



BRUNO MANTOVANI (né en 1974)

SYMPHONIE N°1, ABSTRACT

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

MARC COPPEY violoncelle

PASCAL ROPHÉ direction

DURÉE TOTALE – 75'

1	<i>SYMPHONIE N°1, L'IDÉE FIXE, POUR ORCHESTRE</i>	28'
	<i>ABSTRACT, POUR ORCHESTRE AVEC VIOLONCELLE PRINCIPAL</i>	47'
2	8'36"	
3	7'21"	
4	5'29"	
5	8'40"	
6	17'08"	

Éditions Henry Lemoine

En collaboration avec l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo

Enregistrement réalisé avec le soutien de la Sacem et de la SO.GE.DA.



FESTIVAL

**PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE CARLO**SOUS LA PRÉSIDENTICE DE
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE

POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD ?

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels. Donner une image durable demeure une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports. C'est pourquoi la collection « Printemps des Arts de Monte-Carlo », en plus d'une diffusion traditionnelle, est également accessible par téléchargement et en streaming sur toutes les plateformes numériques ainsi que sur notre site. Artistes prometteurs ou confirmés interprètent musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984.

Retrouvez l'intégralité de notre collection sur printempsdesarts.mc

Marc Monnet

BRUNO MANTOVANI ET LE SENS PARTAGÉ

Le catalogue d'un créateur, les titres et les images qu'il emploie, les références directes et les allusions masquées à l'histoire et aux héritages, les formes qu'il préserve, détourne et réinvente, sont autant d'indices sur sa personne, avant la lecture des partitions, avant l'écoute des œuvres, en familiarité et en détail. Le choix d'un titre peut être l'effet du caractère, peut suivre un mouvement d'humeur, faire l'objet d'un compromis entre le premier désir et les puissances extérieures. Titrer son œuvre c'est l'inscrire, toujours, dans un sillage que l'on veut circonscrire et qui vous échappe. Les titres espagnols, les titres de danses, les titres de passions et de drames, les titres d'hommages et de tombeaux, les titres en guise de manifestes et les titres cryptés : quelle est cette œuvre que je me dois de nommer ? La nommer pour soi ou pour l'aider à s'inscrire aux côtés d'autres œuvres et, par-là, aider à sa vie longue, de mains en mains, interprètes après exégètes. L'herméneutique littéraire, depuis l'après-guerre, insiste sur l'idée d'un auteur ignorant de son œuvre et de son écriture. Passer volontaire, le compositeur veut conjurer l'anonymat et signe doublement son œuvre : par son nom et par son titre.

Le fantasme de l'anonymat, dont Umberto Eco nous a appris qu'il est une fiction, s'était pourtant résorbé à l'époque baroque. Le catalogue de Bach nous dit tout du personnage : l'esprit européen, la foi luthérienne, la danse, le goût de la science. Celui de Mozart nous prévient que le tragique et le frivole se côtoient sans se confondre. Les Lumières espéraient encore en une radicale étanchéité entre l'amour et la mort. Les catalogues des romantiques mènent de Kant à Freud. Éros et Thanatos partagent le même lit et, déjà,

Schubert et Schumann jouent de titres trompeurs : l'heureux promeneur se noie, les voyages seront dorénavant sans retour. Quel est ce « merveilleux mois de mai » ? Les catalogues sont des espaces de sentiments et de confrontations des dimensions. Beethoven juxtapose sa monumentale 9^e *Symphonie* et ses *Bagatelles*, aphorismes pour piano de l'opus 126. Effets de loupe et hasards des classements ? Beethoven est celui qui nous dit, par son catalogue, que la grandeur ne se loge pas seulement dans les formes larges et ouvertes.

Les catalogues du xx^e siècle sont remplis de formules dépersonnalisées. Le sens vient moins de l'histoire à dire que des moyens mis en œuvre pour la dire. Schönberg, théoricien inépuisable, diffuse sa science dans les récits de la Bible et pour témoigner des heures tragiques : *Moïse et Aaron* partage avec le *Survivant de Varsovie* de vouloir porter la dodécaphonie au cœur même de l'humanité. Schönberg fut inégalement suivi. La série, chez Nono ou chez Boulez, put être logée au cœur ou à l'extérieur de l'Histoire. La série, paradigme des utopies égalitaires ? Il est vrai que l'essence de la doctrine dodécaphonique était aisément exportable vers les sillages du post-communisme. Schönberg est donc ce magnifique paradoxe qui, sur ce point, ne fit pas école. Car les compositeurs du xx^e siècle, ivres de leur science, ont donné à leur catalogue des contours parfois arides. Mais qui est ce créateur couvert d'indéchiffrables signes ? Il n'est pas toujours sûr que l'écoute de l'œuvre aide à découvrir l'identité de la plume cachée, dissimulée derrière des titres blancs et sans tension.

Le catalogue de Bruno Mantovani est aux croisements de l'action concrète et de la spéculation nécessaire à l'effectuation de cette action. Mais il est d'abord le catalogue d'un créateur qui s'inscrit dans un temps de reconquête du sens partagé. Bruno Mantovani

participe d'une refonte pratique de la pensée historique, responsable d'un lien durable entre les événements solitaires et la mémoire collective. En art et dans les disciplines de la pensée, un jour nouveau veut percer. Non pas un jour fini à réactualiser : chacun s'accorde à constater que les néoclassicismes ne donnent que des chefs-d'œuvre égoïstes et sans descendance. Bruno Mantovani a compris et dépassé les naufrages de la nostalgie et l'illusion de la toute-puissance de la grammaire. Son catalogue joue avec l'histoire plutôt qu'il ne la fixe. Les détours sont constants dans l'arsenal référentiel de Bruno Mantovani. Les formes, les techniques, les lieux, les âges, les dispositifs sont réinvestis pour eux-mêmes et en marge d'eux-mêmes. Les genres du passé (la symphonie, le concerto, la cantate, le quatuor à cordes), les gestes stylisés du monde baroque (les danses et les échos), les techniques d'écriture (le contrepoint) sont présents et repensés au sein d'une pensée générale de la composition qui place l'altérité au centre des titres et des dispositifs. Le *Concerto pour deux pianos*, le *Concerto pour deux altos*, *Face à face*, *East side, west side*, *L'autre côté* suggèrent cette altérité, cet autre homme, cet autre rivage. Il y a dans cette complétude l'aveu positif des limites de l'auto-référencement, complétude qui porte la relation du violoncelle et de l'orchestre dans un *Abstract* en quête d'un autre rivage que celui, seul, de l'orchestre pour lui-même. Le compositeur romantique, affranchi des ordres de l'Église, avait promis au compositeur moderne une auto-suffisance de l'acte créateur, telle une puissance autonome sans ligature et sans attache. Il revient aux créateurs d'aujourd'hui de la remettre positivement en question.

L'autre côté de Bruno Mantovani ouvre à cet autre monde concret du geste et de la danse. Le compositeur dessine des gestes neumatiques. Le danseur effectue des gestes

corporels. La réconciliation est-elle possible ? Compositeur, chorégraphe, danseur : l'histoire de cette triangulation est complexe à écrire car elle ne semble jamais pouvoir s'extraire des cas particuliers. Un compositeur qui fait danser sur sa musique semble toujours inaugurer une nouvelle manière. Il semble qu'aucun socle commun de références et de langages n'existe entre musiciens et danseurs, compositeurs et chorégraphes. Le titre même du ballet de Bruno Mantovani, *Abstract*, pose, au loin, la possibilité d'une rencontre tangible entre la danse et la musique.

Le compositeur s'échappe des malentendus entre danseurs et musiciens pour générer l'argument d'un ballet. L'abstraction affichée, programme ouvert et sans contour préconçu, est une abstraction concrète et sensible. Les peintres du xx^e siècle ont pu considérer l'abstraction comme un retrait narratif. Bruno Mantovani, conscient de cette impasse, donne vie à une abstraction organique. Héritier de la science orchestrale des deux derniers siècles, il sait que l'abstraction ne peut être considérée hors des matières et de leurs échanges. Une abstraction n'a plus à être une soustraction. Soustraction au monde, soustraction à l'histoire. Soustraction à la responsabilité d'une œuvre se posant à son tour comme modèle. L'*Abstract* veut renouer les liens avec l'expérience du sensible même dans cette zone de partage incertaine qui fait se rencontrer, par accident, musiciens et danseurs. Danser la musique ? Musicaliser des gestes ? Oxymore ou pléonasme ? Aucune rencontre entre danse et musique ne peut être modélisée. Sur ce point, tout semble toujours à refaire. Aucun catalogue ne peut raisonnablement illustrer ces liaisons éparses qui unissent les compositeurs et les chorégraphes. Chaque rencontre de cette espèce nous fait espérer un avenir durable, un avenir ancré dans les théâtres et sur les scènes. Car il n'est pas nécessaire

de partager la même grammaire pour parler une même langue. Bruno Mantovani, qui a œuvré pour l'opéra, le sait. Les traces théoriques en ce domaine semblent lointaines, entre anecdote et obscurité. La théorisation a l'avantage de tisser les liens durables entre les domaines et les pratiques.

Le violoncelle soliste d'*Abstract* est ce danseur omniprésent et invisible autour duquel tout s'agrège et se meut. Le compositeur, pour un ballet, repense la forme concertante. Quelle est la place du soliste ? Quelle est la place de l'orchestre ? Beethoven (*Concerto pour piano n°5*), Mendelssohn (*Concerto pour violon*), Brahms (*Concerto pour piano n°2*) ont repensé l'articulation des parties par, notamment, la situation de la cadence dans la structure. Ici, Bruno Mantovani ouvre par un violoncelle lointain, devenu une force concertante autonome, à la lumière de cet écho premier de l'œuvre, un écho à l'envers, débutant par sa résonance et s'achevant par l'émission initiale.

Avant l'entrée de l'orchestre, le soliste renonce à être une puissance solitaire. Le tuilage du soliste et du basson (mesures 209 à 214) signe la volonté du compositeur de repenser la relation du soliste et du groupe en confrontant chacune des parties à ses conventions et à ses usages depuis le XVIII^e siècle. Le compositeur fait de toute l'exposition orchestrale un souvenir de cette première cadence, un souvenir libre et improvisé mais très attaché au matériau du soliste (mesures 221 à 223).

L'impact dramatique d'*Abstract* tient au renouvellement du processus. Une seule et unique cadence ne suffit pas au soliste et, tel au danseur au-devant de la scène, il reprend les

pleins pouvoirs, en discrétion, par une note tenue, défaite de toute pulsation perceptible, et brodée (mesures 352 à 358). Le violoncelle est ce pôle autour duquel tout s'agrège, discret et organique.

Le violoncelle d'*Abstract* n'est pas l'héroïne sacrifiée du *Sacre*. Mais il porte en lui toute la symbolique des rapports de force d'une scène de danse. Il suggère, il distille son matériau, il subit, il s'incline. Par la danse, Bruno Mantovani a repensé, sans le vouloir peut-être, les possibilités concertantes qu'il questionne depuis le début de sa carrière.

Mais les mots de Bruno Mantovani sur son œuvre sont discrets et sibyllins. Et cette discrétion incite l'observateur à mesurer ses habiletés d'exégète. Prolifique ou parcimonieux, le commentaire du créateur est toujours une parole difficile à intégrer dans l'analyse. Le commentaire totalisant de Messiaen inhibe. L'absence de commentaire de Ravel fait craindre les naïvetés ou les redondances. Au fond, le commentaire n'est jamais mieux reçu que lorsqu'il se voit plongé dans l'agora où chacun écoute, où chacun observe les savoirs en circulation en s'appropriant les dernières techniques, dans le repos d'une même confraternité. Notre époque a limité avec beaucoup de dommages les domaines de la confrérie... Après le temps de la postmodernité, une renaissance du discours et de ses libertés engage sûrement une nouvelle conception collective du métier. Et l'art de Bruno Mantovani rend caduque les outils rhétoriques de l'analyse, ceux dont nous héritons du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Ces outils ont eu leurs heures : D'Indy, Messiaen, Boulez ont cru à un absolu de la discipline, réifiant l'œuvre d'art sous un sceau de formalisations. Aujourd'hui, le discours s'émancipe de ces catégories.

Bruno Mantovani a raison de concevoir notre époque comme un temps de synthèse et non comme un temps d'idéologie. Les temps de synthèse ont ceci d'inquiétant qu'ils ne spéculent plus sur des utopies collectives. Ils ont ceci d'enthousiasmant qu'ils laissent espérer les accidents bienheureux de la recherche. La synthèse d'aujourd'hui pourrait-elle ressembler à celle du dernier baroque, à celle du dernier classicisme ? Bach, Mozart, Brahms : l'homme de la synthèse est celui qui clôt son temps sans laisser présager le suivant. La synthèse est un investissement maximal du présent davantage qu'une hypothèse sur l'avenir. Les compositeurs d'aujourd'hui sont partagés entre l'obsession du présent et la réification du passé. Il faut bien dire que la spéculation sur l'avenir, le désir fou de postérité est cruellement absent de nos mentalités. Nous en avons vu les limites au xx^e siècle et il reste à espérer que les hommes de demain veuillent à nouveau prendre le risque de l'utopie et de l'erreur.

Bruno Mantovani est un homme capté par le présent, par l'action immédiate, effective et concrète, et son art de la composition en porte témoignage. Qu'il regarde vers Beethoven, vers Schubert, vers Berlioz, il ne se limite pas à déceler la modernité des anciens. Il retourne vers eux avec les outils d'aujourd'hui. Il les fait parler, ventriloque de quelques statuts dont nous aimons à la fois classifier les œuvres et diversifier la réception. Que nous dit Berlioz, aujourd'hui ? Bruno Mantovani lui rend visite avec les usages du xxi^e siècle. Tel qu'il s'exprime dans la *Première Symphonie*, l'art de l'orchestration de Bruno Mantovani est héritier du postmodernisme en ce qu'il confronte dans un même lieu des techniques *a priori* disparates : l'antiphonie du Moyen Âge, la résonance baroque, la virtuosité italienne du xviii^e siècle, le pragmatisme orchestral du romantisme français, les utopies contrôlées des

modernismes de l'après-guerre. Bruno Mantovani met en scène une musique consciente d'elle-même et qui s'échappe d'elle-même. Il met en avant la notion de plaisir et la confrontation à la notion de contrôle. L'écriture peut-elle faire sans l'une et sans l'autre ?

L'histoire de la musique européenne, depuis le Moyen Âge, doit beaucoup au phénomène physique de l'écriture, à la main qui dessine, entre l'instant tracé et la mémoire du geste et de la forme, dans l'esprit qui se doit, toujours, de patienter. Cet antagonisme des temps longs et des temps courts, dans l'acte physique de composer, a généré les formes et les genres que l'analyse a malheureusement tendance à percevoir comme des données purement abstraites. Au contraire, les grandes formes, permanences de notre pensée musicale européenne, sont les résultats paradoxaux des différents temps qui constituent l'acte même de composer. Le résonant et le vif, le lisse et le strié, l'antécédent et le conséquent : la musique occidentale est conditionnée par ces tensions dualistes. Bruno Mantovani en est l'héritier. Il est aussi l'héritier d'une conscience extra-européenne de la musique. Il est, en ce sens, le successeur de Boulez qui, après le colonialisme musical, remet en question la suprématie de la musique européenne. La remettre en question ? Jusqu'à un certain point. Car Boulez savait que cette relativisation des acquis européens ne pouvait se faire que dans une conscience aiguë des qualités incomparables de la musique occidentale sur les autres musiques. Il n'était plus question de hiérarchie entre les musiques, mais de complétude. *L'Idée fixe* de Bruno Mantovani est une conception déterminée et malléable à la fois de la tradition européenne de la musique, de l'idée qu'elle s'est faite d'elle-même, du discours qu'elle a construit sur elle-même. Édifier une image de la musique que l'on pratique ? Il n'est pas un hasard si, depuis mille ans, les compositeurs théorisent leur art. Ils veulent donner, ainsi,

une construction typologique de leur musique, une construction fantasmée, une construction mythologique de leur pratique. La théorisation est, en effet, une mythologie qui se regarde faire et agir. Elle croit synthétiser, elle croit anticiper mais n'a, en réalité, qu'une singulière obsession de concrétiser, et parfois de réduire, les élans contradictoires du présent.

Bruno Mantovani théorise peu hors de ses partitions. Son action concrète, dans la ville, est son outil théorique premier. Son œuvre et sa science de l'écriture sont porteuses d'une énergie tournée hors de soi, qui cherche son objet, qui travaille sa forme. L'investissement de Bruno Mantovani est le même au-dedans et au-dehors de ses partitions et de la matérialisation physique qu'elles représentent. Elles sont une invitation à s'engager, à se positionner, à réagir, à écouter. Bruno Mantovani est un homme de son temps en ce qu'il se situe hors de tout ordre dogmatique tout en étant très sûr de la généalogie qu'il s'est choisi. Il nous invite à réfléchir sur la place du créateur dans le monde amnésique et sur-archivé qui est le nôtre. Nous classons pour mieux oublier. Les tiroirs apprennent pour nous. Et les bibliothèques deviennent des lieux de pensée qui semblent pouvoir se passer des esprits et des corps. Le compositeur reste celui qui anime les lieux d'archives et de conservations. La méfiance de Bruno Mantovani à l'égard de la machine, son goût pour l'organicité, sa relation à l'orchestre et aux instruments sont autant d'indices concrets de la possibilité, aujourd'hui, de transformer les mémoires en actes de renouvellement.

La *Première Symphonie* de Bruno Mantovani est une page dans laquelle la fixité s'aggrave et s'affirme, se morcelle et se décompose. La fixité se cherche et sait s'imposer. Le compositeur s'éloigne du concept d'idée fixe héritée de Berlioz pour présenter une fixité en mouvement, une fixité qui se découvre (mesures 155 à 159), une fixité qui s'impose (mesures 160 à 163), une fixité qui éclate sur elle-même (mesures 169 à 172).

Bruno Mantovani est à la frontière du lisse et du strié, selon l'expression de Pierre Boulez, à la frontière du flux et du fixe, selon l'expression de Jean-Noël von der Weid. Cette conception de l'agogique s'incarne dans une pensée pragmatique de l'orchestration, par groupes et par touches. Jamais n'est oubliée la puissance de l'orchestre ni la suggestion de la couleur. La dimension collective n'est pas une celle d'une masse désindividualisée. L'orchestration de la *Symphonie* pense les ressources de l'individu et les exploite dans le groupe. De ce point de vue, l'orchestration de Bruno Mantovani est à l'image de son action publique. Le sens commun s'édifie autour des individualités sans les absorber, sans les anonymiser (mesures 326 à 328).

Par-delà les contraintes de la masse, l'individu fait entendre sa voix, haute symbolique des dialectiques collectives et personnelles que Bruno Mantovani incarne tant dans sa musique d'orchestre que dans sa musique de chambre (mesure 435).

Bruno Mantovani n'est pas postmoderne en ce sens qu'il n'abolit pas la possibilité des modèles, le besoin des exemples, le recours aux traditions. La trajectoire de Bruno Mantovani est un exemple frappant de l'essoufflement de tous les postmodernismes en musique. Ce cercle autosuffisant s'est lassé de lui-même et nous voulons croire que le temps d'une renaissance est advenu. Une renaissance au sens premier : le dépassement d'une tradition complètement réinventée et respectée pour elle-même. Seule cette tension irréconciliable et positive permet aux générations successives de créer en pleine conscience de leurs moyens. Car chacun d'entre nous peut le vérifier aisément : savons-nous vraiment de quoi hier fut fait ?

BRUNO MANTOVANI composition

Après avoir remporté cinq premiers prix au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et participé au cursus d'informatique musicale de l'Ircam, Bruno Mantovani débute une carrière internationale. Ses œuvres sont jouées dans les salles les plus prestigieuses au monde (Philharmonie de Berlin, Scala de Milan, Carnegie Hall à New York, Philharmonie de Paris, Musikverein de Vienne) par ses interprètes de prédilection (Renaud et Gautier Capuçon, Tabea Zimmermann) et dirigées par des chefs comme Marin Alsop, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Susanna Mälkki ou Yannick Nézet Seguin à la tête des orchestres Symphonique de Chicago, du Gewandhaus de Leipzig, de la BBC de Londres ou des grandes formations parisiennes.

Il reçoit de nombreux prix internationaux, puis est fait officier dans l'ordre des Arts et Lettres, chevalier dans l'ordre du Mérite et chevalier dans l'ordre de la Légion d'honneur. Il est élu à l'Académie des Beaux-Arts le 17 mai 2017.

Bruno Mantovani est aussi chef d'orchestre. Il est nommé directeur musical de l'Ensemble Orchestral Contemporain en janvier 2020.

Bruno Mantovani a été directeur du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris entre août 2010 et juillet 2019. Il y enseigne depuis septembre 2019 l'interprétation du répertoire contemporain. Il a été producteur sur France Musique d'une émission hebdomadaire durant la saison 2014-2015.

Ses œuvres sont éditées aux éditions Henry Lemoine.

MARC COPPEY violoncelle

Marc Coppey attire l'attention du monde musical en remportant à 18 ans les deux plus hautes récompenses du concours Bach de Leipzig – le premier prix et le prix spécial de la meilleure interprétation de Bach – lorsqu'il est remarqué par Yehudi Menuhin. Il fait alors ses débuts à Moscou puis à Paris dans le trio de Tchaïkovski avec Yehudi Menuhin et Victoria Postnikova, à l'occasion d'un concert filmé par Bruno Monsaingeon. Rostropovitch l'invite au Festival d'Évian et, dès lors, sa carrière internationale de soliste et de chambriste se déploie. Son répertoire illustre sa grande curiosité : s'il donne fréquemment l'intégrale des *Suites* de Bach et le grand répertoire concertant, il joue aussi en première audition de nombreuses créations, comme dernièrement plusieurs œuvres pour violoncelle solo des plus grands compositeurs d'aujourd'hui en hommage à Pierre Boulez à la Philharmonie de Paris à l'occasion de son 90^e anniversaire.

Marc Coppey a enregistré de nombreux albums pour les labels Auvidis, Decca, Harmonia Mundi, K617, Aeon, Accord/Universal, Mirare et plus récemment Audite – sa dernière parution au printemps 2018, une intégrale des sonates de Beethoven enregistrée en concert à la Philharmonie de Saint-Petersbourg avec le pianiste Peter Laul. Il est également professeur au Conservatoire national supérieur de Paris et assure la direction artistique du festival « Les Musicales » de Colmar. Depuis 2011, il est le directeur musical de l'orchestre Les Solistes de Zagreb et est invité régulièrement à diriger la Deutsche Kammerakademie Neuss am Rhein.

PASCAL ROPHÉ direction

Après ses études au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et son second prix en 1988 au Concours international des jeunes chefs d'orchestre de Besançon, Pascal Rophé a travaillé en étroite collaboration avec Pierre Boulez et l'Ensemble intercontemporain.

Connu comme l'une des figures centrales du répertoire du **xx^e** siècle et invité régulièrement par les ensembles majeurs européens dédiés à la musique contemporaine, il s'est également construit une réputation internationale pour ses interprétations du grand répertoire symphonique des **xviii^e** et **xix^e** siècles.

Pascal Rophé travaille avec des orchestres de renommée internationale comme l'Orchestre de Radio France, l'Orchestre national de France, le BBC Symphony Orchestra, le BBC National Orchestra of Wales, le NHK Symphony Orchestra, le Seoul Philharmonic Orchestra, le Singapore Symphony Orchestra, l'Orchestre de la Suisse Romande, le Philharmonia Orchestra, le Norwegian Radio Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo et l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège dont il a été le directeur musical jusqu'en juin 2009.

Pascal Rophé a reçu de nombreuses récompenses pour son importante discographie, dont dernièrement le Gramophone Award du meilleur enregistrement contemporain en 2018.

Il est actuellement directeur musical de l'Orchestre national des Pays de la Loire, depuis septembre 2014.



ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

D'abord appelé l'Orchestre du Nouveau Cercle des Étrangers en 1856 puis l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo en 1958, et enfin l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo depuis 1980, l'OPMC occupe une place de choix dans le monde musical international.

Sa fabuleuse capacité à conjuguer tradition et modernité a fait de lui l'un des orchestres de premier plan dans l'interprétation des œuvres symphoniques du grand répertoire, mais aussi pour le renouveau d'œuvres plus rares et contemporaines, ainsi que pour la création lyrique et chorégraphique.

Se sont succédé, sous des appellations différentes, en tant que chef permanent, chef titulaire, premier chef invité, directeur musical, directeur artistique et musical, de 1856 à nos jours : Alexandre Hermann, Eusèbe Lucas, Léon Jehin, Louis Ganne, Marc César Scotto, Victor de Sabata, Paul Paray, Henri Tomasi, Louis Frémaux, Edouard van Remoortel, Igor Markevitch, Lovro von Maticic, Lawrence Foster, James DePreist, Marek Janowski, Yakov Kreizberg, Gianluigi Gelmetti, chef honoraire, et, depuis la saison 2016-2017, Kazuki Yamada.

L'automne 2010 a vu le lancement du label OPMC Classics avec la production de cinq disques sous la direction de Yakov Kreizberg, et de trois sous la direction de Gianluigi Gelmetti. La politique d'enregistrement se poursuit avec Kazuki Yamada depuis 2017.

Placé sous la présidence de S.A.R. la Princesse de Hanovre, l'OPMC bénéficie du soutien et des encouragements de S.A.S. le Prince Albert II, du soutien du Gouvernement princier, de la Société des Bains de Mer et de l'Association des amis de l'Orchestre.

PREMIERS VIOLONS

David Lefèvre (1)
 Liza Kerob (1)
 Kristi Gjezi (2)
 Sibylle Cornaton
 Ilyoung Chae
 Morgan Bodinaud (2)
 Nicole Dupuis-Curau
 Mitchell Huang
 Isabelle Josso
 Jae Eun Lee
 Milena Legowska-Casha (1)
 Gabriel Milito
 Adela Urcan (2)
 Diana Mykhalevych (1)
Anne-Cécile Schmit-Lecaille
Mathieu Joubert (1)
Sooyoung Kim (2)

SECONDS VIOLONS

Peter Szüts
 Nicolas Delclaud
 Camille Musco
 Laetitia Abraham
 Gian-Battista Ermacora (1)
 Bertrand Freyssenede (1)
 Frédéric Gheorghiu
 Alexandre Guerchovitch
 Raluca Hood-Marinescu
 Andriy Ostapchuk
 Jean-Claude Tassiers (2)
 Eric Thoreux

ALTOS

François Mereaux
 Federico Andres Hood
 François Duchesne (1)
 Thomas Bouzy (1)
 Richard Chauvel (1)
 Raphaël Chazal
 Tristan Dely
 Charles Lockie (2)
 Sofia Sperry
 Mireille Wojciechowski
 Ying Xiong

VIOLONCELLES

Thierry Amadi
 Delphine Perrone (2)
 Alexandre Fougeroux
 Thibault Leroy
 Patrick Bautz (1)
 Thomas Ducloy
 Bruno Posadas (1)
 Florence Leblond (2)
Sophie Adam (1)

CONTREBASSES

Philippe Juncker
Teddy Pentsch (2)
 Eric Chapelle (1)
 Mariana Vouytcheva (1)
 Patrick Barbato (2)
 Jenny Boulanger (1)
 Dorian Marcel (1)
Rémi Magnan (1)
 Thierry Vera (2)

FLÛTES

Anne Maugue (1)
 Raphaëlle Truchot Barraya
 Delphine Hueber
 Malcy Gouget

HAUTBOIS

Matthieu Petitjean
 Matthieu Bloch
 Martin Lefèvre (1)
 Jean-Marc Jourdin

CLARINETTES

Marie-B. Barrière-Bilote
 Véronique Audard (1)
 Carlos Brito-Ferreira (2)
 Pascal Agogue
Florence Bouillot (1)

BASSONS

Franck Lavogez
 Arthur Menrath
 Michel Mugot (1)
 Frédéric Chasline

CORS

Patrick Peignier (1)
 Andrea Cesari
 Didier Favre
 David Pauvert
 Laurent Beth (1)
 Bertrand Raquet

TROMPETTES

Matthias Persson
 Gérald Rolland
 Samuel Tupin
 Rémy Labarthe (1)

TROMBONES

Jean-Yves Monier
 Gilles Gonneau
 Ludovic Milhiet

TUBA

Florian Wielgosik

TIMBALES

Julien Bourgeois

PERCUSSIONS

Mathieu Draux
 Patrick Mendez (2)
Patrice Gauchon (1)
Benoît Pierron (1)
Gianny Pizzolato (1)
Sébastien Draux (2)

HARPE

Magalie de Coster-Pyka (1)
 Sophia Steckeler (2)

(1) *Symphonie n°1, L'Idée fixe, pour orchestre*

(2) *Abstract, pour orchestre avec violoncelle principal*

Symphonie n°1, L'Idée fixe

Enregistré à l'Auditorium Rainier III de Monaco

Salle Yakov Kreizberg les 7 et 8 mai 2019

Direction artistique : François Eckert

Prise de son : Sylvain Denis (SYDE & Sound)

Montage : Julien Podolak et François Eckert

Mixage, mastering : François Eckert

Abstract

Création-commande du festival Printemps des Arts de Monte-Carlo

Abstract / Life : Première donnée par les Ballets de Monte-Carlo le 26 avril 2018, Grimaldi Forum, Monaco

Chorégraphie de Jean-Christophe Maillot

Enregistré à l'Auditorium Rainier III de Monaco

Salle Yakov Kreizberg du 2 au 4 novembre 2017

Prise de son : Sylvain Denis (SYDE & Sound)

Montage : Tim Oldham (Strict-time ltd)

Mastering : François Eckert

Traduction : Paul Snelgrove

Photos : Olivier Roller (couvertures, p.17), Jean-Charles Vinaj (p.38)

Graphisme : atelier-champion.com

Réalisation : belleville.eu

Partitions : Éditions Henry Lemoine

PRINCIPAUTÉ
DE MONACO

 **Rothschild**
Martin Maurel

LE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

REÇOIT LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT PRINCIER.

FESTIVAL

**PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE CARLO**UNDER THE PRESIDENCY OF
H.R.H. THE PRINCESS OF HANOVER

WHY CREATE A COLLECTION OF CDs?

Festivals are ephemeral, by their very nature, and recordings can provide a wonderful reminder of exceptional musical moments. Creating something lasting remains a most attractive proposition – at a time when labels are disappearing, in the face of declining sales and the revolution in music formats. For this reason, the Printemps des Arts de Monte-Carlo collection is available not only through traditional channels but also by downloading and streaming, across all digital platforms and on our site.

Performances by up-and-coming and well-established artists, of both music from the past and contemporary works, reflects a will to keep memory alive that has marked the Festival since its beginnings, in 1984.

You can find our entire collection on printempsdesarts.mc.

Marc Monnet

BRUNO MANTOVANI AND SHARED MEANING

A creative artist's catalogue of works, the titles and images he uses, the direct references and hidden allusions to history and heritage and the forms he retains, transforms or reinvents, are all clues to his nature – before you even open a score or listen closely and attentively to his works. The choice of a title may be to do with the author's character, may result from a passing mood or could be a compromise between what he really wants and external pressures. Titling always situates the work concerned in a furrow that you want to circumscribe but which actually eludes you. Spanish titles, dance titles, titles of passion and tragedy, titles of homage and shrines, titles as manifestos, coded titles... What is this work that I'm supposed to entitle? Do I name it for myself or to help it take its place alongside other works, to support its longevity as it passes from hand to hand, from interpreter to exegete? Literary hermeneutics since WW2 is strong on the idea of the author being unaware of his work and his writing. As a committed communicator, a composer seeks to ward off anonymity by signing his work twice – with his name and the title.

The fantasy of anonymity, which Umberto Eco has shown us is a fiction, was less of an issue in the Baroque era. Bach's catalogue of works tells us everything about the man – his European spirit, his Lutheran faith, the dance, his learned nature, etc. That of Mozart tells us that tragedy and frivolity live side by side, while still remaining distinct. Enlightenment thinkers trusted in the total separateness of love and death. The catalogues of the Romantics lead from Kant to Freud. Eros and Thanatos are close bedfellows and, already, Schubert and Schumann gave us deceptive titles – the happy rambler drowns himself and journeys become without return...

What is this “magic month of May”? Catalogues are places of feelings and contrasts of scale. Beethoven juxtaposes the monumental 9th Symphony and the Bagatelles – his op. 126 aphorisms for piano. A trick of the microscope? The randomness of classification? Beethoven shows us, with his catalogue, that importance is not just to do with large, open forms.

Catalogues of the 20th century are full of depersonalized approaches. Meaning comes less from the story to be told than from the means employed to tell it. Schoenberg, a tireless theorist, transmitted his method through biblical stories and recounting tragic events – in both “Moses and Aron” and “A Survivor from Warsaw” he strove to take twelve-tone techniques to the very heart of humanity. Music following in the wake of Schoenberg was mixed. With Nono or Boulez, the twelve-tone series can reach to the heart of history or stay outside it. Is the tone row the paradigm of an egalitarian utopia? Certainly, the essence of the twelve-tone doctrine was readily exportable to the currents of post-Communism. Schoenberg is thus a magnificent paradox who, in this regard, did not set a trend. Composers of the 20th century, intoxicated with their techniques, have at times made their catalogues look as dry as dust. Who exactly is this composer covered with indecipherable symbols? It is often far from certain that that listening to the work will aid discovery of the hidden author, obscured behind bare, colorless titles.

Bruno Mantovani’s catalogue is at the crossroads of concrete action and the speculation necessary for the accomplishment of that action. Primarily, however, it is the catalogue of a creative artist actively participating in the current move towards restoring shared meaning. Bruno Mantovani is contributing to a practical refashioning of historical thought, responsible for a lasting link between isolated events and the collective memory. In art and in the

disciplines of thought, a new day is preparing to dawn. This will not be just the old day updated – everyone agrees that neoclassicisms produce only egoistical masterpieces, without issue. Bruno Mantovani has understood and gone beyond the shipwrecks of nostalgia and the illusion of the omnipotence of grammar. His catalogue plays with history rather than freezing it. Detours are constant in Bruno Mantovani's arsenal of references. Forms, techniques, places, ages and devices are reemployed in themselves and around themselves. Past genres (symphony, concerto, cantata or string quartet), the stylized gestures of the Baroque (dances and echoes) or compositional techniques (counterpoint) are present and redefined in the context of a general notion of composition that puts alterity at the heart of titles and methods. The Concerto for two pianos, the Concerto for two violas, "Face à Face", "East side, west side" and "L'autre côté" suggest this alterity, this other man, this other shore. There is a positive admission of the limits of self-referencing in this completeness – a completeness that informs the relationship of cello and orchestra in an "Abstract" that reaches for a shore other than that sought by the orchestra for itself. The Romantic composer, freed from the orders of the Church, had promised the modern composer self-sufficiency in the creative act – like an autonomous power without bonds or ties. It is up to today's creative artists to positively re-assess this challenge.

The other side of Bruno Mantovani takes us to another concrete world – that of gesture and the dance. A composer works in neumatic shapes, a dancer in bodily shapes. Can the two come together? Composer, choreographer, dancer – the history of this triangle is hard to relate, since it seems never to be shaped by specific cases. A composer writing music to be danced to seems to be constantly introducing a new manner. It appears that there exists no common platform of references and languages between musicians and dancers,

composers and choreographers. The very title of Bruno Mantovani's ballet "Abstract" suggests the possibility, on the horizon, of a tangible meeting between dance and music.

The composer escapes misunderstandings between dancers and musicians to create the theme of a ballet. The declared abstraction – an open program, without predetermined outline – is a concrete, tangible abstraction. Painters of the 20th century saw abstraction as a withdrawal from narrative. Aware of this impasse, Bruno Mantovani, gives life to an organic abstraction. Heir to the orchestral science of the last two centuries, he knows that abstraction cannot be considered outside of materials and exchanges between them. Abstraction need no longer mean subtraction – subtraction from the world, from history, from the responsibility of a work presenting itself, in its turn, as a model. "Abstract" seeks a reconnection with the experience of the tangible, even in this uncertain area of sharing that, accidentally, brings musicians and dancers together. Music expressed in dance? Movement set to music? Oxymoron or pleonasm? No meeting of dance and music can be modelled. In this regard, it seems always that everything has to be re-done from scratch. No catalogue can reasonably illustrate these scattered connections uniting composer and choreographer. Each meeting of this kind leads one to hope for a lasting future, a future anchored in the theater and on the stage – for speaking the same language does not require sharing the same grammar. Having worked in opera, Bruno Mantovani knows this. Theoretical precedents in this area seem distant, between anecdote and obscurity. Theorizing has the advantage of forging lasting links between different domains and practices.

The solo cellist in "Abstract" is an omnipresent but invisible dancer, around whom everything comes together and moves. For a ballet, the composer rethinks concertante form. What is

the role of the soloist? What the role of the orchestra? Beethoven (5th Piano Concerto), Mendelssohn (Violin Concerto) and Brahms (2nd Piano Concerto) rethought the relationship of the parts – notably through the position of the cadenza in the structure. Bruno Mantovani opens with a distant cello, here an autonomous concertante force, in the light of this first echo of the work. It is an inverted echo, starting with its resonance and ending with the initial emission.

Before the entry of the orchestra, the soloist lets go of being a solitary power. The handover between soloist and bassoon (Bars. 209 to 214) shows the composer's intention to rethink the soloist/group relationship by confronting each part with its conventions and customs since the 18th century. The composer makes the entire orchestral exposition a recollection of this first cadenza – a free and improvised reminiscence, albeit closely tied to the soloist's material (Bars. 221 to 223).

The dramatic impact of "Abstract" comes from the renewal of processes. A single, lone cadenza is not enough for the soloist and, like a dancer at center stage, he takes back his power, discreetly, with a sustained note, devoid of any discernable pulse and embroidered (Bars. 352 to 358). The cello is the hub around which everything gathers, discreet and organic.

While the cello in "Abstract" is not the sacrificed heroine of "The Rite of Spring", it carries all the power-balance symbolism of a dance sequence. It suggests, it distills its material, it suffers, it submits. Through dance, Bruno Mantovani has rethought, perhaps without wanting

to, the concertante possibilities that he has been working with since the start of his career. Bruno Mantovani's comments about his work are reserved and cryptic. This reticence incites the observer to flex his interpretative sinews. Be they prolific or parsimonious, the comments of an author are always hard to integrate into an analysis. Messiaen's all-encompassing commentaries inhibit. Ravel's absence of commentary makes one fear naiveties or repetition. Essentially, a commentary is never better received than when it is given in the agora, where everyone listens, everyone observes the knowledge in circulation, getting to grips with the latest techniques, in the calm of a common fellowship. Our era has limited the areas of fellowship, to grave effect. After postmodernism, a renaissance of expression and its liberties surely introduces a new collective conception of composition. The art of Bruno Mantovani renders obsolete rhetorical analytical tools such as those inherited from the 19th century and the early 20th century. These tools served their purpose – d'Indy, Messiaen and Boulez believed in discipline as an absolute, reifying the work of art by means of formalization. Today, the process is freeing itself from these categories.

Bruno Mantovani is right to see our era as a time of synthesis, not a time of ideology. Times of synthesis have the troubling quality that they no longer entertain collective utopian ideals. What is good about them is that they can lead one to one hope for happy accidents of research. Can today's synthesis resemble that of the late Baroque or late Classical periods? Bach, Mozart, Brahms: a man of synthesis is one who brings his time to a close without foreshadowing what will follow. Synthesis is more about maximal investment in the present than hypothesizing about the future. Today's composers are torn between the obsession of the present and the reification of the past. It must be said that thinking in terms of the future – the

desperate desire for posterity – is sorely lacking in our mentality. We saw the limits of this in the 20th century and it can only be hoped that those who follow us will once again desire to risk utopian thinking and error.

Bruno Mantovani is an artist seized by the present and by immediate, concrete and effective action – as is evident from his compositional artistry. When he turns his gaze to Beethoven, Schubert or Berlioz, he does not stop at bringing out the modernity of these past masters. He revisits them with today's tools. He makes them speak, as a ventriloquist for certain great works that we like to both strictly classify and interpret in different ways. What does Berlioz tell us today? Bruno Mantovani approaches him via the practices of the 21st century. As expressed in the Symphony no. 1, Bruno Mantovani's orchestration is influenced by postmodernism, in the way that it juxtaposes techniques that are, *a priori*, incongruent – Middle Ages antiphony, Baroque resonance, 18th century Italian virtuosity, French Romantic orchestral pragmatism or the controlled utopia of postwar modernism. Bruno Mantovani writes music that is self-aware and yet transcends itself. He emphasizes the principle pleasure, achieving it with the principle of control. Can composition do without either?

The history of European music, since the Middle Ages, owes much to the physical phenomenon of writing, to the moving hand, between the moment defined and the memory of the gesture and the form – in the mind, which must always wait. This opposition of long and short timescales in the physical act of composing has given rise to the forms and genres that analysis unfortunately tends to perceive as purely abstract data. On the contrary, large forms – those permanencies of our European musical thought – are the paradoxical result of the different timescales involved in the very act of composing. The resonating and the rapid,

the smooth and the striated, the antecedent and the consequent – Western music is defined by these dualistic tensions. Bruno Mantovani has inherited all this. He is also heir to a non-European awareness of music. In this sense, he is the successor of Boulez, who, after musical colonialism, called into question the supremacy of European music. Called into question? Up to a point. Boulez knew that relativizing the European musical heritage could only be done with an acute awareness that Western music's qualities are actually not comparable to those of other musical traditions. So it was no longer a matter of hierarchy between types of music, but of comprehensiveness. Bruno Mantovani's "L'Idée fixe" is a conception both fixed and malleable of the European musical tradition – of the sense it has of itself and the story it has constructed about itself. Can one build a picture of the music one writes? It is not by chance that, for a thousand years, composers have theorized about their art. They want to give a typological construct of their music, a fantasized construct, a mythological construct of their practices. Theorizing is, in fact, a mythology that observes itself acting and reacting. It believes it is synthesizing, believes it is anticipating. In reality it has only the curious obsession to concretize – and sometimes reduce – the contradictory impulses of the present. Bruno Mantovani does not theorize much, outside of what is expressed in his music. Concrete, hands-on action is his primary theoretical tool. His work and way of writing are characterized by an outwardly directed energy that vigorously pursues its aims and sculpts its form. Bruno Mantovani's investment is identical both within and beyond his compositions and the physical materialization they represent. They are an invitation to commit, to take a stance, to react, to listen. Bruno Mantovani is a man of his time, inasmuch as he stands apart from any dogmatic order, while being very clear about the genealogy he has chosen for himself. He invites us to reflect on the place of the creative artist in our amnesiac, over-archived world. We classify to forget. We put learning in the drawer. And libraries become places of thought that seem not

to need minds and bodies. The composer remains he who puts life into places of archives and conservation. Bruno Mantovani's distrust of the machine, his love of organicity, his relationship with the orchestra and instruments are all concrete pointers to the possibility, today, of transforming memories into acts of renewal.

Bruno Mantovani's Symphony no. 1 is a work in which fixity aggregates and asserts itself, fragments and decomposes. Fixity seeks its true nature and imposes itself. The composer steps away from the *idée fixe* concept inherited from Berlioz, to present a fixity in motion, a fixity that discovers itself (Bars. 155 to 159), a fixity that imposes itself (Bars. 160 to 163), a fixity that bursts out of itself (Bars. 169 to 172).

Bruno Mantovani works at the frontiers of the smooth and the striated, in the words of Pierre Boulez, and at the frontiers of the fluid and the fixed, as Jean-Noël von der Weid would put it. This notion of agogics is expressed in a pragmatic approach to orchestration, in groups and by little touches. He never forgets the orchestra's power and the suggesting of color. The collective dimension is not that of a deindividuated mass. The Symphony's orchestration takes the resources of the individual and exploits them in the group. From this point of view, Bruno Mantovani's orchestration is like his public actions. Common meaning is built up around individuals, without absorbing or anonymizing them (Bars. 326 to 328).

Beyond the constraints of the mass, the individual makes his voice heard – which is highly symbolic of the collective and personal dialectics that Bruno Mantovani expresses in both his orchestral and chamber music (Bar. 435).

Bruno Mantovani is not postmodern, inasmuch as he abolishes neither the possibility of models nor the need for examples or recourse to traditions. His trajectory exemplifies strikingly the lost impetus of postmodernisms in music. This self-regenerating loop has tired of itself and it is our hope that the time has come for a rebirth – a rebirth in the true sense of the transcendence represented by a tradition completely reinvented and respected for itself. Only such a positive and irreconcilable tension can allow succeeding generations to create in full awareness of their means.

We can all readily verify this. Do we really know what the past was made of?

François Meïmoun

Scores: Éditions Henry Lemoine

www.henry-lemoine.com/en/catalogue/fiche/29328

www.henry-lemoine.com/en/catalogue/fiche/29174

BRUNO MANTOVANI composer

After receiving five first prizes from the Conservatoire national supérieur de musique et de danse (Paris) and attending the computer music course at Ircam, Bruno Mantovani began an international career. His works have been performed in the world's most prestigious concert halls (Berlin's Philharmonie, Milan's La Scala, New York's Carnegie Hall, the Philharmonie de Paris, Vienna's Musikverein) by his preferred soloists (including Renaud and Gautier Capuçon and Tabea Zimmermann). They have been conducted by artists such as Marin Alsop, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Susanna Mälkki and Yannick Nézet-Seguin, leading orchestras that include the Chicago Symphony, the Leipzig Gewandhaus, the BBC Symphony and the major Parisian ensembles.

He has been awarded several international prizes and, in France, received the decorations of *Officier of l'ordre des Arts et Lettres*, then *Chevalier of l'ordre du Mérite* and *Chevalier of l'ordre de la Légion d'honneur*. He was elected to the Académie des Beaux-Arts on May 17, 2017. Bruno Mantovani is also a conductor. He has been appointed Music Director of the Ensemble Orchestral Contemporain, as from January 2020.

Bruno Mantovani was Director of the Conservatoire nationale supérieur de musique et de danse (Paris) between August 2010 and July 2019. Since 2019 he teaches interpretation of contemporary repertoire there. He was a producer of a weekly broadcast for the France Musique radio channel during the 2014-15 season.

His works are published by Éditions Henry Lemoine.

MARC COPPEY cellist

Marc Coppey attracted worldwide attention when he won, at the age of 18, the two main prizes of the Leipzig Bach competition – first prize and special prize for the best Bach performance – coming to the attention of Yehudi Menuhin, on that occasion. Soon after, he made his Moscow and Paris debuts, performing the Tchaikovsky Trio, with Menuhin and Victoria Postnikova, which collaboration was documented on film by Bruno Monsaingeon. Mstislav Rostropovich invited Marc to the Evian Festival and, from that moment on, his solo chamber-music career flourished. Marc Coppey's repertoire is proof of his profound inquisitiveness. While frequently playing the Bach Suites and mainstream concerto repertoire, he also gives first performances of new works. For example, he recently introduced several works for solo cello written by prominent living composers in tribute to Pierre Boulez, on the occasion of the latter's 90th birthday, at the Philharmonie de Paris.

Marc Coppey has recorded numerous CDs for the labels Auvidis, Decca, Harmonia Mundi, K617, Aeon, Accord/Universal, Mirare and, most recently, Audite. His latest release (2018), is of Beethoven's complete Sonatas for Cello and Piano, recorded live at the St. Petersburg Philharmonia, with pianist Peter Laul. He is also a professor at the Conservatoire national supérieur de Paris and director of the "Les Musicales" festival, in Colmar. Since 2011, he is Music Director of the Zagreb Soloists and is invited regularly to conduct the Deutsche Kammerakademie Neuss am Rhein.

PASCAL ROPHÉ conductor

After completing his studies at the Paris Conservatoire and gaining second prize at the 1988 Besançon International Competition for Young Conductors, Pascal Rophé collaborated closely with Pierre Boulez at the Ensemble intercontemporain.

Whilst contemporary music has long represented an integral part of Rophé's work, and he is known as one of the foremost exponents of the 20th century repertoire, Rophé has also built up an enviable reputation for his interpretations of the great symphonic repertoire of the 18th and 19th centuries. He is also committed to making operatic repertoire and contemporary music as accessible to audiences as the more mainstream repertoire.

Pascal Rophé works regularly with major orchestras such as the Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre national de France, BBC Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, NHK Symphony Orchestra, Seoul Philharmonic Orchestra, Singapore Symphony Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande, Philharmonia Orchestra, Norwegian Radio Orchestra, Monte Carlo Philharmonic Orchestra and also the Liège Royal Philharmonic, of which he was musical director until 2009.

He has received numerous awards for his extensive discography of recordings and was most recently awarded the Gramophone Award for the best contemporary recording on 2018.

Pascal Rophé has been Music Director of the Orchestre national des Pays de la Loire since September 2014.

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

Called the “Orchestre du Nouveau Cercle des Étrangers” in 1856, and the “Orchestre National de l’Opéra de Monte-Carlo” in 1958, it has held the name “Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo” (OPMC) since 1980 and occupies a place of choice in the international world of music.

Its ability to combine tradition and modernity, gives the OPMC leadership in the performance of symphonic works from the great repertoire, in the renewal of rare and contemporary works, as well as in operatic and choreographic creation.

Among the many who have headed the OPMC from 1856 to the present under diverse designations (Permanent Conductor, Titular Conductor, First Guest Conductor, Music Director, Artistic and Musical Director) may be mentioned Alexandre Hermann, Eusèbe Lucas, Léon Jehin, Louis Ganne, Marc Cesar Scotto, Victor de Sabata, Paul Paray, Henri Tomasi, Louis Fremaux, Edouard van Remoortel, Igor Markevitch, Lovro von Matacic, Lawrence Foster, James DePreist, Marek Janowski, Yakov Kreizberg, Gianluigi Gelmetti (with the title of Honorary Conductor) and, since the 2016-2017 season, Kazuki Yamada.

The “OPMC Classics” label was launched in the autumn of 2010, with five records under the direction of Yakov Kreizberg, three under Gianluigi Gelmetti. The recordings continue with Kazuki Yamada since 2017.

Under the chair of HRH The Princess of Hanover, the OPMC enjoys the support and encouragement of HSH Prince Albert II, the support of the Government of the Principality, Société des Bains de Mer and the Friends of the Philharmonic Orchestra Association.



Symphonie n°1, L'Idée fixe

Recorded at the Auditorium Rainier III of Monaco
 Yakov Kreizberg Concert hall, on 7 and 8 May 2019
 Artistic direction: François Eckert
 Sound recording: Sylvain Denis (SYDE & Sound)
 Editing: Julien Podolak and François Eckert
 Mixing and mastering: François Eckert

Abstract

Creation commissioned by the festival Printemps des Arts de Monte-Carlo
Abstract / Life: Premiered by Les Ballets de Monte-Carlo, on the 26th of April, 2018, at the Grimaldi Forum, Monaco
 Choreographed by Jean-Christophe Maillot

Recorded at the Auditorium Rainier III of Monaco
 Yakov Kreizberg Concert hall, from 2 to 4 November 2017
 Sound recording: Sylvain Denis (SYDE & Sound)
 Editing: Tim Oldham (Strict-time ltd)
 Mastering: François Eckert

Translation: Paul Snelgrove
 Photos: Olivier Roller (front covers, p.17), Jean-Charles Vinaj (p.38)
 Graphic design: atelier-champion.com
 Production: belleville.eu

Scores: Éditions Henry Lemoine

PRINCIPAUTÉ
 DE  MONACO

 **Rothschild**
Martin Mauret

THE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

RECEIVES THE SUPPORT OF THE PRINCELY GOVERNMENT.
