

## ACCOMPAGNER DE JEUNES VIRTUOSES

La FONDATION D'ENTREPRISE NATEXIS a été créée en 1992 pour apporter son aide à de jeunes musiciens et à de jeunes handicapés. Elle s'est donnée pour mission d'accompagner sur plusieurs années la mise en œuvre de leurs projets de vie.

Elle manifeste aujourd'hui la volonté du groupe NATEXIS, né du rapprochement du CRÉDIT NATIONAL et de la BFCE, d'agir dans les domaines culturel et social, parallèlement à sa vocation professionnelle fondamentale : accompagner le développement des entreprises en France et à l'international.

La FONDATION apporte aux jeunes instrumentistes, chanteurs, compositeurs ou chefs d'orchestre au talent déjà reconnu les moyens de rayonner en donnant davantage de concerts, en organisant des tournées à l'étranger, en enregistrant leurs premiers disques.

Elle est heureuse de pouvoir apporter son concours à la publication de cet enregistrement, où brille l'un de ses lauréats : Emmanuelle Bertrand.

## ACCOMPANYING YOUNG VIRTUOSOS

The NATEXIS CORPORATE FOUNDATION was created in 1992 to provide support over a period of years to young musicians and disabled youth, assisting them in carrying their life projects.

This commitment in the cultural and social areas illustrates the special vocation of the NATEXIS GROUP, CRÉDIT NATIONAL and BFCE combined together, in its particular field of endeavour: to accompany the corporate development of business enterprise in France and abroad.

The FOUNDATION helps to further the activities of talented young instrumentalists, singers, composers and conductors by enabling them to give more concerts, undertake foreign tours and make their first recordings.

It is pleased to provide its support in the release of this recording by one of its laureates: Emmanuelle Bertrand.



# Lalo Schumann

Emmanuelle Bertrand  
Orchestre Philharmonique  
de Monte-Carlo  
Direction Stéphane Denève

# Lalo • Schumann

*Sol y sombra (lumière et ténèbres)*

*L'expression atavique du Concerto pour violoncelle de Lalo*

Au sein de la France musicale du milieu du XIXe siècle, la formation de Lalo est exceptionnelle et atypique : indépendamment de ses études de violon, c'est du violoncelliste Baumann, qui avait eu l'occasion de jouer sous la direction de Beethoven, qu'il reçut ses leçons de composition. Les conséquences de cette expérience sur son style lui valurent la réputation de « symphoniste », ce qui n'avait rien de glorieux pour les mélomanes de l'époque, entichés des opéras de Meyerbeer ou Auber et aux oreilles desquelles même la musique du *Faust* de Gounod paraissait trop intellectuelle.

Ce n'est qu'avec la mise à l'honneur du répertoire instrumental, grâce à la fondation de la Société Nationale, en 1871 et à la création des grandes sociétés symphoniques de Lamoureux, Colonne ou Pasdeloup, que Lalo put enfin trouver une audience. Ses œuvres connurent alors le meilleur accueil, particulièrement son *Concerto pour violon* en 1874 et la *Symphonie espagnole* en 1875 créés par Pablo de Sarasate. Sur cette lancée, et à la suite du regain d'intérêt pour le genre dû à Saint-Saëns en 1873, il composa le *Concerto pour violoncelle*, donné aux Concerts Populaires en 1876 par son ami, le violoncelliste Fischer.

S'il ne faut pas chercher systématiquement à débusquer l'influence de la musique espagnole sur le style de Lalo au risque de « (...) trouver une couleur ibérique à l'ouverture du *Roi d'Ys*, au *Concerto russe* ou à la *Rhapsodie norvégienne* » — comme l'a fait remarquer Paul Dukas — certains idiomés sont pourtant bien présents ici. Il est vrai que le compositeur est d'origine espagnole, ce que son fils, le critique Pierre Lalo, rappelle lui-même : « Edouard Lalo naquit à Lille d'une famille espagnole dont le sang était à peu près sans mélange (...). De stature moyenne, mince et souple, les extrémités petites et sèches, les traits fins, le teint brun, les yeux et les cheveux noirs, l'air réservé et distant, il apparaissait plus Castillan que beaucoup d'habitants de la Vieille Castille ». Aussi la sonorité large, grave et parfois rauque du violoncelle — qui inspirera également Richard Strauss pour incarner *Don Quichotte* vingt ans plus tard — se développe tel le *cante jondo* (chant

andalou des origines), expression dramatique des contrastes et des oppositions, du soleil irradiant ou de l'ombre profonde, de l'amour ou de la mort. Tel un *vocero* (chanteur), le soliste tragique déploie ses longues phrases sur toute sa tessiture ou laisse échapper des lignes convulsives, rétractées sur elles-mêmes comme dans des *llantos* (pleurs). Porté par son imaginaire et semblant laisser libre cours à une improvisation comme née du néant (début des deuxième et troisième mouvements), le violoncelle est ensuite mû par la pulsion (ou pulsation) frénétique, la *frenes*, de la rythmique sensuelle de la danse et de la virtuosité (parties rapides des deuxième et troisième mouvements). Dans l'orchestre, les accords cinglants, verticaux et puissants de l'introduction du premier mouvement ponctuent le chant âpre tels les *tacconeos* (coups de talon) et les *palmadas* (claquements de mains) tandis que les *pizzicati* incisifs et mordants marquent de leur présence rythmique les danses tels les *punteados* (pincés) des guitaristes. Au-delà des interrogations sur la place, la forme et le langage à donner à la musique instrumentale française dans cette période de renouveau suivant la guerre de 1870, cette page, merveilleusement écrite pour le violoncelle, flamboie intensément de la toute force atavique de son expression.

## *Extraits de la Suite n° 1 de Namouna Parade de foire, Tête foraine*

L'échec retentissant de *Namouna*, créé au palais Garnier le 6 mars 1882 sur une chorégraphie de Lucien Petipa, témoigne de l'originalité de Lalo par rapport aux conventions liées à la musique de ballet. Plus attaché, en effet, à transmettre l'atmosphère et l'expression qu'à agencer des valses et des mazurkas au fil d'un drame exotique situé dans la chaleur de l'île de Corfou, Lalo donna une ampleur inhabituelle à sa partition ; par conséquent fort éloignée de ce qu'il appelait « Les routines bêtes de l'opéra ». Un virulent critique du *Figaro* ne faisait que constater la modernité de l'œuvre lorsqu'il fit paraître les lignes suivantes : « Jamais musicien de café concert n'a écrit quelque chose d'aussi platement brutal que certaine fanfare de cuivres qui domine toute la fête chorégraphique du deuxième tableau : elle a fait rire d'abord et a exaspéré ensuite. Cela rappelait exactement la foire de Saint-Cloud quand les cuivres du cirque Corvi ou du cirque Bouthors, jouant en même temps des musiques différentes, annoncent le spectacle ». Les habitués de Garnier allaient lui faire payer cher cette remise en question en reléguant l'œuvre au concert, sous la forme de deux suites, créées par Lamoureux, mais la jeune génération des compositeurs, celle de Fauré, Chausson, Chabrier, d'Indy, Debussy... entrevit, de son côté, toute l'originalité de cette démarche, ouverte sur l'avenir et riche de perspectives.

*« Crér tant qu'il fait encore jour »*

## *Le Concerto pour violoncelle de Schumann, un ultime miroir*

Lorsqu'il installe sa famille à Düsseldorf en septembre 1851, Schumann affirme avoir retrouvé le bonheur : les épreuves viennent d'être rudes à Dresde et les perspectives qui s'annoncent avec ses nouvelles responsabilités de chef de l'orchestre et du chœur de la ville lui apportent un équilibre momentané... et puis, il y a le Rhin qui le fascine depuis leur première rencontre en 1829 et qui s'étire ici large et majestueux « (...) calme, silencieux, serein et fier comme un Dieu antique », dit-il.

Aussi la musique jaillit-elle sous sa plume comme pour témoigner de la paix retrouvée. En quelques semaines, avec une surprenante rapidité, le *Concerto pour violoncelle* et la *Troisième Symphonie* viennent rendre hommage au chaleureux accueil rhénan. Schumann garde néanmoins sa pudeur coutumière quant à l'origine de son inspiration et si la *Symphonie* naît de son désir de peindre « (...) quelques scènes de la vie au bord du Rhin » — ce qui lui vaudra le titre apocryphe de *Symphonie Rhénane* —, il choisit de ne pas en livrer le détail, préférant « (...) ne pas montrer aux gens le cœur » car il est de ceux qui cachent le sens par l'art-même.

Le genre du concerto se prête d'ailleurs à l'abstraction musicale par l'utilisation de la virtuosité du soliste et une architecture de référence. Toutefois, Schumann fait de celui-ci une page de conception nouvelle qu'il intitule « Pièce de concert avec accompagnement orchestral » tant la partie de violoncelle est enchaînée par les voix de l'orchestre, dans l'esprit de ses dernières œuvres concertantes, le *Konzert-Allegro op. 134* pour piano et la *Phantasie op. 131* pour violon. La structure habituelle est remise en cause : elle enchaîne les mouvements sans interruption, le tout premier thème propulsant le soliste après une introduction réduite à quatre mesures et assurant l'unité du concerto par ses retours cycliques. Le mouvement initial, « Nicht zu schnell / Pas trop vite » est de forme sonate dans la dialectique thématique la mineur / en fa majeur, s'inscrit dans la forme Lied en trois parties, et en offre l'aspect lyrique au point de paraphraser un récitatif d'opéra qui conduit au final « Sehr lebhaft / Très rapide » de forme sonate aux thèmes incisifs et vigoureux.

La description de la pure matière musicale et de la technique instrumentale peut être approfondie à loisir. Clara renvoie d'ailleurs à la qualité de la facture dans son journal du 11 octobre 1851 : « Le romantisme, l'esprit, la fraîcheur, l'humour<sup>1</sup> et puis les fascinant entrelacs du violoncelle et de l'orchestre — tout cela est vraiment impressionnant. Le meilleur est la plénitude et la profondeur de l'expression dans les passages chantés<sup>2</sup> ». Mais ces différentes composantes sont sous-tendues par une sensibilité qui n'a guère été perçue avant la fin du XIX<sup>eme</sup> siècle.

La tonalité de la mineur, par exemple, est celle que Schumann associe à Clara dans le *Concerto pour piano* qui lui est dédié et par le fait même que le C et les deux A de son prénom renvoient aux notes do, la, la de l'accord de la mineur. Des réminiscences musicales se glissent au fil de l'œuvre sans revêtir l'apparence de citations mais en activant la mémoire : le dialogue si profond des deux violoncelles — le soliste et le premier du pupitre — dans la partie lente, évoque l'introduction du premier quatuor de *Fidelio* de Beethoven ou le *Quintette à deux violoncelles* de Schubert - deux figures paternelles chères de Schumann - le récitatif conduisant au final porte en lui-même la référence à l'introduction de l'*Ode à la joie de la Neuvième symphonie* de Beethoven... « Tant qu'il fait encore jour », Schumann transmet son bonheur et affirme les valeurs qui lui sont chères.

Pourtant, la tension exacerbée par l'instabilité tonale et le chromatisme, la multiplication des passages de développement, la rythmique syncopée, les ostinati entêtants, l'appel réitéré du cor, la fuite en avant du « Schneller / Plus vite » de la toute fin... font ressentir ces passages lumineux comme des moments de trêve. Après la nuit terrifiante du 17 au 18 février 1854 pendant laquelle Schumann fut la proie d'hallucinations auditives et de visions d'horreur, c'est à la partition du *Concerto pour violoncelle* qu'il réclama quelque répit en s'attelant aux corrections de l'édition. Ce fut comme une dernière mission à accomplir avant de chercher un ultime refuge dans les bras du Rhin, le 27 février suivant.

Florence Badol-Bertrand

1- Mot de l'allemand difficile à traduire : signifie tout à la fois humour et humeur, bonne ou mauvaise.

2- « The romanticism, the spirit, the freshness, the humor, and then the fascinating interweaving of the cello and orchestra - all this is truly thrilling. What's more - the harmoniousness and profound feeling which fill all the songful passages! »



## *Sol y sombra (Light and shade) Austistic expression in Lalo's Cello Concerto*

Lalo's musical training, in mid-nineteenth-century France, was exceptional and atypical: as well as studying the violin, he took lessons in composition from the cellist Baumann, who, in Vienna, had taken part in performances of Beethoven's symphonies conducted by the composer himself. Lalo's experience obviously influenced his style and he soon found himself with a reputation as a 'symphonist', which carried little glory with music lovers of the time, who were fanatical about the operas of Meyerbeer and Auber, and to whom even the music of Gounod's *Faust* seemed too intellectual!

It was not until the founding of the Société Nationale in 1871 and the forming of the great symphonic societies Lamoureux, Colonne and Pasdeloup, that the instrumental repertoire finally received the recognition it deserved and Lalo was at last able to present his works to receptive audiences. His music was greeted with enthusiasm, particularly his Violin Concerto of 1874 and his *Symphonie espagnole* (for violin and orchestra) of 1875, both of which were premièreed by Pablo de Sarasate. Close on the heels of those pieces came the Cello Concerto (Saint-Saëns had revived interest in the genre with his first Cello Concerto in 1873), which was first performed at the Concerts Populaires in 1876 by his friend, the cellist Fischer.

Although it is unwise to systematically seek Spanish influences in Lalo's style—as Paul Dukas pointed out, there is a risk in that case of 'seeing Iberian colouring in the overture to *Le roi d'Ys*, and in his *Concerto russe* and *Rapsodie norvégienne*'—we do in fact find a number of Spanish idioms in his Cello Concerto, which is hardly surprising considering the composer's Spanish origins. Edouard Lalo's son, the music critic Pierre Lalo, recalled that 'Edouard Lalo was born in Lille of a Spanish family whose blood was virtually unadulterated. [...] He was of average stature, lithe and slim, with small, slender extremities, fine features, a dusky complexion and dark hair and eyes, and there was an apparent reserve, an aloofness about him: he looked more like a Castilian than many of those living in Old Castile.'

Thus, the full, deep, sometimes husky tone of the cello—the instrument that was chosen twenty years later by Richard Strauss to embody Don Quixote in his tone-poem of the same name—performs a sort of *cante jondo*, a dramatic form of expression, full of contrasts and confrontations, with radiant sunshine and deep shadow, love and death. Like a *vocero*, the tragic soloist brings into play its full range, as it expresses itself in long phrases, with the occasional convulsive line, which retracts into itself as in the Spanish *llantos*. Carried along by its imagination and seemingly giving free rein to an improvisation that appears to stem from nothingness (e.g. the

beginning of the second and third movements), the cello is then driven by the frantic pulsion-pulsation, the frenzy—*frenesi*—of the sensuous rhythms of dance and virtuosity (e.g. the fast sections in the second and third movements). Where the orchestra is concerned, the strong, biting, vertical chords of the introduction to the first movement punctuate the harsh melody like the *taconeos* and *palmas* of flamenco, while the spirited and incisive *pizzicati*, corresponding to the *punteados* of the flamenco guitarist, provide a rhythmic accompaniment to the dancing.

Over and above considerations of place, form and language in French instrumental music during that period of revival following the war of 1870, this piece, wonderfully scored for the cello, is intensely brilliant, with great atavistic force of expression.

## *Excerpts from Suite no. 1 of the ballet *Namouna* Parade de foire, Danse de Namouna, Fête foraine*

*Namouna's* resounding failure was in fact a sign of Lalo's originality. This ballet, choreographed by Lucien Petipa and premièreed at the Palais Garnier (Paris Opéra) on 6 March 1882, simply did not fit in with the conventions of ballet music.

Indeed, Lalo was far more interested in creating mood and expression than in arranging a series of waltzes and mazurkas to illustrate some exotic drama set in the heat of Corfu. His score is therefore unusually broad in scope and far removed from what he called 'the stupid routines of opera'. One virulent critic wrote in *Le Figaro*: 'No café-concert musician has ever written anything as unimaginative and stark as the fanfare we hear from the brass, which dominates the whole of the feast of dancing that is to be found in the second scene: initial laughter soon turned to exasperation. It reminded one in every respect of St Cloud Fair, when the brass of Corvi or Bouthors Circus, playing different music at the same time, announced that the show was about to begin.' His words, in fact, merely confirmed the modernity of Lalo's work.

The balletomanes of the Opéra made Lalo pay dearly for transgressing the rules, and the work was soon relegated to the concert hall. There it was presented in the form of two suites, which were first performed by the Concerts Lamoureux. The younger generation of composers, however—men including César Franck, Gabriel Fauré, Ernest Chausson, Emmanuel Chabrier, Vincent d'Indy and Claude Debussy—were fully aware of the originality and potential of Lalo's very forward-looking approach.

## *'Go on creating as long as the daylight lasts' Schumann's Cello Concerto, a final mirror*

After moving with his family to Düsseldorf in September 1851, Schumann claimed that he had found his happiness once more: he had been through some difficult times in Dresden and the prospects of his new responsibilities as municipal music director in charge of the city's orchestra and chorus were cheering, allowing him a brief moment of equilibrium; then there was the Rhine, which had fascinated him ever since he had first set eyes on it in 1829—furthermore, in Düsseldorf the river was broad and majestic, and, as he put it, 'as calm, silent, serene and proud as an ancient god.'

This new-found serenity enabled him to compose with relative ease. Within a few short weeks he had completed a Cello Concerto and a Third Symphony, thus paying tribute to the warm reception he had received from the Rhinelanders. Schumann nevertheless retained his usual modesty as to the origin of his inspiration: although the Symphony was the fruit of his desire to depict 'a few scenes from life on the banks of the Rhine' (hence the apocryphal title, 'Rhenish' Symphony), he chose to keep the details to himself, preferring not to reveal what lay in his heart of hearts, and, as was his wont, using art to conceal his meaning.

Furthermore, the concerto genre lends itself particularly well to musical abstraction through the virtuosity of the soloist and its ideal structure. Nevertheless, Schumann used a new conception for his Cello Concerto: as he put it in his own catalogue, it is really a 'Concert Piece for cello with orchestral accompaniment', in the same spirit as his last concertante works, the Konzert-Allegro, opus 134, for piano, and the Phantasie, opus 131, for violin. The usual concerto structure is called into question and the work is in three connected movements. After a very short four-bar introduction, the cyclic returns of which provide unity, the soloist is driven forward by the first theme. The first movement, *Nicht zu schnell* (Not too fast), is in sonata form, in the thematic dialectic A minor / C major then A minor / A major, inherited from the Classical period. The slow movement (*Langsam*) in F major is in three-part Lied form and is operatic to the point of paraphrasing an opera recitative; it leads us into the final movement, *Sehr lebhaft* (Very lively), which is in sonata form with incisive, vigorous themes.

One could spend much time studying and analysing the musical material and the instrumental technique Schumann used in this piece. In her diary entry for 11 October 1851, Clara wrote: 'The romanticism, the spirit, the freshness, the humour, and then the fascinating interweaving of the cello

and the orchestra—all this is truly thrilling. Furthermore, the songful passages are very harmonious and full of deep feeling.' But these different elements are subtended by a sensitivity that went almost unnoticed until the end of the nineteenth century.

A minor, for example, is the key Schumann associated with Clara in the Piano Concerto he dedicated to her; the C and two As of her name recall the notes C – A - A of the A-minor chord. Musical influences are to be found throughout the work, but they never take the form of actual quotations; instead they simply jog the memory: for example, the very profound dialogue between the two cellos (soloist and first cello) in the slow movement calls to mind the introduction to the first quartet in Beethoven's *Fidelio* or Schubert's Quintet for two cellos (we must remember that Schumann considered both Beethoven and Schubert as very dear father figures); the recitative taking us up to the final movement contains a reference to the introduction to the Song of Joy from Beethoven's Ninth Symphony... 'So long as the daylight lasted', Schumann expressed and shared his happiness, and asserted the values that were dear to him.

However, the tension (exacerbated by the tonal instability and chromaticism), the proliferation of development passages, the syncopated rhythms, the intoxicating qualities of the ostinati, the repeated call of the horn, the headlong flight of the Schneller (Faster) at the very end... all make us feel that these bright passages were merely moments of respite. During the momentary lull following the terrifying night of 17-18 February 1854, during which he was tortured by aural hallucinations and visions of terror, Schumann buckled down to correcting the printed score of his Cello Concerto. That was the last mission he accomplished before seeking his final refuge in the welcoming waters of the Rhine on 27 February of the following year.

Florence Badol-Bertrand  
Translation: Mary Pardoe



# *Emmanuelle Bertrand*

Née en 1973, Emmanuelle Bertrand baigne dans une atmosphère musicale familiale particulièrement productive : sa sœur hautboïste et son frère contrebassiste réunissent déjà à la maison tout un petit cénacle issu du conservatoire pour former l'une un quintette à vent, l'autre un quintette à cordes. Le goût d'Emmanuelle pour la musique de chambre lui semble donc naturel lorsqu'elle commence l'étude du violoncelle, à six ans, sous la houlette de Marie-Thérèse Heurtier au conservatoire de Saint-Etienne. Elle tient d'ailleurs fièrement le poste de violoncelle-solo dans la classe d'orchestre des tout petits ! Emmanuelle Bertrand reçoit, à 14 ans, la médaille d'or du Conservatoire de Saint-Etienne et entre dans la classe de Jean Deplace au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon. L'ampleur de son, les couleurs généreuses et cette manière si paisible de laisser « ronronner » son violoncelle lui valent, en 1992, le Premier Prix à l'unanimité avec mention spéciale du jury pour son interprétation des *Strophes sur le nom de Sacher pour violoncelle seul* d'Henri Dutilleux. Emmanuelle Bertrand est alors admise aux cycles de perfectionnement en musique de chambre dans la classe d'Alain Meunier — quatuor à cordes — et de violoncelle dans celle de Philippe Müller au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Elle se distingue dans plusieurs concours, remportant le Premier prix de l'Académie Internationale Maurice Ravel et le prix Blanchard au Concours International Rostropovich en 1994 à Paris. Invitée, la même année, à l'Académie Internationale de Ravina — aux Etats-Unis —, Emmanuelle Bertrand suit les enseignements judicieux des chambristes renommés, Walter Levin (Quatuor LaSalle) et Hatto Bayerle (Quatuor Berg). Elle intègre, en 1995, la Fondation Nataxis comme lauréate, grâce aux encouragements de Marielle Nordmann, Bruno Rigutto et Patrice Fontanarosa. Emmanuelle Bertrand suit aussi les *masterclass* de Janos Starker, Lynn Harrel et Arto Noras. Elle remporte brillamment, en 1996, le Premier Prix au Concours de musique de chambre de Tokyo (Japon).

Sa jeune carrière internationale l'a déjà conduite dans différents pays d'Europe, aux Etats-Unis, au Maroc et au Japon, et de grands artistes tels Marielle Nordmann, Patrice Fontanarosa, Bruno Rigutto ou François-René Duchâble l'invitent à jouer en musique de chambre à leurs côtés. Parallèlement, elle interprète le grand répertoire de soliste accompagnée par l'Orchestre de Chambre d'Auvergne, l'Orchestre de la Garde Républicaine, les Orchestres Symphoniques de Nancy et d'Avignon... Emmanuelle Bertrand met également à profit ses qualités de chambристes au sein de l'*Ensemble Carpe Diem* ; ensemble à géométrie variable fondé par le hautboïste Jean-Pierre Arnaud. Passionnée par les *Suites pour violoncelle seul* de Jean-Sébastien Bach, curieuse de tout, avide de découvertes et de rencontres, Emmanuelle Bertrand est également dédicataire de la *Quatrième Suite pour violoncelle seul* de Nicolas Bacri et l'a créée au Japon au printemps 1997.

Born in 1973, Emmanuelle Bertrand comes from a very musical family: her sister, who plays the oboe, and her brother (double bass) already had their small 'coterie', members of the Conservatoire who would come together at the family home to play in the wind quintet of the one and the string quintet of the other. It was hardly surprising, therefore, that Emmanuelle, too, should develop a taste for chamber music. She took up the cello at the age of six with Marie-Thérèse Heurtier at the Saint-Etienne Conservatoire, when she proudly played solo cello in the infants' orchestra class! At the age of fourteen, she graduated with a gold medal from the same conservatoire and went on to study at Lyons Conservatoire (Concervatoire National Supérieur de Musique) in Jean Deplace's class. With him, the rich sound and generous colour of her playing, the way she allows her cello to 'peacefully purr' earned her, in 1992, the Premier Prix à l'unanimité with a special commendation from the jury for her interpretation of Henri Dutilleux's *Strophes sur le nom de Sacher* for solo cello. Emmanuelle Bertrand then entered the Paris Conservatoire (C.N.S.M.) to follow the advanced courses in chamber music (string quartet) and cello with Alain Meunier and Philippe Müller respectively.

She has distinguished herself in several competitions, winning First Prize at the Maurice Ravel International Academy and the Blanchard Prize in the Rostropovich International Competition (Paris, 1994). Also in 1994 she was invited to take part in the Ravina International Academy in the United States, where she followed the judicious teaching of chamber musicians of repute, Walter Levin (LaSalle Quartet) and Hatto Bayerle (Alban Berg Quartet). In 1995, encouraged by Marielle Nordmann, Bruno Rigutto and Patrice Fontanarosa, Emmanuelle Bertrand joined the Nataxis Foundation as first prize-winner. She has also followed masterclasses given by Janos Starker, Lynn Harrel and Arto Noras, and in 1996 she gave a brilliant performance at the Tokyo Chamber Music Competition, which earned her yet another First Prize.

Her international career, though still in its early stages, has already taken her to various European countries as well as to the United States and to Morocco and Japan, and she is regularly invited by distinguished artists such as Marielle Nordmann, Patrice Fontanarosa, Bruno Rigutto and François-René Duchâble to join them for the performance of chamber works. She also plays the great solo repertoire (with the Orchestre de Chambre d'Auvergne, the Orchestre de la Garde Républicaine, and the Symphony Orchestras of Nancy and Avignon, for example). Emmanuelle Bertrand also plays with the *Carpe Diem Ensemble*, a chamber ensemble founded by the oboist Jean-Pierre Arnaud. Passionately fond of J.S. Bach's Suites for solo violoncello, Emmanuelle Bertrand has an inquiring mind and a strong thirst for discovery and encounter. She is also the dedicatee of Nicolas Bacri's Fourth Suite for solo cello, of which she gave the first performance in spring 1997 in Japan.

# L'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo

Depuis sa fondation en 1863, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo occupe une place de choix dans la vie musicale internationale. Son histoire est l'une des raisons — mais non la seule — de sa célébrité. Pour juger de cette lignée exceptionnelle, il suffit de citer quelques noms, qui, à eux seuls, constituent autant de lettres de noblesse ; noms qui sont ceux des grands chefs qui l'ont dirigé : Arturo Toscanini, Dimitri Mitropoulos, Bruno Walter, Richard Strauss, Victor de Sabata, Thomas Beecham, Erich Kleiber, Leopold Stokowski, Charles Munch, Sir John Barbirolli, Paul Kletzki, Eugen Jochum, et, plus près de nous, Leonard Bernstein, Wolfgang Sawallisch, Kiril Kondrachine, Zubin Mehta, Rafaël Kubelik, Sir Georg Solti, Lorin Maazel. Avant James DePreist qui en est l'actuel directeur musical, Paul Paray, Louis Frémaux, Edouard van Remoortel, Igor Markevitch, Lovro von Matacic, Lawrence Foster et Gianluigi Gelmetti en ont été successivement les chefs titulaires.

Que ce soit en tant qu'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo ou, sous sa dénomination actuelle (depuis 1980) d'Orchestre Philharmonique, la phalange monégasque a joué et joue encore un rôle de premier plan dans la création lyrique, chorégraphique et symphonique contemporaine. Là aussi, les noms parlent d'eux-mêmes : Berlioz, Massenet, Saint-Saëns, Fauré, Puccini, Ravel, Sauguet, Debussy, Milhaud, Auric, Jean-Michel Damase, Renzo Rossellini, Andrej Panufnik, Daniele Zanettovich, Cristopher Brown, Virgilio Mortari, Marcel Mihalovici, Gianpaolo Coral, Luis de Pablo, Krzyztof Penderecki, Paul Cooper, Charles Chaynes, Sergio Rendine, Thierry Escaich, Robert Beaser, John Casken.

Ainsi, l'orchestre Philharmonique a-t-il toujours su conjuguer ensemble tradition et modernité au sein d'une politique générale particulièrement dynamique, comme en témoigne la multiplication de ses tournées à l'étranger : États-Unis, France, Belgique, Suisse, Autriche, Grande-Bretagne, Allemagne et Espagne ; participation aux festivals de Dresden, Leipzig, Prague, Montreux, Lucca, Ravenne, Menton, Aix-en-Provence, Lyon, Lisbonne, Ankara, Athènes. Par ailleurs, l'Orchestre, qui collabore régulièrement avec les grandes chaînes de télévision, a reçu plusieurs prix du disque français et étrangers pour les nombreux enregistrements qu'il a effectués.

Directeur de l'Orchestre depuis 1980, René Croési a tout mis en œuvre — avec la haute approbation de S.A.S. le Prince Rainier III — pour que cette formation musicale renommée poursuive une vie à la hauteur de son histoire. Discipline, solidarité, haute qualification professionnelle de tous ceux qui participent à cette grande aventure artis-tique, apparaissent comme autant de "vertus" qui laissent présager de nouvelles étapes sur la voie du prestige.

Since its creation in 1863, the Monte-Carlo Philharmonic Orchestra has continued to occupy a select position in the world of international music. The orchestra's noteworthy history is just one of the reasons for its celebrity. Its exceptional lineage of conductors include Arturo Toscanini, Dimitri Mitropoulos, Bruno Walter, Richard Strauss, Victor de Sabata, Thomas Beecham, Erich Kleiber, Leopold Stokowski, Charles Munch, Sir John Barbirolli, Paul Kletzki, Eugen Jochum, et, plus près de nous, Leonard Bernstein, Wolfgang Sawallisch, Kiril Kondrachine, Zubin Mehta, Rafaël Kubelik, Sir Georg Solti, Lorin Maazel. Preceding James DePreist, who is the present Music Director, Paul Paray, Louis Frémaux, Edouard van Remoortel, Igor Markevitch, Lovro von Matacic, Lawrence Foster et Gianluigi Gelmetti were successively past principal conductors.

This ensemble, which was known until 1980 as the National Orchestra of the Opera of Monte-Carlo, is in the privileged position of performing not only symphonic repertoire but also opera and ballet. It is, in fact, on these three levels that the orchestra has taken a firm position among top ranking orchestras and continues to play a prominent role in the creation of contemporary music, choreography and symphonic works. The orchestra has received tremendous acclaim for performances of works by Fauré, Puccini, Ravel, Debussy, Milhaud, Auric, Jean-Michel Damase, Renzo Rossellini, Andrej Panufnik, Daniele Zanettovich, Cristopher Brown, Virgilio Mortari, Marcel Mihalovici, Gianpaolo Coral, Luis de Pablo, Krzyztof Penderecki, Paul Cooper, Charles Chaynes, Sergio Rendine, Thierry Escaich, Robert Beaser, John Casken.

The Monte-Carlo Philharmonic Orchestra excels in combining tradition and modernism in the midst of a particularly dynamic political climate through frequent tours abroad to the United States, France, Belgium, Switzerland, Austria, Great Britain, Germany, Spain and appearing at the festivals of Dresden, Leipzig, Prague, Montreux, Lucca, Ravenna, Menton, Aix-en-Provence, Lyon, Lisbon and Ankara. Additionally, the orchestra collaborates regularly with the major television stations, and has been the recipient of awards, both French and foreign, for the numerous recordings released by the orchestra.

René Croési, Director of the orchestra, is the organization's guiding force, endorsed by His Serene Highness Prince Rainier III. It is the discipline, dedication and the high professional standards of all who support the orchestra that has elevated the Monte-Carlo Philharmonic Orchestra to a prestigious level at the peak of its history.

## *Stéphane Denève*

Jeune chef français, né en 1971, Stéphane Denève est admis, après des études de piano, au Conservatoire de Paris où il étudie la direction d'orchestre et obtient un premier prix en 1995. Il poursuit son apprentissage comme assistant de Sir Georg Solti (Orchestre de Paris, Beethoven 1995) et de Christoph von Dohnanyi (Orchestre de Paris, Stravinsky / Schönberg, 1996). Il est appelé à développer avec Sir Georg Solti une collaboration approfondie pour *Le Château de Barbe Bleue* de Bartók (Orchestre de Paris, 1995) et *Don Giovanni* (Orchestre de Paris, 1996). Il est également son assistant pour l'enregistrement de cette œuvre avec le London Philharmonic (1996). Particulièrement attiré par l'opéra, Stéphane Denève tient néanmoins à maintenir un équilibre entre les répertoires lyriques et symphoniques avec l'Orchestre de la Radio de Varsovie, l'Orchestre Symphonique de Poméranie, l'Istituzione Sinfonica Abbruzzese, l'Orchestre de Mulhouse, l'Orchestre Lyrique de Région Avignon-Provence et l'Orchestre de Nancy-Lorraine. En avril 1997, il dirige une série de concerts avec l'Orchestre de Bordeaux-Aquitaine, en mai 1997 un concert avec l'Orchestre du Conservatoire et le chœur de l'Orchestre de Paris et en décembre de la même année, une série de concerts avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Il dirige également *Cosi Fan Tutte* (1994), *Die Zauberflöte* (1995) à Saint Céré, devient « Premier Chef Invité » du Théâtre National de Compiègne où il dirige *Céphale et Procis* de Grétry (1995) et *Mignon* (1996). Il a également dirigé *Lucile* de Grétry (1996) en collaboration avec l'Opéra de Hanoï. En 1997, il a été l'assistant de Georges Prêtre sur la production de *Turandot*, puis celui de James Conlon pour *La Traviata* à l'Opéra de Paris-Bastille. En décembre 1997, il fait ses débuts au Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf en dirigeant *Die Zauberflöte*; opéra qu'il dirige début février 1998 à Duisbourg, avant de donner au Grand Théâtre de Bordeaux un concert à la tête de l'Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine.

En avril 1998, Stéphane Denève a effectué une série de concerts avec l'Orchestre National d'Ile-de-France. En mai, il a dirigé *Euphonia*, création de Michaël Lévinas, sur un texte d'Hector Berlioz avec l'Orchestre de Paris. Parallèlement, il assiste Gary Bertini pour *Salammbô* de Fénelon à l'Opéra Paris-Bastille. Parmi les œuvres dirigées, on note *La Traviata* au Norodom de Skopje, *Fidélio* à l'Opéra de Metz, des concerts avec la Philharmonie de Lorraine, deux productions de ballets à l'Opéra de Paris — *Sylvia* à Garnier et *Le Parc* à Bastille. Stéphane Denève effectue également ses débuts en Amérique dans le *Dialogue des Carmélites* au Santa Fé Opéra et dans une série de concerts à l'Opéra de Montréal, dont *Chérubin* de Massenet. Il sera en août 1999 à Tokyo et en novembre 1999, l'assistant de Seiji Ozawa dans la production du *Dialogue des Carmélites*; œuvre dont il dirigera la dernière représentation à l'Opéra de Paris-Bastille.

The young French conductor Stéphane Denève (born in 1971) studied the piano before entering the Paris Conservatoire to study orchestral conducting; he graduated in 1995 with a Premier Prix. He continued his apprenticeship as assistant to Sir Georg Solti (Orchestre de Paris, Beethoven, 1995) and Christoph von Dohnanyi (Orchestre de Paris, Stravinsky / Schoenberg, 1996). He also worked in depth with Sir Georg Solti on Bartók's opera *Duke Bluebeard's Castle* (Orchestre de Paris, 1995) and on Mozart's *Don Giovanni* (Orchestre de Paris, 1996). He was also Solti's assistant for the recording of the latter work with the London Philharmonic Orchestra (1996). Particularly drawn to opera, Stéphane Denève nevertheless strives to keep a balance between operatic and symphonic works, which he has conducted with the Warsaw Radio Orchestra, the Symphony Orchestra of Pomerania, the Istituzione Sinfonica Abbruzzese, the orchestras of Mulhouse and Nancy-Lorraine, and the Orchestre Lyrique de Région Avignon-Provence. In April 1997 he conducted a series of concerts with the Orchestra of Bordeaux-Aquitaine, followed in May by a concert with the Orchestre du Conservatoire and the chorus of the Orchestre de Paris, then in December of the same year a series of concerts with the Strasbourg Philharmonic Orchestra. He has also conducted Mozart's *Cosi Fan Tutte* (1994) and *Die Zauberflöte* (1995) at Saint-Céré. In 1995 he became 'first guest conductor' at the Théâtre National in Compiègne, where he has conducted Grétry's *Céphale et Procis* (1995) and Thomas's *Mignon* (1996). He has also conducted Grétry's *Lucile* (1996) in collaboration with Hanoi Opera. In 1997 he assisted Georges Prêtre on the production of Puccini's *Turandot*, then James Conlon for Verdi's *La Traviata* at the Opéra-Bastille in Paris. In December 1997 he made his début at the Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf with *Die Zauberflöte*, and conducted the same opera again in Duisburg in February 1998, before giving a concert at the Grand Théâtre, Bordeaux, with the Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine.

In April 1998 Stéphane Denève gave a series of concerts with the Orchestre National d'Ile-de-France. In May he conducted a new work by Michaël Lévinas, *Euphonia*, to a text by Hector Berlioz, with the Orchestre de Paris. Meanwhile, he assisted Gary Bertini for *Salammbô* by Fénelon at the Paris Opéra-Bastille. Other works he has conducted include *La Traviata* at the Norodom in Skopje, *Fidelio* at Metz Opera House, concerts with the Philharmonie de Lorraine, two ballet productions at the Paris Opéra (*Sylvia* at the Palais Garnier and *Le Parc* at the Opéra-Bastille). Stéphane Denève also made his American début this year with *Le Dialogue des Carmélites* at Santa Fé Opera House and a series of concerts (including Massenet's *Chérubin*) at Montreal Opera House. In August 1999 he will be in Tokyo and in November 1999 he will be assisting Seiji Ozawa in the production of *Le Dialogue des Carmélites*; and will be conducting the last performance of the work at the Opéra-Bastille.