



BRUCKNER 8

YANNICK NÉZET-SÉGUIN
Orchestre Métropolitain

2 CD

ATMA Classique

Anton
BRUCKNER (1824-1896)

SYMPHONIE N° 8 EN UT MINEUR

Édition Robert Haas, 1939

CD 1

- 1. I Allegro moderato [16:20]
- 2. II Scherzo. Allegro moderato
Trio. Langsam [15:48]
- 3. III Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend [29:48]

CD 2

- 1. IV Finale. Feierlich, nicht schnell [25:59]
- 2. Symphonie n° 7 en mi majeur (Édition Leopold Nowak)
2^e mvt Andante (Sehr feierlich und sehr langsam) [25:46]

Orchestre Métropolitain
YANNICK NÉZET-SÉGUIN

UNE SYMPHONIE AUSSI NEUVE QU'APOCALYPTIQUE

Bruckner partage avec Mahler et peut-être Chostakovitch une place assez rare dans le monde de la symphonie. On peut dire facilement de ses symphonies qu'elles participent toutes du même univers sonore, spirituel, un peu comme si le compositeur s'inspirait toujours de la même source. Assurément, voilà une démarche bien différente de celle des Haydn, Mozart, Beethoven, pour parler des classiques, comme des Schubert, Schumann et Brahms.

Si cette opinion se voit largement partagée par une grande partie tant du public que des musicologues — et qu'on ne saurait la nier —, une écoute attentive met en évidence cette singularité persistante de certains traits esthétiques comme une source formidable et riche en variété de « solutions » nouvelles trouvées par Bruckner.

Le parallèle avec Mozart et Haydn semble alors mieux servir de modèle. Pour Bruckner, qui connaissait mieux que quiconque ces insurpassables aînés, une devise semble primer, devise qui s'oppose au courant romantique dans son ensemble : la forme.

Si, depuis Beethoven, l'originalité des thèmes est au cœur des préoccupations du compositeur, chez Mozart et Haydn (surtout Haydn), l'originalité se situe davantage dans la manière dont l'idée est traitée. Le potentiel du développement et de l'expression ne réside donc pas dans la fameuse « mélodie », mais dans son exploitation. À ce propos, il n'est pas anodin de souligner ici que même Richard Wagner, à partir du tournant des années 1860, va professer une admiration infinie pour les symphonies de Haydn, ne tarissant pas d'émerveillement sur la perfection formelle du grand Viennois. C'est donc dans la forme qu'il faut chercher ce qui est *essentiel* dans les symphonies de Bruckner. Or, en musique, la forme, c'est le temps!

Nous voici donc au cœur d'une exigence du compositeur qui peut nous sembler périmée aujourd'hui. À l'ère du clip, de la communication instantanée, de l'immédiat, la durée est jugée comme un péché. On accuse un film d'être trop long s'il dépasse les 90 minutes ; on qualifie un roman de brique dès qu'il compte plus de 200 pages ; si un concert dépasse deux heures, la critique le traite d'interminable... Au temps de Bruckner cependant, un concert commençait souvent en fin d'après-midi pour se poursuivre jusqu'en toute fin de soirée.

La forme, chez Bruckner, s'explique comme la capacité du compositeur à présenter ses thèmes et en révéler *progressivement* tout le potentiel dramatique et énergique en une augmentation dosée et implacable de la force et de la puissance. Ce que Haydn réussit en moins de 25 minutes, Bruckner l'étendra avec infiniment plus de poids dans des dimensions dépassant largement l'heure, avec beaucoup plus d'impact aussi.

La *Huitième Symphonie* s'avère à ce sujet la plus aboutie. Elle est conçue dans un des rares moments de joie complète chez Bruckner. Sa *Septième Symphonie* et son *Te Deum* triomphent partout, de Leipzig à New York, en passant par Saint-Pétersbourg et Berlin. Même Vienne, d'habitude si hostile à la musique de Bruckner, célèbre enfin son œuvre ! Pour une fois, c'est dans un climat d'assurance que Bruckner compose ; sûr de lui et fier de la juste reconnaissance qui, enfin !, lui arrive.

C'est donc un créateur heureux et confiant qui présente son manuscrit au chef d'orchestre Hermann Levi. Pour Bruckner, ce musicien est celui qui s'avère être le plus ardent défenseur de sa musique ; en plus il le considère presque comme son Dieu, professe une foi quasi aveugle en son opinion. C'est le choc, la désillusion, une sorte de catastrophe.

Levi est estomaqué et grandement dérouté par cette partition, trop « longue » (encore une fois !) et trop incongrue. Avec Josef Schalk (un élève et zéléateur de Bruckner à l'origine de bien des coupures dans les originaux), il persuade Bruckner, à tort ou à raison, de revoir la symphonie.

Trois ans durant, Bruckner se remet au travail. Ce qu'on retient dans cette version révisée, qui fut celle de la création, c'est un premier mouvement plus concentré qui, chose particulière, se termine en douceur. Déjà, Bruckner sort de toutes les conventions symphoniques. Dans ce mouvement, Bruckner explore un parcours harmonique sidérant que la distension temporelle rend souvent déstabilisant. Au moment où la musique cherche une voie hors des ornières de la tonalité, Bruckner ne reste pas insensible aux heurts nouveaux et les explore, voire les provoque avec une vigueur parfois sauvage. Voilà peut-être ce qui fit tant frémir ses premiers lecteurs.

Néanmoins, Bruckner affine sa pensée : la « nouvelle fin », *pianissimo* — du jamais vu pour un mouvement initial chez lui —, renforce, encore davantage que la réalisation originelle, l'atmosphère très pessimiste. Après tout, nous sommes bien en *do* mineur, une tonalité qui depuis Mozart et la *Cinquième Symphonie* de Beethoven porte en elle toute sa part intense de drame irrévocable.

Suit le *Scherzo*. Encore une nouveauté : c'est la première fois que Bruckner le met en seconde place dans l'ordre des mouvements, le faisant précéder l'adagio habituel. Il ne s'agit pas là d'une frivolité de la part du compositeur. Les rares fois où l'on trouve un tel ordre dans les symphonies (en quatre mouvements), cela souligne toujours que le poids de l'œuvre se déplace vers le finale. Comme pour rendre encore plus sensible le fait que la symphonie est un tout organique — ce que le retour du matériau thématique initial en fin d'œuvre met en évidence —, Bruckner ose encore un renouvellement formel aussi subtil qu'efficace, à l'instar du Beethoven de la *Neuvième Symphonie*. (On se souviendra également que Mahler a eu lui aussi d'énormes hésitations avant de faire de même pour sa propre *Sixième Symphonie*.)

Avec celui de la *Neuvième Symphonie*, ce scherzo est un des plus fantasques et abstraits de Bruckner, qui fait plus que laisser entrevoir certains procédés qui deviendront chers tant à Mahler qu'à Chostakovitch. C'est aussi là que, dans le Trio et encore pour une première fois, on entend la harpe dans la musique de Bruckner. Voilà tout le soin subtil et efficace que Bruckner prend à doser ses effets dans un grand dessein : les trois harpes de l'orchestre apporteront tout l'épanouissement harmonique ultime du mouvement suivant. Ce qui paraît presque décoratif à l'origine se transmute par la suite en révélation de l'essence de la pensée.

Il est impossible de ne pas abonder dans le lieu commun en reconnaissant que les mouvements lents comptent parmi les plus originaux et réussis de Bruckner. On parle souvent de celui, si lyrique, de la *Quatrième Symphonie*, de l'émotion bouleversante des vagues efficaces de celui de la *Septième*, et on glose sans cesse sur celui si dense de la *Neuvième*. Il n'en reste pas moins que l'adagio ici entendu les dépasse tous.

Pourquoi en parle-t-on alors si peu ? Serait-ce parce que le mystère de la musique impose le silence aux mots ? Il s'agit de la seule fois où la révision donne une partition *plus longue* qu'initialement prévue ! Le génie de la variation se surpasse, celui de l'élongation temporelle qui l'accompagne arrive à arrêter le temps.

Autre caractéristique exploitée avec extrêmement de force : plutôt que d'avoir recours aux grands silences si typiques qui soulignent les moments où la musique s'arrête au bord du vertige avant de reprendre, Bruckner va faire littéralement entrer en collisions les éléments qui la constituent. L'effet, et le résultat, sont aussi neufs qu'inédits chez lui.

On l'a dit plus haut, Bruckner fait volontairement porter la direction de l'œuvre sur son finale. C'est là une préoccupation très symptomatique de la sensibilité née avec le Romantisme qui mène ultimement à l'œuvre cyclique. Le finale de la *Huitième Symphonie* lui a valu un honneur que seules la III^e et la IV^e partagent avec elle : avoir un surnom.

La *Troisième Symphonie* s'appelle « wagnérienne » pour sa citation de « l'accord de *Tristan* ». La *Quatrième* a été surnommée « Romantique » de par son programme médiéval latent. L'énergie de cavalcade qui traverse le finale de l'actuelle symphonie (avec, bien sûr la brutalité de bien des passages du premier mouvement, leurs appels de trompettes et son climax dévastateur) fait qu'on désigne parfois cette *Huitième Symphonie d'Apocalyptique*.

On peut ainsi voir dans la *Huitième Symphonie* la naissance de cette idée de fin d'époque, une manifestation de l'intuition que les choses ne pourront plus être comme elles étaient. Bruckner, dont tout le langage explosait de maturité avec sa symphonie précédente, fort de la confiance de son succès, ose donc s'engager sur une nouvelle voix, et trouver de nouveaux accents pour ajouter de nouvelles voies ouvertes sur l'avenir. Le génie, dans son dialogue avec le monde passé, se refuse à s'enivrer de nostalgie, curieux d'aller toujours plus loin, étendre les ailes de la symphonie allemande tel qu'il le sentait fièrement nécessaire.

© PIERRE VACHON 2009

A SYMPHONY AS APOCALYPTIC AS IT IS NEW

Bruckner's symphonies all seem to belong to the same sonic and spiritual universe; it is as if he always drew inspiration from the same source. His approach is clearly different from that of Haydn, Mozart, and Beethoven (to mention Classical composers), or of Schubert, Schumann, and Brahms; but he shares this approach, one that is fairly unusual among symphony composers, with Mahler and possibly Shostakovich.

While many members of the general public, and musicologists, would agree with this, attentive listeners can identify specific aesthetic traits in Bruckner that serve as the source of his many varied innovations.

Parallels with Mozart and Haydn may provide a better model. For them, as for Bruckner—who knew his unsurpassable predecessors better than anyone else—form counted above all else; and in prioritizing form he went against the whole current of Romanticism.

Ever since Beethoven, the creation of original themes has been composers' central concern; however, Mozart and, particularly, Haydn showed originality more in how they *treated* a theme. The potential for development and expression is not so much in the melody, but in how it is used. Even Richard Wagner, it is worth noting, professed his immense admiration for Haydn's symphonies, beginning in the 1860s; what he continually marveled at in the works of the great Viennese composer was perfection of form. It is thus in form that one must seek the essence of Bruckner's symphonies.

In music, form is temporal. What we're getting at is a demand made of composers that today may seem to be neglected. Today, in the era of the clip, instant communication, immediacy, duration is almost sinful. If a film runs for more than 90 minutes we accuse it of being too long. If a novel exceeds 200 pages, we say it's a brick. If a concert lasts more than two hours, critics call it interminable...

In Bruckner's day, however, concerts often began at the end of the afternoon, and continued until the end of the evening.

Form, in Bruckner, is shown in the ability of the composer to present his themes and, by incremental and implacable increases of force and power, progressively reveal all their dramatic and energetic potential. What Haydn manages to do in 25 minutes, Bruckner spreads over a good deal more than an hour... but with a great deal more weight and impact.

In this respect, the eighth seems the most complete of Bruckner's symphonies. He created it during one of the few completely happy phases in his life. His seventh symphony and his *Te Deum* had triumphed everywhere—from Leipzig to New York, from Saint Petersburg to Berlin. Even Vienna, usually very hostile to his music, had finally celebrated his work. For once, Bruckner could compose in an atmosphere of self-confidence; he was sure of himself, and proud of the recognition that he deserved and, finally, had received.

It was a happy and confident composer who presented his manuscript to the conductor Hermann Levi, an ardent defender of Bruckner's music whom the composer almost worshipped, and whose opinion he blindly trusted. What followed was a catastrophically shocking disillusionment.

The score stunned and confounded Levi. It was—once again!—too long, too incoherent. With the help of Josef Schalk—a student and champion of Bruckner who made many unfortunate cuts in the composer's original versions—Levi rightly or wrongly persuaded Bruckner to revise the eighth symphony.

Bruckner set to work. It took him three years. The revised version, the one that was finally premiered, had a more concise first movement with, unusually, a gentle ending; Bruckner was already departing from all the symphonic conventions.

This movement is destabilized as Bruckner loosens time constraints in his exploration of an amazing harmonic sequence. Bruckner is sensitive to novel sensations; as the music wanders off the beaten paths of tonality he probes, and sometimes, shockingly, provokes with almost savage vigor. Maybe this is what made the first listeners tremble so much.

And Bruckner further refined his novel musical thought. He marked the new ending *pianissimo*—unheard of for a first movement in his previous work—and he deepened the pessimistic mood of the original version. We are, after all, in C minor, a key that ever since Mozart and Beethoven (in his fifth symphony) conveys an intense feeling of irrevocable drama.

Then came the Scherzo, and more innovation. For the first time, Bruckner put a scherzo as a second movement instead of, as was usual, an adagio. This was no frivolous gesture. In the few cases of four-movement symphonies with such a sequence, it is always in order to displace the weight of the work to the final movement. Mahler, for instance, after considerable hesitation, ordered the movements of his own sixth symphony in this way. To make it clear that his symphony is an organic whole, Bruckner daringly made yet another subtle yet effective innovation in form, as did Beethoven in his ninth: he repeated the initial thematic material at the end of the work.

The scherzo of Bruckner's eighth is, like that of the ninth, one of his most capricious and abstract creations; it anticipates compositional techniques that would later become favorites of Mahler and Shostakovich. In this movement's Trio we hear a harp for the first time in Bruckner's music (another novelty!). And, as evidence of the subtle and effective care that Bruckner took in deploying just the right amount of an effect within an overall design, the orchestra's three

harp provide all the final harmonic development in the following movement. What at first seems just a decorative effect is revealed to be the very essence of a musical idea.

It is a commonplace to say that his slow movements are among Bruckner's most original and successful creations. People often talk of the lyricism of the fourth's slow movement, and the shattering waves of emotion in the seventh's, and they ramble on about the density of the ninth's. The adagio heard here, however, surpasses all the others.

Why do people not talk about it more? Could it be because the wordless mystery of the music imposes silence? This is the only case in which the revised version is *longer* than the original. The variations are so ingeniously accompanied by elongations of time that time itself seems to stand still.

Rather than resorting to the long silences that typically underscore the moments when the music stops just short of dizziness, and then starts up, Bruckner literally caused the elements that constitute the music to collide; the effect was powerful and completely original.

Bruckner, as we said, intended to shift the weight of his work to its finale. This is highly indicative of the feeling, born with Romanticism, that eventually led to the cyclical work. The finale of the eighth symphony won it a distinction that it shares only with the third and the fourth: that of having been given a popular name.

Because of its use of the so-called Tristan chord, the third symphony is known as the 'Wagnerian'. Because of its latent Medieval content, the fourth symphony is called the 'Romantic'. Because of the energetic stampede of its finale and, of course, because of the brutality of many passages in its first movement, with their trumpet calls and devastating climax, the eighth symphony is known as the 'Apocalyptic'.

We can hear in this symphony the new idea of the *fin d'époque* (end of an era), and the intuition that things could no longer be as they were. Bruckner, whose musical language had burst into maturity with his previous symphony, strongly confident in his success, dared find and blaze new trails leading to the future. A genius looking back on the world of the past, he refused to become intoxicated with nostalgia but rather, feeling the proud necessity to explore further, spread his wings — and those of the German symphony.

© PIERRE VACHON 2009

TRANSLATED BY SEAN McCUTCHEON



YANNICK NÉZET-SÉGUIN

CHEF | CONDUCTOR

« De Giulini son mentor, enfin, il a ce caractère passionné, tendre mais radieux, d'un talent mis tout entier au service de la musique... Yannick Nézet-Séguin : retenez ce nom ! »

— AUDREY RONCIGLI, *RES MUSICA*

“Nézet-Séguin is a conductor with deep convictions and great courage.”

— DAVID PATRICK STEARNS, *PHILADELPHIA ENQUIRER*

YANNICK NÉZET-SÉGUIN

Au pupitre de l'Orchestre Métropolitain depuis 2000, Yannick Nézet-Séguin a considérablement haussé les standards d'excellence et de popularité de cet orchestre, partageant avec ses musiciens rigueur et passion pour la musique de styles variés. En septembre 2008, il est choisi unanimement par les musiciens pour succéder à Valéry Gergiev au poste de Directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, et devient Principal chef invité du London Philharmonic Orchestra. Le Prix prestigieux de la Société Philharmonique Royale lui est décerné à Londres en mai 2009 dans la catégorie Jeunes artistes, soulignant son style, son originalité, sa maturité et son engagement envers l'Orchestre Philharmonique de Londres.

Il dirige régulièrement la Staatskapelle de Dresde, l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm et l'Orchestre de Chambre d'Europe. En 2008-2009, il a fait des débuts éclatants avec les orchestres de Philadelphie, Boston et Los Angeles, l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'Orchestre Symphonique National de Washington, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin et le Mahler Chamber Orchestra. Ses débuts sont prévus, entre autres, avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne et l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

Natif de Montréal, il étudie en piano au Conservatoire de musique du Québec à Montréal et se perfectionne en direction auprès de grands maîtres, dont le maestro italien Carlo Maria Giulini. En septembre 2000, il reçoit le Prix Virginia-Parker qui l'amène à diriger la plupart des orchestres renommés au Canada. Il y dirige régulièrement le Toronto Symphony et a travaillé avec l'Orchestre du Centre national des Arts (Ottawa), l'Orchestre Symphonique de Montréal, le Vancouver Symphony, le CBC Radio Orchestra, le Edmonton Symphony, le Calgary Philharmonic Orchestra et le Victoria Symphony où il a assumé les fonctions de Principal chef invité de 2003 à 2006.

À l'opéra, ses productions canadiennes les plus récentes sont *Faust* de Gounod pour le Canadian Opera (2007) et *Madama Butterfly* de Puccini à l'Opéra de Montréal (2008). En août 2008, il obtient un immense succès lors de ses débuts au Festival de Salzbourg dans une nouvelle production de *Roméo et Juliette* de Gounod mettant en vedettes Rolando Villazon and Nino Machaidze. En mai 2009, il fait ses débuts au Netherlands Opera en dirigeant *L'Affaire Makropoulos* de Janacek. Ses débuts sont également prévus au Metropolitan Opera de New York, à La Scala de Milan et au Royal Opera House de Covent Garden.

L'ORCHESTRE MÉTROPOLITAIN EN QUELQUES MOTS...

Fondé en 1981 par d'excellents musiciens diplômés des conservatoires et des facultés de musique du Québec, l'Orchestre Métropolitain compte aujourd'hui une soixantaine de musiciens professionnels. Dès ses débuts, l'Orchestre Métropolitain adoptait une approche « grand public » destinée à élargir l'auditoire de la musique classique. Depuis l'an 2000, sous la direction de Yannick Nézet-Séguin, l'Orchestre cumule succès après succès.

L'Orchestre Métropolitain, c'est une approche distincte qui s'articule autour d'une volonté indéfectible de démocratiser la musique classique en l'amenant chez les gens dans leur milieu. Initier à la musique classique et éliminer les barrières économiques grâce à une politique tarifaire à la portée de tous, voilà deux priorités essentielles de l'Orchestre depuis sa fondation. Le Métropolitain, c'est aussi un divertissement de très haute qualité et une invitation à la culture musicale, notamment par des conférences pré-concert, la présentation par le chef de chacune des œuvres interprétées et des cours d'initiation à la musique classique.

YANNICK NÉZET-SÉGUIN

Artistic Director and Principal Conductor of the Orchestre Métropolitain since March 2000, Yannick Nézet-Séguin has dramatically raised the orchestra's standards and popularity, sharing with his musicians rigor and passion for music of many different styles as well. In September 2008, he is chosen unanimously by the musicians to succeed Valery Gergiev as Music Director of the prestigious Rotterdam Philharmonic Orchestra and becomes Principal Guest Conductor of the London Philharmonic Orchestra. In May 2009, he receives in London the prestigious Royal Philharmonic Society Award, in the Young Artists category, highlighting his flair, originality, maturity and engagement with the London Philharmonic Orchestra.

Yannick Nézet-Séguin is a regular guest conductor of the Dresden Staatskapelle, the Orchestre National de France, the Royal Stockholm Philharmonic and the Chamber Orchestra of Europe. During 2008-2009, he made acclaimed debuts with the Philadelphia Orchestra, the Vienna Symphony Orchestra, the National Symphony Orchestra in Washington, the Boston Symphony Orchestra, the Los Angeles Philharmonic, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin and the Mahler Chamber Orchestra. Forthcoming debuts include the Vienna Philharmonic and the Berlin Philharmonic.

A native of Montreal, his initial studies at the Conservatoire de Musique du Québec in Montreal were followed by master classes with renowned conductors, specifically with the great Italian maestro Carlo Maria Giulini. In September 2000, he received the Virginia-Parker Award, following which he was invited by all the large orchestras in Canada. He regularly conducts the Toronto Symphony, and has worked with the National Centre of Arts Orchestra (Ottawa), Montreal Symphony, Vancouver Symphony, CBC Radio Orchestra, Edmonton Symphony, Calgary Philharmonic and Victoria Symphony, of which he was Principal Guest Conductor between 2003 and 2006.

In the opera field, his most recent Canadian productions have been Gounod's *Faust* for Canadian Opera (2007), and *Madama Butterfly* for l'Opéra de Montréal (2008). In August 2008, he made an outstandingly successful Salzburg Festival debut conducting the Mozarteum Orchestra in a new production of Gounod's *Roméo and Juliette* with a cast led by Rolando Villazon and Nino Machaidze. In May 2009, he made his debut at the Netherlands Opera conducting Janacek's *The Makropoulos Case*. Forthcoming debuts also include the Metropolitan Opera in New York, La Scala, in Milan and the Royal Opera House, Covent Garden.

THE ORCHESTRE MÉTROPOLITAIN IN A FEW WORDS

Founded in 1981 by some of the finest music graduates from Québec conservatories and music faculties, the Orchestre Métropolitain now numbers about 60 professional musicians. From the very outset, the Orchestre Métropolitain adopted a wide public approach that focused on broadening audiences for classical music. Since 2000, the Métropolitain has enjoyed a string of successes under the direction of its conductor Yannick Nézet-Séguin.

The Orchestre Métropolitain has developed a unique approach founded on an unshakeable determination to democratize classical music by bringing it to people in their neighborhoods.

Since its inception, the Métropolitain has made a priority of introducing people to classical music and breaking down economic barriers with a policy that makes tickets affordable to everyone. The Orchestre Métropolitain is also a byword for very high quality entertainment and an invitation to enjoy musical culture through pre-concert talk and introductory courses on classical music, and through its conductor who discusses each of the works on the program.

MUSICIENS | MUSICIANS

■ Premiers violons | First violins

Marcelle Mallette VIOLON SOLO / *CONCERTMASTER*

Johanne Morin VIOLON SOLO ASSOCIÉ / *ASSOCIATE CONCERTMASTER*

Ariane Bresse, Helga Dathe, Monica Duschênes, Alain Giguère, Daniel Godin, Carolyn Klause, Alexander-Raphaël Lozowski, Florence Mallette, Jean-Aï Patrascu, Linda Poirier, Christian Prévost, Anne Saint-Cyr

■ Seconds violons | Second violins

Noémi Racine Gaudreault SECOND VIOLON SOLO / *PRINCIPAL*

Claude Hamel SECOND VIOLON SOLO ASSOCIÉ / *ASSOCIATE PRINCIPAL*

Nathalie Bonin, Pascale Frenette, Sylvie Harvey, Monique Lagacé, Brigitte Lefèbvre, Lucie Ménard, Myriam Pelletier, Nancy Ricard, Claudio Ricignuolo, Manon Riendeau

■ Altos | Violas

Brian Bacon ALTO SOLO / *PRINCIPAL*

Yukari Cousineau ALTO SOLO ASSOCIÉ / *ASSOCIATE PRINCIPAL*

Suzanne Careau, Gérald Daigle, Julie Dupras, Marie-Ève Lessard, Francine Lupien, Pierre Lupien, Pierre Tourville, François Vallières

■ Violoncelles | Cellos

Christopher Best VIOLONCELLE SOLO / *PRINCIPAL*

Vincent Bernard VIOLONCELLE SOLO ASSOCIÉ / *ASSOCIATE PRINCIPAL*

Louise Trudel VIOLONCELLE SOLO ASSISTANT / *ASSISTANT PRINCIPAL*

Céline Cléroux, Iona Corber, Sheila Hannigan, Thérèse Ryan, Guillaume Saucier, Katherine Skorzewska

■ Contrebasses | Double basses

René Gosselin CONTREBASSE SOLO / *PRINCIPAL*

Marc Denis CONTREBASSE SOLO ASSOCIÉ / *ASSOCIATE PRINCIPAL*

Yannick Chênevert, Gilbert Fleury, Catherine Lefèbvre, Réal Montminy, Pierre Pépin

■ Flûtes | Flutes

Marie-Andrée Benny FLÛTE SOLO / *PRINCIPAL*

Marcel Saint-Jacques

Danièle Bourget PICCOLO

■ Hautbois | Oboes

Lise Beauchamp HAUTOIS SOLO / *PRINCIPAL*

Marjorie Tremblay

Mélanie Harel COR ANGLAIS / *ENGLISH HORN*

■ Clarinettes | Clarinets

Simon Aldrich CLARINETTE SOLO / *PRINCIPAL*

Martin Carpentier, François Martel

■ Bassons | Bassoons

Michel Bettez BASSON SOLO / *PRINCIPAL*

René Bernard, Lise Millet

■ Cors | French Horns

Pierre Savoie COR SOLO / *PRINCIPAL*

Louis-Pierre Bergeron, Paul Marcotte, Jean Paquin, Jean-Jules Poirier

■ Tubas wagnériens | Wagner tubas

Louis-Philippe Marsolais TUBA WAGNÉRIEN SOLO / *PRINCIPAL*

Christian Beaucher, Pierre-Antoine Tremblay, Jocelyn Veilleux

■ Trompettes | Trumpets

Stéphane Beaulac, TROMPETTE SOLO / *PRINCIPAL*

Lise Bouchard, Mark Dharmaratnam

■ Trombones

Patrice Richer TROMBONE SOLO / *PRINCIPAL*

Michael Wilson

Trevor Dix TROMBONE BASSE / *BASS TROMBONE*

■ Tuba

Alain Cazes

■ Timbales | Timpani

Jean-Guy Plante

■ Percussions | Percussion

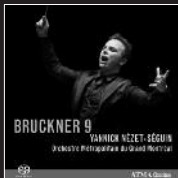
Sandra Joseph PERCUSSION SOLO / *PRINCIPAL*

Raymond Desrosiers, Sébastien Lamontagne

■ Harpe | Harp

Danièle Habel

DISQUES DU MÉTROPOLITAIN PARUS CHEZ ATMA



BRUCKNER 9
ATMA SACD2 2514



BRUCKNER 7
ATMA SACD2 2512



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



KURT WEILL
avec / with **Diane Dufresne**
ATMA ACD2 2324



MAHLER 4
avec / with **Karina Gauvin**
ATMA ACD2 2306



NINO ROTA • LA STRADA
avec / with **Alain Trudel, Jennifer Swartz**
ATMA ACD2 2294



Nous remercions le gouvernement du Canada pour le soutien financier qu'il nous a accordé par l'entremise 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 (Canadian Music fund).

Réalisation / *Produced by:* **Johanne Goyette**
Ingénieur du son et montage / *Sound engineer and editing:* **Carlos Prieto**
Assistants: **Jeremy Tusz, Martin Laporte**

Enregistré à / *Recording venue:* Église du Très Saint-Nom-de-Jésus, Montréal (Québec), Canada
Les 21, 22 et 23 juin 2009 / *June 21-23, 2009*

Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**
Photo de couverture / *Cover photo:* **Marco Borggreve**
Responsable du livret / *Booklet Editor:* **Michel Ferland**