



GEORGES MIGOT

Suite à trois
Le livre des danceries

TRIO HOCHELAGA

Robert Cram FLÛTE

ACD2 2543

ATMA Classique



GEORGES MIGOT (1891-1976)

Trio (ou Suite à trois) (1935) [38:19]

- 1 | *I. Modéré* [9:26]
- 2 | *II. Allègre* [6:45]
- 3 | *III. Danse* [11:40]
- 4 | *IV. Final* [10:28]

Le Livre des danceries
POUR FLÛTE, VIOLON ET PIANO (1929) [19:00]

- 5 | *I. Introduction* [3:41]
- 6 | *II. Gai* [3:40]
- 7 | *III. Religieux* [7:13]
- 8 | *IV. Conclusion* [4:26]

TRIO HOCHELAGA

Anne Robert VIOLON | VIOLIN
Paul Marley VIOLONCELLE | CELLO
Stéphane Lemelin PIANO
Robert Cram FLÛTE | FLUTE

« Silence et solitude ici, et la Loire immense comme un fleuve dans le ciel. Si je n'étais pas venu ici en musicien, il y aurait le peintre devant tant d'eau tranquille et claire et somptueuse. »

En 1935, baigné dans cet environnement aquatique si paisible, Georges Migot (1891-1976) accouche de l'une de ses œuvres les plus caractéristiques, le *Trio ou Suite à trois*. L'immensité du paysage tourangeau qui l'entoure, le spectacle permanent de la nature même, est source constante d'inspiration pour cet homme profondément spirituel qui, en plus d'être parmi les plus importants compositeurs français de l'entre-deux-guerres, pratique avec un égal raffinement la peinture et la poésie. Lors de son passage au Conservatoire de Paris, où il étudie la composition avec Charles-Marie Widor, Migot est également exposé aux enseignements de Vincent d'Indy, qui accordent une place de choix aux musiques du passé et qui laisseront une trace indélébile sur sa propre pensée musicale. En effet, la richesse de la musique de Migot est redevable en grande partie à l'assimilation esthétique d'un large éventail d'influences historiques. Que ce soient les lignes mélodiques souples du chant grégorien, l'élégance sereine de la polyphonie renaissante, le lyrisme contenu d'un Rameau ou le langage harmonique fin de siècle des César Franck, Gabriel Fauré ou Claude Debussy, la palette musicale de Migot regorge de l'héritage fertile de la France musicienne. Cette ouverture à une diversité de styles ne fait pas pour autant de Migot un partisan du pastiche néoclassique. Bien qu'il compose à une époque où les techniques compositionnelles de Stravinski sont très en vogue en France, Migot a su savamment intégrer ses nombreuses influences à sa propre manière musicale, ce qui a poussé des commentateurs à le désigner (par égard pour ses collègues du « Groupe des Six ») comme le « Groupe de Un ».

Bien qu'original, Migot n'était en rien un paria musical. Il est un acteur important et très respecté du monde musical français d'alors. À l'époque où il écrit le *Trio*, il devient président de « La Spirale », une société de concerts parisienne influente, dédiée à la présentation d'œuvres contemporaines françaises et internationales. Ce poste l'amène à côtoyer de près Olivier Messiaen et André Jolivet, tous deux y ayant créé des œuvres (de Jolivet, *Mana* en 1935 et de Messiaen, des extraits de sa *Nativité du Seigneur* en 1937). C'est à cette époque aussi que Migot commence à enseigner à la Schola Cantorum de Paris, où il est entouré de plusieurs esprits libres tels Messiaen et Charles Koechlin. Ensemble, ils cherchent alors à moderniser le programme d'enseignement de cette vénérable école de musique fondée par d'Indy au milieu des années 1890. De telles affiliations institutionnelles, en plus de ses propres inclinations esthétiques, le placent à la fine pointe des tendances modernistes françaises tout au long des années 1930. Comme Messiaen et Jolivet — dont les œuvres de jeunesse de cette époque sont empreintes de valeurs spirituelles et humanistes issues de leur admiration pour le romantisme du XIX^e siècle et l'héritage musical de Debussy —, Migot refuse d'adhérer aux modes passagères en composition pour écouter avec plus d'authenticité sa propre voix spirituelle. Fils d'un ministre protestant, Migot choisit d'explorer les racines nordiques et gothiques de sa foi plutôt que le patrimoine religieux méditerranéen et latin qui préoccupe tant d'artistes catholiques français de l'entre-deux-guerres. Ces élans religieux sont particulièrement évidents dans son *Sermon sur la montagne* de 1936, le premier d'une série d'oratorios qui occupent Migot durant les quarante dernières années de sa vie.

Il n'est pourtant pas nécessaire de se tourner vers des œuvres aussi ouvertement sacrées pour déceler l'importance chez Migot de la foi. Le *Trio* aussi bien que le *Livre des danceries* renferme des indications d'expression qui montrent la spiritualité sous-jacente de son esthétique musicale. Le *Trio* débute par une succession d'accords à être joués « comme un choral à l'orgue », où un diatonisme serein alterne avec de pénétrantes dissonances, parfois dououreusement âpres. Le violon, exploitant la riche sonorité de son *bourdon*, entame un contrepoint en mouvements ascendants et descendants avec le piano, dans une succession de vagues hiératiques dont l'intensité va s'amplifiant. Le violoncelle finit par introduire une mélodie aux contours larges et disjoints, qui épouse presque malgré elle les ondulations

imprévisibles du piano. Ce mouvement, avec son discours mélodique ininterrompu, sous-tendu par de puissants courants de tension harmonique, offre un vif contraste à l'espièglerie enfantine de l'« Allègre » qui suit, de conception plutôt classique. Ici, la texture est plus transparente, et l'articulation staccato des trois instruments confère une direction vive et nette aux rythmes de danse qui dominent tout le mouvement. À mi-chemin, cependant, les sonorités d'orgue du « Prélude » reviennent en créant une toile de fond mélancolique au thème principal remanié, joué au violon et au violoncelle à l'unisson. Le troisième mouvement, « Danse », rappelle quant à lui le monde expressif de la sarabande baroque. Les deux idées maîtresses — une mélodie souple aux couleurs modales, énoncée aux cordes, puis un noble thème choral qui met à profit les résonances naturelles du piano — sont ici développées de manière élaborée. À mesure que la musique gagne en puissance, de subtiles réminiscences de l'intense lyrisme du mouvement initial se mêlent aux sommets extatiques où piano, violon et violoncelle se fondent en des sonorités de cloches. Cette énergie accumulée trouve son exutoire naturel dans le « Final » où l'écriture du piano prend des teintes particulièrement denses, presque brahmsiennes. Ici encore, Migot reprend des motifs déjà entendus, affirmant ainsi sa propre utilisation caractéristique des procédés de la forme cyclique, qui avait dominé en grande partie la musique de chambre française depuis la fin du XIX^e siècle. D'ailleurs, le *Trio* a été créé en 1936 aux concerts de la « Société nationale de musique », la même société de concerts où la forme cyclique, d'abord popularisée dans les œuvres de César Franck et de Vincent d'Indy dans les années 1870-80, avait été reçue avec enthousiasme par l'élite musicale de France. Le *Trio* de Migot est un héritier direct de ce legs musical. La transcendance de sa fibre émotive, son lyrisme poussé et ses fulgurances de ferveur religieuse viennent tous renforcer la place qu'il occupe comme l'une des œuvres de musique de chambre françaises les plus captivantes du début du XX^e siècle. Dans ses *Essais pour une esthétique générale* de 1920, Migot décrit comment toute œuvre d'art, qu'elle soit littéraire, visuelle ou musicale, doit tirer sa force d'un « centre eurhythmique » qui engendre les relations entre divers éléments rythmiques. Migot compare ce « centre » à un caillou lancé sur une eau calme : les cercles concentriques qui en résultent — les détails musicaux d'une œuvre d'art — sont secondaires par essence à l'impact même du caillou, qui constitue le cœur d'un univers eurhythmique unique. D'une grande unité

stylistique, le *Livre des danceries*, pour flûte, violon et piano, procède nettement de cette orientation esthétique. Écrit en 1929, trois de ses quatre mouvements sont dédiés aux membres du Trio Ars Nova (Jan Merry, flûte ; Colette Franz, violon ; Elen Merry, piano) qui créeront l'œuvre au début de 1930. Peu après, Migot réalise une version pour orchestre, présentée au public parisien en 1931 sous la direction du compositeur et chef d'orchestre Gabriel Pierné. Inspirée par la forme de la suite, terminant même avec une gigue, l'œuvre doit beaucoup aux modèles baroques. La texture générale des quatre mouvements est plus limpide que dans le *Trio* et Migot y emploie beaucoup d'ornements, de trilles et de tournures mélodiques de l'époque classique. Le centre expressif de l'œuvre est le gracieux troisième mouvement marqué « Religieux », qui préfigure le *Trio* par l'usage de grandes lignes mélodiques incantatoires entonnées par la flûte et le violon dès le début du mouvement. Ce n'est qu'à la fin que le piano se voit confier cette verve lyrique, exposant le thème en octaves sous un accompagnement animé. La « Conclusion » qui suit, avec son énergie débordante et ses dissonances mordantes, récapitule de manière informelle les principales idées rythmiques de l'œuvre et constitue le fruit tangible de l'inspiration eurhythmique du compositeur. Elle vient nous rappeler que pour Georges Migot, la poursuite de l'unité esthétique — peu importe le matériau dont il dispose — doit être le but ultime du véritable artiste. Comme celles de ses collègues parisiens des années 1930, qui chacune à leur manière tentait de cerner sous une forme musicale les complexités de la vie moderne, les œuvres de Migot offrent un éloquent aperçu des solutions esthétiques d'un artiste face aux problèmes et défis des temps modernes.

CHRISTOPHER MOORE

TRADUCTION : JACQUES-ANDRÉ HOULE

“Silence and solitude here, and the Loire huge like a river in the sky. If I hadn’t come here to write music, then it would have been as a painter in front of so much sumptuous, clear and calm water.”

In 1935, while immersed in such peaceful and liquid surroundings, Georges Migot (1891-1976) let flow from his pen one of his most distinctive works, the *Trio ou Suite à trois*. The immensity of the Touraine landscape that surrounded him, indeed the permanent spectacle of nature itself, was a constant source of inspiration for this intensely spiritual man who, aside from being in the top ranks of French composers of the interwar period, practiced with equal refinement the arts of painting and poetry. Trained at the Paris Conservatoire, where he studied composition with Charles-Marie Widor, he was also exposed there to the historically-informed teachings of Vincent d’Indy, an influence that left an indelible mark upon his musical thinking. In fact, Migot’s music owes much of its richness to the aesthetic assimilation of a broad array of historical influences. From the supple melodic lines of Gregorian chant, the serene elegance of Renaissance polyphony, the contained lyricism of Rameau, or the *fin-de-siècle* harmonic language of composers like César Franck, Gabriel Fauré and Claude Debussy, Migot’s palette teems with the fertile heritage of France’s musical past. Yet despite being open to such a profusion of styles, Migot was no advocate of neo-classical pastiche; though writing at a time when Stravinskian compositional techniques held great cultural prestige in France, Migot’s myriad influences are craftily integrated within his own distinct musical manner, one that has prompted some commentators to refer to him (with deference to his colleagues in the “Groupe des Six”) as the “Group of One.”

Though unique, Migot was certainly no musical pariah. The composer was an active and highly acclaimed participant in French musical life who, at around the time the *Trio* was composed, became president of “La Spirale,” an influential Parisian concert society dedicated to offering performances of newly-composed French and international works. This position brought Migot into close proximity with Olivier Messiaen and André Jolivet, both of whom had pieces premiered there (Jolivet’s *Mana* in 1935, and excerpts from Messiaen’s *La Nativité du Seigneur* in 1937). At this time Migot also began teaching at the Parisian Schola Cantorum, where he was surrounded by a number of independent thinkers including Messiaen and Charles Koechlin. Together they sought to modernize the curriculum of this venerable music school founded by d’Indy in the mid-1890s. Such institutional affiliations, combined with Migot’s natural aesthetic proclivities, placed him at the very forefront of French modernist trends throughout the 1930s. Like Messiaen and Jolivet, whose youthful works from this period were informed by spiritual and humanist values stemming from their admiration for nineteenth-century romanticism and the musical legacy of Debussy, Migot too refused to embrace passing compositional trends in order to listen with sincerity to his own unique spiritual voice. For Migot, the son of a Protestant minister, this meant exploring the Northern and Gothic roots of his faith, in opposition to the Mediterranean and Latin religious heritage that drew the attention of so many French Catholic artists during the interwar period. These religious impulses can be most obviously heard in the composer’s *Le Sermon sur la Montagne* from 1936, the first in a series of sacred oratorios that occupied Migot throughout the last four decades of his life. But one need not solely look to such explicitly sacred works to find evidence of Migot’s religious faith. Both the *Trio* and the *Livre des danceries* contain expressive indications that point to the underlying spirituality of the composer’s musical aesthetic. The *Trio* begins with a succession of chords, to be played “like an organ choral,” that alternate serene diatonism with searching, and at times, poignantly acrid dissonances. The violin, exploiting the rich sonority of its fourth string, enters in counterpoint, rising and falling with the piano in hieratic waves of growing intensity. Eventually the cello introduces a broadly disjointed melody which surfs along with the unpredictably cresting undulations in the piano. This movement, with its uninterrupted melodic discourse underpinned by strong currents of

harmonic tension, provides a startling contrast to the childlike playfulness of the classically-conceived “Allègre” which follows. Here, the texture is comparatively transparent, with staccato articulations in all three instruments providing crisp direction to the pervasive dance rhythms that dominate the movement. Midway through, however, the organ sonorities of the opening “Prélude” return, providing a melancholic backdrop over which the main theme, played in unison by the violin and cello, is musically recast. The third movement, entitled “Danse,” evokes the emotional world of the baroque sarabande. Two basic ideas – a supple and modally-tinged melodic line presented in the strings, and a stately choral theme that avails of the piano’s natural resonances – are here elaborately developed. As the music grows in force, subtle reminiscences of the opening movement’s intense lyricism are interspersed amid rapturous climaxes where piano, violin and cello coalesce in bell-like sonorities. This accumulated energy finds a natural outlet in the “Final” where the piano writing takes on particularly dense, almost Brahmsian, hues. Migot here once again recalls previously heard motifs, thus affirming his own idiosyncratic use of the cyclic formal procedures that had dominated much French chamber music since the late nineteenth century. In fact, the *Trio* received its first public performance in 1936 at the concerts of the “Société Nationale de Musique,” the very same concert society where cyclic form, first popularized in the works of César Franck and Vincent d’Indy of the 1870s and 80s, was met with enthusiastic approval by France’s musical elite. Migot’s *Trio* is a direct descendant of this musical heritage; indeed, its transcendent emotionalism, highflying lyricism and radiant flashes of religious fervor all reinforce the work’s status as one of the most arresting pieces of French chamber music of the early twentieth century.

In his *Essay for a General Aesthetic* of 1920 Migot described how all art works, whether literary, visual or musical should derive their strength from a “eurhythmic center” that generates relationships between diverse rhythmic elements. Migot compared this “centre” to a pebble being tossed into a body of calm water: the concentric circles which result – the musical details of a work of art – are in essence secondary to the force of the pebble, which constitutes the very crux of a unique eurhythmic universe. The stylistically unified *Livre des danceries*, for flute, violin, and piano, is clearly indebted to this aesthetic position. Written in 1929, three of its four movements were dedicated to the members of the “Ars Nova” Trio

(Jan Merry, flute; Colette Franz, violin; and Elen Merry, piano) which premiered the work in early 1930. Soon after this performance, Migot created an orchestral version, which was presented to the Parisian public by composer and conductor Gabriel Pierné in 1931. The work’s suite-like design, complete with concluding gigue, reveals a clear indebtedness to baroque compositional models. The texture of all four movements is much more streamlined than that found in the *Trio*, and throughout the work Migot frequently employs ornaments, trills, and classical-conceived melodic figurations. The emotional showcase is the graceful third movement, “Religieux,” which prefigures the *Trio* through its use of broadly incantatory melodic lines intoned by both the flute and violin at the outset of the movement. Only near the end does the piano inherit this lyrical verve, exposing the theme in octaves below an animated accompaniment. The “Conclusion” which follows, with its bounding energy and tart dissonances, provides an informal recapitulation of the work’s basic rhythmic ideas, the tangible fruit of the composer’s eurhythmic inspiration. As such, it reminds us that for Georges Migot the quest for aesthetic unity – regardless of the diversity of materials at hand – was the ultimate goal of the creative artist. Like that of his Parisian colleagues of the 1930s who independently sought ways to encapsulate the complexities of modern life in musical forms, Migot’s works offer a compelling snapshot of one artist’s aesthetic solutions to the problems and challenges of the modern age.

CHRISTOPHER MOORE

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 œuvres 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 œuvres 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.

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.



■ PAUL MARLEYN



■ 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 œuvres 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.

Robert Cram a étudié au Conservatoire de musique de Montréal, à la Juilliard School de New York, ainsi qu'en France. Flûte solo de l'Orchestre du Centre national des Arts pendant 23 ans, il devint ensuite directeur du Département de musique de l'université d'Ottawa. Monsieur Cram a joué en tant que soliste avec les principaux orchestres, festivals d'été et festivals de musique contemporaine au Canada. Il est actuellement directeur et producteur du Harry Somers Recording Project. En 2009, il reçut le premier Prix d'interprétation Oskar Morawetz à être décerné et fut nommé l'un des Ambassadeurs pour la musique canadienne du Centre de Musique canadienne. Il remporta un prix Juno en 2004 pour son enregistrement du concerto pour flûte de Jacques Hétu. En 1998, il fut nommé Chevalier de l'Ordre des arts et des lettres par le gouvernement français.

Robert Cram studied at the Conservatoire de musique in Montreal, the Juilliard School in New York, and in France. Principal flutist of the National Arts Centre Orchestra for twenty-three years, he went on to chair the Department of Music of the University of Ottawa. Cram has performed as soloist with the major Canadian orchestras, summer music festivals, and contemporary music festivals. Mr. Cram is producer of the Harry Somers Recording Project. In 2009, he was awarded the inaugural Oskar Morawetz Award for Excellence in Music Performance, and was also named one of the Canadian Music Centre's Ambassadors for Canadian music. In 2004 he won a Juno Award for his recording of the flute concerto by Jacques Hétu. In 1998 he was named Chevalier de l'Ordre des arts et des lettres by the French Government.



■ ROBERT CRAM

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. Ces enregistrements ont été rendus possibles grâce au Fonds du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).



Conseil de recherches en
sciences humaines du Canada

Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

Canada

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. These recordings were made possible thanks to funding from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Nous remercions le gouvernement du Canada pour le soutien financier qu'il nous a accordé 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.

Réalisation et montage / *Produced and Edited by:* **Johanne Goyette**

Enregistrement / *Recorded by:* **Anne-Marie Sylvestre**

Salle François-Bernier, Domaine Forget, Saint-Irénée (Québec), Canada

Les 12, 13 et 14 mars 2007 / *March, 12, 13, and 14, 2007*

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

Photo de couverture / *Cover photo:* Rue dans un village médiéval en France / *Empty medieval village street at night in France*, par / *by* **Bridget Webber**, collection Photonica / © **Getty Images**

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