

Camille Saint-Saëns

BRIGITTE ENGERER

MIRARE RARUM



Brigitte Engerer piano
Andrea Quinn direction
Ensemble orchestral de Paris

Éditeur partitions © Durand



Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Concerto pour piano n°2 en sol mineur opus 22

- | | |
|-----------------------|-------|
| 1. Andante sostenuto | 11'27 |
| 2. Allegro scherzando | 6'06 |
| 3. Presto | 6'38 |

Concerto pour piano n°5 en fa majeur opus 103 « Égyptien »

- | | |
|--------------------|-------|
| 4. Allegro animato | 11'45 |
| 5. Andante | 11'21 |
| 6. Molto allegro | 6'14 |

Durée totale : 55 minutes

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Le pianiste et compositeur Camille Saint-Saëns – fleuron de « l'élégance française » à la fin du XIX^e siècle – laisse de nombreux ouvrages pour piano et orchestre (concertos ou « pièces de genre ») dont deux seulement ont réussi à s'imposer durablement – et à juste titre – dans les programmes de concert. Les concertos en *sol* mineur (1868) et *fa* majeur (1896) sont en effet encore régulièrement exécutés pour leur qualité de virtuosité, bien qu'on ne mesure pas assez l'apport fondamental qu'ils représentent dans l'histoire du concerto pour piano romantique. C'est cette histoire qu'il faut retracer pour y donner sa juste place à Saint-Saëns.

Lorsqu'on saisit – par l'écoute ou par l'analyse – les enjeux dramatiques et novateurs des concertos de Mozart et de Beethoven, Saint-Saëns semble ne rien apporter de bien neuf, si ce n'est une technique digitale renouvelée. Mais Mozart et Beethoven sont loin d'être représentatifs de leur époque, et c'est plutôt vers les oubliés comme Hummel, Field, Kalkbrenner, Moscheles et tant d'autres qu'il faut se tourner pour se faire une image exacte du concerto pour piano à l'aube du romantisme. Ces compositeurs des années 1800-1830, loin de mettre en avant la forme musicale, insistent tous sur la technicité. Il faut que le pianiste ait entière latitude pour briller. La structure de ces concertos – justement appelés « brillants » – est toujours formée de trois mouvements contrastés (vif / lent / vif). À de rares exceptions près (notamment des œuvres hybrides comme le *Konzertstück* de Weber, en 1821), ce moule sera le seul utilisé dans le premier quart du XIX^e siècle. Rapidement figé dans un schéma prévisible,

le concerto pour piano ne satisfait plus la nouvelle génération de compositeurs qui, à partir des années 1820, prend la relève de Hummel et consorts. Tout y est critiqué, de la forme générale au traitement de l'orchestre et jusqu'à l'écriture pianistique elle-même. Les compositeurs reconnaissent pourtant que l'emprise des doigts sur l'imagination est insupportable. Weber écrit par exemple, à l'époque où Saint-Saëns prend ses premières leçons : « Ces damnés doigts de pianiste qui, par un entraînement et un assujettissement continuel, acquièrent finalement une sorte d'autonomie et d'intelligence bornée sont des tyrans aveugles et des despotes de la force créatrice. Non seulement ils ne trouvent rien de nouveau, mais toute nouveauté leur est désagréable. À la dérobée, ces filous accolent de vieilles formules logées depuis longtemps dans leurs articulations, formant ainsi des assemblages qui passeraient presque pour de nouvelles figures. Comme, du même coup, cela sonne aisément et assez agréablement, l'oreille corrompue qui statue en première instance, les agrée et les accueille avec plaisir. »

Forts de ces critiques, Mendelssohn en tête, puis Liszt, Schumann et plus tard Saint-Saëns proposeront diverses réformes du concerto dont l'essentiel est résumé dans un texte de Schumann, écrit après l'audition du *Deuxième Concerto pour piano* de Mendelssohn (1837) : « Nous devons attendre le génie qui nous montrera, d'une neuve et brillante manière, comment l'orchestre doit être lié au piano, de façon que celui qui domine l'ensemble, assis au clavier, puisse épanouir la richesse de son instrument et de son art, et que cependant l'orchestre, occupant



auprès de lui plus que le simple rôle de spectateur, traverse artistement la scène de ses caractères variés [...]. Le *scherzo* [...] tel que la symphonie et la sonate nous l'ont rendu familier ne pourrait-il pas être introduit avec effet dans le concerto ? Il en résulterait un agréable tournoi avec les instruments solos de l'orchestre. »

Cette période de réflexion (1830-1850) sur les enjeux du genre s'étaye immédiatement d'expérimentations concrètes, dont les deux concertos de Mendelssohn, ceux de Liszt et celui de Schumann sont des exemples efficaces. Diverses nouveautés apparaissent, qui définissent progressivement une esthétique moderne, que Saint-Saëns ratifiera plus tard : celle du « concerto symphonique ». Cette terminologie admet désormais que les *tutti* introductifs soient, sinon supprimés (comme dans les *Deuxième* et *Cinquième Concerto* de Saint-Saëns), du moins largement écourtés, quitte à abandonner l'exposition des matériaux thématiques par l'orchestre. Un enchaînement des mouvements est également préconisé, surtout entre les deux derniers, afin d'offrir une forme aussi continue que possible. Dans son *Quatrième Concerto*, Saint-Saëns va même jusqu'à fusionner en deux blocs *Allegro* et *Andante* d'une part, et *Scherzo* et *Finale* de l'autre. Alfred Cortot a d'ailleurs précisé que le compositeur eût souhaité que tout le concerto soit joué sans interruption. On note parallèlement un accroissement occasionnel du nombre de mouvements par intégration du *scherzo* (chez Liszt et Litolff, par exemple) et, simultanément, une nette augmentation de la masse orchestrale qui profite alors de la même variété de timbres que la symphonie contemporaine. Cette richesse

instrumentale confère un nouveau rôle discursif à l'orchestre, lequel prend désormais activement part aux développements thématiques. D'après Marmontel, les compositeurs novateurs ont assigné à l'orchestre « un rôle tout à fait prépondérant. Le piano n'est que bien rarement traité [...] comme instrument solo ou récitant ; il dialogue avec l'orchestre, accompagne de traits rapides, brillants ou harmonieux, les phrases chantantes. [...] Le parti pris symphonique a brisé le vieux moule des concertos de Field, Ries, Hummel, Moscheles, Herz, etc... ». D'où les somptueuses guirlandes de gammes et arpèges dont rutilent les concertos de Saint-Saëns et qui les rendent si difficiles (en particulier le *Concerto n°1* et le final du *Concerto n°5*). L'étape suivante – surtout vérifiable à la toute fin du XIX^e siècle – voit apparaître l'utilisation de thèmes propres au piano ou à l'orchestre (technique déjà esquissée chez Mozart), ainsi que le renforcement des principes cycliques, expérimentés d'abord par Liszt et poursuivis, par exemple, dans le *Quatrième Concerto* de Saint-Saëns. Avec ce dernier compositeur, c'est toute une génération d'artistes français qui va s'intéresser de près au concerto pour piano, intérêt dont il ne reste malheureusement plus trace aujourd'hui... car qui connaît désormais les ouvrages de Castillon, Diemer, Lalo, Massenet, Hahn, Dubois, Gedalge, Pugno ou Chaminade ?

Le *Deuxième Concerto* en sol mineur — même s'il camoufle certaines innovations sous un flot débordant de virtuosité — s'inscrit par bien des aspects dans la mouvance des années 1850-1870. Relevons quelques détails de facture : l'introduction rhapsodique du premier mouvement, d'abord, dans

laquelle l'entrée du piano semble cadentielle et sonne comme un hommage évident à Bach et ses toccatas. Le rôle essentiel de l'orchestre, ensuite, qui se fait protagoniste et dialogue de façon serrée avec le piano, en particulier dans l'*Allegro scherzando* central. Mais la grande innovation de cet ouvrage – et qui en fait peut-être un cas unique dans l'histoire du concerto romantique – est sa structuration agogique à grande échelle : chaque mouvement va en s'accéléralant (*Andante / Allegro / Presto*) et crée une dynamique irrésistible qui mène à l'impétueux mouvement conclusif, éclatant tel un final d'opéra longuement préparé. Si Saint-Saëns respecte la découpe en trois mouvements (qui disparaîtra dans le concerto suivant), c'est avec une conception d'ensemble renouvelée. Plusieurs passages sont à mentionner comme de véritables trouvailles et pas seulement de louables expérimentations. Le long trait en tierces « alla Chopin » du premier mouvement, qui mène insensiblement de l'extase poétique la plus sereine à un violent débordement de fureur, culmine avec la réexposition magistrale du premier thème confié au tutti, qu'enrobe de ses chatoyants arpegges le soliste. Dans le final, Saint-Saëns s'amuse à détourner une virevoltante saltarelle de son caractère dansant pour en faire l'expression de la lutte la plus éfrénée entre l'orchestre et le piano. Il y parvient avec brio, et plus d'un pianiste sait encore aujourd'hui tirer de grands effets de ce mouvement, comme du concerto tout entier.

Le *Cinquième Concerto pour piano* de Saint-Saëns témoigne d'une autre orientation possible du genre à la toute fin du XIX^e siècle. Comme son surnom d'« Égyptien » l'indique, c'est en puisant

dans la veine exotique que l'ouvrage cherche à régénérer – du moins partiellement – le concerto traditionnel. Rappelons qu'à la même époque, Charles Bordes (*Rhapsodie basque*, 1889) et Vincent d'Indy (*Symphonie sur un chant montagnard français avec piano principal*, 1886) se tournent vers le régionalisme, quand Saint-Saëns lui-même propose successivement une *Rapsodie d'Auvergne*, puis sa fameuse pièce pour piano et orchestre *Africa*. C'est en particulier le second mouvement du *Cinquième Concerto* qui – aux dires de Saint-Saëns – emprunte au folklore égyptien : « Une façon de voyage en Orient qui va même jusqu'en Extrême-Orient. Le passage en *sol* est un chant d'amour nubien que j'ai entendu chanter par des bateliers sur le Nil... » Il faut à ce titre préciser que l'ouvrage fut commencé lors d'un séjour à Louxor en 1895. Mais un certain recul permet aujourd'hui (et à l'époque déjà) de nuancer cet exotisme, somme toute conventionnel et filtré par une oreille « européenne ». Il n'empêche qu'on se laisse surprendre par la structure rhapsodique de cet *andante*, autant que par l'imitation de gamelan au piano (quintes à vide et cadences imparfaites) et par les gammes rendues « orientales » par altération de certains degrés. Écrite vingt ans après le *Quatrième Concerto* et créée à la Salle Pleyel le 2 juin 1896, cette œuvre est réputée redoutable pour son *Molto allegro* conclusif, final d'ailleurs arrangé par la suite en *Toccata* pour piano seul, et publié dans cette version comme l'une des grandes études de virtuosité du compositeur.

Alexandre Dratwicki



Brigitte Engerer piano

Des études musicales commencées à l'âge de cinq ans, un premier concert donné en public l'année suivante, tels sont les débuts de Brigitte Engerer... Elle obtient à quinze ans, au Conservatoire de Paris, un Premier Prix de piano à l'unanimité. A seize ans, elle est lauréate du Concours Marguerite Long et accepte l'invitation du Conservatoire de musique de Moscou d'aller suivre pendant cinq ans les cours de perfectionnement de S. Neuhaus. Elle sera par la suite lauréate du Concours Tchaïkovski et du Concours Reine Elisabeth de Belgique.

La carrière internationale de Brigitte Engerer prend un tournant décisif en 1980 lorsque H. von Karajan, après l'avoir entendue, l'invite à jouer avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin ; Daniel Barenboim l'invitera à jouer avec l'Orchestre de Paris, Zubin Mehta avec le New York Philharmonic au Lincoln Center à New York.

Elle fait ainsi d'éclatants débuts avec un égal succès à Berlin, Paris, Vienne et New York, où elle triomphe au Carnegie Hall. Depuis, Brigitte Engerer se produit dans le monde entier en récital ou avec les orchestres les plus renommés : l'Orchestre de Paris, le Philharmonique de Berlin, le New York Philharmonic, le Royal Philharmonic Orchestra de Londres, le Los Angeles Philharmonic, le Chicago Symphony Orchestra, le Philharmonique de Berlin, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'Orchestre Symphonique de Montréal, l'Orchestre Symphonique de Detroit, l'Orchestre Philharmonique de Saint-Pétersbourg, l'Orchestre philharmonique de Munich, le Tokyo NHK Symphony, l'Orchestre National de Belgique,

l'Orchestre National de France... sous la baguette des chefs les plus réputés comme Barenboim, Mehta, Kondrashin, Neumann, Bender, Krivine, Rostropovich, Casadesus, Bertini, Chailly, Rowicki, Leitner, Foster, López Cobos...

Son infaillibilité, y compris dans les concertos romantiques les plus redoutables, et sa présence rayonnante n'occulent pas un tempérament plus torturé, raffiné et sensible. Il suffit de l'écouter avec ses partenaires chambristes, tels que O. Charlier, H. Mercier, D. Geringas, D. Sitkovetsky, H. Demarquette, B. Berezovsky, A. Kniaziev, O. Maisenberg ou G. Caussé, ainsi qu'avec Laurence Equilbey et le Chœur Accentus, pour se rendre compte de la délicatesse, de la subtilité de son jeu ainsi que de la connivence qu'elle établit avec eux.

Brigitte Engerer a enregistré pour Mirare des pièces pour piano seul (« Rêve d'amour », « Souvenirs d'enfance » et « Hymne à la nuit »), et les *Suites pour deux pianos* de Rachmaninov avec B. Berezovsky. Chez Harmonia Mundi, elle a enregistré l'intégrale des *Nocturnes* de Chopin, des sonates de Beethoven, Grieg, Schumann avec O. Charlier ; chez Intrada, l'intégrale de la musique de chambre de Chopin avec le violoncelliste H. Demarquette. Elle a également gravé, avec le Chœur Accentus et L. Equilbey, le *Via Crucis* de Liszt, et le *Stabat Mater* de Dvorák.

Attirant les éloges par sa maturité et une sensibilité rare, par la puissance et la délicatesse de son jeu, Brigitte Engerer prend naturellement place parmi les grands interprètes de sa génération. Depuis 1992, elle enseigne au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Le gouvernement

français a nommé Brigitte Engerer Chevalier de la Légion d'Honneur, Officier du Mérite et Commandeur des Arts et Lettres. Elle est également membre-correspondant de l'Institut de France, Académie des Beaux-Arts.

« Elle a prouvé qu'elle était l'une des plus grandes pianistes du monde. »

New York Times

Ensemble orchestral de Paris

L'Ensemble orchestral de Paris a été fondé en 1978 par Marcel Landowski, Roland Bourdin et Jean-Pierre Wallez avec le soutien de la Ville de Paris et du ministère de la Culture. Aujourd'hui, trente ans après, c'est l'âge de maturité et d'excellence pour cette formation originale de 43 musiciens dite « de Mannheim ». Dirigé de 1998 à 2008 par John Nelson, l'Ensemble orchestral de Paris s'affirme comme l'une des plus probantes révélations de la scène musicale internationale : tournées triomphales, enregistrements mondialement salués et reconnaissance du public et de la critique ont contribué à créer un cercle vertueux qui engage désormais cette formation sur la voie de nouvelles ambitions. Orchestre de chambre désormais reconnu dans le monde entier, il développe un répertoire ouvert sur quatre siècles de musique, des grandes pages classiques aux créations contemporaines. Depuis 1999, l'association Crescendo (réunion d'entreprises partenaires et de mécènes) contribue au rayonnement de l'Ensemble orchestral de Paris, soutenant ses activités de tournées, d'enregistrements et ses actions auprès du jeune public.

L'Ensemble orchestral de Paris se produit au cours d'une saison de concerts au Théâtre des Champs-Élysées et à la cathédrale Notre-Dame de Paris. Ses activités lyriques se déroulent à l'Opéra Garnier et au Théâtre musical du Châtelet, où il s'associe régulièrement à des productions majeures. Ses musiciens et solistes proposent également un répertoire de musique de chambre Salle Cortot et des concerts destinés au jeune public au Théâtre 13 ou au Cirque d'Hiver-Bouglione. Plusieurs fois par an, des tournées françaises et internationales viennent enrichir ses activités (récemment en Asie et en Europe).

Témoignages supplémentaires de cette exceptionnelle vitalité, de nombreuses distinctions ou nominations sont venues récompenser plusieurs réalisations discographiques et multimédias : Diapason d'or, « Choc » du *Monde de la Musique*, 10 de *Répertoire* et Victoires de la musique classique.

Andrea Quinn direction

Andrea Quinn est née en 1964 et suit des études de direction d'orchestre à la Royal Academy of Music où elle remporte les prix de direction d'orchestre Ernest Read et Ricordi.

De 1998 à 2001, elle assume la direction musicale du Royal Ballet pour lequel elle dirige entre autres *Roméo et Juliette*, *Cendrillon* (Turin, Francfort), le *Lac des cygnes* (tournée au Japon, en Chine et en Amérique du Nord) et *Ondine* avec lequel elle est nommée au London Weekend TV South Bank Show. Elle est ensuite nommée Directrice musicale du New York City Ballet.

Elle est actuellement la Directrice musicale au



Symphony Orchestra of Norrlands Opera (SONO) à Umea, en Suède.

Elle travaille avec de nombreux grands orchestres britanniques dont le London Symphony Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, le BBC National Orchestra of Wales, le BBC Scottish Symphony Orchestra, le Hallé Orchestra, le Scottish Chamber Orchestra, le Northern Sinfonia, les London Mozart Players, le City of London Sinfonia et le Bournemouth Sinfonietta et en 2000, elle participe à son premier Concert promenade organisé par la BBC. Elle est directrice musicale du London Philharmonic Youth Orchestra pendant trois ans.

Andrea Quinn a également été directrice musicale du nouvel opéra pour enfants, *Misper*, à Glyndebourne et nommée pour le Best Achievement in Opera Award de TMA. Elle fait ses débuts à l'English National Opera où elle dirige *Four Saints in Three Acts*, et *The Flying Dutchman* dans une nouvelle production pour le Norrlands Opera.

Parmi ses engagements à l'étranger, elle dirige de nombreux orchestres dont les orchestres symphoniques d'Adélaïde et de Melbourne, l'Orchestre Philharmonique de Hong Kong, l'Orchestre de radio NRK à Oslo, les Orchestres Symphoniques de Gothenbourg, Norrköping, d'Odense, de Singapour et le Commonwealth Youth Orchestra à l'occasion de l'ouverture des Jeux du Commonwealth à Kuala Lumpur.

Andrea dirige *La Belle au bois dormant*, *Roméo et Juliette*, et *Casse-Noisettes* pour le Royal Stockholm Ballet, *Casse-Noisettes* pour le Ballet royal de Nouvelle-Zélande et pour l'Opéra royal de

Stockholm, *Cendrillon* et *Giselle* pour le Teatro San Carlo de Naples et *La Fille mal gardée* à Catania. Elle dirige *Le Lac des cygnes* d'Adventures in Motion Pictures au Piccadilly Theatre.

Elle a dirigé un enregistrement de *Tuesday* de Paul McCartney avec l'Orchestre Symphonique de Londres pour EMI Records, qui lui a valu le Prix de la Meilleure artiste féminine de l'année lors de la première Classical Brit Awards organisée par l'Industrie phonographique britannique. Elle enregistre plus récemment le *Concerto pour piano et orchestre « L'Oiseau innombrable »* de Thierry Pécou avec Alexandre Tharaud et l'Ensemble orchestral de Paris pour Harmonia Mundi, et le *Premier Concerto pour violon* de Raff avec Tobias Ringborg et le Symphony Orchestra of Norrlands pour Sterling Records.

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

The pianist and composer Camille Saint-Saëns – the foremost representative of ‘French elegance’ in the late nineteenth century – left numerous works for piano and orchestra (concertos or ‘genre pieces’), but only two have – rightly – managed to establish a firm niche in concert programmes. The concertos in G minor (1868) and F major (1896) are still regularly performed by virtue of their virtuoso character, although their fundamental contribution to the history of the Romantic piano concerto is not sufficiently appreciated. It is that history which must be retraced in order to grant Saint-Saëns his rightful place.

When one has grasped – through listening or analysis – the dramatic and innovative components of the concertos of Mozart and Beethoven, Saint-Saëns seems to offer nothing especially new, unless it be a renewal of digital technique. But Mozart and Beethoven are far from representative of their period, and one should turn rather to forgotten figures like Hummel, Field, Kalkbrenner, Moscheles, and so many others, to gain an accurate picture of the piano concerto at the dawn of Romanticism. All these composers of the years 1800-30, so far from thrusting musical form to the fore, placed the emphasis on technicity. The pianist must have complete latitude to shine. The structure of these concertos – appropriately designated ‘brilliant’ – is always made up of three contrasted movements (fast/slow/fast). With very few exceptions (notably hybrid works like Weber’s *Konzertstück* of 1821), this mould was the only one employed in the first quarter of the nineteenth century. Having thus speedily frozen into

a predictable design, the piano concerto no longer satisfied the new generation of composers who took over from Hummel and his like from the 1820s onwards. Everything was criticised, from the overall form to the treatment of the orchestra, and even the piano writing. Yet these composers acknowledged that the hold of the fingers on the imagination was intolerable. For example, Weber wrote, at the time when Saint-Saëns was taking his first lessons: ‘Those confounded pianist’s fingers which, through constant training and constraint, end up acquiring a sort of autonomy and blinkered intelligence, are blind tyrants and despots of the creative force. Not only do they find nothing new, but all novelty is displeasing to them. These rascals surreptitiously string together old formulas long implanted in their articulations, thus forming assemblages which might almost pass for new figures. Since, by the same token, the result sounds comfortable and fairly agreeable, the corrupted ear, which rules in the first instance, approves them and greets them with pleasure.’ Strengthened in their resolve by such criticisms, Mendelssohn first of all, then Liszt, Schumann, and later Saint-Saëns were to propose various reforms of the concerto, whose essence is summed up in a text Schumann wrote after hearing Mendelssohn’s *Second Piano Concerto* (1837): ‘We must await the genius who will show us, in new and brilliant fashion, how the orchestra must be associated with the piano, so that he who dominates the ensemble, seated at the keyboard, may display the full richness of his instrument and his skills, while at the same time the orchestra, playing more than the mere role of spectator to him, may artistically traverse the



stage with its varied characters . . . Might not . . . the scherzo . . . with which we have been familiarised by the symphony and the sonata be introduced into the concerto to good effect? The result would be an agreeable joust with the solo instruments of the orchestra.'

This period of reflection (1830-50) on the genre's key issues was immediately backed up by concrete experiments, of which the two concertos of Mendelssohn, those of Liszt, and Schumann's Concerto are effective specimens. Various innovations made their appearance, gradually defining a modern aesthetic which Saint-Saëns was later to confirm: the 'symphonic concerto'. This terminology now signified that the opening *tutti* could be, if not omitted (as in Saint-Saëns's Concertos nos.2 and 5), at least substantially abbreviated, even if this meant abandoning the exposition of the thematic material by the orchestra. The modernisers also advocated running the movements together, especially the last two, in order to present as continuous a form as possible. In his Fourth Concerto, Saint-Saëns even goes so far as to merge the movements into two blocks, *Allegro* and *Andante* on the one hand, *Scherzo* and *Finale* on the other. Moreover, Alfred Cortot specified that the composer would have liked the whole concerto to be played without interruption. Alongside this, one occasionally notes an increase in the number of movements through the integration of a scherzo (in Liszt and Litolff, for instance), and at the same time a perceptible augmentation of the orchestral mass, which thereby benefits from the same variety of timbre as the contemporary symphony. This richness of instrumentation assigns a

new discursive role to the orchestra, which henceforth takes an active part in the thematic developments. According to Marmontel, these innovative composers gave the orchestra 'a wholly preponderant role. The piano is only rarely treated . . . as a solo or narrative (*récitant*) instrument; it engages in dialogue with the orchestra, accompanies the melodic phrases with rapid, brilliant or harmonious figures. . . . The symphonic bias has broken the old mould of the concertos of Field, Ries, Hummel, Moscheles, Herz, and so forth.' This explains the sumptuous garlands of scales and arpeggios that give the concertos of Saint-Saëns their glittering surface and make them so difficult (particularly Concerto no.1 and the finale of Concerto no.5). The next stage – found essentially at the very end of the nineteenth century – saw the appearance of themes specifically reserved for piano or orchestra only (a device already outlined in Mozart) and the reinforcement of the cyclic principles initially tried out by Liszt and continued, for example, in the Fourth Concerto of Saint-Saëns. Along with the latter, an entire generation of French composers was to take a close interest in the piano concerto, although that interest has unfortunately left no traces today – for who knows the works of Castillon, Diemer, Lalo, Massenet, Hahn, Dubois, Gedalge, Pugno or Chaminade nowadays?

The Second Concerto in G minor – even if it disguises some of its innovations under an overflowing torrent of virtuosity – corresponds in many respects to the tendencies of the 1850s and 1860s. Let us point out some details in its construction: first of all, the rhapsodic introduction to the first movement, in which the piano entry seems cadential, and sounds

like an obvious homage to Bach and his toccatas. Then there is the essential role of the orchestra, which becomes a protagonist in its own right and engages in tightly knit dialogue with the piano, particularly in the central Allegro scherzando. But the great innovation of this work – which perhaps makes it unique in the history of the Romantic concerto – is its large-scale agogic structure: each movement grows progressively faster (Andante-Allegro-Presto), thus creating an irresistible dynamic leading to the impetuous closing movement, which bursts forth like a long-prepared operatic finale. Although Saint-Saëns respects the three-movement format (which will disappear in the following concerto), he does so with a renewed overall conception. Several passages may be mentioned as genuine strokes of inspiration, not merely praiseworthy experiments. The long run in thirds ‘alla Chopin’ of the first movement, which leads imperceptibly from the most serene poetic ecstasy to a violent outburst of rage, culminates in the magisterial restatement of the first theme by the tutti, which the soloist envelops in shimmering arpeggios. In the finale, Saint-Saëns amuses himself by diverting a whirling saltarello from its dance-like character in order to make it express the most frantic of struggles between orchestra and piano. He achieves his aim with brio, and even today, more than one pianist is capable of creating a splendid effect with this movement, as indeed with the concerto as a whole.

Saint-Saëns’s Fifth Piano Concerto illustrates another possible orientation of the genre at the very end of the nineteenth century. As is indicated by its nickname ‘Egyptian’, the work seeks, by drawing on

a vein of exoticism, at least partially to regenerate the traditional concerto. It may be recalled that, at the same period, Charles Bordes (*Rhapsodie basque*, 1889) and Vincent d’Indy (*Symphonie sur un chant montagnard français* with ‘principal piano’, 1886) turned to regionalism, while Saint-Saëns himself presented first a *Rapsodie d’Auvergne*, then his famous piece for piano and orchestra *Africa*. According to Saint-Saëns, it is the second movement of the Fifth Concerto, in particular, which borrows from Egyptian folklore: ‘A sort of voyage to the Orient which goes even to the Far East. The passage in G is a Nubian love song which I heard sung by boatmen on the Nile . . .’ (the work was begun during a stay in Luxor in 1895). But a certain distance allows today’s listeners (and even those of the time) to nuance this exoticism, which is in the end conventional and filtered by a ‘European’ ear. All the same, one can still be surprised by the rhapsodic structure of this Andante, by the imitation of the gamelan on the piano (open fifths and imperfect cadences) and by the scales given an ‘oriental’ flavour by the alteration of certain degrees. Written twenty years after the Fourth Concerto and premiered at the Salle Pleyel on 2 June 1896, this work enjoys a fearsome reputation because of its concluding Molto allegro, which incidentally was later arranged as a toccata for solo piano and published in that version as one of the composer’s great *études de virtuosité*.

Alexandre Dratwicki



Brigitte Engerer piano

Her first piano lessons at the age of five, her first public concert a year later – this is how Brigitte Engerer launched her musical career. She entered the Paris Conservatoire and at the age of fifteen was awarded a *premier prix* in piano by unanimous decision of the judges. At sixteen, she was a prizewinner at the Marguerite Long Competition, then accepted an invitation from the Moscow Conservatory to attend Stanislav Neuhaus's postgraduate class for five years. She subsequently won prizes at the Tchaikovsky and Reine Elisabeth de Belgique Competitions.

Brigitte Engerer's international career reached a turning-point in 1980 when, after hearing her, Herbert von Karajan asked her to appear with the Berlin Philharmonic; Daniel Barenboim then invited her to play with the Orchestre de Paris, and Zubin Mehta with the New York Philharmonic at Lincoln Center in New York.

Thus she made brilliant and equally acclaimed debuts in Berlin, Paris, Vienna, and New York, where she enjoyed a triumph at Carnegie Hall. Since then, Brigitte Engerer has appeared all over the world in recital or with the leading orchestras, including the Orchestre de Paris, the Berlin Philharmonic, the New York Philharmonic, the Royal Philharmonic, the Los Angeles Philharmonic, the Chicago Symphony Orchestra, the London Symphony Orchestra, the Vienna Symphony Orchestra, the Montreal Symphony Orchestra, the Detroit Symphony Orchestra, the St Petersburg Philharmonic, the Munich Philharmonic, the NHK Symphony Orchestra of Tokyo, the Orchestre National de Belgique, and the Orchestre National de France, under such renowned conductors as

Barenboim, Mehta, Kondrashin, Neumann, Bender, Krivine, Rostropovich, Casadesu, Bertini, Chailly, Rowicki, Leitner, Foster, and López Cobos.

Her infallible technique, even in the most redoubtable Romantic concertos, and her radiant presence do not conceal a more tormented, refined and sensitive side to her temperament. One need only hear her play with such chamber music partners as Olivier Charlier, Hélène Mercier, David Geringas, Dmitry Sitkovetsky, Henri Demarquette, Boris Berezovsky, Alexander Kniaziev, Oleg Maisenberg or Gérard Caussé, and with Laurence Equilbey and the Accentus Chamber Choir, to take the measure of the delicacy and subtlety of her playing and the complicity she establishes with these musicians.

Brigitte Engerer has made several recordings of solo piano pieces for Mirare ('Rêve d'amour', 'Souvenirs d'enfance', and 'Hymne à la nuit') and also Rachmaninoff's Suites for two pianos with Boris Berezovsky. For Harmonia Mundi she has recorded the complete Chopin Nocturnes, sonatas by Beethoven, and the violin sonatas of Grieg and Schumann with Olivier Charlier; and for Intrada, the complete chamber music of Chopin with the cellist Henri Demarquette. With the Accentus Chamber Choir and Laurence Equilbey she has recorded Liszt's *Via Crucis* and Dvorák's *Stabat Mater*.

Brigitte Engerer has been much praised for her maturity and rare sensibility, as well as the power and delicacy of her playing, and naturally takes her place among the great interpreters of her generation. She has taught at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris since 1992. The French government has appointed Brigitte Engerer

Chevalier de la Légion d'Honneur, Officier du Mérite, and Commandeur des Arts et des Lettres. She is also a corresponding member of the Institut de France, Académie des Beaux-Arts.

'She proved she is one of the finest pianists in the world.'

New York Times

Ensemble orchestral de Paris

The Ensemble orchestral de Paris was created in 1978 by the City of Paris as its only official chamber orchestra. John Nelson was its Music Director from 1998 to 2008.

Over the years the Ensemble orchestral de Paris has continued to develop and expand artistically and musically, with a wide repertoire of works from different periods. Based on a core size of 43 musicians, the orchestra is extremely versatile and can expand to perform many symphonic works, as well as the chamber orchestra repertoire.

As a conductor and Music Director of international stature, John Nelson's personal touch enhanced this chamber orchestra's reputation. He continued to work on developing a rich repertoire, covering nearly four centuries of music, from the greatest classics to contemporary works.

John Nelson's world with the orchestra is entering an era of excellence that places it amongst the best chamber orchestras in the world. This position is being confirmed and broadened through the planning and implementation of an ambitious programme of international touring, large-scale artistic performances and recordings of CDs and DVDs.

In Paris, the orchestra has its own sold-out season concerts at the Théâtre des Champs-Élysées, as well as annual concerts at Notre Dame Cathedral, where it performs major choral works. The orchestra also appears each season at the Châtelet Musical Theatre and at the Paris Opera Garnier, where it takes part in opera productions.

Since its creation by Marcel Landowski, Roland Bourdin and Jean-Pierre Wallez, the Ensemble orchestral de Paris has gradually expanded its reputation beyond the City of Paris with increasingly important appearances on the international music scene as well as through internationally acclaimed recordings. Public and critical recognition have combined to raise the orchestra's profile and create a platform for the orchestra's continued development. Among the orchestra's touring destinations are Austria, Korea, Greece, St Petersburg, Rome and Japan, as well as regular visits to venues throughout France.

The Ensemble orchestral de Paris was founded in 1978 and various art directors of the ensemble have contributed to the specific tonal colour of the ensemble. With the help of its characteristic repertoire the ensemble is now deeply rooted in French music space. The repertoire of the Ensemble orchestral de Paris comprises well-known classical works, famous and less known (especially French) works of the 19th and 20th centuries and modern music. The ensemble also engages in operas and special cycles of chamber music. Each year they traditionally perform a masterpiece of sacral music in a cathedral or a basilica.



Andrea Quinn direction

Andrea Quinn was born in 1964 and studied conducting at the Royal Academy of Music where she won the Ernest Read and Ricordi Conducting Prizes.

She is currently Chief Conductor of the Symphony Orchestra of Norrlands Opera and was before that Music Director of New York City Ballet and, for three years before that, Music Director of The Royal Ballet, where her credits include Romeo and Juliet, Cinderella (Turn, Frankfurt), Swan Lake (Japan, China, North America) and Ondine (South Bank Show Award nomination).

Andrea Quinn has conducted the London Symphony Orchestra, the Philharmonia Orchestra, the London Philharmonic Orchestra, the Royal Philharmonic Orchestra, the BBC National Orchestra of Wales, the BBC Scottish Symphony Orchestra, the Hallé Orchestra, the Scottish Chamber Orchestra, the Northern Sinfonia, the London Mozart Players, the City of London Sinfonia and the Bournemouth Sinfonietta and made her BBC Prom debut in 2000. She was Music Director of the London Philharmonic Youth Orchestra for three years.

Andrea Quinn was Music Director for a newly commissioned opera for children, *Misper*, at Glyndebourne, nominated for the TMA's Best Achievement in Opera Award. She conducted *Four Saints in Three Acts* for English National Opera, *The Flying Dutchman* for Norrlands Opera and *Aida* for Malmö Opera.

Orchestral engagements abroad have included the Adelaide and Melbourne Symphony Orchestras, the Hong Kong Philharmonic, the Gothenburg

Symphony, the NRK Radio Orchestra in Oslo, the Norrköping Symphony, the Odense Symphony, the Holland Symfonia, the Singapore Symphony and the Commonwealth Youth Orchestra for the opening of the Commonwealth Games in Kuala Lumpur.

Miss Quinn has conducted *Sleeping Beauty*, *Romeo and Juliet* and *Nutcracker* for The Royal Stockholm Ballet, *Nutcracker* for The Royal New Zealand Ballet, *Cinderella* and *Giselle* for the Teatro San Carlo, Naples, a Balanchine Triple Bill for Dutch National Ballet and *La Fille mal gardée* in Catania. She conducted *Adventures in Motion Pictures' Swan Lake*.

Andrea Quinn conducted a recording of Paul McCartney's *Tuesday* with the London Symphony Orchestra for EMI Records, for which she was nominated as Female Artist of the Year by the British Phonographic Industry's inaugural Classical Brit Awards. She has recorded Thierry Pécou's *Concerto for Piano and Orchestra "L'Oiseau innumerable"* with Alexandre Tharaud and the Ensemble orchestral de Paris for Harmonia Mundi and Raff's *First Violin Concerto* with Tobias Ringborg and the Symphony Orchestra of Norrlands Opera for Sterling Records.

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Der Pianist und Komponist Camille Saint-Saëns ist der Inbegriff „französischer Eleganz“ zu Ende des 19. Jahrhunderts. Er komponierte zahlreiche Werke für Klavier und Orchester (Konzerte oder „Genrestücke“), von denen es jedoch nur zwei in das Standardkonzertrepertoire schafften, und zwar zwei Klavierkonzerte. Die Konzerte in g-Moll (1868) und F-Dur (1896) werden auch heute noch vor allem wegen ihrer Virtuosität gespielt, doch wird damit ihrer Bedeutung innerhalb der Geschichte des romantischen Klavierkonzerts nicht genug Rechnung getragen. Dieser Geschichte werden wir hier nachgehen, um Saint-Saëns darin seinen gebührenden Platz zu geben.

Während man die dramatischen Neuerungen der Konzerte Mozarts und Beethovens auf Anhieb erkennt und durch eine musikalische Analyse bestätigt findet, so scheint Saint-Saëns außer einer neuen Fingertechnik nicht viel Neues zu bringen. Mozart und Beethoven sind jedoch auch für ihre Zeit absolute Ausnahmen und um sich ein genaues Bild des Klavierkonzerts zu Beginn der Romantik zu machen, müssen wir uns den vergessenen wie Hummel, Field, Kalkbrenner, Moscheles und wie sie alle heißen zuwenden. Diese Komponisten der Jahre 1800-1830 legten vor allen Dingen Wert auf die pianistische Technik, die musikalische Form blieb sekundär, der Solist musste brillieren können. Diese Konzerte – nicht von ungefähr „brillante Konzerte“ genannt – haben alle dieselbe Struktur in drei Sätzen (rasch / langsam / rasch). Mit wenigen Ausnahmen (z.B. Webers *Konzertstück*, 1821) wird im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts ausschließlich

dieses Schema verwendet. Doch der jungen Komponistengeneration, die ab 1820 Hummel und andere ablöst, genügen diese vorhersehbaren Kompositionen nicht mehr. Alles wird kritisiert, von der Form über die Orchestrierung bis zum Klaviersatz. Den jungen Komponisten ist die Herrschaft der Finger über die Phantasie unerträglich geworden. Weber schrieb zum Beispiel zurzeit als Saint-Saëns seine ersten Musikstunden nahm: „Diese verflixten Pianistenfinger, die durch Zwang und ständiges Üben schließlich eine Art Autonomie und beschränkte Intelligenz erlangt haben, sind blinde Tyrannen und Despoten der schöpferischen Kraft. Sie erfinden nicht nur nichts Neues, sondern jede Neuerung ist ihnen unangenehm. Unbemerkt reihen diese Filous alte Formeln aneinander, die schon lange in ihren Fingerknöcheln lagern, und fügen etwas zusammen, das wie neu klingt. Und wie es so leicht und angenehm daher kommt, wird es vom verdorbenen Ohr als erste Instanz freudig und gefällig aufgenommen.“

Gestärkt durch diese Kritiken wagten zuerst Mendelssohn, dann Liszt, Schumann und später Saint-Saëns verschiedene Neuerungen des Klavierkonzerts. Schumann beschreibt die wesentlichen Änderungen in einem kurzen Text, nachdem er Mendelssohns *Zweites Klavierkonzert* (1837) gehört hatte: „Wir mussten auf das Genie warten, das uns brillant vormacht, wie das Orchester sich mit dem Klavier verbinden muss, so dass der, der am Klavier das Ganze anführt, den Reichtum seines Instruments und seiner Kunst entfalten kann, während das Orchester – weit mehr als ein einfacher Zuhörer – seine verschiedenen Charaktere die Bühne passieren lässt [...] Könnte nicht das *scherzo* [...], wie



es uns die Sinfonie und die Sonate vertraut gemacht haben, auch im Klavierkonzert verwendet werden? Es entstünde ein angenehmer Wettstreit mit den Soloinstrumenten des Orchesters.“ Die theoretischen Überlegungen dieser Zeit (1830-1850) zum Genre des Klavierkonzerts werden unmittelbar mit konkreten Beispielen untermauert, wie Mendelssohns zwei Konzerte sowie je eines von Liszt und Schumann beweisen. Die verschiedenen Neuerungen definieren allmählich eine moderne Ästhetik, die Saint-Saëns später mit dem „sinfonischen Konzert“ bestätigt: die *tutti* Introduction des Orchesters entfällt entweder ganz (wie in Saint-Saëns *Zweiten* und *Fünften Klavierkonzert*) oder ist zumindest stark gekürzt und die Vorstellung des thematischen Materials wird nicht mehr zwingend vom Orchester übernommen. Außerdem werden die verschiedenen Sätze aneinander gehängt, besonders die letzten zwei, um ein möglichst zusammenhängendes Ganzes zu schaffen. In seinem *Vierten Klavierkonzert* fasst Saint-Saëns das *Allegro* und das *Andante* sowie das *Scherzo* und das *Finale* in zwei Blöcken zusammen. Alfred Cortot bestätigte übrigens, dass nach dem Wunsch des Komponisten, das ganze Konzert ohne Unterbruch zu spielen sei. Zur Form gibt es außerdem zu bemerken, dass öfters ein *Scherzo* als vierter Satz eingefügt wurde (bei Liszt und Litolff zum Beispiel). Gleichzeitig wurde das Orchester immer größer, bis es schließlich dieselbe Klangfülle wie bei einer Sinfonie hatte. Durch diesen Klangreichtum erhielt das Orchester eine neue Rolle und wirkte nun aktiv in der thematischen Entwicklung mit. Wie Marmontel schrieb, spielte bei diesen neuen Komponisten das Orchester „eine

entscheidende Rolle. Das Klavier wird nur noch selten [...] als Soloinstrument behandelt; es steht in einem Dialog mit dem Orchester und begleitet mit raschen, brillanten oder harmonischen Läufen die gesanglichen Orchesterphrasen. [...] Das sinfonische Konzept hat die alte Form der Konzerte von Field, Ries, Hummel, Moscheles, Herz, etc... zerbrochen“. Daher die prächtigen Girlanden und Arpeggios, die Saint-Saëns Klavierkonzerte so schwierig machen (besonders das *Erste Klavierkonzert* und das *Finale* des *Fünften Klavierkonzerts*). Die folgende Etappe in der Entwicklung des Klavierkonzerts wird erst ganz zu Ende des 19. Jahrhunderts deutlich und kennzeichnet sich durch den Gebrauch von dem Klavier oder dem Orchester eigenen Themen (diese Technik war bereits bei Mozart andeutungsweise vorhanden) sowie einer größeren Gewichtung des zyklischen Prinzips, wie es von Liszt ausprobiert und zum Beispiel in Saint-Saëns *Vierten Klavierkonzert* weitergeführt wurde. Mit Saint-Saëns beginnt sich eine ganze Generation französischer Komponisten für das Klavierkonzert zu interessieren, die heute jedoch fast völlig in Vergessenheit geraten sind... denn wer kennt schon die Werke von Castillon, Diemer, Lalo, Massenet, Hahn, Dubois, Gedalge, Pugno oder Chaminade?

Das *Zweite Klavierkonzert* in g-Moll verbirgt unter viel Virtuosität manche Innovationen und ist in mehrfacher Hinsicht von den Neuerungen der Jahre 1850-1870 geprägt. Schauen wir uns einige kompositorischen Details an: die rhapsodische Introduction des ersten Satzes, in dem das Klavier in einer offenkundigen Hommage an Bachs Toccatas kadenzartig auftritt; die wichtige Rolle des Orchesters, das besonders

im Mittelteil *Allegro scherzando* als ebenbürtiger Partner mit dem Klavier in engem Dialog steht. Doch was dieses Konzert wirklich neu und in der Geschichte des romantischen Konzerts wahrscheinlich einzigartig macht, ist eine das gesamte Werk umfassende agogische Strukturierung: jeder Satz folgt einer Beschleunigung (*Andante* / *Allegro* / *Presto*) und es entsteht eine vorwärts drängende Dynamik, die zum fulminanten Schlusssatz führt, der wie das lange vorbereitete Ende einer Oper explodiert. Saint-Saëns verwendet hier zwar noch einer dreisätzigen Struktur (auf die er im folgenden Konzert verzichtet), doch in einer gänzlich neuen Gesamtperspektive. Mehrere Passagen verdienen es nicht nur als lobenswerte Experimente, sondern als geniale Geistesblitze verzeichnet zu werden. Die lange Terzenpassage „alla Chopin“ im ersten Satz, die von einer besinnlichen poetischen Ekstase unmerklich zu einem gewaltigen Zornausbruch führt und mit der von den schillernden Arpeggios des Klaviers umwobenen *tutti* Reprise des Hauptthemas ihren Höhepunkt erlangt. Im Finale nimmt Saint-Saëns einem wirbelnden Springtanz seinen tänzerischen Charakter und macht ihn stattdessen zum Ausdruck eines entfesselten Kampfes zwischen Klavier und Orchester. Mancher Pianist weiß auch heute noch diesem brillanten Satz und dem gesamten Werk seine eindruckliche Wirkung zu entlocken. Saint-Saëns *Fünftes Klavierkonzert* zeugt von einer anderen Richtung, in die sich das Genre des Klavierkonzerts zu Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte. Wie sein Titel „Ägyptisches Konzert“ zeigt, sucht das Werk das traditionelle Konzert – mindestens teilweise – mithilfe des Exotischen zu

beleben. Vergessen wir nicht, dass sich zur selben Zeit Charles Bordes (*Rhapsodie basque*, 1889) und Vincent d'Indy (*Symphonie sur un chant montagnard français* mit Klavier, 1886) dem Regionalismus zuwandten, während Saint-Saëns selbst nach seiner *Rapsodie d'Auvergne* sein berühmtes Stück für Klavier und Orchester *Africa* komponierte. Saint-Saëns eigenen Aussagen zufolge enthält insbesondere der zweite Satz des *Fünften Klavierkonzerts* Elemente ägyptischer Folklore: „Eine Art Reise in den Orient, die bis in den Fernen Osten geht. Die Passage in g ist ein nubisches Liebeslied, das ich die Schiffer auf dem Nil habe singen hören...“ Dazu muss man hinzufügen, dass er das Werk während eines Aufenthaltes in Luxor 1895 zu komponieren begann. Mit etwas zeitlichem Abstand mutet diese Exotik alles in allem doch recht konventionell und durch ein „europäisches“ Ohr gefiltert an. Überraschend sind nichtsdestotrotz die rhapsodische Struktur dieses *andante*, die Imitation eines Gamelan (leere Quinten und imperfekte Kadenz) im Klavier sowie die durch die Alteration von Stufen „orientalisch“ anmutenden Tonleitern. Es entstand zwanzig Jahre nach dem *Vierten Klavierkonzert* und wurde am 2. Juni 1896 in der Salle Pleyel in Paris uraufgeführt. Das *Fünfte Klavierkonzert* ist wegen seines Schlusssatzes *Molto allegro* berühmt, der später als *Tocatta* für Klavier solo umgeschrieben wurde und in dieser Form als eines der großen virtuosen Werke Saint-Saëns bekannt wurde.

Alexandre Dratwicki



Brigitte Engerer Klavier

Sie begann mit fünf Jahren Klavier zu spielen und gab ihr erstes öffentliches Konzert im Alter von sechs Jahren, so begann die Karriere von Brigitte Engerer... Mit fünfzehn erhielt sie den Ersten Preis am Konservatorium Paris. Mit sechzehn gewann sie den Klavierwettbewerb Marguerite Long und folgte der Einladung des Moskauer Konservatoriums während fünf Jahren bei S. Neuhaus weiter zu studieren. Sie gewann außerdem den Tschaikowsky Wettbewerb und den belgischen Wettbewerb Königin Elisabeth. Ein Wendepunkt in der Karriere Brigitte Engerers war als H. von Karajan sie 1980, nachdem er sie hatte spielen hören, einlud mit den Berliner Philharmonikern zu spielen; Daniel Barenboim lud sie ein, mit dem Orchestre de Paris zu spielen und Zubin Mehta mit dem New York Philharmonic am Lincoln Center in New York.

Ihre Debüt in Berlin, Paris, Wien und in der Carnegie Hall in New York waren von überwältigendem Erfolg gekrönt. Seither tritt Brigitte Engerer weltweit im Rezital oder mit den berühmtesten Orchestern auf: Orchestre de Paris, Berliner Philharmoniker, New York Philharmonic, London Royal Philharmonic Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Berliner Philharmonisches Orchester, Orchestre Symphonique de Montréal, Philharmonisches Orchester Sankt Petersburg, Tokyo NHK Symphony Orchestra, Orchestre National de Belgique, Orchestre National de France... unter der Leitung der berühmtesten Dirigenten wie Barenboim, Mehta, Kondrashin, Neumann, Bender, Krivine, Rostropowitsch, Casadesus, Bertini, Chailly, Lopez Cobos...

Ihre Unfehlbarkeit auch in den schwierigsten romantischen Konzerten und ihre Ausstrahlung kaschieren nichts von ihrer künstlerischen Sensibilität. Es genügt, sie mit O. Charlier, H. Mercier, D. Geringas, D. Sitkovetsky, H. Demarquette, B. Berezovsky, A. Kniazev, O. Maisenberg, G. Caussé zu hören, um sich der künstlerischen Verbundenheit mit ihren Kammermusikpartnern sowie der Zartheit und Subtilität ihres Spiel gewahr zu werden.

Brigitte Engerer spielte für Mirare Werke für Klavier solo ein (*Rêve d'amour, Souvenirs d'enfance, Hymne an die Nacht*) sowie *Sonaten für zwei Klaviere* von Rachmaninow zusammen mit B. Berezovsky. Für das Label Harmonia Mundi nahm sie die *Nocturnes* von Chopin auf, *Sonaten* von Beethoven, Grieg, Schumann mit O. Charlier; für Intrada das Integral von Chopins Kammermusik mit dem Cellisten H. Demarquette. Sie spielte außerdem mit dem Accentus Chor und L. Equilbey *Via Crucis* von Liszt sowie Dvoráks *Stabat Mater* ein. Brigitte Engerer wird von allen Seiten für ihre musikalische Reife und außerordentliche Sensibilität sowie die Kraft und Zartheit ihres Spiels gerühmt und gilt als eine der größten Pianistinnen ihrer Generation. Seit 1992 unterrichtet sie am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Die französische Regierung ernannte Brigitte Engerer zum Ritter der Ehrenlegion und sie erhielt zudem den nationalen Verdienstorden für Künste und Literatur. Sie ist Mitglied des Institut de France, Akademie der Schönen Künste.

„Sie bewies, dass sie eine der größten Pianistinnen der Welt ist.“

New York Times

Ensemble orchestral de Paris

Das Ensemble orchestral de Paris wurde 1978 von Marcel Landowski, Roland Bourdin und Jean-Pierre Wallez mit der Unterstützung der Stadt Paris und dem Kulturministerium gegründet. Heute erntet das Orchester in seiner so genannten „Mannheim“-Besetzung mit 43 Musikerinnen und Musikern die Früchte einer langjährigen Arbeit.

Von 1998 bis 2008 steht es unter der Leitung von John Nelson und schaffte sich einen internationalen Ruf.

Erfolgreiche Tourneen, weltbekannte Aufnahmen und die Anerkennung des Publikums und der Fachpresse begleiten den Werdegang des Ensembles. Der musikalische Leiter John Nelson von 1998 bis 2008 hat das Orchester in einer erfolgreichen Zusammenarbeit geprägt und hat mit ihm ein vielfältiges und reiches Repertoire, das sich über Werke aus vier Jahrhunderten erstreckt, von der Klassik bis hin zu (über fünfzig!) Uraufführungen, erarbeitet. Seit 1999 wird das Ensemble vom Verein Crescendo, der Partner- und Mäzenfirmen vereint, in den Tourneen, Aufnahmen und Aktivitäten mit jungen Musikern unterstützt.

Das Ensemble orchestral de Paris tritt im Théâtre des Champs-Élysées sowie in der Kathedrale Notre-Dame de Paris auf. Die Musikerinnen und Musiker sowie die Solistinnen und Solisten treten zudem in Kammermusikkonzerten in der Salle Cortot sowie in Konzerten für Kinder und Jugendliche in der Opéra-Comique und im Théâtre13 in Paris auf. Im Bereich der Oper ist das Ensemble in der Opéra Garnier, in der Salle Favart oder im Théâtre musical du Châtelet zu hören. Tourneen in Frankreich und im Ausland

(Korea, Griechenland, Russland, Deutschland, Slowenien, Japan und Osteuropa) gehören ebenfalls zum reichhaltigen Jahresprogramm.

Von ihrer außergewöhnlichen Vitalität zeugen außerdem die zahlreichen Auszeichnungen ihrer Aufnahmeproduktionen: Diapason d'or, „Choc“ du *Monde de la Musique*, 10 de *Répertoire et Victoires de la musique classique*.

Andrea Quinn Dirigentin

Andrea Quinn wurde 1964 geboren und studierte Dirigieren an der Royal Academy of Music, wo wie die Dirigentenpreise Ernest Read und Ricordi gewann.

Von 1998 bis 2001 war sie musikalische Leiterin des Royal Ballet, wo sie unter anderem *Romeo und Julia*, *Aschenputtel* (Turin, Frankfurt), *Schwanensee* (Tourneen in Japan, China und USA) sowie *Ondine* dirigierte, wofür sie in der London Weekend TV South Bank Show prämiert wurde. Darauf war sie musikalische Leiterin des New York City Ballet.

Gegenwärtig ist die musikalische Leiterin des Symphony Orchestra of Norrlands Opera (SONO) in Umea in Schweden.

Sie arbeitet mit zahlreichen großen britischen Orchestern zusammen, darunter das London Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, BBC Scottish Symphony Orchestra, Hallé Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, Northern Sinfonia, London Mozart Players, City of London Sinfonia sowie Bournemouth Sinfonietta und im Jahr 2000 dirigierte sie ihr erstes Konzert im Rahmen der BBC Proms. Sie war während drei Jahren musikalische

Leiterin des London Philharmonic Youth Orchestra. Andrea Quinn war zudem musikalische Leiterin der neuen Kinderoper *Misper* in Glyndebourne und wurde mit dem Best Achievement in Opera Award der TMA ausgezeichnet. Sie dirigierte *Four Saints in Three Acts* an der English National Opera und *Der fliegende Holländer* in einer Neuproduktion der Norrlands Opera.

Auch im Ausland dirigiert sie zahlreiche Orchester, darunter das Sinfonieorchester von Adélaïde und Melbourne, das Philharmonische Orchester Hong Kong, das Sinfonieorchester Göteborg, das Rundfunkorchester NRK in Oslo, das Sinfonieorchester Norrköping, das Sinfonieorchester Odense, das Sinfonieorchester Singapur sowie das Commonwealth Youth Orchestra im Rahmen der Eröffnung der Spiele des Commonwealth in Kuala Lumpur.

Andrea Quinn leitete *Dornröschen*, *Romeo und Julia* sowie *Nussknacker* für das Königliche Ballet Neuseelands und für die Königliche Oper Stockholm, *Nussknacker* und *Giselle* am Teatro San Carlo in Neapel und *La Fille mal gardée* in Catania. Sie dirigierte *Schwanensee* von Adventures in Motion Pictures am Piccadilly Theatre.

Andrea Quinn leitete zudem eine Aufnahme von Paul McCartneys *Tuesday* mit dem London Symphony Orchestra für EMI Records, für die sie mit dem Preis der besten Künstlerin des Jahres des ersten Classical Brit Awards der britischen Musikindustrie ausgezeichnet wurde. Vor kurzem nahm sie das Konzert für Klavier und Orchester *L'Oiseau innombrable* von Thierry Pecou mit Alexandre Tharaud und dem Ensemble orchestral de Paris für Harmonia Mundi auf sowie das

Erste Violinkonzert von Raff mit Tobias Ringborg und dem Symphony Orchestra of Norrlands für Sterling Records.



Ensemble orchestral de Paris

Violon

Deborah NEMTANU - *Violon super soliste*
Philip BRIDE - *Premier violon solo*
Franck DELLA VALLE - *Premier violon solo*
Michel GUYOT - *Chef d'attaque*
Pascale BLANDEYRAC
Jean Claude BOUVESSE
Hubert CHACHEREAU
Philippe COUTELEN
Marc DUPREZ
Sylvie DUSSEAU
Helene LEQUEUX-DUCHESNE
Gerard MAITRE
Mirana TUTUIANU
Benjamin DUCASSE
Florian MAVIEL

Alto

Serge SOUFFLARD - *Solo*
Bernard CALMEL
Philippe DUSSOL
Joel SOULTANIAN
Dahlia ADAMOPOULOS
Raphael AUBRY

Violoncelle

Guillaume PAOLETTI - *Solo*
Benoit GRENET
Livia STANESE
Sarah VEILHAN
Eric ZORNIOTTI

Contrebasse

Eckhard RUDOLPH - *Solo*
Sylvain WIENER
Fabian DAHLKVIST

Flûte

Marina CHAMOT-LEGUAY - *Solo*
Bernard CHAPRON
Annabelle MEUNIER

Hautbois

Daniel ARRIGNON - *Solo*
Michel GIBOUREAU

Clarinette

Richard VIEILLE - *Solo*
Florent PUJUILA

Basson

Fany MASELLI - *Solo*
Henri ROMAN

Cor

Daniel CATALANOTTI - *Solo*
Gilles BERTOCCHI
Yves DELANNOY
Lionel SURIN

Trompette

Jean Michel RICQUEBOURG - *Solo*
Philippe LAFITTE

Trombone

Philippe DEFURNE
Adrien GRANGER
Guillaume MILLIERE

Timbales

Nathalie GEUJON-GANTIEZ - *Solo*

Percussion

Ionela CHRISTU



Traduction anglaise : Charles Johnston
Traduction allemande : Corinne Fonseca

Enregistrement réalisé à Levallois Perret en juin 2008 / Direction artistique : Anna Barry – Saltpier / Prise de son : Neil Hutchinson – Classicsound / Montage : Anna Barry / Piano et accord : Denijs de Winter – Pianomobil
Conception et suivi artistique : Mirare / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Photos Brigitte Engerer : Anton Solomoukha / Photos Ensemble orchestral de Paris : Alexandre Lescuré / Photos Andrea Quinn : Johan Günséus / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2008 MIRARE, MIR 079

www.mirare.fr

