following the release of the ensemble's first recording, devoted to the *Consorts of Two Parts* by the English composer Matthew Locke, Masques has been heard coast to coast in various festivals including Lamèque, Lanaudière and Vancouver. Masques was also heard in France and in the United States. The ensemble's performances are regularly broadcast on CBC/Radio-Canada.

Recipient of grants from several levels of government, Masques presents its own concert series in Montreal, and since 2004, records exclusively for the Analekta label.



Olivier Fortin harpsichord



FOUNDER AND DIRECTOR OF THE MONTREAL-BASED EARLY MUSIC ENSEMBLE MASQUES, OLIVIER FORTIN GRADUATED WITH DISTINCTION FROM THE CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE QUÉBEC IN 1995. He continued his training with Dom André Laberge, obtained a Master Degree from Université de Montréal 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, Tafelmusik, Chanticleer, the Studio de Musique Ancienne de Montréal and Les Voix Humaines as well as playing with Skip Sempé and Pierre Hantai in a harpsichord trio. Olivier Fortin teaches harpsichord and chamber music at the Conservatoire de Musique de Québec.



Sophie Gent violin



THE VIOLINIST SOPHIE GENT WAS BORN IN PERTH, WESTERN AUSTRALIA. After completing initial studies there with Paul Wright, she pursued training at the Royal Conservatory in The Hague with Ryo Terakado. Sophie is now a performer with ensembles such as Il Gardellino, The Ricercar Consort and Capriccio Stravagante and is a member of the string quartet Mito Dell'arco, based in Japan, with fellow members Ryo Terakado, Yoshiko Morita and Hidemi Suzuki. She is regularly invited to perform in various chamber music festivals and with many ensembles in Australia as well as in Canada where she performs with Ensemble Masques, directed by Olivier Fortin.



Recognizing affections in Bach's music



IF WE SEE SOME VALUE NOW IN REVIVING THE MUSIC OF PRE-ROMANTIC EUROPE, it is only logical that we learn what we can about how musicians thought—about the mental framework in which their pieces were fashioned. That is a world that has to be reconstructed, as it is so thoroughly invisible to our modern eyes.

A fundamental concept of this kind of music is that it evokes mental states, emotions, or feelings, like desire, dread, gladness, sorrow, shame, hatred, love, fear, hope, anger, envy, aversion, joy, and grief. To recognize the affection in a movement by Bach, or any other piece of Baroque music, is to know the basic message, the meaning and purpose of the piece.

Until about 1800, music, like the other arts, was a form of rhetoric, and rhetoric is the art of performing with the purpose of winning over or influencing others. It was Aristotle who said that "Rhetoric is the art of discovering, in a particular case, the available means of persuasion." The Greek word for this is "pathopoeia" (from *pathos*, feeling, and *poiein*, to make). *Pathopoeia* is the emphatic delivery of a passion or feeling, with the purpose of awakening the same passion in the listener.

The word "affections" carries with it an added meaning. It implies that these mental and spiritual states are not merely referred to; the listener is taken over by an outside influence: another person, for instance, or a book of poems, a painting, or a piece of music.* Quantz writes, in comparing the musician to the orator, that their goal is "to make themselves masters of the hearts of their listeners, to arouse or still their passions, and to transport them now to this sentiment, now to that." Thus, to surrender to the music's affections might be called "authentic listening."

Since we often think of Baroque music as formal and detached, the emotional force of the affections and their power to move audiences surprises us. Bartel (1997) writes

“The presented affection enveloped the listener, causing a direct and spontaneous reaction. He was not free to control himself; rather he was controlled by the realized affection, spontaneously breaking into laughter or weeping, sorrow or longing, rage or contentment. Numerous contemporary eyewitness accounts refer to the intensity and grand effect of [musical] compositions.”

This may well be the central purpose of the Baroque musical experience. It goes without saying that *pathopoeia* implies the presence of an audience, as well as an outgoing, dynamic relationship between the audience and the orator/performer. The element of connection between listeners and musicians is too often missing in concerts today, because performers tend unconsciously to use the Romantic model, keeping themselves personally aloof and indifferent to how their music is received. This is an issue of historical authenticity in the most basic sense.

A vestige of the affections remains in the tempo markings at the head of each piece. Baroque composers characterized movements by affection so a musician would immediately know a great deal about how to perform the piece. This convention, usually using Italian words, spread all over Europe during the 17th century. “Allegro” in Italian means “cheerful,” “Adagio” means “gentle,” etc. But from the beginning, these markings may have been meant to indicate tempo as well; at any rate, as the affections lost currency towards the end of the 18th century, markings like *Allegro* were gradually focused on tempo, and with the advent of metronomes and microphones, tempo eventually took on the technical meaning of “speed.” So to most musicians now, “Allegro” has come to mean “fast” instead of “cheerful.”

Bach frequently recycled his compositions, setting them for different combinations; all the pieces on the present disk are thought to have once existed in other forms. (Even the concerto “nach Italiänischen Gusto,” BWV 971, probably represents an intabulation of a concerto originally for another instrument accompanied by orchestra; it goes well on the hautboy, for instance, without changing a note). And several movements on this recording survive in other forms: the entire D-minor concerto exists as movements in cantatas (146/1, 146/2, 188/1) and the very fine second movement of the F-minor is also 156/1. Most of these movements are instrumental sinfonias, but one, 146/2, is supplied with words. This is interesting because words make us feel more confident in attributing affections to these instrumental pieces.

If we had only the instrumental version, the concerto, what affection would we try to evoke with it? The repeated tremolos (slurred notes on the same tone) suggest a sigh. The tremolo amounted to a breath or bow vibrato, but was unlike modern vibrato in being rhythmic. In texted music, the tremolo had a symbolic association with shivering, and thus with cold, fear, awe, death, and grief. The shape of the phrases in this movement is typical of grief and misery: a minor triad and a fall of a 7th. An unusual trait of this tragic melody is that the first time we hear it, it is the only voice, and is played by everyone (rather atypical for Bach, the master of counterpoint). When the upper voice in the harpsichord enters, this unison melody becomes the bass line, repeating itself five times—an ostinato on which the structure of the movement is built. That number of repeats, with appropriate excursions and modulations, is exactly enough to convey in a dignified and convincing way the affection of profound grief. Bach's cantata version adds a text that corresponds more or less: "We must through much tribulation enter into the Kingdom of God." Bach didn't have formal occasion to write operas, but if this movement had been part of an opera, it would have been a masterful aria, and would surely have brought the house down. It would have come at the dramatic moment of ultimate despair: at the news of a King's loss of the war, or the death of the hero's loved one. One can imagine a singer, very much the orator, drawing an audience into his deep sorrow, and the last repetition of the ostinato played in gathering darkness.

Bach's friend, J.A. Birnbaum, a professor of rhetoric, wrote of him,

"Because [Bach] is perfectly aware of the qualities and advantages that a piece of music shares with the art of rhetoric, it is not only a great pleasure to hear him when he focuses his informed discussion on the similarity and agreement that exists between music and rhetoric, one also admires his skilful application of this synthesis in his works."

We are only now beginning to appreciate the extent of the identity of music and rhetoric in the music of Bach and his colleagues. The force, purpose, and meaning of pre-Romantic music are enhanced and intensified by approaching it through such methods and principles. In effect, they describe what Baroque musicians did and why they did it. Rhetoric's treatises are indeed, as Judy Tarling wrote, "the ultimate performance practice manuals."

© Bruce Haynes, February 2007.

*In the history of English usage, there have been other words for this idea, like "affects," "passions," and "humours." But only "affection" automatically carries the sense of an outside stimulus.

