



NATIONAL ARTS CENTRE
CENTRE NATIONAL DES ARTS
Canada is our stage. Le Canada en scène.

ALEXANDER SHELLEY | **NAC ORCHESTRA**
MUSIC DIRECTOR / DIRECTEUR MUSICAL | **ORCHESTRE CNA**

JOHN STORGÅRDS
PRINCIPAL GUEST CONDUCTOR / PREMIER CHEF INVITÉ

JACK EVERLY
PRINCIPAL POPS CONDUCTOR / PREMIER CHEF DES CONCERTS POPS

ALAIN TRUDEL
PRINCIPAL YOUTH AND FAMILY CONDUCTOR / PREMIER CHEF DES CONCERTS JEUNESSE ET FAMILLE

Music for a Sunday Afternoon

Musique pour un dimanche

après-midi

Trevor Pinnock DIRECTOR & HARPSICHORD/CHEF ET CLAVECIN

Members of the National Arts Centre Orchestra
Membres de l'Orchestre du Centre national des Arts

DECEMBER 20 DÉCEMBRE 2015



National Gallery
of Canada

Musée des beaux-arts
du Canada

Peter A. Herrndorf
PRESIDENT AND CHIEF EXECUTIVE OFFICER/PRÉSIDENT ET CHEF DE LA DIRECTION

Program/Programme

J.S. BACH

18 minutes

Brandenburg Concerto No. 6 in B-flat major, BWV 1051

Concerto brandebourgeois n° 6 en si bémol majeur, BWV 1051

- I. [No tempo indication]
- II. Adagio ma non tanto
- III. Allegro

Jethro Marks viola/alto

David Marks viola/alto

Rachel Mercer cello/violoncelle

Julia MacLaine cello/violoncelle

Carole Sirois cello/violoncelle

Joel Quarrington double bass/contrebasse

Trevor Pinnock harpsichord/clavecin

J.S. BACH

11 minutes

Chromatic Fantasy and Fugue in D minor, BWV 903

Fantaisie chromatique et Fugue en ré mineur, BWV 903

Trevor Pinnock harpsichord/clavecin

J.S. BACH

15 minutes

Sonata for Two Violins in C major, BWV 1037

Sonate pour deux violons en do majeur, BWV 1037

- I. Adagio
- II. Alla breva
- III. Largo
- IV. Gigue

Yosuke Kawasaki violin/violon

Jessica Linnebach violin/violon

Rachel Mercer cello/violoncelle

Trevor Pinnock harpsichord/clavecin

INTERMISSION/ENTRACTE

J.S. BACH

19 minutes

Orchestral Suite No. 2 in B minor, BWV 1067
Suite pour orchestre n° 2 en si mineur, BWV 1067

- I. Ouverture
- II. Rondeau
- III. Sarabande
- IV. Bourrées I & II
- V. Polonaise
- VI. Menuet
- VII. Badinerie

Joanna G'froerer flute/flûte
Yosuke Kawasaki violin/violon
Jessica Linnebach violin/violon
Jethro Marks viola/alto
Julia MacLaine cello/violoncelle
Joel Quarrington double bass/contrebasse
Trevor Pinnock harpsichord/clavecin

J.S. BACH

10 minutes

Brandenburg Concerto No. 3 in G major, BWV 1048
Concerto brandebourgeois n° 3 en sol majeur, BWV 1048

- I. [No tempo indication]
- II. Adagio
- III. Allegro

Yosuke Kawasaki violin/violon
Jessica Linnebach violin/violon
Jeremy Mastrangelo violin/violon
Jethro Marks viola/alto
David Marks viola/alto
Paul Casey viola/alto
Rachel Mercer cello/violoncelle
Julia MacLaine cello/violoncelle
Carole Sirois cello/violoncelle
Joel Quarrington double bass/contrebasse
Trevor Pinnock harpsichord/clavecin

JOHANN SEBASTIAN BACH

Born in Eisenach, March 21, 1685
Died in Leipzig, July 28, 1750

Brandenburg Concerto No. 6 in B-flat major, BWV 1051

Brandenburg Concerto No. 3 in G major, BWV 1048

Sometime during 1718, Bach met Christian Ludwig, the Margrave of Brandenburg, who resided in the Royal Palace in Berlin. The music-loving Margrave requested from Bach some works for his court orchestra. In March 1721 (nearly three years later!), Bach presented him with six *Concerts avec plusieurs instruments* (the title and dedication were in French).

The basic concept embodied in the Brandenburg Concertos is that of alternation, combination and contrast of soloists and *tutti*. This Bach inherited via the concerto grosso form from Corelli, Vivaldi and others, but in Bach's hands, the freedom, variety and multifarious workings out are new; there is no precedent for virtually any of the instrumental combinations found in these six works, nor for their manner of employment.

The Sixth Concerto is perhaps the most unusual of the set. Requiring only strings but no violins, one would expect its tone to be dark, rich, heavy and sombre. Dark and rich, yes; heavy and sombre, no, for the music breathes uncommon exuberance and vigour. The score calls for two violas, two viola da gambas (a larger viola, held between the knees; the instrument is now obsolete

JEAN-SÉBASTIEN BACH

Eisenach, 21 mars 1685
Leipzig, 28 juillet 1750

Concerto brandebourgeois n° 6 en si bémol majeur, BWV 1051

Concerto brandebourgeois n° 3 en sol majeur, BWV 1048

Au cours de l'année 1718, Bach rencontra Christian Ludwig, le margrave de Brandebourg, qui résidait au palais royal de Berlin. Le margrave, amateur de musique, commanda au compositeur des œuvres pour l'orchestre de sa cour. En mars 1721 (soit près de trois ans plus tard!), Bach lui remit six « Concerts avec plusieurs instruments », accompagnés d'une dédicace flatteuse et obséquieuse en français.

Le concept fondamental sur lequel reposent les concertos brandebourgeois est celui de l'alternance, de la combinaison et du contraste des solistes et *tutti*. Héritière de la forme du concerto grosso léguée par Corelli, Vivaldi et autres, cette musique de Bach n'en est que renouvelée, puisqu'elle y insuffle la liberté, la variété et divers mécanismes inédits. D'ailleurs, dans ces six compositions brandebourgeoises, les combinaisons d'instruments, de même que les jeux des instruments, sont pratiquement sans précédent.

Le Sixième concerto est peut-être le plus inusité de la série. Comme il fait appel uniquement aux cordes, sans les violons, on peut s'attendre à ce qu'il offre des sonorités sombres, riches, lourdes et plutôt lugubres. Or, si le son est bien sombre et riche, il n'est en rien

except in early music ensembles, and its parts are otherwise usually given to cellos today), two cellos, double bass and harpsichord. The two violists take on the role of principal soloists; Bach himself very likely played the first part in Cöthen, with Prince Leopold taking the first gamba part.

The opening gesture, which returns three times in changing keys, provides a fine example of the technique called canon – the two violas (or viola sections) chase each other, one starting a bit later than the other (in this case, just a fraction of a beat), and following with the identical melodic line. Edward Downes writes that “the pursuit continues through a full fifteen measures of exuberant, driving melody, which climbs and tumbles over half a dozen musical hills and dales before pausing for breath.” The central slow movement radiates a mellow glow in its soulful duet for violas, accompanied only by the harpsichord. The concluding *Allegro* suggests the sturdy character of a Gigue (jig) and provides even more virtuosic play for the violas than did the first movement.

The Third is the shortest of the six Brandenburg Concertos, lacking as it does an actual slow movement. Only two chords separate the outer *Allegro* movements, but in accordance with performance practice of the day, surely a cadenza was improvised at this point by one or more of the players. There are nine string parts (three violins, three violas, three cellos), which can be augmented by multiple players per part, plus continuo (harpsichord and a supporting bass instrument). The

lourd ni lugubre, la musique exhalant une exubérance et une vigueur hors du commun. La partition fait appel à deux altos, deux violes de gambe (un alto plus volumineux, que l'on coince entre les genoux; l'instrument est aujourd'hui tombé en désuétude et n'est plus utilisé que dans les ensembles de musique ancienne; à l'orchestre, on confie généralement ses parties au violoncelle), deux violoncelles, une contrebasse et un clavecin. Les deux altistes assument les rôles de solistes principaux; Bach lui-même a vraisemblablement joué la première partie à Köthen, tandis que le prince Léopold exécutait la première partie de viole de gambe.

Le thème d'ouverture, qui revient trois fois dans des tonalités différentes, offre un bel exemple de la technique appelée canon – les deux altos (ou sections d'altos) se pourchassent, l'un commençant légèrement en retard sur l'autre, (dans ce cas-ci, l'espace d'une fraction de mesure seulement), et enchaînant sur une ligne mélodique identique. Edward Downes écrit que « la poursuite continue sur quinze mesures pleines d'une mélodie exubérante et impérieuse, escalade et dévale plus d'une demi-douzaine de collines et de vallons musicaux avant de reprendre son souffle ». Une lueur tamisée paraît émaner du mouvement lent central dans son duo expressif pour altos, accompagné uniquement par le clavecin. L'*Allegro* final évoque le caractère énergique d'une gigue et offre aux altos des passages encore plus virtuoses que le premier mouvement.

Le Troisième concerto est le plus

orchestra may be broken up into nine separate soloists, each section may play in opposing units of sound, all nine parts may play together . . . the possible permutations are endlessly fascinating.

With infectious enthusiasm, Edward Downes describes the first movement thus: "What a pulse, what a stream of vitality flows through the apparently mechanical figurations of this opening! This is not only the start of a far-arching phrase; it is also the thematic root from which springs the luxuriant growth of the entire movement. From time to time, we recognize the entire phrase, smaller portions of it, and very often the tiniest rhythmic unit, consisting of only the three-note combination" (two shorts and a long).

court de la série, étant donné qu'il n'a pas de mouvement central lent. Seulement deux accords séparent les mouvements extérieurs *Allegro*, mais, comme le voulait la coutume à l'époque, ce passage donnait sans doute lieu à une cadence improvisée par un ou plusieurs musiciens. L'œuvre comprend neuf parties pour les cordes (trois violons, trois altos, trois violoncelles, chaque pupitre pouvant accueillir un plus grand nombre de musiciens), plus une partie pour le continuo (confié au clavecin et à un instrument de soutien au registre grave). Parfois, chaque pupitre forme des unités sonores contrastantes; parfois l'orchestre se morcelle en neuf solistes distincts; et parfois les neuf parties jouent à l'unisson – les permutations possibles sont innombrables et fascinantes.

Avec un enthousiasme contagieux, Edward Downes décrit le premier mouvement de la manière suivante : « Quel rythme, quel courant de vitalité coule à travers les figurations apparemment mécaniques de cette ouverture! Ce n'est pas seulement le début d'une phrase extrêmement ample, c'est aussi la racine thématique dont surgit la croissance luxuriante de tout le mouvement. De temps à autre, on reconnaît la phrase entière, quelques bribes et très souvent la plus minuscule unité rythmique composée seulement de la combinaison de trois notes (deux brèves et une longue). »

Chromatic Fantasy and Fugue in D minor, BWV 903

The Chromatic Fantasy and Fugue is one of Bach's most accomplished examples of keyboard writing. Lasting nearly a quarter of an hour, it juxtaposes two of the leading genres of the day in music of technical virtuosity and great emotional power. "I went to enormous trouble to try and find another work like this among the compositions of Bach," wrote Johann Forkel, Bach's first biographer. "All in vain! This Fantasy is absolutely *sui generis*." Underscoring Forkel's sentiments is the fact that the Chromatic Fantasy and Fugue remained one of Bach's most popular keyboard works throughout the eighteenth century. As of 1999, when Bärenreiter published the Urtext edition edited by Uwe Wolf, no fewer than 38 copyist's manuscripts had been unearthed and the number of published editions had reached nearly five dozen. The original manuscript has not survived, but it probably dates from Bach's Cöthen period, i.e., somewhere between 1717 and 1723.

The Fantasy opens with an arresting flourish that sets the tone for an uninterrupted series of dramatic musical events: rollercoaster rides up and down the range of the instrument in toccata-style writing, arpeggiated chords, bold harmonic adventures and recitative passages suggestive of tense moments from opera. The three-voice fugue begins in conventional style employing a long, eight-bar subject, but thereafter Bach relaxes the "rules" to indulge in rhapsodic flights of fancy and

Fantaisie chromatique et Fugue en ré mineur, BWV 903

La *Fantaisie chromatique et Fugue* est un des plus beaux exemples d'écriture pour le clavier que l'on puisse trouver chez Bach. Cette œuvre qui dure près d'un quart d'heure juxtapose deux genres musicaux qui se démarquaient à cette époque par leur virtuosité technique et leur grande puissance émotionnelle. « Malgré tous mes efforts, je n'ai pas pu trouver parmi les compositions de Bach, une autre œuvre de cet acabit », écrivait Johann Forkel, son premier biographe. « La Fantaisie est vraiment unique en son genre. » Le fait que cette pièce soit demeurée une des œuvres pour clavier les plus populaires de Bach tout au long du XVIII^e siècle tend à corroborer l'impression de Forkel. En 1999, lorsque Bärenreiter publia l'édition Urtext préparée par Uwe Wolf, on comptait pas moins de 38 copies manuscrites de cette œuvre, et le nombre d'éditions publiées atteignait la soixantaine. Le manuscrit original n'a pas survécu, mais il date probablement de l'époque où Bach travaillait à Köthen, soit entre 1717 et 1723.

La Fantaisie débute par un geste saisissant qui donne le ton à une série ininterrompue d'éléments musicaux spectaculaires : allers-retours vertigineux parcourant tout le registre de l'instrument dans le style de la toccata, accords arpégés, audacieuses aventures harmoniques et passages en récitatifs rappelant des scènes lyriques de grande tension dramatique. La fugue à trois voix commence dans un style conventionnel utilisant un long

harmonic excursions into remote keys. The fugue builds to a thundering climax capped by a flourish of the type that opened the Fantasy.

sujet de huit mesures, mais par la suite, Bach s'affranchit des « règles » pour s'adonner à des envolées rapsodiques et des incursions harmoniques dans des tonalités éloignées. La fugue se poursuit jusqu'à atteindre un paroxysme sonore retentissant que vient calmer un geste élégant semblable à celui qui a donné le coup d'envoi de la Fantaisie.

Sonata for Two Violins in C major, BWV 1037

The Baroque trio sonata is not, as the term implies, a composition for three players, but for four. Two melody instruments are supported by a *basso continuo*, which itself consists of two components — a keyboard instrument and a string instrument (usually a viola da gamba or cello) to reinforce the bass line. In most cases, the melody instruments are pairs of violins or flutes, or one of each. Nearly every composer of the late seventeenth and early eighteenth centuries wrote trio sonatas, including J.S. Bach, though his are surprisingly few in number. In fact, aside from the famous trio sonata within *The Musical Offering*, there is but a single authenticated example by Bach to have survived, the Sonata in G major, BWV 1039.

The Sonata in C major, BWV 1037 is of doubtful origin. It may have been written by Johann Theophilus Goldberg, the first performer of Bach's now-famous Goldberg Variations in 1742. In its original form, it was scored for

Sonate pour deux violons en do majeur, BWV 1037

La sonate baroque en trio est, contrairement à ce que l'on pourrait croire, une composition pour quatre musiciens plutôt que pour trois. Les deux instruments mélodiques sont soutenus par une basse continue, elle-même composée de deux éléments – un clavier et un instrument à cordes (généralement une viole de gambe ou un violoncelle), pour renforcer la ligne de basse. Dans la plupart des cas, les parties mélodiques sont confiées à une paire de violons ou de flûtes, ou à ces deux instruments réunis. Pratiquement tous les compositeurs de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle ont écrit des sonates en trio et ce fut le cas de J.-S. Bach qui, cependant, en a composé très peu. De fait, mise à part la célèbre sonate en trio contenue dans *L'Offrande musicale*, la *Sonate en sol majeur BWV 1039* est le seul exemple authentifié de Bach à avoir survécu.

La *Sonate en do majeur BWV 1037* est d'origine incertaine. Il se peut qu'elle ait été écrite par Johann Theophilus

violin and flute, though these parts can be played by any melody instruments of comparable range. Furthermore, it was common practice in Bach's day for composers to recycle material – either their own or that of others – by arranging or transcribing it for a different medium. The movements may be short in minutes and seconds, but each is densely packed with a wealth of contrapuntal complexity.

In the *Adagio* first movement, instruments unite in an intricate dialogue of equals, each part maintaining its individuality while contributing to a composite rhythmic texture of continuous sixteenth notes. If Bach himself did not write this music, the technical skill certainly should have raised his eyebrows.

The lively *Alla breva* movement brings another type of contrapuntal display, where two different melodic lines are stated simultaneously by the violins, with each part then transposed, imitated, fragmented, inverted, and subjected to other developmental procedures in an almost continuous three-part texture.

The *Largo*, the only movement in a contrasting key (A minor), is a perfect canon at the unison, with the second voice following at a distance of two and a half bars.

The Sonata concludes with a lively *Gigue* in binary form. Like the first movement, it races along to a single, continuous rhythmic pattern (this time triplets) assembled from the contributions of all three participants.

Goldberg, celui-là même pour qui Bach composa ses célèbres *Variations Goldberg* en 1742. Dans sa forme originale, elle était écrite pour violon et flûte, mais elle peut être jouée par n'importe quel instrument mélodique ayant un registre comparable. En outre, il n'était pas rare à l'époque de Bach de voir les compositeurs recycler du matériau musical – le leur ou celui des autres – en l'arrangeant ou en le transcrivant pour un médium différent.

Les mouvements, malgré leur brièveté, sont denses et regorgent de complexités contrapuntiques. Dans le premier mouvement, les trois instruments se livrent à un dialogue complexe dans lequel ils demeurent égaux et maintiennent leur individualité, tout en contribuant à une texture rythmique composite, un enchaînement continu de doubles croches. Si Bach n'a pas composé lui-même cette musique, les difficultés techniques ont certainement dû lui faire froncer les sourcils!

Plein d'entrain, le mouvement *Alla breve* propose un autre type de contrepoint, un passage où les deux violons jouent simultanément deux lignes mélodiques différentes. Par la suite, chaque partie est transposée, imitée, fragmentée, inversée et soumise à d'autres procédés de développement dans une texture pratiquement ininterrompue en trois parties.

Le *Largo*, unique mouvement dans une tonalité contrastante (*la mineur*), est un canon parfait à l'unisson, dont la deuxième voix est décalée de deux

The rhythmic propulsion is exhilarating, sweeping the listener through a torrent of notes and technical display.

**Orchestral Suite No. 2 in B minor,
BWV 1067**

The suite was a favourite genre of Bach's, and we have over forty extant works of this type from his pen. Four of Bach's suites for orchestra have come down to us, though he may well have written more that are now lost. Each is a magnificent achievement, opening with a majestic, elaborate Overture and continuing with a succession of highly contrasted shorter movements mostly of dance-like character. Each Suite is written for a different combination of instruments (though Nos. 3 and 4 are nearly the same). Bach himself did not call these works "Suites." He used the term "Ouverture," and the French spelling was intentional, as the opening movement was patterned after the festive French overtures of Jean-Baptiste Lully (1632-1687).

The Lully *Ouverture* was long, weighty, impressive and usually in three connected parts: 1) a stately *Grave* section characterized by a slow tempo, majestic aura and much use

mesures et demie.

La Sonate s'achève sur une gigue entraînante de forme binaire. Tout comme le premier mouvement, elle file en empruntant un unique motif rythmique continu (cette fois des triolets) constitué de divers éléments apportés par les trois participants. La propulsion rythmique est grisante et emporte l'auditeur dans un torrent de notes et de virtuosité technique.

***Suite pour orchestre n° 2 en si mineur,*
BWV 1067**

Bach affectionnait beaucoup le genre de la suite et nous a légué plus de 40 œuvres de ce type. Quatre suites pour orchestre du compositeur sont parvenues jusqu'à nous, mais il est probable qu'il en a écrit d'autres aujourd'hui perdues. Chacune de ces suites est une œuvre magnifique débutant par une ouverture majestueuse et complexe et se poursuivant avec une succession de mouvements plus brefs et extrêmement contrastés, revêtant le plus souvent la forme de danses. Chaque suite est destinée à une combinaison différente d'instruments, bien que les suites n° 3 et n° 4 aient une instrumentation quasiment analogue. Bach lui-même ne donnait pas à ces œuvres le titre de « Suite ». Il utilisait plutôt le terme « Ouverture », et l'orthographe française était délibérée puisque le mouvement d'introduction s'inspirait des ouvertures festives à la française du compositeur Jean-Baptiste Lully (1632-1687).

Chez Lully, l'ouverture était longue,

of the so-called “dotted” rhythm (a notational device that results in an alternation of long and short note values); 2) a lively *Allegro* passage with much imitation between voices and a complex polyphonic texture; 3) a return of the opening *Grave* section. Since the *Ouverture* was by far the longest, most substantial and most elaborate movement of the orchestral suites, Bach adopted the literary device of synecdoche – letting a part stand for the whole.

Suite No. 2 in B minor is Bach's only surviving work scored for solo flute and orchestra. Like the instrument in Brandenburg Concerto No. 5, but unlike the two in No. 4, it is the transverse (horizontally held) flute that is required here. The instrument in Bach's day was still made of wood, and had far fewer keys and rods than today's flutes, but its tone nevertheless possessed more weight and carrying power than the old-style recorders (held vertically like today's recorders). This Suite can be dated about 1720 with fair certainty.

The *Ouverture* contains an astonishing number of trills, which seem to occur in one range or another on an almost continuous basis; even the cellos and basses trill frequently. The effort is striking and memorable. The textural density of the opening *Grave* is offset by the airy lightness and elegance of the *Allegro* contrapuntal section. When the *Grave* material returns at the end of the movement (now played *Lentement*), it is with an interesting adjustment: it is now compressed into 3/4 metre, whereas before it was heard in 4/4.

imposante, digne et généralement composée de trois parties reliées entre elles : 1) une section solennelle marquée *Grave*, caractérisée par un tempo lent, une ambiance majestueuse et un usage abondant de ce que l'on appelle le rythme « pointé » (forme de notation faisant alterner les notes longues et brèves); 2) un passage *Allegro* animé, caractérisé par l'imitation entre les voix et une texture polyphonique complexe; 3) un retour à la section *Grave* du commencement. Étant donné que l'ouverture était de loin le mouvement le plus long, le plus consistant et le plus complexe de la suite pour orchestre, Bach adopta la figure de style littéraire de la synecdoque qui consiste à utiliser une partie pour représenter le tout.

La *Suite n° 2 en si mineur* est la seule œuvre de Bach pour flûte solo et orchestre qui soit parvenue jusqu'à nous. Elle est destinée à la flûte traversière (que le musicien tient horizontalement), le même instrument que dans le *Concerto brandebourgeois n° 5*. Ce n'est pas le même instrument que dans le *Concerto n° 4*, lequel requiert deux flûtes à bec. À l'époque de Bach, la flûte était encore en bois, et elle avait beaucoup moins de clés et de mécanismes que la flûte moderne, mais elle produisait néanmoins un son plus affirmé et plus puissant que les flûtes à bec de style ancien (dont on jouait verticalement, comme dans le cas des flûtes à bec modernes). Tout porte à croire que cette suite a été composée vers 1720.

L'*Ouverture* contient un nombre surprenant de trilles qui semblent se manifester pratiquement sans

The first dance number is entitled *Rondeau*, though it is really a gavotte in all but name with its characteristic upbeat of two quarter notes. The *Sarabande* is the slowest of the dance movements, and is characterized by stately dignity, slow triple metre and elaborate embellishments to the simple melodic line. The *Sarabande* is thought to have originated in Spain. The *Bourrée*, like the gavotte, derives from a French folk dance, but it is quicker and has an upbeat of just one quarter note. Two *Bourrées* are heard back to back, with the first repeated. In the second, the flute is featured in solo work of a kind it has not had since the *Ouverture*. Next comes a *Polonaise*, though it hardly sounds Polish. This ceremonial dance in moderate triple metre is played first by violins and flute (an octave higher), then by cellos alone at twice the tempo with a continuous line of virtuosic embroidery from the solo flute. The *Polonaise* in standard tempo returns one more time. Following a gentle *Menuet*, Bach concludes the Suite with a *Badinerie* – not a dance form, but rather just a playful trifle, in which the flute frisks blithely away with barely a pause for breath in a kind of *moto perpetuo*.

By Robert Markow

discontinuer dans une tessiture ou une autre; même les violoncelles et les basses en produisent fréquemment. L'effet est frappant et mémorable. À la texture dense du mouvement *Grave* de l'introduction s'opposent la légèreté aérienne et l'élégance de la section contrapuntique de l'*Allegro*. Lorsque revient le matériau du *Grave*, à la fin du mouvement (joué maintenant *Lentement*), il se présente avec une modification intéressante : il est désormais réduit à une mesure à 3/4, alors qu'auparavant il avait été exposé en 4/4.

La première danse est intitulée *Rondeau*, alors qu'il s'agit à proprement parler d'une gavotte caractérisée par son anacrouse de deux noires. La *Sarabande*, le plus lent des mouvements de danse, est d'une dignité solennelle, scandée dans une mesure à trois temps et avec des décorations complexes de la ligne mélodique simple. On pense que la *Sarabande* est une danse originaire d'Espagne. La *bourrée*, tout comme la *gavotte*, est une danse populaire française, mais son rythme est plus rapide et l'anacrouse n'est que d'une noire. Bach fait suivre deux *Bourrées* d'affilée, la première étant répétée. Dans la deuxième *Bourrée*, la flûte interprète un solo d'un type qui ne lui avait pas été confié depuis l'*Ouverture*. Vient ensuite une *Polonaise* qui n'a pas du tout l'air polonais. Cette danse de cérémonie modérée à trois temps est interprétée tout d'abord par les violons et la flûte (à l'octave supérieure), puis par les violoncelles seuls à un tempo deux fois

plus rapide, accompagnés par une ligne continue d'entrelacs virtuoses exécutés par la flûte solo. La *Polonaise* est jouée une fois de plus sur un tempo normal. Après un exquis *Menuet*, Bach conclut la suite avec une *Badinerie* – qui n'est pas une danse mais plutôt une sorte de divertissement musical au cours duquel la flûte s'envole allègrement, sans pratiquement aucune pause pour la respiration, dans une sorte de *moto perpetuo*.

Traduit d'après Robert Markow



Trevor Pinnock

DIRECTOR & HARPSICHORD/CHEF ET CLAVECIN

Trevor Pinnock is known worldwide as a harpsichordist and conductor who pioneered performance on historical instruments with The English Concert, the orchestra which he founded in 1972 and led for the next thirty years. He now divides his time between conducting, solo, chamber music and educational projects.

In the 2015-16 season, Mr. Pinnock conducts two tours with the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen and pianist Maria João Pires. He will also conduct the Dresdner Philharmonie and make return visits to the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Kammerakademie Potsdam, Mozarteum Orchester Salzburg, Kammerorchester Basel, the Kioi Sinfonietta and the National Arts Centre, where he was Principal Conductor and Music Director of the Orchestra from 1991 to 1997.

Recordings to be released this season include a solo recital, *Journey*, on the Linn label, C.P.E. Bach Flute Concertos with Emmanuel Pahud and the Kammerakademie Potsdam on EMI, and the Mozart *Gran Partita* for winds and a Haydn *Notturmo* with the Royal

Trevor Pinnock est un claveciniste et un chef d'orchestre connu dans le monde entier comme l'instigateur de prestations sur instruments d'époque avec son propre orchestre, The English Concert, qu'il a fondé en 1972 et dirigé pendant ses 30 premières années d'existence. Il partage maintenant son temps entre la direction d'orchestre, l'interprétation d'œuvres solo et de musique de chambre, et des projets éducatifs.

En 2015-2016, M. Pinnock dirige deux tournées du Deutsche Kammerphilharmonie de Brême effectuées avec Maria João Pires. On le verra également au podium du Dresdner Philharmonie. Il effectue des retours avec plusieurs ensembles, notamment le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, le Kammerakademie de Potsdam, le Mozarteum Orchester de Salzburg, le Kammerorchester de Bâle, le Kioi Sinfonietta et l'Orchestre du Centre national des Arts, dont il a été le premier chef et directeur musical de 1991 à 1996.

Il lance cette saison deux disques sous l'étiquette Linn – *Journey*, enregistré lors d'un récital solo, et un album réunissant la *Gran Partita*

Academy of Music Soloists Ensemble on Linn. Trevor Pinnock's work at the Royal Academy of Music also includes orchestral concerts as Principal Guest Conductor of the Concert Orchestra and opera projects.

In 1992, he was awarded the honour of CBE and he is also an Officier des Arts et des Lettres.

pour vents de Mozart et un *Notturmo* de Haydn avec le Royal Academy of Music Soloists Ensemble – et un autre album, gravé celui-là sous l'étiquette EMI, avec Emmanuel Pahud et le Kammerakademie de Potsdam dans des concertos pour flûte de C.P.E. Bach. Il est par ailleurs le premier chef invité des programmes du Concert Orchestra et des projets d'opéra de la Royal Academy of Music.

En 1992, il a été décoré Commander of the Most Excellent Order of the British Empire. Il est aussi Officier des Arts et des Lettres.



**NATIONAL
ARTS CENTRE
CENTRE NATIONAL
DES ARTS**

Canada is our stage.
Le Canada en scène.

Express your passion
for the performing arts!

Send a donation to the
National Arts Centre Foundation.
It's easy and convenient to give!
Call 613 947-7000 x315, or
visit nacfoundation.ca
for more details.

Exprimez votre passion
pour les arts de la scène!

Verser un don à la Fondation du
Centre national des Arts, c'est
simple comme tout! Appelez
au 613 947-7000 x315, ou
visitez le site fondationducna.ca
pour plus d'information.

Music Department/Département de musique

Christopher Deacon	Managing Director/Directeur administratif
Marc Stevens	General Manager/Gestionnaire principal
Daphne Burt	Manager of Artistic Planning/Gestionnaire de la planification artistique
Nelson McDougall	Orchestra Manager/Gestionnaire de l'Orchestre
Christine Marshall	Finance and Administration Manager/ Gestionnaire des finances et de l'administration
Stefani Truant	Associate Artistic Administrator/Administratrice artistique associée
Meiko Taylor	Personnel Manager (<i>on leave</i>)/Chef du personnel (<i>en congé</i>)
Ryan Purchase	Personnel Manager/Chef du personnel
Renée Villemaire	Artistic Coordinator/Coordonnatrice artistique
Fletcher Gailey-Snell	Orchestra Operations Associate/Associé aux opérations de l'Orchestre
Kelly Symons	Assistant to the Music Director & Administrator, Summer Music Institute/ Adjointe du directeur musical et administratrice, Institut estival de musique
Geneviève Cimon	Director, Music Education and Community Engagement/ Directrice, Éducation musicale et rayonnement dans la collectivité
Christy Harris	Manager, Summer Music Institute (<i>on leave</i>)/ Gestionnaire, Institut estival de musique (<i>en congé</i>)
Kelly Abercrombie	Education Associate, Schools and Community (<i>on leave</i>)/ Associée, Services aux écoles et à la collectivité (<i>en congé</i>)
Sophie Reussner-Pazur	Education Associate, Schools and Community/ Associée, Services aux écoles et à la collectivité
Natasha Harwood	National Administrator, NAC Music Alive Program/ Administratrice nationale, Programme Vive la musique du CNA
Diane Landry	Director of Marketing/Directrice du Marketing
Bobbi Jaimet	Senior Marketing Manager/Gestionnaire principale de marketing
Anna Bedic	Senior Marketing Officer/Agente principale de marketing
Andrea Ruttan	Communications Officer/Agente de communication
James Laing	Associate Marketing Officer/Agent associé de marketing
Odette Laurin	Communications Coordinator/Coordonnatrice des communications
Alex Gazalé	Production Director/Directeur de production
Pasquale Cornacchia	Technical Director/Directeur technique
Robert Lafleur	President, Friends of the NAC Orchestra/Président des Amis de l'Orchestre du CNA



Join the Friends of the NAC Orchestra
in supporting music education.

Telephone: **613 947-7000 x590**
FriendsOfNACO.ca

Joignez-vous aux Amis de l'Orchestre du CNA
pour une bonne cause : l'éducation musicale.

Téléphone : **613 947-7000 x590**
AmisDOCNA.ca