

J. H. SCHMELZER

SACRO-PROFANUS
SONATAS

ENSEMBLE
MASQUES
OLIVIER FORTIN

J. H. SCHMELZER

SACRO-PROFANUS
SONATAS

ENSEMBLE MASQUES
OLIVIER FORTIN

ZZT
334

« ... ce concert sacré et profane a été spécialement réuni de telle sorte qu'il puisse servir aussi bien la vénération des saints que le plaisir sincère des hommes ... » Par ces mots Johann Heinrich Schmelzer souligne le double but des sonates compilées dans son recueil de 1662, *Sacro-profanus concentus musicus*. Pour leur premier enregistrement chez Zig-Zag Territoires les musiciens de l'Ensemble Masques (Canada) explorent la musique de chambre de ce compositeur baroque autrichien, en combinant les sonates pour cinq et six instruments du *Sacro-profanus concentus musicus* avec quelques-unes des œuvres de circonstance les plus aventureuses de Schmelzer, comme *Die Fechtschule* ou la sonate *Al giorno delle Correggie*.

'... this Sacred-Profane Musical Concord is compiled especially so that it may serve both the pious veneration of the saints and the honest pleasure of mankind...' With these words Johann Heinrich Schmelzer stresses the dual purpose of the sonatas compiled in his 1662 publication, *Sacro-profanus concentus musicus*. For their debut recording on Zig-Zag Territoires the musicians of the Canadian Ensemble Masques explore the chamber music of this Austrian Baroque composer, combining the sonatas for five and six instruments of *Sacro-profanus concentus musicus* with some of Schmelzer's most adventurous occasional works such as *Die Fechtschule* or the sonata *Al giorno delle Correggie*.



JOHANN HEINRICH SCHMELZER
(c.1620/23 – 1680)

ZZT
334

SACRO-PROFANUS

1. Sonata IV a sei *	4'38
2. Sonata III a sei *	4'42
3. Sonata a cinque per camera: Al giorno delle Correggie (1676)	4'49
4. Sonata VI a sei *	3'32
5. Sonata VII a cinque *	4'23
6. Balletto a quattro: Die Fechtschule (1668)	7'36
7. Sonata V a sei *	3'29
8. Polnische Sackpfeiffen (1665)	6'28
9. Sonata IX a cinque *	3'59
10. Sonata VIII a cinque *	3'24
11. Lamento sopra la morte Ferdinandi III (1657)	6'53

* *Sacro-profanus concentus musicus*, Nürnberg 1662

Total Time: 51'13

ENSEMBLE MASQUES
OLIVIER FORTIN, HARPSICHORD & ARTISTIC DIRECTION

Sophie Gent, violin 1

Tuomo Suni, violin 2 (viola on track 11)

Kathleen Kajioka, viola 1

Simon Heyerick, viola 2

Mélissande Corriveau,
viola da gamba (cello on tracks 6 & 8)
Benoît Vanden Bemden, violone Julien Debordes,
bassoon (tracks 3 & 8)

ZZT
334



© Franck Ferville

Ensemble Masques

En 1619, par hasard juste avant la naissance de Johann Heinrich Schmelzer, Ferdinand II accède au trône impérial du Saint Empire romain germanique, empire multiculturel par excellence. Ce souverain inflexible – qui, par la rétractation des promesses de tolérance aux protestants, déclenche la Guerre de Trente Ans – renverse radicalement la tendance dans le domaine musical. Plutôt que des maîtres de chapelle originaires des Pays-Bas, il fait venir des Italiens, à commencer par trois élèves de Giovanni Gabrieli grâce auxquels le baroque fait une entrée glorieuse et définitive dans les quatre villes impériales que sont Vienne, Prague, Ratisbonne et Graz. En outre, le mariage de Ferdinand avec Éléonore de Gonzague en 1622 jette un pont vers Mantoue, par lequel les premiers opéras baroques – et donc Monteverdi – partent vers le nord. Grâce aux nouveaux (vice-)maîtres de chapelle, la musique instrumentale gagne en popularité en tant que genre à part entière. C'est dans ce contexte de musique de théâtre italienne, de double choralité vénitienne et de musique de chambre innovante centrée sur le violon – une période qui durera deux siècles – que Schmelzer commence sa carrière.

Johann Heinrich Schmelzer naît entre 1620 et 1623 dans la petite ville de Scheibbs, dans les Préalpes autrichiennes. La date et le lieu de sa naissance ne peuvent être déterminés précisément parce que son père, Daniel, outre boulanger et citoyen de Scheibbs, est également officier de l'armée itinérante de Ferdinand II. Peu de sources nous renseignent sur la jeunesse de Schmelzer et sur sa formation musicale, mais la chaleureuse relation qui le lie à l'empereur Léopold I^{er} permet

de supposer qu'il apprend son métier à la cour de Vienne, peut-être auprès du maître de chapelle Antonio Bertali ou des maîtres de musique Burckhardt Kugler et Giovanni Sansoni. Alors qu'il est peut-être déjà actif à partir de 1635/1636 à Vienne, son acte de mariage de 1643 nous offre une première piste : il y est renseigné « *instrumentalis musicus* » et « *cornetist* » à la cathédrale Saint-Étienne. En 1649, Schmelzer est officiellement intégré comme violoniste (et plus tard comme *konzertmeister*) à la cour de Ferdinand III, où il donne des leçons de composition à l'empereur et à sa famille. À partir de 1658, il accompagne le successeur de Ferdinand, Léopold I^{er}, en voyage à Frankfort et à Innsbruck, où il rencontre Antonio Cesti pour la première fois. De leur collaboration naît, à l'occasion du mariage de Léopold en 1668, le plus grand spectacle baroque viennois du XVII^e siècle, *Il pomo d'oro* : Cesti écrit l'opéra, Schmelzer se charge des danses. En 1671, le poste de vice-maître de chapelle est vacant, auquel Schmelzer voit rapidement s'ajouter les tâches du maître de chapelle Giovanni Felice Sances, affaibli par l'âge. Schmelzer est élevé au rang de pair en 1673, en guise de remerciement pour 25 ans de bons et loyaux services, et en 1679, il obtient finalement la direction sur les dizaines de musiciens de la cour, une position dont il ne peut jouir que brièvement. Au début du printemps 1680, alors à Prague, le compositeur succombe à la peste, précisément l'épidémie qui chassa la cour de Vienne deux ans plus tôt. Schmelzer, le premier maître de chapelle autrichien après une longue lignée d'Italiens, est remplacé par l'intendant d'opéra impérial Antonio Draghi. Il laisse des richesses pour plus de 10 000 florins et environ 25 chaînes en or, médailles d'honneur et cadeaux personnels de la famille impériale, de prélates et d'autres figures de l'élite. Parmi ses nombreux élèves, citons peut-être Heinrich Ignaz Franz von Biber et certainement Johann Joseph Fux, deux compositeurs qui, à l'exemple de Schmelzer, développent un véritable style allemand.

Au XVII^e siècle, Schmelzer jouit d'une réputation internationale de « probablement le meilleur et le plus célèbre violoniste d'Europe » (J. J. Müller, *Reise-Diarium*, 1660). À l'instar de Biber, Schmelzer pousse l'instrument jusqu'à ses limites, surtout dans les sonates virtuoses du recueil *Sonatae unarum fidium* (1664), le premier volume consacré à ce genre en territoire germanophone. Par ailleurs, Schmelzer ne perd jamais le contrepoint de vue, ainsi qu'on peut l'observer dans ses deux collections populaires de musique de chambre, qui comprennent des sonates et des suites d'esprit italien, *Duodena selectarum sonorum* (1659) et *Sacro-profanus concentus musicus* (1662). Des exemplaires existent à juste titre dans les bibliothèques de l'Europe entière et nous savons par exemple que le compositeur nord-allemand Franz Tunder possède les deux recueils.

Le recueil de 1659 est encore dédié à l'empereur, tandis que *Sacro-profanus concentus musicus* l'est à Léopold-Guillaume de Habsbourg, frère de Ferdinand III et principal prélat de la région (et plus tard gouverneur des Pays-Bas espagnols). Dans sa dédicace, le compositeur souligne, comme beaucoup de ses contemporains et disciples, le double but de son travail : « La musique est un plaisir pour les saints et les gens, un acte de dévotion, un symbole de la vertu humaine. Et pour cette raison, ce concert sacré et profane a été spécialement réuni de telle sorte qu'il puisse servir aussi bien la vénération des saints que le plaisir sincère des hommes et en même temps pour éveiller la dévotion à l'église et rafraîchir l'esprit humain à l'extérieur. » Schmelzer semble donc effectivement destiner ses sonates également à l'église, bien qu'elles soient de structures beaucoup plus diversifiées que la *sonata da chiesa* italienne ; peut-être ne sonnent-elles pas très religieuses à nos oreilles. Le sacré est probablement à rechercher dans l'usage cohérent qu'il fait du contrepoint plutôt que dans le feu

d'artifice violonistique tel qu'on le retrouve dans ses sonates solos et ses pièces de circonstance, que l'on peut sans crainte caractériser de « musique à programme ».

La sonate la plus ingénieuse et complexe est la **Sonate III** : le thème s'y fait d'abord entendre dans les voix basses, puis – de façon très simple, mais absolument enchanteresse – pas à pas grimpe vers les voix du haut. Une courte partie dansante à six voix introduit une chaconne sublime de six fois douze mesures dans laquelle Schmelzer s'amuse avec une partie de basse constamment montante et descendante : selon la direction, il renverse le matériau mélodique, tandis que les cinq voix entrent en combinaisons de deux et trois. Enfin revient le thème d'ouverture renversé avec, comme dans bon nombre de sonates, une coda lente. L'héritage vénitien de la polychoralité de Giovanni Gabrieli reste parfois très clairement audible, même dans des formations de chambre restreintes comme celles-ci – c'est le cas dans la partie centrale de la **Sonate V** et dans l'introduction de la **Sonate VIII**. Les **Sonates VII** et **VI** divisent les instruments en petits groupes, mais Schmelzer dresse ici les voix inférieures contre les deux violons, qui s'attribuent les parties les plus ornées.

Toutes les sonates présentent des sections au contrepoint plus ou moins allongé. La **Sonate IX** comporte même deux fugues, une lente à trois temps et une très entraînante pour finir. La **Sonate IV** en comporte également deux : une fugue en rythme ternaire sur une triade renversée, suivie d'une deuxième qui combine un sujet virtuose avec un insistant mouvement contraire aux autres voix. Le sentiment chassé disparaît dans un duo pour les violons dans le style de la fantaisie, où surgit un trait chromatique.

En tant que compositeur de ballets officiel de la cour viennoise, grande amatrice de danse, Schmelzer écrit de nombreuses œuvres de circonstance. Son *balletto Die Fechtschule* (« *L'école d'escrime* ») (1668) en est l'exemple le plus célèbre ; cette œuvre est probablement conçue pour les joyeuses fêtes du carnaval. Il s'agit de la description vivante d'un combat avec une *intrada* galante, une aria (d'amour ?) avec sarabande et courante suivie de la lutte elle-même : on entend les chocs des épées. Dans la *Bader Aria* finale, le chirurgien commence tranquillement à soigner les blessures.

Dans *Polnische Sackpfeiffen* (« *Des cornemuses polonaises* ») (1665) transparaît l'intérêt pour la musique populaire et l'« exotisme » de l'Europe de l'Est. Schmelzer interrompt sans cesse assez rudement sa musique « urbaine » avec des imitations de cornemuses et des chansons populaires. Cette pièce curieuse est tirée du manuscrit Rost, une collection établie au XVII^e siècle par Franz Rost reprenant quelques-unes des compositions instrumentales les plus importantes de l'époque. La collection contient principalement des pièces uniques et est aujourd'hui conservée à Paris, grâce à Sébastien de Brossard, collectionneur du XVIII^e siècle. Une autre curiosité de ce genre est la *Sonata Al giorno delle Correggie* (« *Le jour des haricots* ») (1676), une référence au plat de haricots traditionnel offert chaque année aux travailleurs par leur patron. De façon assez peu fortuite, le continuo est complété par un basson, pour un effet spécial immanquable.

Le programme se termine avec la plus ancienne œuvre conservée de Schmelzer, le *Lamento sopra la morte Ferdinandi III* (« *Lamentation sur la mort de Ferdinand III* ») (1657), également extraite du manuscrit Rost. Le premier violon ouvre la sonate à trois parties avec le continuo, dans une mélodie élégiaque pleine de motifs tombants pour juste après s'abandonner à des coloratures. La section centrale aux doubles et triples cordes offre un aperçu de la virtuosité de Schmelzer, à

peine abordée dans les sonates. Après cette section, qui peut-être dépeint les cloches de la mort, nous devons probablement nous représenter Ferdinand au ciel, avec quelques sections de danse et une coda sereine.

Albert Edelman

Traduction: Catherine Meeùs

Fondateur et directeur artistique 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. En 1997, il fut lauréat du Concours international Bach de Montréal et du Concours international de Bruges. Soliste et chambристe très en demande, Olivier 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 Hantaï 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.

Formé d'un noyau de six instrumentistes spécialisés en musique baroque, l'Ensemble Masques est reconnu pour son expressivité, l'éloquence et la profondeur de ses interprétations et l'implication musicale de ses membres. Le nom de l'ensemble est emprunté aux masques de l'Angleterre élisabéthaine – spectacles inspirés mêlant poésie, musique, danse et théâtre. Les concerts et les enregistrements de l'ensemble sont fréquemment salués avec enthousiasme par la presse internationale. Travaillant en formation de chambre sans chef, ses membres contribuent chacun au résultat musical des œuvres jouées. À l'occasion, l'ensemble présente des œuvres 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 à travers le Canada (Vancouver, Edmonton, Victoria, Calgary, Banff), les États-Unis (University of Chicago, The Frick Collection à New York, The National Gallery à Washington ainsi que sur la côte ouest), en Belgique, en Espagne, aux Pays-Bas, en Autriche et en Allemagne ainsi qu'au Wigmore Hall de Londres.

www.ensemblemasques.org



Sophie Gent



Tuomo Suni



Mélissande Corriveau



Olivier Fortin



Kathleen Kaijoka



Benoît Vanden Bemden

In 1619, coincidentally just before the birth of Johann Heinrich Schmelzer, Ferdinand II succeeded to the throne of the eminently multicultural Holy Roman Empire. This intractable sovereign – who, by retracting promises of religious toleration made to the Protestants, unleashed the Thirty Years War – also changed course drastically in musical matters. In the place of Kapellmeisters from the Low Countries, he now preferred Italians, starting with three pupils of Giovanni Gabrieli, thanks to whom the Baroque made a glorious and definitive entrance to the four imperial cities of Vienna, Prague, Regensburg, and Graz. Moreover, Ferdinand's marriage to Eleonora Gonzaga in 1622 built a bridge to Mantua, over which the first Baroque operas, and the music of Monteverdi in particular, gravitated northwards. Thanks to these new (vice-)Kapellmeisters, instrumental music too grew popular as an independent genre. It was in this context of Italian musical theatre, Venetian polyphony, and innovative chamber music focusing on the violin – at the heart of a period that was to last two centuries – that Schmelzer began his career.

Johann Heinrich Schmelzer was born between 1620 and 1623 in the small town of Scheibbs in the Austrian Prealps. Neither the date nor the precise place of his birth can be determined with total certainty, because his father, Daniel Schmelzer, was not only a baker and a burgher of Scheibbs but also an officer in the itinerant army of Ferdinand II. Sources are lacking for Schmelzer's youth and his musical training, but in view of his warm relationship with Emperor Leopold I we can assume that he learned his trade at the Viennese court, perhaps with the Kapellmeister Antonio Bertali or the music teachers Burckhardt Kugler and Giovanni Sansoni. While he may therefore have been active in Vienna from 1635/36 onwards, the first written

trace of him comes in a document related to his marriage in 1643, which describes him as *instrumentalis musicus* and *Cornetist* at St Stephen's Cathedral.

In 1649 he was officially engaged as a violinist (and later Konzertmeister) at the court of Ferdinand III, where he also gave the emperor and his family composition lessons. From 1658 he accompanied Ferdinand's successor Leopold I on trips to Innsbruck and Frankfurt, where he first met Antonio Cesti. Their collaboration on the occasion of Leopold's marriage in 1668 resulted in the biggest Baroque spectacle of seventeenth-century Vienna, *Il pomo d'oro*: Cesti wrote the opera, while Schmelzer took care of the dances. In 1671 the post of vice-Kapellmeister became vacant; having been appointed to this position, Schmelzer quickly found his duties supplemented by those of the Kapellmeister Giovanni Felice Sances, enfeebled by old age. Schmelzer was elevated to the nobility in 1673, in recognition of twenty-five years of loyal service, and in 1679 he finally obtained official responsibility for the dozens of court musicians. But he was not to enjoy that position very long. In the early spring of 1680 the composer died of the plague in Prague – the very epidemic that had chased the court from Vienna two years previously. Schmelzer, who had been the first Austrian Kapellmeister after a long succession of Italians, was replaced by the imperial opera intendant Antonio Draghi. He left a large fortune of more than 10,000 gulden and some twenty-five gold chains, medals of honour and personal gifts from the imperial family, prelates, and other members of the social elite. Among his many pupils were perhaps Heinrich Ignaz Franz von Biber and certainly Johann Joseph Fux, two composers who, following Schmelzer's example, developed a true German style.

In the seventeenth century Schmelzer enjoyed an international reputation as 'the most famous and almost the most distinguished violinist in all Europe' (J. J. Müller, *Reise-Diarium*, 1660). Like his pupil Biber, Schmelzer tested the limits of the instrument, es-

pecially in the virtuoso solo sonatas of *Sonatae unarum fidium* (1664), the first volume devoted to this genre in the German-speaking lands. On the other hand, Schmelzer never lost sight of the importance of counterpoint, as is clear from his two popular chamber music collections containing sonatas and suites based on Italian models, *Duodena selectarum sonatorum* (1659) and *Sacro-profanus concentus musicus* (1662). Copies of these deservedly found their way into libraries all over Europe, and we know that the north German composer Franz Tunder, for example, purchased both volumes. While his publication of 1659 was still dedicated to the Emperor, for the *Sacro-profanus concentus musicus* Schmelzer turned to Leopold Wilhelm von Habsburg, brother of Ferdinand III and the leading prelate of the region (and later governor of the Spanish Netherlands). In his dedication, like many of his contemporaries and followers, he stresses the dual purpose of his work: 'Music is the pleasure of the saints and of mankind, the exercise of piety, a symbol of human virtues. And certainly this Sacred-Profane Musical Concord is compiled especially so that it may serve both the pious veneration of the saints and the honest pleasure of mankind, both to arouse piety in church and to refresh the human spirit outside it.' Hence Schmelzer does indeed seem to have intended his sonatas for the church as well, even though they are much more diverse in structure than the Italian *sonata da chiesa* and may not sound very religious to our ears. Perhaps we must therefore look for the sacred element in the consistent use of counterpoint at the expense of the violinistic fireworks of his solo sonatas and occasional pieces, which can be sometimes be confidently labelled 'programme music'.

The most ingenious and complex of the sonatas is **Sonata III**, which first states the theme in the lower voices and then – in quite simple but absolutely enchanting fashion – allows it to climb upwards step by step. A short dancelike section in six parts leads

to a sublime chaconne of six twelve-bar periods in which Schmelzer plays with a constantly rising and falling bass: he has the melodic material move in contrary motion to the direction of the bass line, while the five voices engage in alternating duos and trios. Finally the opening theme returns in inversion with, as in many of the sonatas, a slow coda.

An important legacy from Venetian music is the polychoral style of Giovanni Gabrieli, which is sometimes very clearly perceptible even in such a small chamber formation. One might cite as an example the middle section of **Sonata V** and the introduction of **Sonata VIII**. **Sonatas VI** and **VII** also divide the instruments into small groups, but here, in addition, Schmelzer plays the lower voices off against the two violins, which are assigned the most richly ornamented parts.

All the sonatas feature sections of more or less extended counterpoint. In **Sonata IX** there are even two fugues, a slow one in triple time and a very lively one to end with. **Sonata IV** also includes two: a triple-time fugue on an inverted triad, followed by a second that combines a virtuoso subject with driving contrary motion in the other voices. This hectic impression is dispelled in a fantasia-like duo for the violins in which a chromatic run occurs.

As official composer of ballets to the dance-loving Viennese court, Schmelzer wrote a great many occasional works. His *balletto Die Fechtschule* (The fencing school, 1668) is the best-known example; the work was probably intended for the exuberant carnival celebrations. It is a vivid description of a fencing match, with a gallant intrada, an aria (*d'amore?*) with sarabande and courante, followed by the fight itself: one can hear the clash of swords. In the final *Bader Aria* the surgeon (*Bader*) calmly starts tending to the wounds.

In *Polnische Sackpfeiffen* (Polish bagpipes, 1665) an interest in folk music and the 'ex-

oticism' of eastern Europe surfaces. Schmelzer constantly and rather rudely interrupts his 'urban' music with bagpipe imitations and folksongs. This curious piece is found in the Rost manuscript, a seventeenth-century collection made by Franz Rost that includes some of the most important instrumental compositions of his time. The anthology contains mostly unique pieces; thanks its purchase by the eighteenth-century collector Sébastien de Brossard, it is now preserved in Paris. Another curiosity of the same type is the **Sonata Al giorno delle Correggie** (On the day of the bean-feast, 1676), a reference to the traditional bean-rich meal that workers were offered annually by their employer. Not coincidentally, the continuo is here augmented by a bassoon to provide the indispensable 'special effect'.

The programme concludes with Schmelzer's earliest preserved composition, **Lamento sopra la morte Ferdinandi III** (Lament on the death of Ferdinand III, 1657), again from the Rost manuscript. The first violin opens this sonata for three voices and continuo with an elegiac melody full of falling motifs, then gives itself over to coloratura. The middle section with its double and triple stops offers a glimpse of Schmelzer's virtuosity, which is given little scope in the sonatas. After this section, which may depict the death knell, we should perhaps imagine Ferdinand in heaven, with a pair of dance sections and a serene coda.

Albert Edelman

Translation: Charles Johnston

The founder and artistic director of the 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's Degree from the University of Montreal under the direction of Réjean Poirier, and received several scholarships to study 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 International Competition. 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 the violinist Sophie Gent and Masques, he has recorded a critically acclaimed CD of Bach harpsichord concertos and more recently Rameau's complete *Pièces de clavecin en concerts*.

Formed of a nucleus of six instrumentalists specialising in Baroque music, the Ensemble Masques is acclaimed for its expressiveness, the eloquence of its musical interpretations, and the dynamic musical involvement of its members. It takes its name from the masques of Elizabethan England – inspired spectacles combining poetry, music, dance, and theatre. The ensemble's concerts and recordings have frequently been acclaimed by the international press. It works as a chamber ensemble without a conductor, thus enabling each individual member of the group to contribute actively to the final musical result. With repertoire requiring larger forces, the 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 US, where the group has appeared at the University of Chicago, the Frick Collection, the San Diego Early Music Society, and the National Gallery of Washington, as well as in the UK where it made its debut at the Wigmore Hall.

www.ensemblemasques.org



Eglise Saint-Laurent, Laval-en-Brie (France)

THANKS TO JERRY HOGAN - VIVIAN PILAR - JOSÉE APRIL - LAMBERT FARAND - ANDRÉ PAPILLON - GUILLAUME FORTIN - CORINNE FARBER - HUGUETTE THIBOUTOT - ERIC BERGERON - MASAKO SAULIÈRE - SOPHIE POTIER - ANONYMOUS

RECORDED FROM 11 TO 14 SEPTEMBER 2012 IN EGLISE SAINT-LAURENT, LAVAL-EN-BRIE (FRANCE)

RECORDING PRODUCER, SOUND ENGINEER, EDITING & MASTERING: ALINE BLONDIAU

EXECUTIVE PRODUCER: FREDERIK STYNS

DIRECTOR OF PRODUCTIONS & ARTISTIC DIRECTOR OF ZIG-ZAG TERRITOIRES : FRANCK JAFFRÈS

PRODUCTION AND EDITORIAL COORDINATOR: VIRGILE HERMELIN

ARTWORK BY ELEMENT-S :

PHOTO, BENJAMIN DE DIESBACH - GRAPHISME, JÉRÔME WITZ

This is an

ou~~the~~re

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

The labels of the Outhere Group:



[Full catalogue available here](#)

At the cutting edge
of contemporary
and medieval music



[Full catalogue available here](#)

The most acclaimed
and elegant Baroque label



[Full catalogue available here](#)

30 years of discovery
of ancient and baroque
repertoires with star perfor-
mers



[Full catalogue available here](#)

A new look at modern jazz



[Full catalogue available here](#)

Philippe Herreweghe's
own label



Gems, simply gems



[Full catalogue available here](#)

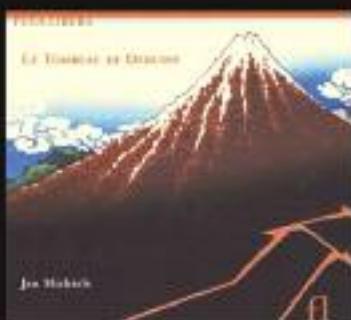
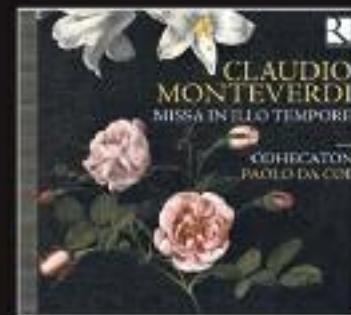
From Bach to the future...



[Full catalogue available here](#)

Discovering
new French talents

Here are some recent releases...



Click here for more info

outhere

-IDOL-