



BRUCKNER 9

YANNICK NÉZET-SÉGUIN

Orchestre Métropolitain du Grand Montréal

SACD2 2514



ATMA Classique

Anton
BRUCKNER
(1824-1896)

SYMPHONIE N° 9 EN RÉ MINEUR [1:07:01]

Édition Leopold Nowak, 1951

- 1. Feierlich, Misterioso [26:50]
- 2. Scherzo. Bewegt, lebhaft
Trio. Schnell [10:25]
- 3. Adagio. Langsam, feierlich [29:46]

Orchestre Métropolitain du Grand Montréal
YANNICK NÉZET-SÉGUIN

DE L'INACHEVÉ COMME POSSIBLE OUVERTURE

Peu de compositeurs peuvent se targuer d'avoir vécu une carrière si ascendante, quoique lente, que celle d'Anton Bruckner. Né de la plus petite paysannerie autrichienne le 4 septembre 1824, il mourra à Vienne, cette grande capitale musicale européenne, le 11 octobre 1896, entouré d'honneurs. Ses funérailles attirèrent non moins de 200 dignitaires du monde musical viennois, ce qui n'est pas peu dire pour un personnage si controversé.

Certes, le parcours est hors normes. Musicien de village acclamé par son entourage, il devient organiste de réputation paneuropéenne. Sa foi catholique profonde va marquer toute sa vie comme toutes ses œuvres. En tant que « provincial », c'est à la musique de Haydn, Mozart, Bach, Beethoven et Schubert qu'il sera formé. Cela va marquer ses improvisations à l'orgue — qui feront sa renommée incontestée — et sa musique religieuse des premières années. La rencontre de Wagner, d'abord en des opéras tels *Tannhäuser*, *Lohengrin* et *Tristan*, va sceller son sort comme symphoniste.

Wagner lui-même tenait Bruckner en haute estime. Non seulement pour avoir accepté la dédicace de la *III^e Symphonie*, mais également pour l'avoir encouragé au point où le grand Richard avait émis le projet de diriger toutes les symphonies de son émule. Après les représentations de *Parsifal* à Bayreuth en 1882, Wagner aurait avoué : « Il n'existe qu'un compositeur dont les symphonies peuvent se comparer à celles de Beethoven : c'est Bruckner ». Pourtant, une certaine critique, opposée aux nouveaux courants jugés erratiques et trop avant-gardistes — le défenseur de Brahms, Edouard Hanslick, en tête —, n'aura de cesse d'éreinter Bruckner. Cela aura deux effets sur le compositeur.

Le premier fut incontestablement de le faire sombrer dans un doute autocritique et personnel maladif, voire morbide, sans fin ; Bruckner est en effet reconnu pour avoir eu parfois si peu confiance en lui qu'une bonne partie de sa carrière fut consacrée à la révision de ses partitions — d'où les périlleux problèmes de versions et d'éditions qui entourent ses symphonies.

Le second, plus pernicieux, fut de le mettre malgré lui au centre d'une polémique esthétique entre les tenants de la musique de l'avenir et ceux de la tradition. Se sentant légataire de celle-ci et inspiré de celle-là, Bruckner n'a, par son caractère modeste et son inclination au doute, jamais su affirmer sa complète indépendance créatrice ; il fut, à son corps défendant, le jouet de la mode. Si cela relève de son temps, la postérité, elle, a rapidement oublié ces controverses et Bruckner occupe depuis longtemps une place qui n'a rien à envier à quiconque dans l'univers de la symphonie allemande, de Haydn à Mahler.

La *IX^e Symphonie* est commencée en 1889. Bruckner a alors 65 ans. Le chiffre IX jette un long spectre sur l'univers de la symphonie depuis la mort de Beethoven. Pour encore mieux souligner la filiation, Bruckner choisit la même tonalité que le maître de Bonn, soit *ré* mineur. La composition commence alors que Bruckner vit dans une sorte de valse-hésitation. Sa *VII^e Symphonie* triomphe à chaque audition, ses œuvres sont jouées un peu partout en Europe et en Amérique (presque toujours dans une forme tronquée, malheureusement), et il n'est pas en reste d'honneurs officiels. Pension d'État, de sociétés d'industriels, du Conservatoire de Vienne... en plus des revenus d'éditions, le voici enfin homme relativement à l'abri du besoin.

Cela peut sembler idyllique, mais le manuscrit de sa *VIII^e Symphonie* reçoit de sévères critiques de celui qu'il appelle son « père artistique », le prestigieux chef d'orchestre Hermann Lévi. Avec la collaboration de Franz Schalk, il prend donc encore une fois le chemin de révisions parfois importantes, autres fois mineures, ce qui attise son doute en ses capacités d'orchestrateur et de compositeur.

Sans pourtant ne jamais altérer la certitude de la nécessité qu'il a de son travail, pour Bruckner, composer est un geste à l'égal de sa foi en Dieu, un acte de dévotion quotidien, de communion intime avec le grandiose Divin Dessein. Une des plus belles preuves en est la notice « *Ad majorem Dei gloriam* » que porte le manuscrit de la IX^e, et le fait que, sentant ses forces décliner et se sachant dans l'impossibilité de terminer son œuvre, malgré les nombreuses esquisses laissées pour le finale, Bruckner suggérera, pour une éventuelle création post-mortem, d'utiliser son *Te Deum* en lieu et place d'une conclusion originale.

6 On peut regretter d'autant plus cet inachèvement que, pour une rare fois, Bruckner va placer l'adagio en troisième place de la symphonie. Cela indique généralement que le plus grand poids dramatique et formel sera porté vers le finale. Ici, l'exemple, voire le modèle, de la IX^e de Beethoven n'est pas innocent ! Et il ajoute même du bien-fondé et de la validité à ce que Bruckner ait sérieusement envisagé ajouter une œuvre chorale (ledit *Te Deum* composé dans l'allégresse du triomphe de sa *VII^e Symphonie*) comme finale d'éventuel « remplacement ».

Néanmoins, aucune solution envisagée tant par divers chefs que de nombreux musicologues pour parachever ce magnifique torse comparable aux *Esclaves* de Michel-Ange, ne satisfait autant que l'écoute de la partition « inachevée ». Ce fait impose deux réflexions.

La première à savoir que les musiciens et l'Histoire ont toujours jugé l'œuvre ainsi entière. Si on parle de l'« Inachevée » de Schubert, par exemple, jamais ne verra-t-on quiconque traiter cette ultime symphonie de Bruckner d'inachevée. On se contente de dire que le compositeur n'a pas terminé le finale et, depuis sa création, on juge l'œuvre comme « entière en soi », tant musicalement qu'artistiquement et philosophiquement.

La seconde s'avère plus subtile. Si on considère cette symphonie en trois mouvements comme s'éteignant légitimement en un adagio, chose incroyable à l'époque sauf lors de certains codas, à l'instar des symphonies de Liszt, un compositeur comme Mahler se sentira donc légitimé de finir les siennes avec un mouvement lent et de ne pas respecter les quatre séparations classiques. (On pense ici, à sa III^e et, surtout, à sa IX^e, également en *ré* mineur-majeur).

On tient donc en ce cas une sorte de prophétie non calculée que l'Histoire ne regarde pas comme un avatar du sort, mais plutôt comme une nouvelle possibilité de briser la carrure du genre. En ce sens, on peut alors se réjouir de l'état dans lequel Bruckner a laissé son œuvre, plutôt que se désoler de son non-parachèvement.

Ce qui marque cette dernière symphonie de Bruckner réside dans la manière dont le compositeur ose encore aller plus avant dans toutes ses trouvailles architecturales et techniques de compositions. L'obsession des grands pans opposés (qu'on a souvent attribués à tort à sa formation d'organiste et qui relève bien davantage de la dramatisation du matériau et des changements harmoniques ainsi soulignés) se voit exacerbée, tant dans le premier mouvement que dès le début du mouvement lent.

C'est ce qui peut faire dire que Bruckner est un « fauviste » de l'orchestre, rejetant d'emblée les transitions — technique pourtant wagnérienne entre toutes ! — au profit des chocs, de juxtapositions et d'oppositions. Cela rend parfois sa musique certes un peu « incohérente » au néophyte qui s'attarde à l'instant fluide ; pourtant dès qu'on entre dans l'ordre de la durée, tout prend sa juste place.

Le *Scherzo* s'agite d'une brutale sauvagerie qu'on ne connaissait pas encore à Bruckner. Oui, ce mystique déjà miné par la maladie trouve les moyens de se faire prophète d'une énergie qui culminera ultimement dans les orgies païennes du *Sacre du printemps*. Et il y a aussi les jeux de symétries (que certains jugent encore trop « intellectuels ») dans le développement des motifs, jeux qui seront si chers à des compositeurs comme Webern ou Stravinski et qui attireront l'attention d'un Pierre Boulez, qui ne dédaigne plus proposer ce répertoire, dépouillé de son folklore faussement bonasse, pour en retrouver la grandeur strictement musicale.

C'est donc plusieurs niveaux d'écoute qu'il faut exercer à l'audition de cette monumentale page. Surtout, il ne faut jamais perdre de vue que Bruckner, ayant déjà composé moult œuvres plus émotives et méditatives, Bruckner donc s'attarde ici plus à la réflexion et la prospection. En ce sens, cette symphonie non terminée est bien plus ouverte sur l'avenir qu'on ne l'a souvent cru. Vouloir la limiter à un témoignage d'un passé révolu, à un simple testament, ou legs d'une somme de savoir, serait lui causer grande injustice. Comme le disait le compositeur de ses manuscrits originaux, cette symphonie était bel et bien destinée « für bessere Zeit » (pour des temps meilleurs).

© PIERRE VACHON, 2007

ON THE UNFINISHED AS A POSSIBLE OPENING TO THE FUTURE

Few composers can boast of having risen from such lowly beginnings to such heights as did Anton Bruckner, though he rose slowly. He was born into the lowest level of the Austrian peasantry on September 4, 1824. He died on October 11, 1896 in Vienna, that grand capital of European music, surrounded by honors; no fewer than 200 dignitaries from the Viennese music world attended his funeral, which is not an inconsiderable number given how controversial he was.

Bruckner's journey was indeed an unusual one. He started out as a village musician, acclaimed by his family and friends, and he became an organist known throughout Europe. His deep Catholic faith colored his entire life, and all his works. A 'provincial', he was shaped by the music of Haydn, Mozart, Bach, Beethoven, and Schubert. Their influence could be heard in his improvisations on the organ—which won uncontested fame for him—and in the religious music that he wrote in his early years. Then, at first through operas such as *Tannhäuser*, *Lohengrin*, and *Tristan*, he encountered Wagner, and this sealed his fate as a symphonist.

Wagner held Bruckner in high esteem. Not only did the great Richard accept the dedication of Bruckner's Third Symphony, but he also encouraged his emulator to the extent of proposing to conduct all of Bruckner's symphonies. After the performances of *Parsifal* at Bayreuth in 1882, Wagner declared: "There is only one other composer whose symphonies can be compared to Beethoven's, and that is Bruckner." Yet there were also critics—the most prominent of whom was Eduard Hanslick, the defender of Brahms—who were hostile to the new trends, which they considered erratic and too avant-garde, and who continually panned Bruckner. This had two effects on the composer.

There is no question that criticism made Bruckner sink into morbid and continual self-doubt. He is, in fact, known for having spent a good deal of his career revising his scores—hence the thorny problems of versions and editions that surround his symphonies.

The second and more pernicious effect was to place a reluctant Bruckner right in the center of the aesthetic controversy pitting the supporters of the music of the future against the supporters of tradition. Bruckner, who felt that he himself had both inherited from tradition and been inspired by modernism, and who was by nature modest and insecure, was never able to assert his complete creative independence. Unwillingly, he became a plaything of fashion. But that was then. Posterity has quickly forgotten these controversies, and for some time now Bruckner has occupied an enviable place, alongside Haydn and Mahler, in the world of the German symphony.

Bruckner began his Ninth Symphony in 1889, when he was 65 years old. The number nine has cast a long shadow in the world of the symphony ever since the death of Beethoven. Bruckner chose the same key, D minor, for his Ninth Symphony as Beethoven had chosen for his, thus showing even more clearly his relationship to the master from Bonn. When Bruckner began composing, his life was like a hesitation waltz. His Seventh Symphony was a triumph every time it was performed; his works were played just about everywhere in Europe and in America (though, unfortunately, almost always in abbreviated versions); and he received no end of official honors. With pensions from the state, from industrial companies, and from the Vienna Conservatory... as well as income from publishing, here was a man who was relatively comfortable.

This may seem idyllic, but the manuscript of his Eighth Symphony was severely criticized by the person whom Bruckner called his “artistic father,” the prestigious conductor Hermann Lévi. With the collaboration of Franz Schalk, Bruckner once

again took on the task of making revisions—some major, others minor—which doubtless stirred up his doubts about his capacities as an orchestrator and composer.

Yet these doubts never eroded Bruckner’s certainty that he needed to work. Composing, for Bruckner, was equal in importance to his faith in God: an act of daily devotion, of intimate communion with the great, divine plan. One of the best proofs of this attitude is the heading, *Ad Majorem Dei Gloriam*, that he put at the top of the manuscript of the Ninth. Another is the fact that, as he felt his strength declining, he realized that he would not be able to finish the work despite the numerous sketches he had left for the finale, and so suggested that, if the work had to be completed after his death, his *Te Deum* be used in place of an original ending.

One could be sorry that this work is incomplete because Bruckner had placed the adagio as the third movement of the symphony, something he rarely did. This placement generally indicates that the final movement will carry the greatest dramatic and formal weight; this is the placement in, for example, Beethoven’s Ninth Symphony. Indeed, since Beethoven’s work was Bruckner’s model, the arrangement of the latter adds cogency and validity to the argument that Bruckner seriously planned to add a choral work (the aforementioned *Te Deum*, composed at a time of elation after the triumph of his Seventh Symphony) as a possible ‘replacement’ finale.

Nevertheless, none of the solutions that various conductors or numerous musicologists have proposed for putting the finishing touches on this magnificent torso—it is comparable to Michelangelo’s *Slaves*—can satisfy as much as listening to a performance of the ‘unfinished’ score can. This fact compels us to make two remarks.

First, both musicians and history have always considered the work to be complete as it is. We speak of Schubert's last symphony as being "unfinished," but no one ever speaks like this about Bruckner's last symphony. Rather, we just say that the composer did not finish the finale. Since its first performance, the work as it is has been judged to be musically, artistically, and philosophically complete.

Our second remark is subtler. If we consider this to be a symphony that is in three movements, and that ends, legitimately, by fading away in an adagio—an incredible choice for the period, rarely made except in the case of some codas; for example, in the symphonies of Liszt—then a composer like Mahler would consider himself justified in no longer respecting the classical separation into four movements but finishing his symphonies with a slow movement. (We're thinking here of Mahler's Second and, especially, of his Ninth which, like Bruckner's, is also in D minor-major.)

This, then, is a case of unplanned prophecy—of an historical innovation that, rather than being a manifestation of some new type, is a new way of breaking the mould forming the old type. For this reason, we can be thankful rather than sorry for the unfinished state in which Bruckner left his work.

What's notable about Bruckner's last is how, in all his strokes of inspiration in the realms of architecture and compositional technique, the composer dares go farther still. The obsession with big opposing sections—often wrongly attributed to his training as an organist, but which really stems far more from his concern to dramatize material, and to stress harmonic changes—is intensified, both in the first movement and starting from the beginning of the slow movement.

It is this that can lead some to call Bruckner an orchestral *fauvist*; that is, one who rejects out of hand all transitions—a rather Wagnerian technique, after all—in favor of shocks, juxtapositions, and oppositions. Sometimes this makes his music a little incoherent for the neophyte who lingers over the fluid moment; but as soon as one enters into the ordered flow of the music, everything falls into place.

The Scherzo bustles about with a brutal wildness that we don't find anywhere else in Bruckner. Yes, this mystic, already consumed by illness, found ways to make himself a prophet of musical energy that would ultimately culminate in the pagan orgies of *The Rites of Spring*. He also plays with symmetries (which some consider to be too intellectual) in developing motifs. Later, such games came to be prized by composers such as Webern or Stravinski; and they drew the attention of Pierre Boulez, who did not scorn to offer this kind of repertoire, stripped of its fake good natured folklore, and to reveal its strictly musical grandeur.

Thus listening to this work of Bruckner requires listening at several levels. Above all, one must never forget that Bruckner had already composed many more emotive and meditative works; here he is lingering over reflection and exploration. In this sense, this unfinished symphony is much more open to the future than it was often believed to be. To see it only as a relic of the bygone past, as a simple testament or legacy of accumulated knowledge, would be to do it a grave injustice. As the composer said of his original manuscripts, this symphony was well and truly destined "*für bessere Zeit*," for better times.

© PIERRE VACHON, 2007

TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON



YANNICK NÉZET-SÉGUIN

CHEF | CONDUCTOR

« À 31 ans, Yannick Nézet-Séguin est tout désigné pour devenir le grand chef d'orchestre que les mordus de musique classique d'ici attendaient depuis longtemps. »

— JOHN TERAUDS, *THE TORONTO STAR*

"Yannick Nézet-Séguin, 31, shows every sign of becoming the Great Canadian Conductor for whom this country's classical music buffs have been waiting."

— JOHN TERAUDS, *THE TORONTO STAR*

Au pupitre de l'Orchestre Métropolitain du Grand Montréal depuis 2000, Yannick Nézet-Séguin est une personnalité marquante de la scène musicale canadienne alors que sa carrière internationale de chef d'orchestre est en pleine expansion. Yannick Nézet-Séguin a été choisi à l'unanimité par les musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam pour occuper le poste de directeur musical de ce prestigieux orchestre, et ce, à compter de septembre 2008, succédant à Valery Gergiev; à la même date, il se voit confier le poste de principal chef invité au London Philharmonic Orchestra.

Yannick Nézet-Séguin dirige les plus grands orchestres au monde, notamment la Staatskapelle de Dresde, l'Orchestre national de France, l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm, l'Orchestre symphonique de Birmingham, l'Orchestre symphonique de la Radio de Francfort, l'Orchestre national du Capitole de Toulouse, l'Orchestre national de Lyon, le Scottish Chamber Orchestra, le Swedish Radio Symphony Orchestra, l'Orchestre de la Suisse Romande, les orchestres symphoniques de Sydney et de Nouvelle-Zélande, le Rundfunk Sinfonieorchester Berlin ainsi que l'Orchestre de chambre d'Europe avec lequel il développe une relation plus régulière. En 2008-2009, le jeune maestro fera ses débuts au Deutsches Symphonie Orchester Berlin, au Wiener Symphoniker, à l'orchestre de la Tonhalle de Zurich, au Los Angeles Philharmonic Orchestra, au Philadelphia Orchestra et au Boston Symphony.

Au Canada, Yannick Nézet-Séguin est invité régulièrement à diriger les orchestres de Toronto, de Vancouver, du Centre national des Arts d'Ottawa et de Victoria, où il a été le principal chef invité de 2003 à 2006.

À l'opéra, après le succès notoire de *Madama Butterfly* à l'Opéra de Montréal en juin 2008, il fait ses débuts au prestigieux Festival de Salzbourg en dirigeant le Mozarteum Orchester dans une nouvelle production de *Roméo et Juliette* de Gounod. En mai-juin 2009, il sera au pupitre de l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam pour neuf représentations de *L'Affaire Makropoulos* de Janacek à Amsterdam. Ses débuts au Metropolitan Opera de New York sont prévus pour janvier 2010.

Yannick Nézet-Séguin has been at the helm of the Orchestre Métropolitain du Grand Montréal since 2000 and is at the forefront of Canada's music scene, in addition to leading a flourishing conducting career on the international stage. In September 2008, Yannick Nézet-Séguin is chosen unanimously by the musicians to become Music Director of the prestigious Rotterdam Philharmonic Orchestra, succeeding Valery Gergiev. He will hold concurrently the function of Principal Guest Conductor of the London Philharmonic Orchestra. These major appointments show the international reputation of the young Montreal conductor.

Maestro Nézet-Séguin is invited by some of the greatest orchestras in the world, such as the Dresden's Staatskapelle, Stockholm, Birmingham, Toulouse, Lyon, Sydney and New Zealand orchestras, the Orchestre national de France, the Scottish Chamber Orchestra, the Swedish and Frankfurt Radio orchestras, the Rundfunk Sinfonieorchester Berlin and the Chamber Orchestra of Europe with whom he is developing a regular relationship. 2008-2009 will mark his début with the Deutsches Symphonie Orchester Berlin, the Wiener Symphoniker, the Zürich Tonhalle Orchestra, the Los Angeles Philharmonic, the Philadelphia Orchestra and the Boston Symphony.

In Canada, Yannick Nézet-Séguin is regularly invited to conduct the Toronto and the Vancouver Symphony Orchestras, the Ottawa National Arts Centre Orchestra and the Victoria Symphony, where he was Principal Guest Conductor from 2003 to 2006.

As an opera conductor, after a fabulous success in June 2008 with *Madama Butterfly* at l'Opéra de Montréal, he is making his début at the famous Salzburg Festival with the Mozarteum Orchester in a new production of Gounod's *Roméo et Juliette*. In May-June 2009, he will conduct the Rotterdam Philharmonic Orchestra for nine performances of Janacek's *Makropoulos Case* in Amsterdam. His début at the Metropolitan Opera New York are scheduled for early 2010.

L'Orchestre Métropolitain du Grand Montréal

Depuis sa fondation en 1981, l'Orchestre Métropolitain du Grand Montréal a pour mission de promouvoir la musique classique et le talent des interprètes canadiens auprès d'un large public et notamment les jeunes. Pour répondre à cette mission, le Métropolitain n'hésite pas à développer une approche distincte afin d'amener une vaste clientèle à découvrir et à aimer la musique classique. Ainsi, sa programmation éclectique propose des œuvres connues et d'autres à découvrir, sans oublier les œuvres canadiennes contemporaines. Élargir toujours plus les horizons musicaux du public tout en mettant l'accent sur l'excellence musicale, voilà l'orientation qui guide les choix du directeur artistique.

Dirigé depuis 2001 par Yannick Nézet-Séguin, le Métropolitain est composé de cinquante-six musiciens professionnels, tous issus des conservatoires et des facultés de musique du Québec. Le Métropolitain a la particularité d'encourager le talent des artistes canadiens et invite chaque saison de jeunes solistes et chefs d'orchestre à jouer des œuvres importantes du répertoire. Chaque année, le Métropolitain présente près de soixante-dix concerts.

Since its foundation in 1981, the Orchestre Métropolitain du Grand Montréal has the mission of promoting Classical music and talented Canadian performers to a wide, and particularly to a youthful audience. To fulfill this mission, the Métropolitain has developed a distinct approach aimed at bringing as many listeners as possible to discover and develop their love of Classical music. Its varied and eclectic programming places a strong accent on discovery and boasts a firm place for contemporary Canadian works. Broadening the musical horizon while striving for musical excellence: this is the twofold ambition that guides the Artistic Director's choice of repertoire.

Yannick Nézet-Séguin, the Métropolitain's Principal Conductor since 2001, conducts fifty six professional musicians trained in Quebec's conservatories and music faculties. The orchestra is particularly devoted to encouraging Canadian talent; each season young soloists and conductors are invited to perform key works of the repertoire. Every year, the Métropolitain presents close to seventy concerts.



Musiciens | Musicians

■ Premiers violons | First violins

Denise Lupien VIOLON SOLO / *PRINCIPAL VIOLIN*

Marcelle Mallette VIOLON SOLO ASSOCIÉ / *ASSOCIATE SOLO VIOLIN*

Johanne Morin VIOLON SOLO ASSISTANT / *ASSISTANT SOLO VIOLIN*

Monica Duchesne, Alain Giguère, Carolyn Klause, Alexander-Raphaël Lozowski, Florence Mallette,

Linda Poirier, Ariane Bresse, Céline Arcand, Daniel Godin, Geneviève Beaudry, Violaine Michel

■ Seconds violons | Second violins

Claude Hamel SECOND VIOLON SOLO / *PRINCIPAL SECOND VIOLIN*

Lucie Ménard SECOND VIOLON SOLO ASSOCIÉ / *ASSOCIATE PRINCIPAL SECOND VIOLIN*

Sylvie Harvey, Monique Lagacé, Monique Laurendeau, Brigitte Lefebvre,

Claudio Ricignuolo, Helga Dathe, Nathalie Bonin, Jean-Aï Patrascu, Nancy Ricard, Anne St-Cyr

■ Altos | Violas

Brian Bacon ALTO SOLO / *PRINCIPAL VIOLA*

Yukari Cousineau ALTO SOLO ASSOCIÉ / *ASSOCIATE PRINCIPAL VIOLA*

Gérald Daigle, Julie Dupras, Pierre Lupien, Pierre Tourville, Marie-Ève Lessard, Francine Lupien,

Jean René, François Vallières

■ Violoncelles | Cellos

Christopher Best VIOLONCELLE SOLO / *PRINCIPAL CELLO*

Vincent Bernard VIOLONCELLE SOLO ASSOCIÉ / *ASSOCIATE PRINCIPAL CELLO*

Louise Trudel VIOLONCELLE SOLO ASSISTANT / *ASSISTANT PRINCIPAL CELLO*

Céline Cléroux, Thérèse Ryan, Katherine Skorzevska, Carla Antoun, Hugo Sanschagrín,

Guillaume Saucier

■ Contrebasses | Double basses

René Gosselin CONTREBASSE SOLO / *PRINCIPAL DOUBLE BASS*

Marc Denis CONTREBASSE SOLO ASSOCIÉ / *ASSOCIATE PRINCIPAL DOUBLE BASS*

Gilbert Fleury, Réal Montminy, Yannick Chênevert, Catherine Lefebvre, Alain Malo

■ Flûtes | Flutes

Marie-Andrée Benny FLÛTE SOLO / *PRINCIPAL FLUTE*

Marcel Saint-Jacques

Caroline Séguin PICCOLO SOLO / *PRINCIPAL PICCOLO*

■ Hautbois | Oboes

Lise Beauchamp HAUTOIS SOLO / *PRINCIPAL OBOE*

Daniel Lanthier, Florence Blain

■ Clarinettes | Clarinets

Simon Aldrich CLARINETTE SOLO / *PRINCIPAL CLARINET*

François Martel, Martin Carpentier

■ Bassons | Bassoons

Michel Bettez BASSON SOLO / *PRINCIPAL BASSOON*

René Bernard, Alain Thibault

■ Cors | Horns

Pierre Savoie COR SOLO / *PRINCIPAL HORN*

Christian Beaucher, Paul Marcotte, Jean-C. Paquin, Jean-Jules Poirier

■ Tubas wagnériens | Wagner tubas

Louis-Philippe Marsolais TUBA WAGNÉRIEN SOLO / *PRINCIPAL WAGNER TUBA*

Marjolaine Goulet, Jocelyn Veilleux, Pierre-Antoine Tremblay

■ Trompettes | Trumpets

Stéphane Beaulac, TROMPETTE SOLO / *PRINCIPAL TRUMPET*

Lise Bouchard, Mark Dharmaratnam

■ Trombones

Patrice Richer TROMBONE SOLO / *PRINCIPAL TROMBONE*

Michael Wilson

Trevor Dix TROMBONE BASSE SOLO / *PRINCIPAL BASS TROMBONE*

■ Tuba

Alain Cazes TUBA SOLO / *PRINCIPAL TUBA*

■ Timbales | Timpani

Jean-Guy Plante TIMBALES SOLO / *PRINCIPAL TIMPANI*

Stéphanie Dionne

DISQUES DU MÉTROPOLITAIN PARUS CHEZ ATMA

BRUCKNER 7

ATMA SACD2 2512

Prix Supersonic, revue Pizzicato

(Luxembourg)

Joker, revue Crescendo (Belgique)

LA MER

DEBUSSY • BRITTEN • MERCURE

ATMA SACD2 2549

SAINT-SAËNS • SYMPHONIE N° 3

« AVEC ORGUE »

avec / with Philippe Bélanger

Orgue Beckerath, Oratoire Saint-Joseph

ATMA SACD2 2331

Félix 2006

KURT WEILL

avec / with Diane Dufresne

ATMA ACD2 2324

Félix 2005

MAHLER 4

avec / with Karina Gauvin

ATMA ACD2 2306

2 Prix Opus 2005

« 5 » de Diapason

NINO ROTA • LA STRADA

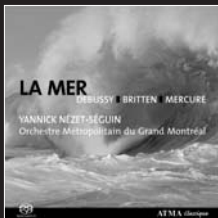
avec / with

Alain Trudel, Jennifer Swartz

ATMA ACD2 2294

Prix Opus 2004

« 5 » de Diapason



Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds de la musique du Canada.

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Canada Music Fund.

Réalisation / Produced by: **Johanne Goyette**

Enregistrement et montage / Recorded and edited by: **Anne-Marie Sylvestre**

Assistants: **Pierre-Philippe Boulay, François Goupil**

Église Saint-Nom-de-Jésus, Montréal (Québec), Canada

Les 21, 22 et 23 septembre 2007 / September 21-23, 2007

Graphisme / Graphic design: **Diane Lagacé**

Photo de couverture / Cover photo: **Marco Borggreve**