



Benjamin Britten
THREE SUITES
FOR CELLO
Denise Djokic

ACD2 2524

ATMA Classique

Benjamin Britten 1913-1976

THREE SUITES FOR CELLO

TROIS SUITES POUR VIOLONCELLE

Denise Djokic

■ Suite No. 1 Op. 72 [28:05]

- 1 | Canto primo: *Sostenuto e largamente* [2:37]
- 2 | I. Fuga: *Andante moderato* [4:20]
- 3 | II. Lamento: *Lento rubato* [3:22]
- 4 | Canto secondo: *Sostenuto* [1:33]
- 5 | III. Serenata: *Allegretto* (pizzicato) [2:24]
- 6 | IV. Marcia: *Alla marcia moderato* [3:41]
- 7 | Canto terzo: *Sostenuto* [2:50]
- 8 | V. Bordone: *Moderato quasi recitativo* [3:46]
- 9 | VI. Moto perpetuo e Canto quarto: *Presto* [3:32]

■ Suite No. 2 Op. 80 [25:23]

- 10 | I. Declamato: *Largo* [4:21]
- 11 | II. Fuga: *Andante* [4:28]
- 12 | III. Scherzo: *Allegro molto* [2:11]
- 13 | IV. Andante *lento* [6:05]
- 14 | V. Ciaccona: *Allegro* [8:18]

■ Suite No. 3 Op. 87 [26:01]

- 15 | I. Introduzione: *Lento* [2:48]
- 16 | II. Marcia: *Allegro* [1:53]
- 17 | III. Canto: *Con Moto* [1:30]
- 18 | IV. Barcarolla: *Lento* [1:48]
- 19 | V. Dialogo: *Allegretto* [2:07]
- 20 | VI. Fuga: *Andante espressivo* [3:11]
- 21 | VII. Recitativo: *Fantastico* [1:26]
- 22 | VIII. Moto perpetuo: *Presto* [0:57]
- 23 | IX. Passacaglia: *Lento solenne* [10:21]

BRITTEN

TROIS SUITES POUR VIOLONCELLE

Vers 1720, les six *Suites pour violoncelle solo* de Bach posèrent tout un défi aux rares instrumentistes capables de les jouer, l'instrument étant encore considéré par les adeptes de la viole de gambe comme un « cancre misérable, haire (sic) et pauvre diable » (Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, 1740). Cet exploit resta sans véritable lendemain, puisque ce n'est qu'en 1915 que Max Reger et Zoltan Kodály se risquent à reprendre le flambeau : le premier, très respectueux de Bach, avec *Trois Suites* (op. 131 c), le second, nettement plus hardi, mariant dans sa *Sonate* (opus 8) un lyrisme post-romantique à des thèmes et des modes issus du folklore hongrois. Ce nouveau départ dans la littérature de l'instrument coïncide avec la présence de plusieurs virtuoses, dont Jenő Kerpely, défenseur de la musique de chambre de Kodály et de Bartók, et par l'entrée en scène de Pablo Casals qui, dès les années 1920, révèle au public les *Suites* de Bach.

Le XX^e siècle sera dès lors jalonné par une pépinière d'interprètes remarquables, incitant les plus grands compositeurs à enrichir le répertoire du

violoncelle de sonates et de concertos : Hindemith, Bloch, Prokofiev et Chostakovitch font partie de ceux-là. À lui seul, Mstislav Rostropovitch (1927-2007) a créé plus d'une centaine d'œuvres contemporaines, faisant évoluer la technique de son instrument sans jamais sacrifier la musicalité et la chaude sonorité qui le caractérisent.

En 1960, lors de la création londonienne de son *Premier Concerto pour violoncelle*, Dmitri Chostakovitch présenta à Benjamin Britten (1913-1976) son interprète et dédicataire âgé de 33 ans, Rostropovitch. L'auteur de *Peter Grimes* ne cacha pas son enthousiasme devant celui qui sera pour lui « le violoncelliste le plus extraordinaire [qu'il ait] jamais entendu ». Le grand artiste demanda alors à Britten de lui écrire une œuvre : une sonate en *do* majeur et une symphonie avec violoncelle allaient bientôt voir le jour, en attendant les *Suites*, opus 72 (1964), et l'opus 80 (1967) et, quatre ans plus tard, l'opus 87. « Je prends cette succession comme un compliment à mon égard », dira plus tard Rostropovitch. La santé chancelante de Britten et sa mort en 1976 nous privent des trois autres suites que le compositeur avait promises à l'illustre violoncelliste.

Initié à l'alto par son maître Franck Bridge, Benjamin Britten a toujours aimé les instruments à cordes. Durant sa prime jeunesse, il avait composé plusieurs œuvres de musique de chambre restées inédites, mais ensuite, à l'exception de deux quatuors à cordes (1941, 1945), des *Lachrymae* pour alto et piano (1950) et de quelques pages pour hautbois, il s'était essentiellement consacré à la musique vocale, tant scénique que sacrée. Ses *Trois Suites pour violoncelle* constituaient donc un retour dans un univers intimiste, voire dépouillé, et avaient pour raison d'être la grande amitié qui allait le lier à son interprète russe : « J'aime toujours écrire de la musique, pas seulement pour des interprètes, mais pour des gens qui sont près de moi sur le plan spirituel. »

C'est au festival d'Aldeburgh, fondé en 1948 par Benjamin Britten et le ténor Peter Pears, que les trois *Suites* ont été créées par « Slava », respectivement le 27 juin 1965, le 17 juin 1968 et le 21 décembre 1974. Ces œuvres à tendance mélancolique sont parfois teintées d'une certaine ironie qui évoque celle de Prokofiev ou de Chostakovitch, que Rostropovitch défendait avec passion. Elles s'inspirent à la fois de l'univers baroque (fugues, chaconne et passacaille) et du romantisme (scherzo, sérénade), tandis que leurs titres italiens les lient au classicisme. Les contrastes entre les registres grave et aigu et la richesse des effets sonores qu'exploite Britten transportent souvent l'auditeur dans une polyphonie fictive à rapprocher de celle des *Quatuors à cordes* et de la *Sonate pour violon seul* de Bartók. Audacieuses et exigeantes sur le plan du langage musical et de la technique instrumentale, les trois *Suites* inaugurent une nouvelle ère de l'histoire du violoncelle, répondant à la curiosité insatiable de leur dédicataire, tout en comblant son tempérament fougoux.

■ *Suite*, opus 72

La *Suite*, opus 72, comprend neuf parties : trois *Canti* (chants) en doubles cordes, exploitant la même idée, suivis chacun de deux mouvements numérotés. Le *Canto primo* en *sol* majeur tient lieu de prélude et repose entièrement sur une lente et souple mélodie qui exploite fréquemment des intervalles verticaux de neuvièmes puis de quintes, créant de délicates dissonances.

Avec son rythme déhanché et ses divertissements en arabesques, la fugue en *sol* mineur évite les comparaisons avec le modèle de référence proposé par Bach. Par contraste, le *Lamento*, marqué *Lento rubato*, est traité en inversion dans sa partie centrale et rappelle

les contours des sarabandes pour violoncelle de Bach. C'est un chant chromatique d'une étendue généreuse, riche en nuances et rythmiquement très libre.

Introduite par le bref *Canto secondo*, l'étrange *Serenata* en *pizzicati* joue sur deux plans sonores : un *ostinato* guitaristique s'achevant sur un pentacorde ascendant (*ré-mi-fa-sol-la* bémol) et une romance de style pseudo-andalou. Avec ses quintes, son rythme énergique rappelant un tambour et ses arpèges harmoniques, la *Marcia* aux couleurs orchestrales semble faire un clin d'œil à *l'Histoire du soldat* de Stravinski.

Plus contrapuntique que les deux premiers chants, le *Canto terzo* se prolonge habilement dans le *Bordone* grâce à sa note finale, *ré*, autour de laquelle dialoguent des *pizzicati* de main gauche, des trémolos et des passages de virtuosité. Une tendre et naïve mélodie d'allure folklorique, toujours soutenue par le bourdon, vient apaiser cet épisode fiévreux. Un mouvement perpétuel issu du *Bordone*, entrecoupé de fragments du *Canto* termine cette première *Suite*.

■ *Suite*, opus 80

Des trois œuvres, la *Suite*, opus 80, est la plus « classique » sur le plan formel, la plus stable rythmiquement, et chacun de ses cinq mouvements affiche une certaine appartenance tonale. Le *Declamato* initial en *ré* majeur, qui rappelle le début de la *Cinquième symphonie* de Chostakovitch, est un ample prélude expressif, de caractère improvisé, à la fois interrogatif et fiévreux. La *Fugue en la* mineur est à deux voix, une grave, l'autre aiguë, et repose sur un sujet en tétracordes ascendants, déchiqueté par des silences. Elle s'achève mystérieusement sur des notes harmoniques d'une grande pureté.

Le mouvement central, en *mi* mineur, est un *Scherzo* digne de ce nom, à la fois bondissant et léger. L'*Andante lento* qui lui succède repose sur un *ostinato* au rythme irrégulier, sur *sol* puis sur *do*. Cette pulsation marquée *pesante* soutient un chant dont la section centrale, en *pizzicati*, devient plus tendue en raison de ses nombreuses dissonances. La *Ciaccona*, qui se termine en *ré* majeur, introduit comme il se doit une basse sur laquelle se grefferont des variations dans lesquelles on reconnaîtra des allusions à Bach et à Purcell, que Britten aimait tant.

■ Suite, opus 87

« En guise d'hommage au grand musicien et patriote russe, j'ai construit ma suite sur des thèmes russes », explique Britten à propos de son opus 87, composé en quelques jours au début du printemps de 1971 et offert à Rostropovitch lors d'un voyage à Moscou. Ces quatre thèmes, dont trois proviennent d'un recueil de chants populaires harmonisés par Tchaïkovski, confèrent à l'œuvre son lyrisme et sa mélancolie, et sont disséminés à travers les neuf mouvements de la suite avant d'être présentés *in extenso* et à nu, en guise de conclusion. L'œuvre ne fut créée qu'en 1974 à Aldeburgh, en raison des problèmes politiques qui opposaient depuis quelques années le violoncelliste aux autorités soviétiques.

La *Suite*, dont les six premiers mouvements s'enchaînent, débute par une lente et solennelle déclamation, à peine commentée par des *pizzicati* sur la note *do*. Ce thème est emprunté à un *Kontakion* (hymne) de la liturgie orthodoxe des défunts, *Avec les saints, accorde le repos à l'âme de tes serviteurs*, ajoutée en 1906 dans l'*English Hymnal* anglican. Lorsque Chostakovitch entendit cette œuvre, il nota une différence entre la version du compositeur et celle qu'il connaissait. Britten décida donc d'offrir aux interprètes le choix entre les deux possibilités. Denise Djokic a retenu la version originale de Britten.

Le mordant *Allegro* martial qui suit intègre les trois chants russes : l'*Aigle gris*, et *Automne*, habilement camouflés dans la première partie, et la complainte (*protiajnaïa*, en russe) *Sous le petit pommier*, entrecoupés d'épisodes de la marche. Ce thème très expressif domine la partition de Britten. Il se poursuit dans le troisième mouvement avant de se fondre dans une *Barcarola* qui évoque irrésistiblement le prélude de la première *Suite* de Bach. Dans le cinquième mouvement, un singulier dialogue oppose un caricatural *scherzo*, marqué *grotesco* (grotesque), au grave *Kontakion*, arpégé et en *pizzicati*. L'*Andante espressivo* qui conclut ce premier grand volet est une belle fugue ayant pour sujet la complainte.

Le *Fantastico* du septième mouvement est un subtil récitatif dont les courtes phrases occupent tout l'espace sonore, donnant à l'auditeur l'illusion d'un quatuor à cordes digne de Bartók ou de Chostakovitch. Il exploite en quelques mesures toutes les possibilités du violoncelle et s'achève en citant l'*Aigle gris*, que l'on reconnaît à ses tierces énergiques.

Une vaste passacaille met fin à cette suite pleine de surprises. En guise de conclusion, après avoir rappelé plusieurs épisodes des mouvements précédents, Britten introduit successivement les quatre thèmes russes dont la modalité et la simplicité contrastent avec le langage audacieux de la suite : *Sous le petit pommier*, *Automne* et l'*Aigle gris*, en terminant avec le *Kontakion*. Cette émouvante conclusion funèbre cadre bien avec les déboires de Rostropovitch dans son pays et avec la mélancolie de Britten devant le temps qui passe.

IRÈNE BRISSON

DENISE DJOKIC

La violoncelliste Denise Djokic a été saluée partout au monde pour la sincérité et la puissance de ses interprétations ainsi que pour sa technique instrumentale sans faille. Reconnue entre tous pour sa « sonorité d'une beauté saisissante » (*The Strad*), elle sait émouvoir à la fois par son instinct musical sûr et un mélange remarquable de force et de sensibilité.

Acclamée comme soliste invitée de nombreux orchestres d'envergure, elle a joué avec le Toronto Symphony, le North Carolina Symphony, l'Orchestre du Centre national des Arts, le Portland Symphony, le Buffalo Philharmonic et l'Orquesta Filharmonica UNAM de Mexico, aussi bien qu'avec les orchestres symphonique de Vancouver, Omaha, Montréal, Winnipeg, Syracuse, Santa Cruz, le Amazonas Philharmonic du Brésil, et de nombreux autres partout en Amérique. Elle a collaboré avec des chefs tels Andrew Litton, Grant Llewellyn, Yannick Nézet-Seguin, Bernhard Gueller, Kazuyoshi Akiyama, Avi Ostrovsky et Kenneth Schermerhorn.

En récital, Denise joue avec le pianiste David Jalbert, son partenaire de longue date. Ils ont partagé la scène à la Phillips Collection et au Museum of Women in the Arts à Washington, ainsi qu'à San Francisco, Cologne, Mexico, Vancouver, dans les séries Dame Myra Hess à Chicago et Bargemusic à New York, parmi d'autres grandes villes en Amérique

du nord. Denise et David participent aussi aux tournées Piano Plus, un organisme qui présente les meilleurs musiciens classiques dans les communautés rurales du Canada. Son amour de la musique de chambre la mène d'année en année à de nombreux festivals, dont les Festivals de musique de chambre d'Ottawa et de Vancouver, ainsi que les festivals de Caramoor, Park City, Ravinia et San Miguel de Allende. Elle joue avec Omega Ensemble de New York et les Jupiter Chamber Players.

Denise a fait l'objet d'un documentaire sur BRAVO! TV, « Seven Days, Seven Nights », où on pouvait la suivre en tournée pendant une semaine. En outre, elle a été conférencière à IdeaCity, Toronto, ainsi que conférencière principale à la Queen's Women In Leadership Conference. La revue MacLean's l'a nommée l'une des premières « 25 Canadiennes qui changent le monde » et le magazine ELLE comme l'une des « Femmes les plus influentes du Canada ».

Ayant grandi dans une famille de musiciens nombreuse, Denise Djokic a commencé l'étude du violoncelle avec son oncle, Pierre Djokic. Ses parents, Lynn et Philippe, et son frère Marc sont tous musiciens. Elle a poursuivi ses études à Cleveland et à Boston, entre autres avec les professeurs Richard Aaron, Laurence Lesser et Paul Katz. Denise remercie le Conseil des Arts du Canada de son généreux soutien.

**« Denise Djokic a beaucoup à dire,
et elle le dit avec grâce et
puissance. »**

**“ Djokic had a lot to
say, and she said it
with poise and
power ”**

— WASHINGTON POST



BRITTEN

THREE SUITES FOR CELLO

In the period around 1720, Bach's six suites for solo cello posed quite a challenge for the few instrumentalists capable of playing them; the cello was still, in the opinion of enthusiasts of the viola da gamba, "a miserable scoundrel, hated, and a poor devil" (Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, 1740). These suites remained a unique and daunting challenge for a long time. It was not until 1915 that both Max Reger and Zoltan Kodály accepted the risks of writing suites for solo cello. The former composed his three suites (op. 131 c) in a manner very respectful of Bach; the latter, distinctly more daring, combined, in his Sonata op. 8, a post-Romantic lyricism with themes and modes stemming from Hungarian folklore. This new beginning in the literature of the instrument coincided with the presence of several virtuosos, including Jenő Kerpely, champion of the chamber music of Kodály and of Bartók, and with the arrival on the scene of Pablo Casals who, starting in the 1920s, made the Bach suites known to the public.

From then on, a constellation of remarkable performers graced the 20th century, encouraging the greatest composers, including Hindemith, Bloch, Prokofiev, and Shostakovich, to enrich the cello repertoire with sonatas and concertos. One of these performers, Mstislav Rostropovich (1927-2007), gave the first performance of more than 100 contemporary works, driving the evolution of his instrument without ever sacrificing its characteristic musicality and warm sonority.

Dmitri Shostakovich introduced Rostropovich, the performer and dedicatee of his first concerto for cello, to Benjamin Britten (1913-1976) at the concerto's London premier in 1960. The composer of *Peter Grimes* did not hide his enthusiasm for what he described as "the most extraordinary 'cello playing I'd ever heard." The great cellist then asked Britten to write a work for him. Britten promptly produced a Sonata for Cello and Piano in C major, and a Symphony for Cello and Orchestra, soon followed by the cello suites, opp. 72 (1964), 80 (1967), and 87 (1971). "I take this sequence as a compliment to me," Rostropovich said later. Britten's failing health, and his death in 1976, deprived us of three other suites that the composer had promised to write for the illustrious cellist.

Initiated to the viola by his mentor Frank Bridge, Benjamin Britten always loved string instruments. As a boy he had written several pieces of chamber music that remained unpublished, but later, with the exception of two string quartets (1941, 1945), his *Lachrymae* for viola and piano (1950), and some pieces for oboe, he had essentially concentrated on vocal music, both secular and sacred. His three suites for cello thus constituted a return to music that is intimate if not austere, a return motivated by his close friendship with the great Russian performer. "I always like to write music not just for performers, but for people who are close to me spiritually," Britten said.

At the Aldeburgh Festival, which Benjamin Britten and the tenor Peter Pears had founded in 1948, 'Slava' Rostropovich premiered the three cello suites on, respectively, June 27, 1965; June 17, 1968; and December 21, 1974. These works are melancholic in tendency and tinted with the irony, evoked by Prokofiev or Shostakovich, which Rostropovich so passionately championed. They draw their inspiration simultaneously from the Baroque world of fugues, chaconnes, and passacaglias and from the Romantic world of scherzos and serenades, while their titles hark back to the Classical period. The contrasts between the low and high registers and the richness of the sonorous effects that Britten used often transport the listener into a simulated polyphony similar to that of Bartok's string quartets and his sonata for solo violin. Daring in musical language and demanding of instrumental technique, the three suites began a new era in the history of the cello, satisfying their dedicatee's intense curiosity while gratifying his fiery temperament.

■ Suite No. 1, Op. 72

The Cello Suite no. 1, op. 72 comprises nine parts: three *canti* (songs) written with double stops and using the same motif, each followed by two other numbered movements. The Canto primo in G major serves as a prelude and is entirely based on a slow and supple recitative that frequently employs the large interval of a ninth, and then a fifth, creating delicate dissonances.

With its swaying rhythm and its decorative arabesques, the Fugue in G minor avoids comparisons with Bach's reference model. By contrast, the Lamento (marked *Lento rubato*) is treated in its central part as an inversion, and is reminiscent of Bach's sarabandes for cello. It is a chromatic song that is generous in range, rich in nuance, and rhythmically very free.

After the Canto secondo, which serves as a brief introduction, the strange Serenata is played pizzicato and develops two sonorous ideas: a guitaristic *ostinato* that ends up on an ascending pentachord (D-E-F-G-A flat), and a pseudo-Andalusian romance. With its fifths, its energetic, drum-like rhythms, its harmonic arpeggios, and its orchestral colors, the Marcia seems to allude to Stravinsky's *Histoire du soldat*.

The Canto terzo, more contrapuntal than the first two *canti*, deftly segues into the Bordone thanks to its final note, a D, around which the left hand plays a dialogue with pizzicati, tremolos, and virtuoso passages. A tender, naive, and folkloric sounding melody, always supported by the drone, arrives to calm the fevered movement. A perpetually moving figure, originating in the Bordone and interspersed with fragments of the *canto* ends this first suite.

■ Suite No. 2, Op. 80

Of the three cello suites, op. 80 is the most classical in form, the most stable rhythmically, and each of its five movements shows a certain adherence to tonality. The initial Declamato in D major, reminiscent of the beginning of Shostakovich's Fifth Symphony, is an ample and expressive prelude, improvisatory and both questioning and feverish in character. The Fugue in A minor is in two voices, one low and the other high, and is based on a subject in ascending tetrachords, torn apart by silences. It ends mysteriously on harmonic notes of great purity.

The central movement, in E minor, is a Scherzo that lives up to its name: it is both bouncy and light. The Andante lento that follows is based on an *ostinato* figure in an irregular rhythm, on G and then on C. This pulsation marked *Pesante* supports a song

whose central section, played pizzicato, becomes more tense with numerous dissonances. The Ciaccona ends up in D major, introduces in the usual way a bass on top of which come variations in which one recognizes the allusions, of which Britten was so fond, to Bach and to Purcell.

■ Suite No. 3, Op. 87

"I have built my suite on Russian themes, as an homage to a great musician and a Russian patriot," wrote Britten in explanation of his op. 87, which he composed over the course of a few days at the beginning of spring in 1971, and offered to Rostropovich during a trip to Moscow. These four themes, three of which come from a collection of popular tunes harmonized by Tchaikovsky, give the work its lyricism and its melancholy, and are scattered throughout the nine movements of the suite before being present *in extenso* and unadorned, as a conclusion. The work was not premiered until 1974, at Aldeburgh, because of political conflicts that had persisted, for several years, between the cellist and the Soviet authorities.

The suite, whose first six movements are linked together, begins with a slow and solemn declamation, with sparse commentary played pizzicato on the note C. The theme is borrowed from a *kontakion* (hymn) from the orthodox liturgy for the dead, which was added in 1906 to the Anglican *English Hymnal* under the title 'Grant repose, together with the saints, to the soul of your servants,' When Shostakovich heard Britten's suite, he noted a difference between the version he knew and that of the composer. Britten then decided to offer performers the choice between the two possibilities. Denise Djokic has chosen Britten's original version.

The caustic and martial Allegro that follows integrates the three Russian songs: 'The Grey Eagle' and 'Autumn' are cleverly camouflaged in the first part, and the *protiajnaia* (lament) 'Under the Little Apple Tree' is interspersed with episodes from the march. This very expressive theme dominates Britten's score. It continues into the third movement before merging into a Barcarola that irresistibly evokes the prelude to Bach's first suite for solo cello. In the fifth movement there is a remarkable dialogue between two voices: a distorted Scherzo, marked Grottesco (grotesque), and a solemn Kontakion, arpeggiated and played pizzicato. The Andante espressivo that ends this first part is a beautiful fugue that takes the lament as its subject.

The Fantastico of the seventh movement is a subtle recitative whose short phrases fill up the sonorous space, giving us the impression we are listening to a string quartet worthy of Bartók or Shostakovich. It uses, one way or another, all the possibilities of the cello and ends with a reference to 'The Grey Eagle,' which we recognize by its energetic thirds.

A vast passacaglia brings this surprise-packed suite to a close. As a conclusion, after having quoted several episodes from preceding movements, Britten introduces, one after another, the four Russian themes – 'Under the Little Apple Tree,' 'Autumn,' 'The Grey Eagle,' and finally the 'Kontakion' whose modality and simplicity contrast with the daring language of the suite. This moving and mournful conclusion tallies well with Rostropovich's trials in this own country, and with Britten's melancholic response to the passing of time.

IRÈNE BRISSON

TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON

DENISE DJOKIC

Celloist Denise Djokic has been praised worldwide for her sincere, powerful interpretations, and her bold command of the instrument. Instantly recognized by her “arrestingly beautiful tone colour” (*The Strad*), she moves audiences with her natural musical instinct, and her remarkable combination of strength and sensitivity.

An acclaimed soloist with many principle orchestras, she has appeared with the Toronto Symphony, North Carolina Symphony, National Arts Centre Orchestra, Portland Symphony, Buffalo Philharmonic, and Mexico City’s Orquesta Filharmonica UNAM, as well as the symphony orchestras of Vancouver, Omaha, Montreal, Winnipeg, Syracuse, Santa Cruz, Brazil’s Amazonas Philharmonic, and many others across the continent. She has collaborated with conductors Andrew Litton, Grant Llewellyn, Yannick Nézet-Séguin, Bernhard Gueller, Kazuyoshi Akiyama, Avi Ostrovsky, and Kenneth Schermerhorn, among others.

As a recitalist, Denise performs with her long-time musical partner, pianist David Jalbert. They have performed together in Washington, D.C. at the Phillips Collection and Museum of Women in the Arts, in San Francisco, Cologne, Mexico City, Vancouver, at Chicago’s Dame Myra Hess series and New York’s Bargemusic, as well as many other cities

throughout North America. Denise and David also tour with Piano Plus, an organization which brings performances to rural communities in Canada. Denise’s love of chamber music brings her to many festivals each year, including the Ottawa Chamber Music Festival, Caramoor, Park City, Ravinia, San Miguel de Allende, and the Vancouver Chamber Music Festival. She performs with New York’s Omega Ensemble and the Jupiter Chamber Players.

Denise has been the subject of a BRAVO! TV documentary entitled “Seven Days, Seven Nights”, which followed her through a week-long recital tour. She has also been a speaker at IdeaCity in Toronto, and was a keynote speaker at the Queen’s Women In Leadership Conference. Denise was named by MacLean’s Magazine as one of the top “25 Canadians who are Changing our World”, and by ELLE Magazine as one of “Canada’s Most Powerful Women”.

Having grown up in a large musical family, Denise first began to learn the cello with her uncle, Pierre Djokic. Her parents, Lynn and Philippe Djokic, are both musicians, as well as her brother, Marc. Denise furthered her studies in Cleveland and Boston, where her teachers included Richard Aaron, Laurence Lesser, and Paul Katz. Denise gratefully acknowledges the support of the Canada Council for the Arts.

Nous remercions le gouvernement du Canada pour le soutien financier qu'il nous a accordé par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Réalisation, enregistrement et montage / *Produced, recorded, and edited by:* **Anne-Marie Sylvestre**
Salle François-Bernier, Domaine Forget, Saint-Irénée (Québec), Canada
Du 17 au 19 février 2008 / *February 17, 18, and 19, 2008*

Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**
Photos: © **Anna Keenan**