

Emmanuelle Stéphan & Aurélien Marotte
pendant l'enregistrement au Studio de Meudon.



Photos © Arion 2024



Photo recto © Pascal Béliard. Reproduction interdite. Copyright reserved in all countries
ARN68862 - © & © ARION 2026 - Tous droits de reproduction réservés pour tous pays.



EMMANUELLE STÉPHAN

ÉCLATS DE JOIE

BACH
HAYDN
SCHUBERT
DEBUSSY
POULENC



Ce premier disque devait s'intituler « Eclats de Joie ».

J'avais toujours souhaité que mon premier disque solo évoque le thème de la joie, sentiment qui reflétait mon choix habituel de musiques : l'harmonie et les tonalités majeures régnaient de leur ton léger.

Grâce au temps, à la confiance, et à l'amour, la joie de la vie s'est à nouveau présentée, telle une réexposition encore plus harmonieuse que le thème ; le disque « Eclats de Joie » peut enfin paraître.

Emmanuelle Stéphan

Le programme qui compose ce disque est un programme lumineux : lumière méditerranéenne mais comme nuancée par les couleurs de Watteau dans *L'Isle joyeuse*, plus impressionniste dans l'étude *Pour les arpèges composés* de Debussy ; lumière vive, nette, précise, de cette lumière qui éclaire et dissipe toutes confusions, dans la *Sonate en mi b* de Haydn ; lumière contemplative, toute d'intériorité dans la *Sonate en la M* de Schubert ; lumière de la confiance en Dieu dans la transcription pour piano de *Jésus que ma joie demeure* de Bach ; lumière élégante et brillante des salons parisiens de la fin des années 1900 dans les trois *Mouvements perpétuels* de Poulenc.

On ne présente pas le célébrissime arrangement du choral *Jésus que ma joie demeure* / *Jesus bleibet meine Freude* de la Cantate BWV 147 de Bach par la pianiste anglaise Myra Hess. Un continuum de croches en triolets dans une mesure à trois temps, exposé dès l'introduction, entoure la mélodie de choral et crée un climat général de joie paisible et intérieure.

Avec la *Sonate en mi b* de Joseph Haydn (Hob. XVI.52), nous changeons évidemment d'univers. Cette sonate date de 1794 et le critique de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, dans son compte-rendu de l'édition Artaria de 1798, écrit dans le numéro daté du 15 mai 1799 : « Grande sonate, riche et difficile, à la fois par son contenu et par son style et l'auteur de ce compte-rendu ne peut que répéter ce que d'autres ont sans doute déjà dit cent fois : Haydn est inépuisable et ne

vieillira jamais. Quelle originalité de nouveau ! Pas la moindre trace de son ancien style » (cité par Marc Vignal, *Haydn*, Paris, Fayard, 1988, p. 1247). Haydn, en 1794, a soixante-deux ans mais le dynamisme et la vitalité de cette sonate semblent, en effet, être ceux d'un éternel jeune homme. Dès le début du premier mouvement, nous sommes saisis par l'énergie rythmique du premier thème bien assis sur sa mesure à quatre temps et dynamisé par l'élan du rythme croche pointée double croche. Ajoutons à cela une certaine massivité due à l'écriture en accords et la présence de figurations virtuoses qui se renouvellent constamment et nous sommes en présence d'un discours dionysiaque à l'imagination inépuisable. « Haydn est inépuisable » écrit le critique de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*. Le premier mouvement est de forme exposition-développement-réexposition. Le premier thème est exposé dès le début et le deuxième thème, à la dominante, avec ses harmonies dites en cor de chasse et ses rythmes pointés staccato semble, si nous en croyons Marc Vignal, « imit[er] un carillon (ou un orgue mécanique) » (Vignal, *Haydn*, p. 1247). Le développement est particulièrement riche. Il combine, comme il est d'usage, divers éléments issus de l'exposition. On notera, après un point d'orgue extrêmement dramatique, un retour du deuxième thème en mi majeur, ce qui crée un véritable effet de surprise tant on ne s'attend pas à entendre une tonalité aussi éloignée de mi b majeur. Divers commentateurs, à commencer par Charles Rosen, ont remarqué que Haydn préparait d'une certaine manière la tonalité du deuxième mouvement qui est justement mi majeur. Façon très subtile de créer une unité entre les différents mouvements de l'œuvre. Le troisième mouvement est, comme le premier, de forme exposition-développement-réexposition. Le premier thème, par ses notes répétées, est d'une animation rythmique continue qui persistera tout au long du mouvement. Haydn met en valeur la fin du développement et le retour du premier thème au moment de la réexposition par une descente mélodique chromatique en croches *adagio* qui évolue ensuite vers un *quasi recitativo* d'une grande poésie, seul moment de relatif repos avant le feu d'artifice final.

La *Sonate en la majeur* de Schubert nous fait entrer dans une nouvelle conception du temps musical. Autant la temporalité de la sonate de Haydn que nous venons d'évoquer était marquée, même dans le mouvement lent, par la rationalité, l'objectivité, ou encore par la ductilité, la vivacité et le piquant de l'art de la conversation du XVIII^e siècle autant celle de la présente sonate est celle d'une continuité sentie qui nous fait entrer dans l'univers de la subjectivité romantique. Schubert nous invite dans son monde intérieur et le flux mélodique tend à se modeler sur celui de la conscience et de la rêverie. La sonate classique s'en trouve puissamment renouvelée. Le

premier mouvement, de forme exposition-développement-réexposition, pourrait presque être imaginé comme une mélodie continue. Certes, le moule de la sonate, hérité de la rationalité de l'époque précédente, demeure mais, incontestablement, c'est le flux mélodique en relation avec la résonance et les variations de couleurs produites par l'harmonie qui devient premier.

Le thème principal est une longue mélodie régulière à quatre temps jouée par la main droite et accompagnée par un continuum régulier de croches à la main gauche. Le quatre temps qui, dans la sonate de Haydn, était le cadre structurant du dynamisme rythmique devient ici la condition préalable de la régularité contemplative du flux de la conscience subjective. Des moments tels que l'exposition du premier thème, le pont entre le premier thème et le deuxième thème, la conclusion de l'exposition, le développement, la réexposition sont autant d'états de conscience successifs. Le développement apporte d'abord une note plus sombre et aussi plus dramatique vite oubliée. Le mouvement se termine par une coda qui cite une dernière fois le premier thème sous la forme d'une réminiscence. Le deuxième mouvement, tout aussi contemplatif que le premier, illustre le pouvoir poétique de l'appogiature. Schubert place l'appogiature au début de chaque mesure sur un pattern rythmique à trois temps (noire-croche suivi de trois croches). L'appogiature initiale se résout sur la première croche, et les trois croches suivantes prolongent la résolution sous la forme d'un délicat berceement. Cela crée un climat presque hypnotique. Le mouvement est de forme A-B-A', la partie centrale étant animée par des triolets. Le troisième mouvement est de forme exposition-développement-réexposition. Schubert retrouve ce je ne sais quoi issu de l'art de conversation hérité du XVIII^e siècle mais le teinte des émotions délicates de l'homme sensible. La mesure est à 6/8 ce qui lui donne en même temps un caractère dansant. Dans ce mouvement, tout l'art de Schubert consiste, à créer un jeu de rapprochement et d'éloignement entre les fondamentaux du style mondain héritée du XVIII^e siècle (élégance, légèreté, vivacité, superficialité vraie ou fausse, à moitié vraie ou à moitié fausse, mobilité, art de la surprise, issus en partie de l'art de la conversation à la française internationalisé dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle en Europe) exposés, ici, avec le premier et le deuxième thème et une virtuosité plus passionnelle et romantique plutôt dévolue aux zones de transitions et au développement.

La XI^e *Étude* de Debussy dite « Pour les arpèges composés » nous éloigne du XVIII^e siècle sans pour autant rompre totalement avec lui. Comme toutes les études, elle explore une contrainte ici l'écriture en arpèges. Cette pièce d'une grande fraîcheur et d'un exquis raffinement n'est sans rappeler le climat poétique de compositions plus anciennes comme les *Estampes* par exemple

voire même les deux *Arabesques*. Quelque chose du style mondain de la Belle époque, des salons proustiens et du raffinement aristocratique et sensuel de Pierre Louys, d'Henri de Régnier et de Heredia semble flotter ici mais comme transfiguré par la science de l'écriture debussyste et son sens visionnaire de l'exploration du son.

Nous retrouvons ce même parfum XVIII^e transcendant dans *L'isle joyeuse*. Une certaine tradition voit dans *L'isle joyeuse* une évocation de *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau. Il n'en reste pas moins que si *L'isle joyeuse* a été terminée effectivement, le 5 août 1904, sur une île, c'est plutôt de l'île de Jersey qu'il s'agit. Debussy avait en effet passé les mois d'été à Jersey et à Dieppe avec Emma Bardac. Comme le souligne le musicologue Harry Halbreich, Debussy était parfaitement « conscient d'avoir écrit là une page d'une portée exceptionnelle, tout particulièrement en ce qui concerne l'écriture pianistique » (Edward Lockspeiser-Harry Halbreich, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, p. 569). Le 11 août, Debussy écrit à son éditeur Durand : « Seigneur ! Que c'est difficile à jouer... Ce morceau me paraît réunir toutes les façons d'attaquer un piano, car il réunit la force et la grâce... si j'ose ainsi parler. » (cité dans Lockspeiser-Halbreich, p. 569). L'œuvre a été créée par Ricardo Vines. Après le flamboyant exorde en forme de trille métamorphosé en arabesque vive et serrée *Quasi una cadenza*, Debussy propose un premier thème dansant et rythmique. Lui fait suite un deuxième thème mélodique, ample, accompagné de larges arpèges, ampleur dont la courbe et l'écriture octaviée de main droite ne sont pas sans rappeler certains traits d'écriture de la *Barcarolle* de Chopin. Après une section centrale faite d'éblouissements arpèges qui sont une véritable fête de la lumière, Debussy fait revenir les idées principales exposées au départ mais puissamment transformées.

Avec les trois *Mouvements perpétuels* et la *Française d'après Claude Gervaise* de Francis Poulenc nous restons dans les réminiscences fantasmées du passé monarchique et aristocratique de la France (XVIII^e siècle et Renaissance) mais celles-ci se teintent de nationalisme, en tout cas de patriotisme, et surtout ont pour contexte le basculement progressif mais radical du langage musical vers la modernité atonale. En ayant refusé de se plier aux diktats du modernisme et en composant une musique intégralement tonale, Poulenc aura embrouillé tout le monde et perturbé ses contemporains ! C'est toute la problématique du néo-classicisme de l'entre-deux-guerres que ces deux œuvres nous donnent à entendre. Les phénomènes de retours à... ne sont pas nouveaux. Ils datent fondamentalement du XIX^e siècle. En évoquant Claude Gervaise et la Renaissance française, Poulenc manipule un cliché qui remonte au Grand Opéra de

la monarchie de Juillet, pensons aux *Huguenots* de Meyerbeer. Quant aux mises en scènes nostalgiques du XVIII^e siècle aristocratique français, même si on peut en deviner les prémices sous le règne de Louis-Philippe, elles se développent surtout à partir du second Empire et se poursuivent sous la III^e République, pensons cette fois à l'émouvant et si raffiné musée Camondo. Là encore, nous avons affaire à un véritable cliché. Il n'en reste pas moins que Francis Poulenc en refusant l'injonction moderniste n'est pas sans être moderne à sa façon puisqu'en voulant composer comme il l'entend, selon son plaisir, il met au centre de l'acte de création sa souveraine liberté artistique et donc la liberté souveraine du sujet moderne, déjà post-moderne ?, qui organise son monde sous le mode d'un jeu intégralement subjectif dont le meneur de jeu, qui est le seul à en fixer les règles sans rendre de comptes à personne qu'à lui-même, ni obéir à aucune injonction extérieure fût-ce celle du modernisme, n'est autre que le sujet lui-même.

Bruno Moysan

Professeur agrégé de musique et docteur en musicologie,
IEP de Paris et Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Emmanuelle Stéphan - www.emmanuellestephan.com

Emmanuelle Stéphan est une jeune pianiste française née à Mulhouse en Alsace, reconnue pour sa recherche d'authenticité et son intégrité artistique. Elle se distingue par ses interprétations empreintes d'une grande musicalité et a remporté plusieurs concours internationaux. Emmanuelle a étudié à la Juilliard School de New York, où elle développe une passion pour la musique de Francis Poulenc. Emmanuelle a affiné son art, devenant une interprète convaincante grâce à son éloquence et son jeu fluide et élégant. En parallèle, depuis 2019, Emmanuelle est humanitairement engagée pour l'aide à la petite enfance défavorisée, œuvrant en porte-parole et contributrice en tant qu'ambassadrice de l'association Le Regard d'Anna (www.leregardanna.com) : nourrir, soigner, éduquer. Emmanuelle se produit en France et à l'étranger dans des lieux prestigieux.

Régulièrement invitée du « Festival Francis Poulenc » à Bagnols, elle y retrouve avec émotion des endroits chers au compositeur et qui ont nourri son inspiration. Elle réalise son premier enregistrement avec Gabriel Tacchino, disque très salué par la critique et décrit comme « un beau passage de témoin » (magazine *Classica*), ce qui valut au duo pianistique le label « Duo Francis Poulenc », décerné par l'héritier et détenteur des droits. Emmanuelle est investie dans la transmission de l'héritage musical de Francis Poulenc et la musique française des XIX^e et XX^e siècles. Toujours dans sa quête d'authenticité, elle se reconnecte à une autre grande passion : la musique de Jean-Sébastien Bach, comme un retour à soi.

This, my first solo recording was meant to be entitled "Éclats de Joie" (Outbursts of Joy).

I had always wanted the theme of my first solo recording to be joy, the emotion that best reflected my usual choice of music: I normally favour harmoniousness and major tonalities, with their lightness of tone.

Thanks to the healing power of time, renewed confidence and love, joy returned to my life, like an even more harmonious recapitulation of the theme; the album "Éclats de Joie" - (Outbursts of Joy), can finally be released.

Emmanuelle Stéphan

The programme of this disc bathes in light: a Mediterranean light, though tinged with the colours of Watteau in *L'Isle joyeuse*, or a more impressionist light in Debussy's étude *Pour les arpèges composés*; the bright, clean, precise light that illumines and clears away any confusion, in Haydn's *Sonata in Eb*; a contemplative light, all interiority, in Schubert's *A major Sonata*; the light of trust in God in the piano transcription of Bach's *Jésus que ma joie demeure* ("Jesu, Joy of Man's Desiring" for English speakers); the elegant, brilliant light of Parisian salons during the early years of the 20th century in Poulenc's three *Mouvements perpétuels*.

No need to present the famous arrangement of Bach's chorale in his Cantata BWV 147 "*Jesu, Joy of Man's desiring*"/*Jésus que ma joie demeure*"/*Jesus bleibet meine Freude*" made by the English pianist Myra Hess. A continual flow of quavers (8th notes) in triplets in a triple-time bar, right from the start, surrounds the melody of the chorale, creating a general climate of peaceful, inner joy.

With Haydn's *Sonata in Eb*; (*Hob. XVI.52*), we move into a very different world. This sonata dates from 1794, and the critic for the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, in his review of the 1798 Artaria edition that appeared in the issue dated 15 May 1799, wrote: "A grand sonata, rich and difficult as well, as much in its content as in its style. It is true, this reviewer has to write this

exclamation perhaps for the hundredth time: Haydn is inexhaustible and never seems to age. How he follows his own path! Not the least sign of repeating himself.” (quoted by Marc Vignal, Haydn, Paris, Fayard, 1988, p. 1247). In 1794 Haydn was sixty-two years old but the energy and vitality of this sonata seem, indeed, to be those of an eternal youth. Right from the start of the first movement we are struck by the rhythmic energy of the opening theme, well poised in its four-beat bar, and energized by the thrust of its rhythm of dotted quaver/semiquaver (8th/16th). Add to that a certain robustness due to the writing in chords at the same time as constantly recurring virtuoso figures, and we are in the presence of a Dionysiac discourse of inexhaustible imagination. “Haydn is inexhaustible”, wrote the critic in the *Allgemeine Musikalische Zeitung*. The first movement is in exposition-development-recapitulation form. The first theme is presented right from the start, and the second theme, in the dominant, with its harmonies that are said to be like hunting horns and its dotted staccato rhythms, seems to “imitate a carillon (or a mechanical organ)”, if we are to agree with Marc Vignal (Vignal, *Haydn*, p. 1247). The development is particularly rich. It combines, as usual, different elements from the exposition. Note, after an extremely dramatic fermata, the return of the second theme in... E major, which has a truly surprising effect, as one doesn’t expect to hear a tonality so remote from Eb major. Various commentators, starting with Charles Rosen, have observed that Haydn was somehow preparing the tonality of the second movement, which is, precisely, E major. A very subtle way of creating a unity between the different movements of the work. The third movement is, like the first, in exposition-development-recapitulation form. The first theme, with its repeated notes has a continuously animated rhythm that persists throughout the whole movement. Haydn makes much of the end of the development and the return of the first theme at the recapitulation, with chromatically descending quavers (8ths), marked adagio, which evolve towards a highly poetic quasi recitativo, the only moment of relative repose before the final fireworks.

Schubert’s *A major Sonata [D.664]* brings us to a whole new conception of time in music. Whereas temporality in the Haydn sonata described above was marked, even in the slow movement, by rationality, objectivity, or even ductility, by the vivacity and piquant of the art of conversation in the 18th century, in Schubert’s sonata temporality is felt as continuous emotion, leading us into the world of Romantic subjectivity. Schubert invites us into his inner world, and his melodic flow tends to be formed out of consciousness and reverie. The classical sonata finds itself forcefully rejuvenated. The first movement, in exposition-development-recapitulation form, almost feels like one continuous melody. True, Schubert doesn’t break the mould of the

sonata, inherited from the rationality of the previous epoch, but it is incontestably his melodic flow that prevails, in relation to the resonance and the variations in colour produced by the harmony. The main theme is a long regular melody in quadruple time, played in the right hand, accompanied by a continuous flow of quavers in the left hand. Quadruple time, which in Haydn’s sonata was the structuring framework of its rhythmic energy, now becomes the prerequisite for the contemplative regularity of the subjective stream of consciousness. Moments such as the exposition of the first theme, the bridge between the first and the second theme, the end of the exposition, the development, the recapitulation all form a succession of states of consciousness. At first the development introduces a darker, more dramatic note that soon passes. The movement ends with a coda that quotes for one last time the first theme, as if it were a reminiscence. The second movement, just as contemplative as the first, illustrates how poetic the appoggiatura can be. Schubert places the appoggiatura at the beginning of each bar on a rhythmic pattern in triple time (crotchet-quaver, followed by three quavers) (4th/8th, then three 8ths). The initial appoggiatura resolves onto the first quaver, and the three quavers that follow prolong the resolution in the shape of a delicate rocking motion. It creates an almost hypnotic climate. The movement is in A-B-A’ form, the central part animated by triplets. The third movement is in exposition-development-recapitulation form. Schubert finds this *je ne sais quoi* out of the art of conversation inherited from the 18th century, but colours it with the delicate emotions of the feeling man. It’s in 6/8 time, which at the same time gives it a dancing character. In this movement all of Schubert’s art contrives to create an interplay between accepting and rejecting the fundamentals of the *mondain* style inherited from the 18th century (elegance, lightness, vivacity, superficiality whether true or false, half-true or half-false, mobility, the art of the surprise, all originating in part from the art of *conversation à la française* that was cultivated throughout Europe in the second half of the 18th century) with the first and second themes and a more passionate, romantic virtuosity mainly reserved for the moments of transition and development.

Debussy’s 11th Etude, entitled “*Pour les arpèges composés*” (for composite arpeggios) takes us further away from the 18th century, without however breaking with it entirely. Like all his études, it explores a particular technical challenge, in this case arpeggios. This piece, of great freshness and exquisite refinement, is not far removed from some of his earlier compositions such as the *Estampes* for example, or even the two *Arabesques*. Something of the “mondain” style of the *Belle Époque*, Proustian salons and the aristocratic, sensual refinement of Pierre Louys, Henri de Régnier and Heredia seems to float in the air, but as if transfigured by the art of Debussy’s writing and his visionary sense for the exploration of sound.

In *L'isle joyeuse* we again find that same 18th century perfume transcended. A certain tradition sees in *L'isle joyeuse* an evocation of Watteau's *L'Embarquement pour Cythère* (*The Embarkation for Cythera*). Although it is true that *L'isle joyeuse* was actually completed on an island, on 5 August 1904, the island was no more distant than Jersey. Debussy had indeed spent the summer months of that year on Jersey and in Dieppe with Emma Bardac. As the musicologist Harry Halbreich points out, Debussy was perfectly “conscious of having written a piece of exceptional significance, particularly as far as pianistic writing is concerned” (Edward Lockspeiser-Harry Halbreich, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, p. 569). On 11 August, Debussy wrote to his publisher Durand: “Lord! How difficult it is to play! This piece seems to me to bring together all the different ways of playing the piano, as combines strength with grace... if I dare say so.” (quoted in Lockspeiser-Halbreich, p. 569). The piece was first performed by Ricardo Vines. After the flamboyant opening, in the form of a trill metamorphosed into a lively, rapid arabesque *Quasi una cadenza*, Debussy offers the first theme, which is dancing and rhythmical. There follows a second melodic theme, a broad theme, accompanied by wide arpeggios, a broadness the curve of which and octave writing in the right hand are not dissimilar to certain features of the writing of Chopin's *Barcarolle*. After a central section made up of dazzling arpeggios that are a veritable feast of light, Debussy brings back the principal ideas exposed at the beginning, but thoroughly transformed.

With Francis Poulenc's three *Mouvements perpétuels* and his *Suite Française d'après Claude Gervaise* we are still dwelling in the fantasized reminiscences of the monarchic and aristocratic past of France (in the 18th century and the Renaissance), but these pieces are tinged with nationalism, in any case patriotism; above all their historical context is that of the progressive but radical swing in musical language towards atonal modernity. Having refused to yield to the dictates of modernism, and composing entirely tonal music, Poulenc must have confused and even troubled all his contemporaries! These two works enable us to hear the whole problem of neo-classicism between the two wars. There's nothing new about pieces in the “retours à...” category. They fundamentally date from the 19th century. In his evocation of Claude Gervaise and the French Renaissance, Poulenc plays with a stereotype that dates back to the Grand Opéra of the July monarchy [1830-48], if one thinks of *Les Huguenots* by Meyerbeer. Although these *mises en scène*, nostalgic for the aristocratic 18th century in France, first appeared in the reign of Louis-Philippe, they mainly developed in the Second Empire and continued under the Third Republic, if one now thinks of the moving, beautifully refined Musée Nissim de Camondo

in Paris. Here too we're dealing with a real stereotype. In refusing modernist injunctions, Francis Poulenc is nonetheless modern in his way, since, choosing to write in his own way, as it pleases him, he places at the centre of the act of creation his sovereign artistic freedom and thus the sovereign freedom of the modern subject (already post-modern?) that organizes his world in the guise of an entirely subjective game, the leader of which he is the only one to set the rules without being accountable to anyone but himself, nor obey any injunction from outside, not even modernism... in all this he is nothing less than the subject himself.

Bruno Moysan

Senior Lecturer in music at the Institut d'Études Politiques in Paris
and the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

Translated by Paul Willenbrock

Emmanuelle Stéphan - www.emmanuellestephan.com

The young French pianist Emmanuelle Stéphan, born in Mulhouse in Alsace, is well known for her quest for authenticity and her artistic integrity. Her performances are noted for their great musicality and she has won many international competitions. Emmanuelle studied at the Juilliard School in New York, where she developed a passion for the music of Francis Poulenc. Emmanuelle has honed her art to become a convincing interpreter thanks to her eloquence and her fluent, elegant playing. At the same time, since 2019, Emmanuelle has been actively involved in humanitarian aid for disadvantaged young children, working as a spokesperson and contributor in the function of ambassador for the association Le Regard d'Anna (www.leregardanna.com): to feed, heal, educate. Emmanuelle performs in prestigious venues throughout France and abroad.

She is regularly invited to perform at the «Festival Francis Poulenc» in Bagnols, where it is always a joy to revisit places dear to the composer and which nourished his inspiration. She made her first recording with Gabriel Tacchino, a disc that was very well received by the critics, and described as “a perfect handover” (magazine *Classica*); it earned their piano duo the label “Duo Francis Poulenc”, awarded to them by Poulenc's successor and rights holder. Emmanuelle is particularly committed to the transmission of the musical heritage of Francis Poulenc's music and French music of the 19th and 20th centuries. Ever in search of authenticity, she is reconnecting with another great passion: the music of Johann Sebastian Bach, as if a return to herself.



Outbursts of Joy

Jean-Sébastien Bach (1685-1750) [arr. Myra Hess]

Cantate BWV 147 n°10 (extrait)

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 1. | « Jésus que ma joie demeure » | |
| | « Jesus bleibet meine Freude » | 3'59 |

Joseph Haydn (1731-1809)

Sonate en mi bémol majeur Hob XVI:52 N°62

- | | | |
|----|-----------------|------|
| 2. | Allegro | 6'17 |
| 3. | Adagio | 6'39 |
| 4. | Finale : presto | 4'36 |

Franz Schubert (1797-1828)

Sonate en la majeur n°13 D. 664 (op. posthume 120)

- | | | |
|----|------------------|------|
| 5. | Allegro moderato | 6'26 |
| 6. | Andante | 5'04 |
| 7. | Finale : allegro | 6'12 |

Claude Debussy (1862-1918)

- | | | |
|----|--|------|
| 8. | Étude N°11 « Pour les arpèges composés » | 5'17 |
| 9. | L'Isle joyeuse L. 106 | 6'56 |

Francis Poulenc (1899-1963)

Trois Mouvements perpétuels

- | | | |
|-----|-----------------------------------|------|
| 10. | Assez modéré | 1'21 |
| 11. | Très modéré | 1'02 |
| 12. | Alerte | 2'47 |
| 13. | Française d'après Claude Gervaise | 1'46 |

EMMANUELLE STÉPHAN, piano Steinway



© & © ARION 2026 - www.arion-music.com



Enregistrement réalisé au Studio de Meudon en 2024
Prise de son & direction artistique : Aurélien Marotte

Recorded in 2024 at Studio de Meudon
Sound engineer & Producer: Aurélien Marotte
Text in French & English
Photos © Pascal Béliard
Mise en page/Layout: LBM

AR 102



3 325480 688621

