

Ophélie Gaillard
Schumann · Liszt





Enregistré / *Recorded at*: Radio Romania Concert Hall (Schumann), IRCAM (Liszt)
Directeur artistique / *Artistic director*: Nicolas Bartholomée
Prise de son / *Sound engineers*: Nicolas Bartholomée (Schumann-Liszt), Andrei Barbu (Schumann)
Montage et mixage / *Editing and mixing*: Cyrille Métivier (Schumann), Florent Ollivier (Liszt)
Traduction / *Translation*: Mary Pardoe
Remerciements à / *Thanks to*: CIC, Pan Foundation for Music, Radio Romania Cultural
Aparté - Little Tribeca
1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France
© © 2012 Aparté AP031
Fabriqué en France / *Made in France*

Ophélie Gaillard Schumann · Liszt

Robert Schumann (1810-1856)

Concerto pour violoncelle et orchestre en la mineur / *Cello Concerto in A minor*, op. 129

- | | |
|---------------------------------|-------|
| 1. Allegro - Nicht zu schnell | 11'21 |
| 2. Adagio - Langsam | 4'06 |
| 3. Finale vivace - Sehr lebhaft | 7'48 |

Franz Liszt (1811-1886)

- | | |
|-----------------------------|------|
| 4. Première Élégie | 5'01 |
| 5. Deuxième Élégie | 4'44 |
| 6. Romance oubliée | 3'27 |
| 7. Die Zelle in Nonnenwerth | 5'30 |
| 8. La lugubre gondole | 8'24 |

Total	50'17
-------	-------

Ophélie Gaillard, violoncelle / *cello*
Delphine Bardin, piano
Orchestre de la Radio Nationale Roumaine
Tiberiu Soare, direction / *conductor*

Schumann, Liszt et le violoncelle

1850. Schumann a quarante ans. Il vient de quitter Dresde, après six années marquées par des hauts et des bas de son état mental, tantôt, comme il l'écrivit lui-même, «misérable et mélancolique», l'empêchant de composer; tantôt immergé dans une activité effrénée, («créer tant qu'il fera jour»), qui lui a permis d'achever un grand nombre de partitions dont son opéra *Genoveva*. Cette dernière année à Dresde a été pour lui «l'année la plus féconde». Malgré cela, la crainte de nouvelles crises le pousse, comme par le passé, à chercher une nouvelle activité dans un nouveau lieu, censé effacer les angoisses qui menacent sa raison.

C'est alors qu'il accepte le poste de directeur musical à Düsseldorf, où Ferdinand Hiller propose à son ami de lui succéder. C'est une charge très lourde, dont il ne mesure pas encore l'ampleur, d'autant qu'on lui réserve un accueil triomphal. Alors, d'une part, il se lance dans une intense activité de chef d'orchestre et d'organisateur des nombreuses manifestations qui lui incombent, et, d'autre part, l'inspiration créatrice continue de se déployer avec une vigueur fulgurante. Les premières compositions qui voient le jour à Düsseldorf retrouvent

ce jaillissement si exceptionnel qui lui est propre: deux semaines pour le *Concerto pour violoncelle*, à peine un mois pour la *Symphonie rhénane*. Rien donc ne laisse prévoir qu'un an plus tard resurgiront les troubles qui obscurciront l'horizon jusqu'à sa tentative de noyade dans le Rhin en 1854 et son internement à Endenich.

Cette alternance bipolaire entre dépression et exaltation n'a en réalité jamais cessé depuis sa jeunesse; c'est une marque indélébile de son génie et c'est seulement l'approche de la fin qui fera longtemps croire que ce «dernier Schumann» n'est pas digne de ce qui l'a précédé. En réalité, la veine est encore loin d'être tarie; au contraire, il va explorer de nouvelles voies, de nouveaux genres, dont la musique religieuse, les ballades pour solistes, chœur et orchestre, les ouvertures pour orchestre et des formations insolites de musique de chambre. C'est dans ce contexte novateur que naît le *Concerto pour violoncelle*. Bien que l'instrument ait atteint depuis longtemps sa facture moderne, il a été fort peu sollicité en tant que soliste opposé à un orchestre par les grands musiciens romantiques, au point que le *Concerto* de Schumann fait figure de pionnier, bien avant ceux de Dvořák, Saint-Saëns ou Tchaïkovski.

Le plus étrange est qu'on ne sait pas quelles circonstances extérieures en ont donné l'idée et que, malgré une répétition quelques mois

après son achèvement, l'ouvrage ne sera créé que six ans après la mort de Schumann. Mais son originalité ne s'arrête pas sur cela: les trois mouvements traditionnels sont bien là, ils s'enchaînent sans interruption et le *Finale* est annoncé par un retour du motif caractéristique du premier mouvement. La seule cadence concédée au soliste ne survient qu'à l'extrême fin de la partition; plus qu'une démonstration de pure virtuosité en solitaire, elle devient une recherche de timbres et de modes de jeu, à laquelle s'associent pizzicati des cordes et tenues des vents de l'orchestre. C'est la conduite générale de l'ouvrage qui s'écarte délibérément des lois du genre. Que le soliste prenne la parole, après seulement trois accords *piano* de l'orchestre, avec un grand thème lyrique évoquant la voix humaine, correspond au titre que Schumann a donné dans le catalogue qu'il tenait de ses œuvres: «Morceau de concert pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre». Ce dernier est en effet beaucoup moins important que dans un concerto traditionnel en nombre et en interventions qui lui soient propres. La texture en est exceptionnellement allégée, ce qui ne veut pas dire qu'il se borne à un simple soutien. Ses couleurs et ses motifs viennent sans cesse se combiner (comme dans la cadence finale) à la grande ballade chantée d'un bout à l'autre par le soliste. Car c'est bien un monologue lyrique qu'a voulu Schumann, sans cesse partagé entre un chant éperdu – celui entendu dès le début

est l'un des plus beaux thèmes schumanniens, mais aussi la plainte du mouvement lent – et des épisodes en récitatif, réduisant au plus strict les démonstrations de virtuosité pure. Ce qui ne veut pas dire, au contraire, que l'écriture du violoncelle ne demande pas une grande maîtrise.

Ce sont de pareils traits, si peu conventionnels, qui ont fait longtemps passer le *Concerto* pour un jalon mineur, accusé parfois même d'une écriture peu favorable à l'instrument. Comme c'est souvent le cas pour les compositions médianes ou tardives de Schumann, c'est aux interprètes d'en comprendre la singularité, au lieu de la ramener à des comparaisons traditionnelles. Et si le *Concerto* a aujourd'hui pris la place qui lui revient dans le répertoire, c'est à de grands exécutants comme Pablo Casals qu'il le doit, lequel répondait aux philistins: «C'est parce qu'ils passent à côté de l'intérêt et de la valeur de cette œuvre. C'est une des plus belles qu'on puisse entendre; du début à la fin la musique est sublime».

Même si les relations entre Schumann et Liszt ont souvent été troublées par l'incompréhension, voire la jalousie de Clara, Liszt avait mieux compris que personne le génie de son ami, et dirigé à Weimar des partitions qui n'avaient pas été comprises lors de leur première exécution, comme

Genoveva, Manfred ou la troisième partie des *Scènes de Faust*. On ne sait pas s'il a eu connaissance du *Concerto pour violoncelle*, mais l'originalité formelle de l'œuvre lui aurait sans doute rappelé celle de ses deux *Concertos pour piano*, achevés à peu près au même moment.

En revanche, il ne s'est jamais véritablement intéressé à la musique de chambre, c'est d'ailleurs le seul domaine avec l'opéra où il ne se soit pas aventuré de façon notable; à l'exception de deux œuvres de salon pour piano et violon, datant de sa jeunesse. Mais il a souvent réalisé des transcriptions de pièces de piano ou de mélodies, pour deux ou plusieurs instruments, surtout dans les dernières années de sa vie et le plus souvent à la demande d'éditeurs. Il ne faut pas négliger que c'était pour lui une source de revenus, à un moment où ses plus grandes compositions ne rencontraient plus le succès des prouesses du virtuose passé. Et, dans ce même temps, se souvenir que sa générosité et son désintéressement le laissaient dans une pauvreté bien franciscaine. Tel est le cas des cinq pièces pour violoncelle et piano enregistrées ici.

Deux d'entre elles remontent à sa jeunesse et sont à l'origine des mélodies pour chant et piano. La *Romance oubliée* (1880) est le dernier avatar d'une mélodie de 1843, « Oh pourquoi donc », qui avait été par la suite retranscrite pour piano seul. *Die Zelle in Nonnenwerth* remonte aux années

1841-1843, où Liszt passait au couvent de Nonnenwerth des vacances avec Marie d'Agout, à la fin de leur liaison. Cette mélodie a aussi été revue plusieurs fois pour piano seul avant un dernier état de 1880, aussitôt remanié pour violoncelle et piano.

Les trois autres morceaux datent de la fin de sa vie et portent la marque du dépouillement et de l'audace de langage de la dernière manière du compositeur. La virtuosité s'est considérablement assagie, l'harmonie se libère de plus en plus de la tonalité (Liszt confiait à un Vincent d'Indy stupéfait qu'il voulait la transgresser). La *Première Élégie* a été composée pour piano en 1874, après la mort de Marie Moukhanoff-Kalergis, fervente admiratrice de Liszt et de Wagner, et immédiatement transcrite pour plusieurs instruments, comme dans cette version. La *Deuxième Élégie* pour piano (1877) est dédiée à Lina Ramann, première biographe de Liszt, en hommage à l'article qu'elle avait écrit sur la *Première Élégie*; la transcription pour violoncelle et piano a aussi été composée au même moment. Enfin, *La lugubre gondole* est une des plus étranges pièces du dernier Liszt: c'est paradoxalement à la fois un pressentiment et un hommage funèbre à Wagner, mort à Venise en 1883. Car elle existe, en effet, en deux versions pour piano seul: une première est étrangement antérieure de peu à l'événement et Liszt

l'avait considérée comme une prémonition; une seconde, remaniée en 1885, a été aussitôt réélaborée pour violoncelle et piano.

Ce serait pourtant une erreur de ne considérer ces morceaux que comme de simples alternatives aux originaux, car Liszt n'a cessé de remanier ses partitions tout au long de sa vie. Mais lorsqu'il le fait dans les années ultimes, elles se métamorphosent singulièrement, avec un caractère plus sombre, perdant parfois de leur spontanéité première, mais s'aventurant dans un langage prémonitoire, incompris de ses contemporains et qui attendra près d'un siècle avant qu'on ne découvre sa modernité.

Rémy Stricker

Ophélie Gaillard

Violoncelle

Un esprit d'une curiosité insatiable, le goût du risque, un appétit immodéré pour tout le répertoire du violoncelle concertant sans frontières ni querelles de chapelles, voici sans doute ce qui distingue très tôt cette brillante interprète franco-helvétique.

Blue « Révélation soliste instrumental » aux Victoires de la Musique Classique en 2003, elle se produit depuis lors en récital dans les salles les plus prestigieuses (Concertgebouw de Bruges et d'Amsterdam, Bozart à Bruxelles, théâtres de Bordeaux, d'Aix-en-Provence et du Châtelet, Oji Hall de Tokyo et Wigmore Hall de Londres...).

Enfant du baroque, Ophélie Gaillard se spécialise dans la pratique du violoncelle baroque et classique, partage bientôt la scène avec Christophe Rousset et Emmanuelle Haïm, avant de fonder en 2005 Pulcinella, un collectif de virtuoses, ses complices réguliers depuis lors, tous passionnés par l'interprétation sur instruments historiques. Ses enregistrements consacrés à Vivaldi et Boccherini reçoivent les plus hautes distinctions discographiques.

Lauréate du Concours Bach de Leipzig en 1998, elle grave en 2000 pour Ambroisie une intégrale des *Suites* de Bach déjà plébiscitée par la presse, et réitère l'exploit en 2011 pour Aparté (Diapason d'Or, sélection de Strad Magazine).

Parallèlement, elle est aussi l'interprète privilégiée de compositeurs actuels et enregistreur notamment l'intégrale des *Suites* de Britten, et *Oraison* de Pierre Bartholomé.

Loin de délaisser la musique romantique, Ophélie Gaillard joue en soliste avec les orchestres les plus renommés, et enregistre avec succès les intégrales de Schumann, Fauré puis Chopin. Un large public plébiscite son album *Dreams* réalisé à Londres dans les mythiques studios d'Abbey Road avec le Royal Philharmonic Orchestra. Pédagogue recherchée, elle donne régulièrement des masterclasses en Asie ainsi qu'en Amérique latine et centrale.

Ophélie Gaillard joue un violoncelle de Francesco Goffriller de 1737 gracieusement prêté par le CIC et un violoncelle piccolo flamand anonyme.

Delphine Bardin

Piano

Née à Tours, Delphine Bardin commence le piano à l'âge de cinq ans. Elle étudie ensuite auprès de Paule Grimaldi puis entre au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (C.N.S.M.D.P.). Elle y obtient les Premiers prix de piano, de musique de chambre, d'accompagnement piano et d'accompagnement vocal, et se perfectionne auprès de Pierre-Laurent Aimard pour le piano et de Christian Ivaldi pour la musique de chambre.

En 1996, elle est lauréate de la bourse Yvonne Lefébure et se voit décerner, l'année suivante, le Prix Clara Haskil (à Vevey, en Suisse) ; s'ensuivent de nombreux engagements en soliste en Suisse, au Canada, en Allemagne, en France. Devenue lauréate de la Fondation Natexis en 1999 et nommée « Rising Star » pour la saison 2001-2002, elle est invitée à jouer en récital dans des salles aussi prestigieuses que la Philharmonie de Cologne, le Wigmore Hall de Londres ou le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Elle s'est produite dans des festivals tels que le Klavier Festival de la Ruhr, les journées Mozart- Messiaen à Vevey ou le Festival des Arcs.

Chambriste recherchée, elle joue régulièrement avec la violoncelliste Ophélie Gaillard ou la flûtiste Sarah Louvion. Elle a constitué, avec la violoncelliste Maryse Castello et le violoniste Arno Madoni, le Trio Pilgrim. Son duo avec la violoniste Elsa Grether a été récompensé par le Prix Pro Musicis en 2009.

Son dernier disque, les *13 Barcarolles* de Gabriel Fauré (paru chez Alpha en 2010), a obtenu un Diapason d'Or.

L'Orchestre de la Radio Nationale de Roumanie

L'Orchestre de la Radio Nationale de Roumanie, fondé en 1932 à l'initiative et sous la direction du compositeur Mihail Jora, est l'un des plus anciens orchestres de radio au monde. Année après année, les plus grands représentants de l'école roumaine de direction d'orchestre se sont succédés à sa tête, ainsi que de prestigieux invités comme Georges Enescu, Igor Markevitch, Kurt Masur, Willem Mengelberg, Michel Plasson, Yutaka Sado ou Leif Segerstam.

De la même façon, qu'il s'agisse de chant, de violon, de piano ou de violoncelle, les solistes internationaux les plus renommés se sont produits en concert avec lui. On retiendra ainsi tout particulièrement Montserrat Caballe, Ileana Cotrubas, Angela Gheorghiu, Placido Domingo, Luciano Pavarotti pour les voix, Radu Lupu, Martha Argerich, Yehudi Menuhin, David Oistrakh ou Mstislav Rostropovitch pour les instrumentistes.

L'une des spécificités de cet orchestre est sa vocation à défendre et promouvoir la musique de Roumanie sur l'antenne de la radio, non seulement d'un point de vue patrimonial mais aussi par le biais de créations d'œuvres écrites par des compositeurs roumains.

Il a été récompensé par de multiples prix, dont celui de l'Académie Charles Cros en France et le Koussevitzky Award aux États-Unis.

Tiberiu Soare

Direction

Après des études de direction d'orchestre à l'Université nationale de musique de Bucarest, sa ville natale, Tiberiu Soare a remporté en 2003 le Prix de la critique musicale au Concours national Mihail Jora, décerné par l'Union des compositeurs et des musicologues de Roumanie. En 2006 et 2010, il a également été finaliste du Grand prix Prométhée pour les jeunes musiciens.

S'il est, depuis 2005, chef de l'Orchestre de l'Opéra national de Bucarest, Tiberiu Soare dirige régulièrement d'autres prestigieux ensembles symphoniques ou d'opéras roumains, avec lesquels il s'est produit en Chine, en Suisse, en Allemagne, en Israël ou en Pologne. En 2010, il se trouve à la tête de l'Orchestre de la Radio Nationale lors d'un concert exceptionnel à Shanghai, dans le cadre de l'Exposition universelle, et est invité, la même année, à diriger le London Philharmonic Orchestra, avec Angela Gheorghiu en soliste.

Sa récente prestation au vingtième festival international Georges Enescu, durant lequel il a dirigé l'opéra *Œdipe*, a été chaleureusement accueillie tant par la presse que par le public.

Schumann, Liszt and the cello

1850. Schumann was forty. He had recently left Dresden, after six years marked by swings that affected his mental state, with periods of depression, accompanied by creative sterility, and ones of unbounded activity, as in 1849; in that year alone he completed almost forty works, many of them sizeable, including his opera *Genoveva*. "For some time now I have been very busy – it has been my most fruitful year," he wrote. Nevertheless, as in the past, fear of further crises led him to move on, seeking a new activity in a new place, in the hope of allaying the anxieties that threatened his sanity.

Thus, he accepted his friend Ferdinand Hiller's invitation to take over the position of municipal music director in Düsseldorf – a heavy responsibility, of which he had yet to discover the full magnitude. The Schumanns were greeted there in September 1850 with an impressive series of festive events, including serenades by the town musicians, a concert devoted to the composer's music, a celebratory supper and ball. After which he took up his duties: he was in charge of the orchestra and chorus of the Allgemeiner Musikverein, which presented eight to ten annual subscription

concerts, and he had to oversee the music on major feast days at the city's two main Catholic churches. At the same time, his creative abilities continued to flourish that year. His first compositions written in Düsseldorf emerged with another great surge of inspiration: the Cello Concerto op. 129 was written in two weeks, the "Rhenish" Symphony (no. 3, op. 97) in barely a month. Little could one have imagined then that a year later he was to be plunged once more into a despair that led this time to his attempted suicide in 1854, when he threw himself into the Rhine, following which he was committed to a private sanatorium at Endenich, near Bonn.

Schumann's bipolarity, alternating periods of depression and of rapture – an indelible sign of his genius – had troubled him, with little respite, ever since his youth. It was his psychological decline that led some to the misguided belief that his final creative period was not as great as the previous ones had been. But his source of his inspiration during that period had by no means run dry: he explored new avenues, new genres, including church music, choral-orchestral *ballades*, orchestral overtures and chamber works for unusual instrumental combinations. It was in that context of innovation that his Cello Concerto came into being. Although the instrument had long since reached its modern form, the great Romantic composers had rarely employed it as a soloist with an orchestra.

Of the legitimate nineteenth-century cello concertos, Schumann's was a pioneering work, written long before those of Dvořák, Saint-Saëns or Tchaikovsky.

Strangely, we know nothing about the circumstances of the composition of Schumann's Opus 129, which, though rehearsed a few months after its completion, was not premiered until 9 June 1860, six years after the composer's death. Written between 10 and 24 October 1850, it adopts the traditional three movements of the genre, but they are played without pause, making the work into a single span of music, and the finale begins by reintroducing the opening of the first movement. The only cadenza the cellist is allowed comes at the very end of the last movement, and rather than giving a solo display, the cello seeks out new timbres and playing modes, while the orchestra adds dabs of colour, with pizzicatos from the strings and sustained notes from the winds. But it is above all Schumann's general conception of the work that deliberately deviates from the rules. The fact that the soloist takes the floor – after only three chords, played *piano* by the orchestra – with a great lyrical theme evoking the human voice, corresponds to the title Schumann gave this work in his catalogue: “*Konzertstück* (concert piece) for cello with orchestral accompaniment”, reflecting the fact that the composer keeps the cello in the spotlight, with the orchestra often in the

background. The orchestration is indeed exceptionally discreet (sparing use of trumpets and drums), which does not mean that it is limited to a simple supporting role. Its colours and motifs are constantly combined (as in the final cadenza) with the great *ballade* that is sung from beginning to end of the piece by the soloist. For what Schumann wanted was a lyrical monologue, constantly torn between an intense melody – the theme heard from the very beginning, one of the most beautiful Schumann ever wrote, but also the slow-movement lament – and episodes in recitative, thus reducing demonstrations of pure virtuosity to an absolute minimum in a cello part nevertheless requiring great skill.

Because of these unconventional features, Schumann's Cello Concerto was long regarded as a minor achievement; it has also been accused of treating the solo instrument unfavourably. As is often the case with the compositions of Schumann's middle and late periods, interpreters must to understand its singularity in order to bring it out. It is thanks to great performers such as the legendary cellist Pablo Casals, for whom Schumann's Cello Concerto was “one of the finest works one could wish to hear – sublime music from beginning to end”, that this work now at last has its rightful place in the repertoire.

Although relations between Schumann and Liszt were often clouded by Clara's lack of understanding, and even jealousy, Liszt recognised his friend's genius better than anyone, and at Weimar conducted scores that had not been understood when they were first performed, including *Genoveva*, *Manfred* and the third part of his *Scenes from Goethe's Faust*. We do not know whether or not Liszt knew the Cello Concerto, but if he did, the originality of the work's form would no doubt have reminded him of his own two Piano Concertos, which were written around the same time.

Liszt never really showed much interest in chamber music and, with opera, it is the only area into which he did not venture very far, producing only two salon pieces for piano and violin, written in his youth. On the other hand, particularly in the last years of his life, he often made transcriptions for two or more instruments of piano pieces or songs, generally at the request of publishers. Indeed, we must not overlook the fact that transcriptions provided him with a source of income, at a time when he had ceased to give public performances as a virtuoso pianist, an activity that had been more lucrative than composition; furthermore, he was a man, of great generosity and selflessness, and as a result lived in Franciscan poverty.

Of the five pieces for cello and piano recorded here, two were originally songs

with piano accompaniment written in his youth: *Romance oubliée* (1880) is a transcription of *Oh pourquoi donc*, which he had subsequently transcribed for solo piano. The song *Die Zelle in Nonnenwerth* ("The Nonnenwerth Cloister") was written in 1841-1843, while Liszt was holidaying with Marie d'Agoult at the small Franciscan convent built on an island in the Rhine. This song was also revised several times for solo piano before the final version of 1880, which Liszt immediately reworked for cello and piano.

The other three pieces, dating from the end of Liszt's life, show the soberness and bold language that characterise his late works. He had tamed his virtuosity considerably by then and his harmony shows him breaking away more and more from tonality (Liszt declared to an astonished Vincent d'Indy that "he aspired to do away with tonality"). His *Première Élégie* for piano was composed in 1874, following the death of Maria Moukhanoff-Kalergis, the Polish pianist and patron of the arts who had been a fervent admirer of both Liszt and Wagner, then immediately transcribed for several instruments, including the cello. The *Deuxième Élégie* for piano (1877) is dedicated to Lina Ramann, Liszt's first biographer, as a tribute to an article she had written about the *Première Élégie*; again, the transcription for cello and piano was composed at the same time. Finally, *La lugubre gondole* is one of the strangest

pieces from Liszt's last creative period: paradoxically both a premonition of Wagner's death (inspiration of the first, late-1882 version, recomposed in January 1883) and a memorial to him (the revised version, published in 1885, reworked shortly afterwards for cello and piano); Wagner died in Venice in February 1883.

It would be a mistake to consider these pieces merely as alternatives to the originals. Indeed, throughout his lifetime Liszt constantly revised his scores. And when he did so in his final years, they underwent a singular metamorphosis, gaining a more sombre character, sometimes losing their original spontaneity, but adopting a prescient language that was not understood by his contemporaries, and whose modernity was not recognised for almost a hundred years.

Rémy Stricker

Ophélie Gaillard

Cello

An insatiable curiosity, a taste for risk, an immoderate appetite for the whole of the concerted cello repertoire, complete disregard of limits and petty quarrels: those are no doubt the features that have always set this brilliant Franco-Swiss musician apart. Voted "Revelation: Solo Instrumentalist of the Year" at the French Classical Music Awards (Victoires de la Musique Classique) in 2003, she has since appeared in recital at many prestigious venues: Concertgebouw Bruges and Amsterdam; Bozar and Flagey, Brussels; the theatres of Bordeaux, Avignon Aix-en-Provence; the Théâtre du Châtelet in Paris; Oji Hall, Tokyo; London's Wigmore Hall; and many others.

Ophélie Gaillard is a child of Baroque. She specialised in the Baroque cello from a very early age and was soon sharing the stage with Christophe Rousset and Emmanuelle Haïm, before founding Pulcinella, a 'collective' of virtuoso soloists, in 2005. Sharing her passion for performance on period instruments, the musicians of Pulcinella have been her regular accomplices ever since. The recordings of Vivaldi's Cello Sonatas and Concertos and the Cello Concertos of Boccherini reaped excellent ratings and several awards.

Winner of the Leipzig Bach Competition in 1998, in 2000 she recorded for Ambroisie Bach's complete Cello Suites, a performance that was highly acclaimed by the press, and she repeated the exploit in 2011 for Aparté (maximum ratings from *Diapason*, *Strad Magazine*, etc.).

Ophélie Gaillard also performs contemporary works, and has recorded, for instance, Britten's complete Cello Suites and Piano Sonatas with Vanessa Wagner (*Diapason d'Or*, *Choc du Monde de la Musique*) and Pierre Bartholomée's *Oraison* for solo cello.

She is also very fond of the Romantic repertoire, which she plays as a soloist with renowned orchestras. Her recording for Ambroisie of the complete cello works of Schumann, Fauré, then Chopin were highly acclaimed by the press, while the solo album *Dreams* (Aparté), made at the legendary Abbey Road Studios in London with the Royal Philharmonic Orchestra, proved to be a great public success.

Ophélie Gaillard plays a cello by Francesco Goffriller (1737), generously loaned to her by CIC, and also an anonymous Flemish *violoncello piccolo*.

Delphine Bardin

Piano

Born in Tours, Delphine Bardin took up the piano at the age of five. She was taught by Paule Grimaldi in Tours, France, before going on to study at the Paris Conservatoire (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse), where she was awarded *premiers prix* for piano, chamber music and piano accompaniment, then went on to postgraduate studies with Pierre-Laurent Aimard (piano) and Christian Ivaldi (chamber music).

After receiving received the Yvonne Lefébure Award in 1996, then the coveted Clara Haskil Prize (Vevey, Switzerland) in 1997, she received numerous solo engagements, in Switzerland, Canada, Germany and France. In 1999 she was winner of a Fondation Natexis Award and was named “Rising Star” for the 2001-02 season, with invitations to give recitals at prestigious venues such as the Cologne Philharmonia, London’s Wigmore Hall and the Palais des Beaux-Arts in Brussels.

Delphine Bardin has performed at festivals including Klavier-Festival Ruhr in Germany, the Journées Mozart-Messiaen in Vevey, Switzerland, and the Festival des Arcs in France.

Greatly in demand as a chamber musician, she plays regularly with the cellist Ophélie Gaillard and the flautist Sarah Louvion. With Maryse Castello (cello) and Arno Madoni (violin), she forms the Trio Pilgrim. With the violinist Elsa Grether, she was awarded the Pro Musicis Prize in 2009.

Delphine Bardin’s latest recording, Gabriel Fauré’s *13 Barcarolles* (Alpha, 2010), was awarded a *Diapason d’Or*.

The National Radio Orchestra of Romania

The National Radio Orchestra of Romania, founded in 1928 by the composer and conductor Mihail Jora, is one of the world's oldest radio orchestras. Over the decades, some of the great maestros of Romanian conducting have directed the ensemble's performances, as well as eminent guests such as George Enescu, Igor Markevitch, Kurt Masur, Willem Mengelberg, Michel Plasson, Yutaka Sado and Leif Segerstam.

Many great singers, pianists, violinists and cellists have appeared with the orchestra: they include, amongst others, Montserrat Caballe, Ileana Cotrubas, Angela Gheorghiu, Placido Domingo and Luciano Pavarotti, for the singers, and Radu Lupu, Martha Argerich, Yehudi Menuhin, David Oistrakh and Mstislav Rostropovich, for the instrumentalists.

The orchestra's mission is to present works by Romanian composers to listeners in its broadcasts; it promotes Romanian music from all periods up to the very latest contemporary works.

The National Radio Orchestra of Romania has received many awards, including the Prix de l'Académie Charles Cros in France and the Koussevitzky Award in the United States.

Tiberiu Soare

Conductor

Tiberiu Soare studied orchestral conducting at the National Academy of Music in his native city of Bucharest and went on to win the Music Critics' Prize, awarded by the Romanian Union of Composers and Musicologists, at the Mihail Jora National Competition in 2003. In 2006 and 2010, he reached the finals of the Prometheus Grand Prix for young musicians.

In 2005 Tiberiu Soare was appointed conductor of the Orchestra of the National Opera, Bucharest, but he also regularly conducts other fine Romanian ensembles, appearing in Germany, Switzerland, Poland, Israel and China. In 2010, he conducted the National Radio Orchestra of Romania in an exceptional concert in Shanghai, given as part of Expo 2010, and the same year he was invited to conduct the London Philharmonic Orchestra, with Angela Gheorghiu as soloist.

Tiberiu Soare recently conducted Enescu's opera *Œdipe* with the Orchestra and Choir of the National Opera, Bucharest, at the 20th George Enescu International Festival (2011), a performance that was warmly received by the audience and by the press.

