

FROM USHANT ISLAND TO ARMENIA
FLORENTINE MULSANT





© Vahan Mardirossian

1-6 VARIATIONS POUR FLÛTE ET PIANO OP. 11 9'08
Isabelle Duval, *flute*
Asako Yoshida, *piano*

7 VOCALISE POUR ALTO OPUS 53 8'37
Lise Berthaud, *viola*

8-10 QUATUOR POUR CLARINETTE, VIOLON, VIOLONCELLE ET PIANO OP. 22 21'06
Stéphanie Carne, *clarinet*
Trio Tchaïka: Elena Khabarova, *violin* / Sofiya Shapiro, *cello*
Alexandra Matvievskaya, *piano*

11-15 SUITE POUR VIOLONCELLE OP. 41 13'41
Ingrid Schoenlaub, *cello*

LIVE CONCERTS FESTIVAL "MUSICIENNES À OUESSANT 2016"

16-20 SUITE POUR ORCHESTRE À CORDES OP. 42 15'10
The National Chamber Orchestra of Armenia
conducted by Vahan Mardirossian

RECORDED IN ARMENIA

TT' 68'14

FLORENTINE MULSANT

Born in 1962, Florentine Mulsant studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris the traditional disciplines (harmony, counterpoint, fugue, analysis and orchestration) and at the Schola Cantorum, where she won the 1st Prize in composition in 1987 with Allain Gaussin. she followed the instructions of Franco Donatoni at Academia Chigiana in Siena (Italy) and perfected with Alain Bancquart.

From 1991 to 1998, she was teaching harmony and counterpoint at the University of Paris IV-Sorbonne. In 2011, she won the Nadia and Lili Boulanger Prize from the Académie des Beaux-Arts.

Winning many international competitions of composition, many of her works are commissioned and performed by great soloists and orchestras (Lise de la Salle, Quatuor Debussy, Quatuor Manfred, Quatuor Terpsycordes, Vahan Mardirossian, Laure Favre Kahn, Lyonel Schmit, Hélène Schmitt, Henri Demarquette, Raphael Pidoux, Boris Andrianov, Florent and Frédéric Audibert, Laurent Korcia, Anne Queffélec, Romain Leleu, Lise Berthaud, Adam Laloum, Ensemble Sequenza 9.3, Orchestre Philharmonique de Radio-France, Orchestre Colonne, Orchestre National d'Île-de-France, Orchestre de Chambre de Genève, Orchestre National de Chambre d'Arménie, Orchestre des Pays de Savoie, Orchestre National de Caen, Orchestre Philharmonique de Trèves) and in major international festivals in France (Festival d'Auvers-sur-Oise, Festival d'Ambronay, Festival Cello Fan, Festival Musiciennes à Ouessant, Festival Présences, Festival Radio-France Montpellier), Germany (Beethoven Festival in Bonn), Switzerland, United States, in Taiwan and Chile.

The French music label Triton included one of her compositions on the CD *Musique Française au Féminin*. In 2007 the label Ar Re-Se published a monographic CD with her chamber music works with the Cello Sonata op. 27 played by Henri Demarquette.

In 2011 she was awarded to the Prix Nadia et Lili Boulanger of the Académie des Beaux-Arts.

Her discography includes a CD of chamber music (Ar Ré-Sé, 2007), a contribution to the CD *Musique Française au féminin* (Ensemble Latitudes, Triton, 2012) and the *First String Symphony* and the *24 Preludes for piano* (Maestria, 2013). In 2016 were published her three *Fantaisies* op. 48 for violin and harp (Animato) and her *Sonata for double bass and piano* op. 52 (Triton).

In 2015, she is appointed as Composer in Residence at Marseille National Conservatory.

From 2013 to 2016, she was the Vice President of the Symphonic Music Commission in the SACEM.

If she is influenced by the French School of the 20th century, particularly Claude Debussy, Maurice Ravel, Olivier Messiaen and Henri Dutilleux, Florentine Mulsant's musical style is characterized by a great expressiveness, a real freedom in language and the clarity of the musical form.

“WITHOUT CORRECTNESS OF THE EXPRESSION, NO POETRY.”

Théodore de Banville (1823-1891),
Petit Traité de Poésie Française.

Approaching the musical style of a composer is always a complex process. In order to classify it we very frequently assimilate which is a patient work of marquetry to an inventory of some technical tools. Yet, if the latter satisfy an immediate feeling of understanding, they reveal everything but the main part, worth knowing how the composer use them. More than the technical arguments in themselves, it sets out the way the musician requests them who says a lot about this riddle that is always a style.

In the case of Florentine Mulsant (born in 1962), the technique is present, naturally, as a mastered necessity, but is strictly subordinated, as the formal construction, to the meaning necessity or to the poetic flight. Neither the language, nor any choice about the musical form, about the construction of the lines arises as an end in itself; all intervene as the outcome of an emotional quest. From there to imagining Florentine Mulsant's style as a smiling eclecticism, there would be only a step, which would reveal from us an at least superficial listening. The art of the composer could not be reduced neither in the anatomical description of its technical bases, nor in an inconstancy in the choice of these bases. The firmness of lines, the attachment in an intervallic and melodic perception, the sense cultivated by a harmonic color, place Florentine Mulsant in the continuation of the French School of the 20th century, from Maurice Ravel (1875-1937) to Henri Dutilleux (1916-2013). Nevertheless, we will not reach the appeal to sound or mathematical spells which would divert the listener of the fundamental meaning initiative: they are in a total adequacy with the poetic of the work if they appear. Another constant of this style, the modesty which is so obvious in the works of the present recital and her other works. The intensity of a feeling comes from the perfect control of his exposure. Its depth will more surely affect the listener if a part will be left with the art of the understatement, in feelings rather suggested than detailed. This does not a shy music or wisely sheltered in the half-tone; it affects the heart and, it without any hyperbole, the most extreme sweetness or the most direct fierceness. Nothing of it which is human remains to it foreign. But she ignores deliberately the indulgence or the ease which make of the pathos a presentable outer garment, so skillful it is. If she makes use of post-serial elements, of a free atonalism, or of more marked sound polarities, Florentine Mulsant never loses sight of these necessities which show as much the constancy of a requirement as the righteousness of an artistic commitment in which the heart manages the intellect without these two dimensions never ignore.

The *Variations for flute and piano op. 11* (1995) are a testimony of plasticity and formal requirement. The work arises from a first version for clarinet and harp (1990), and exists in another one for clarinet and piano, as well as an ultimate one for cello and harp (2006). The ductility of the melodic line connects her, without submission none, with the lineage stemming from ultimate sonatas¹ (1915, 1916-1917) by Claude Debussy (1862-1918). The theme appears at the same time as flexible one cantilena and an interval container (tone, third minor, semitone, tritone, fourth and fifth) which the flute is going to present successively in several contexts, with sometimes an inversion of the direction of the intervals. The piano makes listen in harmonic aggregates the same contracted material. The *Variation I* proposes a pointillist explosion of the theme, cut in characteristic intervals, with a tight dialogue of both instruments, playing almost in relay one of the other one. More talkative, the *Variation II* is based on the lines in semi and demisemi-quavers of the end of the theme, while pursuing the work on the founding intervals of the latter. This element of coherence registers the variation in an euphonious quasi-modal color: the opposition between dissonance and consonance, between tension and resolution, which establishes the tonal language, gives way in front of an art of the cameo, in which the sound aggregates appear as gradations of a dominant color. The game of exchange goes densifying until a slower breath, preceding a final surge which seems to suspend time, as in the air the crystal cage into which the fairy Viviane locks the enchanter Merlin. The *Variation III* appears as the heart of the work. If the basic material (the real theme, in a way) is eminently present, it can almost be forgotten for the benefit of a dreamy intensity: a quasi-choral by the piano supporting a flute line, which passes of the hesitation in the deployment, pulling a more steady, tenser speech which, of itself, calms down finally without having broken the dreamlike climate. After a virtuoso *toccata* in dialogue in the *Variation IV*, fed by malice and by alacrity, the *Variation V* makes to the theme a strengthened primitive identity, solemnized by doublings (flute and left hand of the piano) and imitative effects. The original element seems to occupy the whole space, in a subtle game of halvings, reflections and brilliances which dissolves, as fray the shreds of a dream in which connect affectedly the awake sleeper, in an ultimate and mysterious echo.

It will have been necessary to wait for the 20th century so that the viola finally sees awarding its first letters patents, via the concertos composed William Walton (1902-1981), Paul Hindemith (1895-1963)

1. Claude Debussy's legacy includes a *Sonata* for violin and piano, one for flute, viola and harp, and one for cello and piano.

or Béla Bartók (1881-1945). The instrument offers nevertheless a very wide pallet, as well from the point of view of the sound possibilities as on the meaning variety, without the help of an orchestra or a partner chamber-music player. *Vocalise for viola op. 53* (2014), dedicated to its creator Lise Berthaud, establishes at the same time a brilliant solo of concert and a strictly structured sequence by three linked movements. The unity of the work is settled on mélodico-rhythmic motives whose the composer uses with a visible fantasia, underlined by the frequent alternations of *tempi* and by an almost imposed rubato.

The viola is alternately made grave, light, poet, tragic actor, wicked, but always provider of the characteristic lyric of the art of Florentine Mulsant: sober, intense and discreet as much as deep. The word *vocalise*, if it clearly explains the importance given here to the melodic parameter, should not be taken in its meaning of exercise or accommodating writing. The technical virtuosity (whom never the composer gives up) never removes the interiority, and we stand in front of a poetry without words, summarizing in his three sections the diversity of the human soul, from passion to contemplation.

The *Quartet "In Jubilo" op. 22* (1999, revised in 2002), dedicated to the clarinetist Stéphanie Carne, is written for a rare instrumental staff, uniting clarinet in B flat, violin, cello and piano², which offers to the composer a large palette of sound material. Three sections will follow, whose first one is, in fact, a series of linked variations, quite supported by the harmonic echoes of the piano (pushed, held, but not played touches in the lower range).

Here still, the notion of theme is totally perceptible, but felt as a melodic continuum and as an interval series. The piano acts as a sound envelope of what expose the other instruments, haloing them with a harmonic halo. The musical form remains precise and clear because of the coherence of the material: the constituent elements of the halo and the theme itself are completely convergent. The transparency of the writing is a deep necessity, which never Florentine Mulsant gives up. Seven variations are linked, with a drastic conciseness and a progressive intensification of the dynamic pallet, from the hieratic initial presentation to the most splendid perpetual motion.

The central section turns to the contrapuntal technique, with a series of imitations entrances (cello,

2. A same instrumental staff has been already used by Olivier Messiaen (1908-1992) in its *Quatuor pour la fin du Temps* (1941).

left hand of the piano, clarinet, violin in the initial part) based on a repetitive melodic and rhythmic motive. Once again, the melodic requested intervals (an encounter between just fourths and fifths on one hand, altered fourths and fifths on the other hand) resume the musical material inherent to the previous section. The second part again presents some elements of the first section (the tritonic material in particular), while densifying the game of inter-instrumental exchange, which presents a real mosaic of dynamics. The counterpoint, first presented as according to his most classic meaning, a horizontal management of the voices, (where from the imitative technique), becomes little by little a colored and quasi-playful approach. We are invited to a sonorities counterpoint, in which the mastered technique is used as a communicative expressiveness, an art hiding the art itself, according to the principle of Jean-Philippe Rameau (1683-1764)³. The last section closes the work in a more secrete color. The piano conducts a dialogue based on a falling scale, itself established by an aggregate of minor thirds. The long rhythm values of the piano build a harmonious echo of this mode, which seems to abolish the dissonance. Other instruments are going to impose little by little to this motive a rising ascending outline which is going to become widespread, like in the beginning of the first section. In a dreamy transparency, the work ends almost as a cycle. If jubilation there is, as the title suggests him explicitly, it holds at the same time of an enjoyment to create, of an outside demonstration, and of a more secret approach, which clearly appears in the last section.

The *Suite for cello op. 41* (2012) is explicitly placed in a double downline, from the first six ones by Johann Sebastian Bach (1685-1750) devolved to the instrument, to the three ones by Benjamin Britten (1913-1976), composed for Mstislav Rostropovitch (1927-2007) respectively in 1964, 1967 and 1971, in tribute to those of his illustrious predecessor. No more than in Britten works, it will be here question of pastiche or stylistic copying. Florentine Mulsant does not practice the composition as a neo-baroque art.

The *Suite* finds its unity in a deep emotion. The thematic material is based on notes D – A – C – F, corresponding to the letters of the first name PAUL, son of the composer, who died in 2011. The first

3. "You will see for while I am not a novice in the art and it does not seem especially that I make big spending of my science in my productions, where I stain to hide the art by the art: because I have in mind only tasteful people, and not at all scholars [...]". Jean-Philippe RAMEAU, *Letter to Antoine Houdar de la Motte*, on 1727, published in Le Mercure de France in March 1765.

section again uses the technique of the variation liked by the composer: the initial statement of the theme (repeated, with modification of the last melodic interval) is followed by six linked variations, which deploy little by little the brief rhythmic values. Far from being self-absorbed on a bemoaning, the movement deploys in a bright climate which moderates, without ever obscure it, a gravity which is only more fascinating to be underlying. The second section is completely played *pizzicati* and is marked by an impulsive enjoyment. The material uses and transforms what the last bars of the previous movement had presented, and the section has an ABA' form, like a scherzo. The *Fugue* which follows sets out its subject on the letters of the first name PAUL, each being marked by a long rhythm value in the beginning of the bar, with a melodic comment between them. In spite of the technical difficulty inherent to the monodic character of the instrument, which is used here as a polyphonic one⁴, the transparency here becomes cardinal virtue, serving the meaning progress until the strette, in the last third of the section, before the quiet presentation of the transposed subject, into the last bar.

Real beating heart of the *Suite*, the fourth section has a more melodic aspect, and is based on the presentation of the last bar of the *Fugue*, which becomes an ascending vibrating call, followed by a noble (in its dotted rhythms) and resigned ending. After a central section based on this ending, completed by harmonic or melodic fifths in the lower range⁵, the initial theme reappears, little by little reduced to its essential fifth. The work does not close on a funeral color, so it is true as the presence of our missing loved ones is a bright trade one. Happiness wins at the end, in a mood close to the gigue, with always the omnipresence of first-name theme in a new presentation. The last five bars enclose the work on a quotation of the first section, meaning of a sweet presence which transcends the emotional feelings, and which makes of this *Suite* a vibrating work of intensity and modesty.

Despite her title, the *Suite for string orchestra op. 42* (2012) is not a baroque pastiche. The contrast between the tempi in the five sections, their secret connexions make the work as dense as a symphony: she has from the baroque suite an attractive diversity which means no fragmented musical form or any thematic lack of cohesion. The first movement (crotchet = 56) exposes two different ideas:

4. Britten asks the same question in the Ciaconna of the Suite n°2 op. 80 (1967).

5. The fifth is the base of the theme built on the first name Paul.

- the first one is based on an intervallic series, gradually enlarged, which reaches little by little the higher register, before a rapid decrease. As often, Florentine Mulsant keeps a clear melodic line based on a frequently transposed intervallic material.
- the second one, less talkative (bars 15-24 for the first exposition), seems to be more static, but the choice and the enlargement of the intervals, the thematic varied repetition connect her to the previous one; so that the two themes are the faces of a same identity.

Preferring here a fast thematic alternation to a classic development, Florentine Mulsant makes of this confrontation the formal base of the movement, before the music turns back to silence.

More quiet, the next movement begins with light oscillations of the violins and violas, which accompany a theme, first played by the cellos and double basses, coming from the first idea in the previous movement, which presents an extended ending. A transitional element connects the transposed returns of the theme, that uses the composer loved half tone distant fourth. First proposed in an homorythmic and harmonic configuration, the theme is little by little presented in contrapuntal imitations, intervallic variations, leading to an emotional climax, then to a discreet vibration of the violins I, ending this intense and mysterious page.

The very sharp third movement has the lightness of a mendelssohnian *scherzo*. The transitional motive of the second movement is still present, with the half tone oscillations which already marked the initial idea in the first one, as well as the intervals on which were based the main themes in the previous sections. The word *Suite* does not mean a lack of cohesion in the musical material; the themes are clearly related, as Florentine Mulsant does in all her works.

Mentioned as *Très expressif* (Very expressive), the fourth movement presents a generous theme with obsessing rhythm, progressing in gradual phases and working on the same intervals as the previous sections. The section is a succession of melodic arabesques presenting the same theme from low pitch to high or to the medium. The rhythmic *ostinato* gives the movement a haunting and litanic aspect.

The last movement summarizes all the material presented in the work in a full of surprises dialogue.

The transparency of the texture and the clarity of the form end the work in an explosion of light.

Subtlety and discretion, frankness and modesty, clearness and deep elaboration of the structure, melodic outline and great importance of the melodic intervals, Florentine Mulsant's style unites seemingly antithetic realities. It is an alliance and not a marriage of convenience, which is realized with simplicity and sincerity. This exciting and secret consubstantiality is the soul of the style of an eminent composer of contemporary French music, of whom the present recital which offers an interesting view, for our real happiness.

Lionel Pons

FLORENTINE MULSANT

Née en 1962, Florentine Mulsant a accompli ses études au Conservatoire national Supérieur de Musique de Paris (harmonie, contrepoint, fugue, analyse et orchestration) et à la Schola Cantorum, où elle obtient en 1987 un Premier Prix de composition dans la classe d'Allain Gaussin. Elle a suivi l'enseignement de Franco Donatoni à l'Academia Chigiana à Sienne (Italie) et s'est perfectionnée auprès d'Alain Bancquart, et a enseigné l'écriture musicale à l'Université de Paris IV – Sorbonne (1991-1998). Elle a reçu en 2011 le Prix Nadia et Lili Boulanger de l'Académie des Beaux-Arts.

Primée de nombreux concours internationaux de composition, ses œuvres sont commandées et jouées par des solistes et orchestres de renom (Lise de la Salle, le Quatuor Debussy, le Quatuor Manfred, le Quatuor Terpsycordes, Vahan Mardirossian, Laure Favre Kahn, Lyonel Schmit, Hélène Schmitt, Henri Demarquette, Raphael Pidoux, Boris Andrianov, Florent et Frédéric Audibert, Laurent Korcia, Anne Queffélec, Romain Leleu, Lise Berthaud, Adam Laloum, Ensemble Vocal Sequenza 9.3, Orchestre Philharmonique de Radio-France, Orchestre Colonne, Orchestre National d'Île-de-France, Orchestre de Chambre de Genève, Orchestre National de Chambre d'Arménie, Orchestre des Pays de Savoie, Orchestre National de Caen, Orchestre Philharmonique de Trêves) et lors de grands festivals internationaux en France (Festival d'Auvers-sur-Oise, Festival d'Ambronay, Festival Cello Fan, Festival Musiciennes à Ouessant, Festival Présences, Festival Radio-France Montpellier), en Allemagne (Festival Beethoven à Bonn), en Suisse ou encore aux États-Unis, à Taiwan et au Chili.

Sa discographie comprend, outre un CD de musique de chambre (Ar Ré-Sé, 2007), une participation au CD *Musique Française au Féminin* (Ensemble Latitudes, Triton, 2012), la *Première Symphonie pour cordes op. 32* et les *24 Préludes pour piano* (Maestria, 2013). En 2016 est paru l'enregistrement de ses trois *Fantaisies op. 48* pour violon et harpe (Animato), ainsi que celui de la *Sonate pour contrebasse et piano op. 52* (Triton).

En 2015 elle a été nommée Compositeur en Résidence au Conservatoire de Marseille.

De 2013 à 2016 elle a été Vice-Présidente de la Commission de la Musique Symphonique à la SACEM.

Si elle revendique les influences esthétiques de l'École Française du XXe siècle, notamment Claude Debussy, Maurice Ravel, Olivier Messiaen et Henri Dutilleux, Florentine Mulsant professe un attachement à l'expressivité, à la liberté de langage et à la fermeté du dessin formel.

« SANS LA JUSTESSE DE L'EXPRESSION, PAS DE POÉSIE. »

Théodore de Banville (1823-1891),
Petit Traité de Poésie Française.

Approcher le style d'un compositeur relève toujours d'une démarche complexe. Bien souvent, dans un souci de classification, nous assimilons ce qui est un patient travail de marqueterie à l'inventaire de quelques outils techniques. Or, si ces derniers satisfont un sentiment immédiat de compréhension, ils disent tout sauf l'essentiel, à savoir comment la nécessité créatrice dispose d'eux. Plus que les arguments techniques en eux-mêmes, c'est la façon dont le créateur les sollicite qui en dit long sur cette énigme que demeure toujours un style.

Dans le cas de Florentine Mulsant (née en 1962), la technique est présente, bien entendu, comme une nécessité maîtrisée, mais elle reste strictement subordonnée, comme l'est la construction formelle, à la nécessité expressive ou à l'élan poétique. Ni le langage, ni aucune position quant à la forme, au traitement des lignes ou du timbre ne se pose comme une fin en soi ; tous interviennent comme l'aboutissement d'une quête émotionnelle. De là à imaginer le style de Florentine Mulsant comme un souriant éclectisme, il n'y aurait qu'un pas, lequel révélerait de notre part une écoute pour le moins superficielle. L'art de la compositrice ne saurait se trouver réduit ni à la description anatomique de ses fondements de langage, ni à une versatilité dans le choix des moyens. La fermeté des lignes, l'attachement à une perception intervallique et mélodique, le sens cultivé d'une couleur harmonique placent Florentine Mulsant dans le prolongement de l'École française du XX^e siècle, de Maurice Ravel (1875-1937) à Henri Dutilleul (1916-2013). Mais on cherchera en vain chez elle le recours à des sortilèges sonores ou mathématiques qui viendraient détourner l'auditeur de la démarche expressive fondamentale : s'il leur arrive d'être invoqués, c'est alors en totale adéquation avec la poétique de l'œuvre. Autre constante de ce style, la pudeur qui affleure constamment dans les pages du présent récital comme dans toutes celles tombées de la plume de la compositrice. L'intensité d'un sentiment ne se mesure pas à l'ampleur de sa mise en scène sonore, mais au contraire à la parfaite maîtrise de son exposition. Sa profondeur sera d'autant plus susceptible de toucher l'auditeur qu'une part sera laissée à l'art de la litote, à ce qui est suggéré plutôt que détaillé. Ceci n'implique nullement une musique timide ou sagement retranchée dans la demi-teinte ; elle atteint le cœur, elle touche, sans jamais forcer le trait, aux rivages de la plus extrême douceur comme à ceux de la véhémence la plus directe, et rien de ce qui est humain ne lui demeure étranger. Mais elle ignore délibérément la complaisance ou la facilité qui font du pathos un cache-misère, si habile soit-il. Qu'elle fasse usage d'éléments post-sériels, d'un libre atonalisme, ou de polarités sonores plus marquées, Florentine

Mulsant ne perd jamais de vue ces nécessités qui manifestent autant la constance d'une exigence que la probité d'un engagement artistique dans lequel le cœur commande à l'intellect sans que ces deux dimensions s'ignorent jamais.

Les *Variations pour flûte et piano op. 11* de 1995 sont un témoignage de plasticité et d'exigence formelle. L'œuvre est issue d'une première version pour clarinette et harpe (1990), et existe dans une version pour clarinette et piano, ainsi qu'une ultime pour violoncelle et harpe (2006). La ductilité de la ligne mélodique la rattache, sans servilité aucune, à la lignée issue des ultimes sonates¹ (1915, 1916-1917) de Claude Debussy (1862-1918). Le thème se présente à la fois comme une souple cantilène et un réservoir intervalle (ton, tierce mineure, demi-ton, triton et quarte juste) que la flûte va présenter successivement dans plusieurs contextes, avec parfois une inversion du sens des intervalles. Le piano fait écho, faisant entendre en agrégats harmoniques le même matériau, ainsi contracté. La *Variation I* propose un éclatement pointilliste du thème, fragmenté en incises intervalles, avec un dialogue serré des deux instruments, intervenant quasiment en relais l'un de l'autre. Plus volubile encore, la *Variation II* semble se fonder sur les traits en doubles et triples-croches de la fin du thème, tout en poursuivant le jeu sur les intervalles fondateurs de ce dernier. Cet élément de cohérence inscrit l'œuvre dans une couleur quasi-modale euphonique : l'opposition entre dissonance et consonance, entre tension et résolution qui fonde le langage tonal cède le pas devant un art du camaïeu, dans lequel les agrégats sonores apparaissent comme des dégradés d'une couleur dominante. Le jeu d'échange va se densifiant jusqu'à une respiration plus lente, précédant une envolée finale qui semble se suspendre en sa propre résonance, comme dans l'air la cage de cristal dans laquelle la fée Viviane enferme l'enchanteur Merlin. La *Variation III* se présente comme le cœur de l'œuvre. Si le matériau de base (le véritable thème, en quelque sorte) reste éminemment présent, il se laisse pratiquement oublier au profit d'une intensité rêveuse : un quasi-choral de piano soutenant une ligne de flûte qui passe de l'hésitation au déploiement, entraînant un discours plus soutenu, plus tendu qui, de lui-même, s'apaise enfin sans avoir rompu le climat onirique. Après une virtuose *toccata* en dialogue dans la *Variation IV*, nourrie de malice et de capricante alacrité, la *Variation V* rend au thème une identité primitive renforcée, solennisée par des doublures (flûte et main gauche du piano) et des effets imitatifs. L'élément originel semble occuper tout l'espace, en un subtil jeu de dédoublements,

1. Claude Debussy laisse une *Sonate pour violon et piano*, une pour flûte, alto et harpe, et une pour violoncelle et piano.

de reflets et de miroitements qui se dissout, comme s'effiloquent les lambeaux d'un rêve auxquels se rattache précieusement le dormeur éveillé, en une ultime et mystérieuse résonance.

Il aura fallu attendre le XX^e siècle pour que l'alto se voie enfin décerner ses premières lettres de noblesse, via les œuvres concertantes que lui consacrent un William Walton (1902-1981), un Paul Hindemith (1895-1963), un Béla Bartók (1881-1945). L'instrument offre pourtant une très large palette, aussi bien sur le plan des possibilités sonores que sur celui de l'éventail expressif, même sans le secours d'un orchestre ou d'un partenaire chambriste. La *Vocalise pour alto op. 53* (2014), dédiée à sa créatrice Lise Berthaud, constitue à la fois un brillant solo de concert et une succession rigoureusement architecturée de trois mouvements enchaînés. L'unité repose sur des motifs mélodico-rythmiques que la compositrice mobilise avec une apparente *fantasia*, soulignée par les alternances fréquentes de *tempi* et un *rubato* quasiment prescrit. L'alto se fait tour à tour grave, léger, poète, tragédien, malicieux, mais toujours truchement et dispensateur d'un lyrisme caractéristique de l'art de Florentine Mulsant : sobre et intense, discret autant que profond. Le terme de vocalise, s'il traduit clairement l'importance accordée ici au phénomène mélodique, ne doit pas être pris dans son acception d'exercice ou d'écriture complaisante. La virtuosité technique (à laquelle jamais la compositrice ne renonce) ne prend jamais le pas sur l'intériorité, et c'est bien face à une poésie lyrique sans mots que nous nous trouvons, résumant dans ses trois sections la diversité de l'âme humaine, de la passion au recueillement.

Le *Quatuor « In Jubilo » op. 22* (1999, révisé en 2002), dédié à la clarinettiste Stéphanie Carne, adopte une formation rare unissant clarinette en si bémol, violon, violoncelle et piano², laquelle offre à la compositrice un grand nombre de combinaisons timbriques originales. Trois mouvements se succèdent, dont le premier est, en fait une série de variations enchaînées, toutes appuyées sur les résonances harmoniques du piano (touches enfoncées, tenues, mais non jouées, très présentes à la main gauche). Ici encore, la notion de thème reste tout à fait perceptible, mais envisagée sous le double jour d'un continuum mélodique et d'une série intervalle. Le piano agit comme un enveloppement sonore de ce que proposent les autres instruments, les nimbant d'un halo harmonique qui n'ôte rien de sa précision au discours³. La limpidité de l'écriture demeure ici nécessité première,

2. Cette formation est déjà celle utilisée par Olivier Messiaen (1908-1992) dans son *Quatuor pour la fin du Temps* (1941).

à laquelle jamais Florentine Mulsant ne renonce. Sept variations s'enchaînent, toutes marquées au coin d'une concision quasi lapidaire et d'une intensification progressive de la palette dynamique, du hiératisme de l'exposé initial jusqu'au mouvement perpétuel le plus étourdissant. C'est vers la technique contrapuntique que se tourne le mouvement central, avec une série d'entrées en imitations (violoncelle, main gauche du piano, clarinette, violon dans la partie initiale) fondées sur un motif mélodico-rythmique répétitif. Encore une fois, les intervalles mélodiques sollicités (un face-à-face entre quartes et quintes juste d'une part, quartes et quintes altérées d'autre part) reprend les données inhérentes au mouvement précédent, dans un souci de cohésion jamais pris en faute. La deuxième partie verra réapparaître des éléments du premier mouvement (le matériau tritonique en particulier), tout en densifiant le jeu d'échange inter-instrumental, qui s'apparente à un hoquet⁴ et présente une véritable mosaïque de dynamiques d'attaque et de modes de jeu. Le contrepoint, d'abord présenté – suivant son acception la plus classique – comme une gestion horizontale des voix, (d'où la technique imitative), est peu à peu transposé sur le plan d'une conception timbrique et quasi-ludique, dont l'élan ne peut manquer d'entraîner à sa suite l'auditeur, fût-il le moins averti. C'est à un contrepoint de timbre que nous sommes conviés, dans lequel la technique maîtrisée reste au service d'une expressivité communicative, l'art cachant l'art lui-même, selon le principe de Jean-Philippe Rameau (1683-1764)⁵. Le dernier mouvement va refermer l'œuvre sur une note plus intérieure. Le piano est ici le moteur d'un dialogue basé sur une gamme descendante, elle-même constituée d'un agrégat de tierces mineures enchâssées les unes dans les autres. Les tenues du piano construisent la résonance harmonique de ce mode, qui semble abolir la dissonance pour se mouvoir dans une euphonie secrète et heureuse. Les autres instruments vont peu à peu imposer à ce motif un dessin ascendant qui va se généraliser, tout en laissant planer l'ombre du début du premier mouvement. Dans une limpidité rêveuse, l'œuvre se clôt presque comme un cycle. Si jubilation il y a, comme le titre le suggère explicitement, elle tient à la fois d'une joie de créer, d'une manifestation extérieure, et d'un phénomène plus lumineux et plus secret, qui est livré avec

3. Du point de vue des intervalles, les éléments constitutifs de ce halo et du thème proprement dit sont tout à fait convergents.

4. Technique de contrepoint issu du langage médiéval, consistant en un dialogue mélodique et rythmique serré, dans lequel une voix ne s'exprime que lorsque les autres se taisent, la réciproque étant vérifiée.

5. « Vous verrez pour lors que je ne suis pas novice dans l'art et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse de grandes dépenses de ma science dans mes productions, où je tache de cacher l'art par l'art même : car je n'ai en vue que les gens de goût, et nullement les savants [...] ». Jean-Philippe RAMEAU, *Lettre à Antoine Houdar de la Motte*, 1727, publiée dans *Le Mercure de France* en Mars 1765.

évidence et pudeur dans le dernier mouvement.

La *Suite pour violoncelle seul op. 41* de 2012 se situe explicitement dans une double descendance, celle d'abord des six suites de Johann Sebastian Bach (1685-1750) dévolues à l'instrument, celle ensuite des trois suites de Benjamin Britten (1913-1976) conçues pour Mstislav Rostropovitch (1927-2007) en 1964, 1967 et 1971, en hommage à celles de son illustre devancier. Pas plus que chez Britten, il ne sera ici question de pastiche ou de démarquage stylistique. L'idée même d'un art néo-baroque ne préoccupe pas Florentine Mulsant, du moins pas en tant que nécessité première.

La suite puise son unité profonde dans un contexte émotionnel et affectif chargé, puisque le matériau thématique est basé sur les notes *ré – la – do – fa* correspondant aux lettres du prénom PAUL, fils de la compositrice décédé en 2011. Le premier mouvement renoue avec la technique de la variation chère à la musicienne, puisque l'énoncé initial du thème (répété, avec modification du dernier intervalle mélodique) est suivi de six variations enchaînées se déployant peu à peu vers les valeurs rythmiques brèves. Loin de se replier sur une déploration, le mouvement se déploie dans un climat lumineux que tempère, sans le voiler jamais, une gravité qui n'est que plus prenante d'être sous-jacente. Le second mouvement est entièrement réalisé en *pizzicati* et est marqué au coin d'une joie primesautière. Le matériau utilise et transforme ce que les dernières mesures du mouvement précédent avait fait entendre, et le mouvement dans son ensemble affecte une coupe ABA' qui l'apparente à un *scherzo*. La *Fugue* qui fait suite voit son sujet fondé sur les lettres du prénom PAUL, chacune étant marquée par une valeur longue en début de mesure, avec un commentaire mélodique entre lesdites valeurs. Malgré la difficulté technique inhérente au caractère monodique de l'instrument, qui doit s'appliquer ici à une écriture polyphonique⁶, c'est ici la limpidité qui demeure vertu cardinale, servant la progression expressive jusque vers la strette qui occupe le dernier tiers du mouvement, avant le calme exposé du sujet transposé dans la dernière mesure. Véritable cœur battant de la *Suite*, le quatrième mouvement adopte un caractère plus mélodique, et s'appuie sur la présentation de la dernière mesure de la *Fugue*, laquelle devient un appel ascendant pudique mais vibrant, suivi d'une désinence à la fois noble (dans ses rythmes pointés) et accablée. Après une section centrale fondée sur cette désinence, complétée par des

6. Britten se pose le même problème dans la *Ciaccona de la Suite n°2 op. 80* (1967).

quintes harmoniques ou mélodiques dans le grave⁷, la figure initiale réapparaît, peu à peu réduite à son essence de quinte, présente de façon frappante jusque dans son effacement. Ce n'est pas sur une note funèbre que se referme l'œuvre, tant il est vrai que la présence des êtres aimés disparus est un compagnonnage lumineux. La joie domine ici, dans un esprit proche de la gigue, avec toujours cette omniprésence du thème-prénom dans une nouvelle présentation. Les cinq dernières mesures clôturent l'œuvre sur un rappel du premier mouvement, témoin d'une présence douce qui transcende les états émotionnels ou affectifs, et qui fait de cette Suite un opus vibrant d'intensité et de retenue.

La Suite pour orchestre à cordes op. 42 (2012) ne s'inscrit pas dans la descendance de la suite néobaroque, ni dans une quelconque démarche de pastiche. Le contraste entre les tempi des cinq mouvements, leur secrète parenté la rapprochent d'une symphonie, mais elle conserve de la suite l'idée de contraste, d'humeur changeante qui n'implique nullement un décousu dans la structure ou dans le maillage thématique. Le premier mouvement (noire = 56) oppose deux idées fondatrices :

- la première consiste en une série intervallique progressivement agrandie, se déployant peu à peu vers l'aigu, avant une décroissance plus rapide. Comme souvent, Florentine Mulsant conserve la perception claire d'une ligne mélodique, mais cette dernière est fondée sur un travail intervallique qui se prête à la transposition..
- la seconde, moins volubile (mesures 15-24 pour la première présentation), présente un aspect plus statique. La technique de l'agrandissement des intervalles, le choix de ces derniers, la répétition variée de l'idée la relie pourtant à la première idée, au point que les deux constituent les deux visages d'une même entité.

Préférant ici l'alternance rapprochée des deux supports thématiques à l'option d'un développement scholastique, Florentine Mulsant fait de ce face-à-face le moteur formel du mouvement, avant le retour soudain au silence.

Sensiblement plus lent, le mouvement suivant prend appui sur d'aériennes oscillations des pupitres aigus, qui soutiennent un thème d'abord confié aux violoncelles et contrebasses, directement dérivé de la première idée du mouvement précédent, nanti d'une longue désinence. Une figure transitionnelle va relier les apparitions transposées de ce thème, qui utilise entre autres les

7. Rappelons que la quinte demeure le fondement mélodique du thème formé par les notes-lettres du prénom PAUL..

enchaînements de quarts à distance de demi-ton chers à la compositrice. D'abord proposé dans une configuration homorythmique et harmonique, le thème sera peu à peu élargi à des imitations non régulières, des variations intervalliques qui le conduisent d'abord à un climax émotionnel puis à un discret frémissement des violons I qui referme cette page intense et mystérieuse. Le très vif troisième mouvement évoque par sa légèreté un *scherzo* mendelssohnien. Nous retrouvons le motif transitionnel du deuxième mouvement, les oscillations au demi-ton qui marquaient déjà la première idée du premier mouvement, les intervalles fondateurs des thèmes principaux déjà entendus. Le terme de *Suite* ne répudie en rien cette cohésion du matériau à l'intérieur de l'œuvre qui se révèle une constante dans la démarche créatrice de Florentine Mulsant. Précisé *Très expressif*, le quatrième mouvement déroule un ample thème au rythme obsédant, progressant par paliers avec toujours un travail sur les mêmes intervalles. La pièce se présente comme une succession d'arches qui voient chaque fois le thème repartir de la strate grave pour atteindre tantôt l'aigu tantôt le médium. Le choix d'un rythme obstiné confère au mouvement un caractère lancinant, presque litannique. Le dernier mouvement va récapituler le matériau de l'œuvre en un vif dialogue. La limpidité du discours, la clarté du dessin formel permettent à la *Suite* de se terminer dans un jaillissement de lumière.

Subtilité et discrétion, franchise et pudeur, clarté et élaboration en profondeur de la structure, coexistence d'une préoccupation mélodique et d'une cohérence intervallique, le style de Florentine Mulsant allie, conjugue au plus intime et rend complémentaires des phénomènes en apparence antithétiques. Il s'agit bien d'une alliance et non d'un mariage de raison, laquelle s'opère avec un naturel qu'il serait vain de tenter de réduire à tel ou tel phénomène de technique, d'influences ou d'école : c'est précisément dans cette consubstantialité que repose, palpitante et secrète, l'âme du style d'une de nos plus attachantes figures de la musique française de notre temps, dont le présent récital offre un panorama sinon complet, du moins représentatif, pour notre plus grand bonheur.

Lionel Pons



© Pierre Estéfe

ISABELLE DUVAL



D.R.

STÉPHANIE CARNE



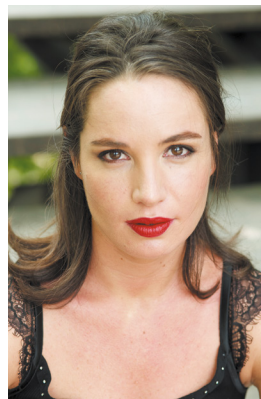
© Nicola Quadrelli

TRIO TCHAÏKA



D.R.

INGRID SCHOENLAUB



© Neda Navaei

LISE BERTHAUD



D.R.

ASAKO YOSHIDA



© Raffi Mardirossian

VAHAN MARDIROSSIAN



D.R.

THE NATIONAL CHAMBER ORCHESTRA OF ARMENIA

LISE BERTHAUD, viola

A remarked member of BBC Radio 3's New Generation Artists Scheme for 2013-2015, Lise Berthaud is unanimously praised as an outstanding figure on the international music scene.

She has performed in various prestigious concert venues throughout the world (Théâtre des Champs-Élysées, Wigmore Hall, Bridgewater Hall, The Sage Gateshead, Cheltenham Festival, Philharmonie de Paris, Festival de Montpellier-Radio France, Festival Berlioz de la Côte Saint-André, Festival de la Roque d'Anthéron, Davos Festival, Moritzburg Festival, Schubertiade Hohenems, Louisiana Museum in Denmark, Korlsholm festival in Finland, Palazzetto Bru Zane in Venice, Rencontres Musicales d'Evian Festival International de Colmar...) with such artists as Renaud Capuçon, Eric Le Sage, Augustin Dumay, Pierre-Laurent Aimard, Emmanuel Pahud, Gordan Nikolich, Martin Helmchen, Marie-Elisabeth Hecker, Alina Ibragimova, Veronika Eberle, Christian Poltera, Daishin Kashimoto, Quatuor Ebène, the Modigliani Quartet.

En septembre 2013, Lise Berthaud est sélectionnée dans le prestigieux programme BBC New Generation Artist pour les saisons 2013-2015. Elle est invitée à jouer le concerto pour alto de Schwanendreher de Paul Hindemith avec le BBC Symphony dirigé par Sakari Oramo, puis est l'invitée du BBC Philharmonic, du BBC National Orchestra of Wales. En septembre 2014, elle fait ses débuts au prestigieux Festival BBC Proms, au Royal Albert Hall, dans le Concerto pour alto de William Walton avec le BBC Symphony dirigé par Andrew Litton. La même année, elle enregistre Harold en Italie avec l'Orchestre National de Lyon dirigé par Leonard Slatkin.

En soliste, elle est l'invitée d'orchestres comme le Iceland Symphony Orchestra, le Hong-Kong Sinfonietta, le Düsseldorfer Symphoniker, le Sinfonia Varsovia, les Musiciens du Louvre, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre de Chambre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Wrocław, l'Orchestre de Cannes, l'Orchestre de Chambre de Wallonie, l'Orchestre Philharmonique de Sao Paulo,... Elle joue sous la direction de Paul Mc Creesh, Leonard Slatkin, Marc Minkowski, François Leleux, Fabien Gabel, ou encore Emmanuel Krivine qui l'emmène en tournée avec Harold en Italie et l'Orchestre Français des jeunes alors qu'elle n'a que 20 ans.

STÉPHANIE CARNE, clarinet

She obtained her *premiers prix* in clarinet and chamber music at the Paris Conservatoire in 1991 in Michel Arrignon's class. She then did a graduate programme in chamber music there, benefiting from classes with Maurice Bourgue and David Walter, and master classes with the Quintette Moraguès.

Working with several groups (Trio Don Giovanni, Octuor Da Ponte, Quintette L), she has participated in, amongst others, the festivals of Saint-Lizier, Mantes, Périgord Noir, the Côte d'Amour, Ris-Orangis, and the *Sommarnattes Toner* in Sweden...

She is a founding member of the Ensemble Latitudes with which she recorded *Musique française au féminin* on Triton, a disc devoted to women composers of the 20th and 21st centuries. Hailed by the critics, the disc was awarded five Diapasons (*Diapason*) and 'Coup de Cœur' of the *Revue du son* and *Resmusica*. For this disc, Florentine Mulsant entrusted her with the first performance of the quartet *In Jubilo*, Op.22 then the first performance of the Wind Quintet, Op.30 for the 'Musiques Démesurées' festival in 2005, and, in 2014, the premiere of *Empreintes*, Op.46 for solo clarinet, at Salle Adyar in Paris.

For the clarinetist, music is also a fantastic vector for going towards other arts like photography (concert around the Zen Garden at the Maison du Japon in Paris, in collaboration with the photographer Sylvie Allouche) or energetic arts such as Qi Gong and Tai Ji Quan, which come largely to deepen life and the practice of music.

Holder of a degree in clarinet, Stéphanie Carne is also a professor at the conservatories of the 7th and 9th arrondissements in Paris.

Premiers Prix de clarinette et de musique de chambre du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris en 1991 dans la classe de Michel Arrignon. Elle y effectue ensuite un cycle de perfectionnement en musique de chambre, bénéficiant des cours de Maurice Bourgue, David Walter et des Master Classes du Quintette Moraguès.

Au sein de plusieurs formations (Trio Don Giovanni, Octuor Da Ponte, Quintette L), elle participe, entre autres, aux festivals de Saint-Lizier, de Mantes, du Périgord noir, de la Côte d'Amour, de Ris-Orangis et celui de Sommarnattes Toner en Suède...

Elle est membre fondatrice de l'Ensemble Latitudes avec lequel elle enregistre chez Triton Musique

française au féminin, *disque consacré aux compositrices du XX^e et XXI^e siècle. Ce disque, salué par la critique, a obtenu cinq Diapasons, le « Coup de Cœur » de la Revue du son et de Resmusica.*

Florentine Mulsant lui confie pour ce disque la création du Quatuor In Jubilo op 22 puis la création du Quintette à vent op 30 pour le Festival Musiques Démesurées en 2005 et en 2014 la création d'Empreintes op 46 pour clarinette seule, salle Adyar à Paris.

La musique est aussi, pour la clarinettiste, un vecteur fabuleux pour cheminer vers d'autres arts comme la photographie (Concert autour du Jardin Zen réalisé à la Maison du Japon à Paris en collaboration avec la photographe Sylvie Allouche) ou les arts énergétiques tels que le Qi Gong et le Tai Ji Quan venus largement approfondir vie et pratique musicales.

Titulaire du CA de clarinette, Stéphanie Carne est également professeur des conservatoires des 7^e et 9^e arrondissements de Paris.

ISABELLE DUVAL, flûte

Grant-holder from the Menuhin Foundation and holder of the *certificat d'aptitude*, Isabelle Duval teaches flute and chamber music at the Conservatoire à Rayonnement Départemental of Val d'Yerres and regularly collaborates with the *Pôles Supérieurs*.

Due to her curiosity, she is interested in a wide range of repertoires and seeks a constant collaboration with contemporary composers. Her work is also oriented towards improvisation and jazz, and her critically acclaimed recordings reflect the eclecticism of her approach.

Member of various groups, she appears in festivals devoted to Baroque music as well as to improvisation, contemporary music and jazz (Ars Musica in Brussels, contemporary music festivals in Rome and Madrid, 'Musiques Démesurées' in Clermont-Ferrand, Baroque festivals of Sablé-sur-Sarthe, Arques-la-Bataille, Namur, Pontoise, 'Al improvviso' in Gliwice, Poland, jazz festivals in Nice and Montauban, 'Jazz à Vienne'...).

Her recordings include *Multifonia 95*, a disc devoted to contemporary Spanish music (l'empreinte digitale/Harmonia Mundi), and *Musique française au féminin* (Triton), devoted to French music by

20th- and 21st-century women composers. *Diapason* magazine awarded 5 diapasons to this disc, which was also a *coup de coeur* ('love at first hearing') for the *Resmusica* website and the magazine *La Revue du son*. With the Aromates ensemble, she recorded three albums for the Alpha label, focussing on Arab-Andalusian music. The first, 'Jardin de Myrthe', a FNAC *coup de coeur*, met with enormous success and was listed by *Music info* magazine in the 'Top Album 150' of the best sales, all styles combined.

Isabelle Duval is currently a member of several ensembles: Aromates, Alborada (flute and harp), Solid'air, and solo flute with the orchestra Coruscant.

Lauréate de la Fondation Menuhin et Titulaire du C.A, Isabelle Duval enseigne la flûte et la musique de chambre au Conservatoire à Rayonnement Départemental du Val d'Yerres (91) et collabore régulièrement avec les Pôles Supérieurs.

Sa curiosité l'amène à s'intéresser à un large éventail de répertoires et à rechercher une collaboration constante avec les compositeurs contemporains. Son travail est également orienté vers l'improvisation et le jazz. Ses enregistrements discographiques, salués par la presse, reflètent l'éclectisme de sa démarche.

Membre de diverses formations elle se produit dans des Festivals consacrés aussi bien à la musique baroque, qu'à l'improvisation, à la musique contemporaine et au jazz, («Ars Musica» à Bruxelles, Festivals de musique contemporaine de Rome, Madrid, « Musiques Démesurées » à Clermont-Ferrand, Festivals Baroque de Sablé sur Sarthe, Arques-la-Bataille, Namur, Pontoise, « Al improvviso » de Gliwice en Pologne, Festivals de Jazz de Nice, Montauban, « Jazz à Vienne... »).

Parmi ses enregistrements : « Multifonia 95 » disque consacré à la musique contemporaine espagnole (Empreinte Digitale/Harmonia Mundi). «Musique Française au Féminin» pour le label Triton, dédié à la musique française des compositrices du XX^eme siècle. La Revue Diapason décernera 5 diapasons à ce disque qui sera également « coup de coeur » du site Resmusica et du magazine « La Revue du son ». Avec l'ensemble Aromates, elle enregistre 3 albums pour le label Alpha autour de la musique arabo andalouse. Le 1^{er} album, « Jardin de Myrthe », coup de coeur de la Fnac, rencontrera un énorme succès et sera classé par le magazine Musique info au « Top Album 150 » des meilleures ventes tous styles confondus.

Isabelle Duval est actuellement membre de plusieurs ensembles : Aromates, Alborada (flûte et harpe), Solid'air, et flûte solo de l'orchestre Coruscant.

ALEXANDRA MATVIEVSKAYA, piano

Alexandra Matvievskaya was born in Perm, Russia.

She began playing piano at the age of 4 although her parents were not musicians.

During her studies at the Moscow Conservatory, she often played with cellists and worked as an accompanist in the class of Professor Natalia Shakhovskaya. She met Mstislav Rostropovich and participated in master classes.

She also worked as an assistant to her piano professor at the Conservatory, Yuri Airapetyan.

She was unanimously awarded her Piano Performance diploma from the Ecole Normale de Musique in Paris, in the class of Jean-Marc Luisada, focusing on the traditions of the French piano school, quite different from the Russian piano school.

Today she is continuing her studies at the upper/graduate level, pursuing a Concert Pianist degree, again with Jean-Marc Luisada at the Ecole Normale.

She has given concerts and participated in competitions as a soloist and a chamber musician in Russia, Ukraine, Italy, Spain, Sweden, Croatia, Serbia, China, the United States (of America) and Republic of South Africa.

In December 2012 she won the 2nd prize and the special prize for the best interpretation of a Romantic work at the 6th Claude Bonneton International Piano Competition in Sète (France).

Alexandra Matvievskaya est née à Perm en Russie.

Elle commence le piano à l'âge de 4 ans bien que ses parents ne soient pas musiciens.

Pendant ses études au Conservatoire de Moscou elle joue souvent avec des violoncellistes et travaille comme accompagnatrice dans la classe du professeur Natalia Shakhovskaya. Elle rencontre Mstislav Rostropovich et participe à ses master-classes.

Elle travaille ensuite comme assistante de son professeur de piano Yuri Airapetyan.

Elle a obtenu à l'unanimité son diplôme supérieur d'Exécution de piano à l'École Normale de Paris dans la classe de Jean-Marc Luisada, s'intéressant beaucoup aux traditions de l'école française du piano, école très différente de l'école du piano russe.

Aujourd'hui elle poursuit ses études dans le degré supérieur et prépare un diplôme de pianiste-concertiste toujours à l'Ecole normale dans la classe de Jean-Marc Luisada.

Elle donne des concerts et passe des concours comme soliste et comme pianiste de musique de chambre en Russie, Ukraine, Italie, Espagne, Suède, Croatie, Serbie, Chine, Etats-Unis d'Amérique et République d'Afrique du Sud.

En décembre 2012 elle obtient le 2e prix et le prix spécial pour la meilleure interprétation d'œuvre romantique au 6e Concours International de Piano Claude Bonneton à Sète.

INGRID SCHOENLAUB, cello

Taught by Philippe Muller at the Paris Conservatoire and by Frans Helmerson at the Musikhochschule in Cologne, Ingrid Schoenlaub was nominated with the Psophos Quartet in the category 'Best Ensemble of the Year' at the *Victoires de la Musique* ceremony in 2005, and also chosen as a BBC 'New Generation Artist'.

She has been invited to play in leading international venues in Toronto, Montreal, Boston, London (Wigmore Hall, BBC, St Luke's), Amsterdam (Concertgebouw), Detroit (Great Lakes Music Festival), *La Folle Journée de Nantes*, Musée d'Orsay and Auditorium du Louvre (Paris), Brussels (Palais des Beaux-Arts), *Printemps des Arts de Monaco*, Tokyo, Hong Kong, Teheran, Tel Aviv...

As a concert artist, she has appeared as soloist with the Orchestra of the Garde Républicaine, Orchestre Pasdeloup, and Ensemble Philharmonique de Paris, and was invited as cello co-soloist by the Royal Philharmonic Orchestra of London.

She likes exploring new musical forms and is involved in contemporary creation with the Cairn, Sillages and Lucilin (Luxembourg) ensembles. The expression of her artistic sensibility thus also blossoms in works by composers of our time: Berio, Kagel, Aperghis, Grisey, Dusapin, Leroux, López López, Saariaho, Romitelli, Matalon, Gervasoni, Combié, Rebotier, Cendo, Bedrossian, Dufourt, Greitzer, Pontier.

The quality of exchange offered by playing chamber music is especially revealing. She plays in duo with pianist Sodi Braide, and their concerts in France and abroad lie within this quest for complicity between performers and beyond: with an audience, a venue, a work...

Ingrid Schoenlaub also plays with the Paris Mozart Orchestra, founded and directed by Claire Gibault, of which the social commitment, particularly performing in prisons and schools, is close to her heart.

Her recordings with the Psophos Quartet have been unanimously hailed by the musical press: Felix Mendelssohn Quartets Opp. 44 no.1 and 80 (5/5, *Classica Répertoire*); Schoenberg, Berg, Webern (4 stars, *Le Monde de la Musique*); complete quartets of Maurice Ohana ('Choc', *Le Monde de la Musique*, 10/10, *Classica Répertoire*, 5/5, *Diapason*).

Her curiosity leads her naturally to the crossing of different art forms. In 2008, alongside Laure Daugé, dancer-choreographer accomplice, she was artist in residence in Montreal, invited by the Conseil des Arts et des Lettres du Québec. With Marie Tikova, stage director (Compagnie Feux de la Rampe), she created 'Fables Amoureuses' a show for two actors and cello based on Jean de La Fontaine. She is currently participating in 'Divertimento for Rope & Strings' with the English acrobat Gisele Edwards, a show premiered in London in 2016.

Ingrid Schoenlaub takes part in the 'Fous de Musique' (Mad for Music) action, initiated by pianist Itamar Golan with ATD-Quart Monde, which offers concerts to the most destitute in order that music open ever more doors.

She trained with Wilfride Piollet, prima ballerina at the Paris Opera, whose 'Barres Flexibles' method nurtures her musical and instrumental practice.

Her exceptional companion in this progression is an 18th-century Venetian cello called the 'Rembrandt'...

Formée par Philippe Muller au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et Frans Helmerson à la Musikhochschule de Cologne, Ingrid Schoenlaub a été nommée dans la catégorie Meilleur ensemble de l'année aux Victoires de la Musique en 2005 avec le quatuor Psophos, également choisi comme New Generation Artist de la BBC.

Elle est invitée à jouer sur les plus grandes scènes internationales : Toronto, Montreal, Boston, Londres (Wigmore Hall ; BBC St Luke), Amsterdam (Concertgebouw), Detroit (Great Lakes Music Festival), La Folle Journée de Nantes, Musée d'Orsay, Auditorium du Louvre, Bruxelles (Palais des Beaux-Arts), Printemps des Arts de Monaco, Tokyo, Hong Kong, Téhéran, Tel Aviv...

Son activité de concertiste l'amène aussi à jouer en soliste, accompagnée par l'orchestre de la Garde

Républicaine, l'orchestre Padeloup, l'Ensemble Philharmonique de Paris. Elle a été invitée comme violoncelle co-soliste par le London Royal Philharmonic Orchestra.

Elle aime se frotter aux nouvelles formes musicales et s'engage dans la création contemporaine avec les ensembles Cairn, Sillages et Lucilin (Luxembourg). L'expression de sa sensibilité artistique s'épanouit ainsi également dans le travail d'oeuvres de compositeurs de notre temps : Berio, Kagel, Aperghis, Grisey, Dusapin, Leroux, López López, Saariaho, Romitelli, Matalon, Gervasoni, Combiér, Rebotier, Cendo, Bedrossian, Dufourt, Greitzer, Pontier...

La qualité d'échange que propose le jeu en musique de chambre la révèle particulièrement. Elle forme un duo avec le pianiste Sodi Braide, dont les concerts en France et à l'étranger s'inscrivent dans cette quête de complicité entre interprètes et, au-delà, avec un public, un lieu, une oeuvre.

Ingrid Schoenlaub joue aussi au sein du Paris Mozart Orchestra, créé et dirigé par Claire Gibault, dont l'engagement social, notamment dans les prisons et les collèges, lui tient à coeur.

*Ses enregistrements au sein du quatuor Psophos ont été unanimement salués par la presse musicale : Quatuors opus 44 n°1 et opus 80 de Félix Mendelssohn (5/5 de *Classica Répertoire*) ; Schoenberg, Berg, Webern (4 étoiles du *Monde de la Musique*) ; *Intégrale des quatuors de Maurice Ohana (Choc du Monde de la Musique, 10/10 de *Classica Répertoire*, 5/5 de *Diapason*).**

Sa curiosité la porte naturellement aux croisements de différentes formes d'art. En 2008, aux côtés de Laure Daugé, complice danseuse-chorégraphe, elle est artiste en résidence à Montréal, invitée par le Conseil des Arts et Lettres du Québec. Avec Marie Tikova, metteuse en scène (Cie Feux de la Rampe), elle crée «Fables Amoureuses» de Jean de La Fontaine, spectacle pour deux acteurs et un violoncelle. Elle participe actuellement à « Divertimento for Rope & Strings » avec la voltigeuse anglaise Gisele Edwards, spectacle créé à Londres en 2016.

Ingrid Schoenlaub prend part à l'action « Fous de Musique », initiée par le pianiste Itamar Golan avec ATD-Quart Monde, qui offre des concerts aux plus démunis, afin que la musique ouvre toujours plus de portes.

Elle a suivi l'enseignement de Wilfride Piollet, danseuse étoile de l'Opéra de Paris, dont la méthode dite des «Barres Flexibles» nourrit sa pratique musicale et instrumentale.

L'exceptionnel compagnon de ce cheminement est un violoncelle vénitien du 18ème siècle, dit « Rembrandt »...

TRIO TCHAÏKA (THE SEAGULL), violin, cello, piano

Trio Tchaïka was founded by three Russian musicians: Elena Khabarova (violin), Sofiya Shapiro (cello) and Alexandra Matvievskaya (piano). These young women give concerts and participate in festivals in Russia, France, and Italy, playing works from different periods: Baroque, Classical, Romantic and contemporary.

The Trio studied in Italy with the famous Trio di Parma. The art of Trio Tchaïka inspired the talented instrument-maker Marcello Bellei to create the identical violin and cello - 'twin instruments' - that ensure the unique, exceptional sound.

Trio Tchaïka a été créé par trois jeunes musiciennes russes: Elena Khabarova (violin), Sofiya Shapiro (violoncelle) et Alexandra Matvievskaya (piano). Les jeunes femmes donnent des concerts et participent à des festivals en Russie, France, Italie en jouant des oeuvres d'époques différentes: musique baroque, classique, romantique et musique contemporaine.

Le trio fait ses études en Italie dans la classe des célèbres musiciens du Trio di Parma. L'art du trio Tchaïka a inspiré le luthier de talent Marcello Bellei qui a créé des violon et violoncelle identiques - «instruments-jumeaux». Ils offrent ainsi un résonnement unique et exceptionnel.

ASAKO YOSHIDA, piano

Gold medalist in virtuosity at the Claude Kahn competition, she began her training in Sapporo, Japan, then enrolled at the Conservatoires à Rayonnement Régional in Paris and Rueil in the graduate cycles. After winning several prizes at international competitions (1st Prize and CMF Prize at the International Musical Competition of France in Paris, 1st Place at the Japan Piano Teachers Association piano competition in Hokkaido...), she first performed in Japan, then France and Spain.

Médaille d'or de virtuosité au concours Claude Kahn, elle débute sa formation à Sapporo, au Japon. Elle

intègre ensuite les CRR de Paris et Rueil en cycles de perfectionnement.

Après avoir remporté plusieurs prix lors de concours internationaux (1er Prix et Prix CMF en Concours International de Musical de France à Paris, 1ere place au concours piano de "Japan Piano Teachers Association" à Hokkaido, ...) elle s'est produite d'abord au Japon, puis en France et en Espagne.

VAHAN MARDIROSSIAN, conductor

Coming season Vahan Mardirossian will make his debuts as conductor with The Kansai Philharmonic Orchestra, Russian Philharmonic Orchestra. In 2015 he had a big succes with Real Orquestra Sinfonica de Sevilla, Nordwestdeutsche Philharmonie and the Bulgarian National Orchestra

In May 2014, after a hugely successful debut with Tokyo Philharmonic Orchestra, Vahan Mardirossian was invited to conduct the NHK Symphony Orchestra and the Japan Philharmonic Orchestra for the 2014/15 season. During the same season he has also been re invited to conduct Prague Radio Symphony Orchestra.

Graduated from Paris Conservatory in 1996, Vahan Mardirossian now is the principal conductor of the Caen Symphony Orchestra as well as the Music Director of the National Chamber Orchestra of Armenia (NCOA).

Mardirossian also performs on a regular basis as the conductor of the Prague Radio Symphony Orchestra, the Philharmonic Orchestra of Tokyo, the National Orchestra of the Pays de Loire, the Armenian Philharmonic Orchestra, the Prague Philharmonic Orchestra, the "Amalgames" orchestra (built upon the most talented musicians of the Strasbourg Philharmonic and of the SWR Baden-Baden–Freiburg Symphonic), the Czech Chamber Soloists, the Lebanese Philharmonic, the orchestras of Douai and Cannes, the Opera Orchestra of Toulon, the Chamber Orchestra of Novosibirsk...

Vahan Mardirossian had the privilege of conducting many internationally renowned soloists such as S. Babayan, I. Gitlis, A. Markov, V. Sverdlov-Ashkenazy, D. Poppen, S. Roussev, B. Engerer, X. Phillips, L. Vogt, K-W. Paik, R. Galiano, V. Postnikova, D. Kashimoto, S. Nakaryakov, G. Hofmann, A. Chaushian, R. Pidoux, A. Soumm, A. Ghindin, I. Tchetuev, P. Leschenko, A. Wass, J. Rouvier, J-M. Phillips-Varjabedian,

Trio Wanderer, F. Mondelchi, J-C. Penner, M. Coppey, R. Arodacky, N. Dautricourt, S. Bechy, G. Touvron, S.M. Degand, E. Rozanova, R. Daugareil, A. Cazalet...

As conductor, Vahan Mardirossian recorded the violin concerto by Tchaikovsky (Stéphanie-Marie Degand, Caen Orchestra) and the Symphony n°1 for strings by Florentine Mulsant (NCOA). Scheduled for release in 2012 – 2013.

Renowned pianist, Mardirossian often combines both his passions by playing the piano solo in concertos while simultaneously conducting the orchestra from the keyboard (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Grieg, Shostakovich...). He also plays under the direction of chefs such as Kurt Mazur, Paavo Jarvi, Yutaka Sado, John Axelrod, Yuri Ahronovith ...

Pour la saison 2016-2017 Vahan Mardirossian fera ses débuts avec le Russian Philharmonic Orchestra ainsi que le Kansai Philharmonic Orchestra avec lequel il interprétera la 9ème Symphonie de Beethoven à Osaka pour le concert de Noël 2016.

Durant les saisons 2014-2016 Vahan Mardirossian a dirigé le NHK Symphony Orchestra, le Japan Philharmonic Orchestra, Tokyo Philharmonique Orchestra le Real Orquesta Sinfonica de Sevilla, le Sudwestfalen Philharmonic Orchestra et l'Orchestre National de Bulgarie.

En février 2015 il a de nouveau dirigé le Prague Radio-Symphony Orchestra.

Vahan Mardirossian est le Chef Principal de l'Orchestre de Caen et le Directeur Musical de l'Orchestre National de Chambre d'Arménie (NCOA).

Son parcours à la baguette Vahan Mardirossian le commence à l'âge de 15ans. Il est nommé Chef Principal et Directeur Musical de l'Orchestre de Chambre des Jeunes du Centre Culturel Arménien.

Depuis il dirige régulièrement l'Orchestre Philharmonique de Prague, Prague Radio Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique d'Arménie, l'Orchestre National des Pays de Loire, Tokyo Mozart Players, l'Orchestre « Amalgames » (constitué des meilleurs éléments de l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg et l'Orchestre Symphonique SWR Baden-Baden-Freiburg), l'Orchestre de Douai, Les Czech Soloists, l'Orchestre Philharmonique de Liban, l'Orchestre de Caen, l'Orchestre de Cannes, l'Orchestre d'Opéra de Toulon, l'Orchestre de Chambre de Novossibirsk, l'Orchestre National de Chambre d'Arménie.

Il a comme soliste des musiciens de renommée internationale comme I. Gitlis, A. Markov, V. Sverdlou-Ashkenazy, D. Poppen, S. Roussev, B. Engerer, X. Phillips, L. Vogt, K-W. Paik, R. Galiano, V. Postnikova, D. Kashimoto, S. Nakaryakov, G. Hofmann, A. Chaushian, R. Pidoux, A. Soumm, A. Ghindin, I. Tchetuev,

P. Leschenko, A. Wass, J. Rouvier, J-M. Phillips-Varjabedian, Trio Wanderer, F. Mondelchi, J-C. Penner, M. Coppey, R. Arodacky, N. Dautricourt, S. Bechy, G. Touvron, S.M. Degand, E. Rozanova, R. Daugareil, A. Cazalet...

Son répertoire couvre une large palette allant de la période baroque à nos jours (Tanguy, Saariaho, Rautavaara, Dutilleux, Rihm, Kagel, Crumb, Ligeti, Mulsant, Canat de Chizy...)

En mai 2013 Vahan Mardirossian a dirigé la création française de l'opéra de Tigranyan « Anouche » au Théâtre Nanterre-Amandiers.

À la tête de ses deux orchestres Vahan Mardirossian a enregistré le Concerto pour violon de Tchaïkovski (Stéphanie-Marie Degand, Orchestre de Caen) et la 1^{ère} Symphonie pour cordes de Florentine Mulsant (NCOA).

Pianiste reconnu, depuis plusieurs années, Vahan Mardirossian combine ses deux passions en dirigeant du clavier les concertos (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Grieg, Chostakovitch...). Il joue également sous la direction des grands chefs tels Kurt Mazur, Paavo Jarvi, Yutaka Sado, John Axelrod, Yuri Ahronovith...

C'est la rencontre avec Kurt Masur qui a permis de marquer un tournant définitif dans la carrière de Vahan Mardirossian. Il est invité par Maestro au séminaire de direction d'orchestre à New York où il dirige parmi les lauréats l'orchestre de Manhattan School.

Suite à cela en 2005 Vahan Mardirossian crée l'orchestre de chambre « Maestria » avec lequel il se produit en France incluant le Théâtre des Champs-Élysées et la Halle aux Grains de Toulouse.

THE NATIONAL CHAMBER ORCHESTRA OF ARMENIA

The National Chamber Orchestra of Armenia/NCOA/ was founded by the outstanding violinist Zareh Sahakians in 1962 and in 2012 the orchestra celebrated its 50th anniversary.

The role of its first director, Armenian Honoured Art worker Zareh Sahakians is inestimable in accomplishment and rapid development of the orchestra. Enthusiastic welcome of the audience not only in Armenia but also in USSR countries and in foreign concert halls, clear definition repertory as well as the formation of unique art of high taste of the orchestra are directly connected with his

name and personality. Created stable traditions were developed and enriched by the directors or the orchestra next stages which are Armenian Art Honoured workers Konstandin Baghdasaryan (since 1975), People's artist of Armenia Ruben Aharonyan (since 1982) and Armenian Art honoured worker Aram Gharabekian (since 1997).

The path of the orchestra is nowadays represented as valuable investment of talented collective, in spreading and introducing word of chamber culture in Armenia. The NCOA has appeared on tour with remarkable praise in the United States, Canada, United Kingdom, Germany, France, Switzerland, Greece, Russia, Georgia, Cyprus, Lebanon, and United Arab Emirates. The NCOA has performances in the Canterbury Festival in England, the Halle Festival in Germany, the Dimitria Festival in Greece. Guest conductors and the best Armenia and foreign soloists performed with this orchestra. The NCOA has a wide repertoire of Armenian, European and Russian composers. During the last decade the NCOA has commissioned and premiered more than 40 new works and encouraged the integration of traditional Armenian musical instruments such as *duduk*, *zurna*, *shvi* ...

From 2011 Vahan Mardirossian is the Artistic Director and Principal Conductor of the NCOA.

L'Orchestre National de Chambre d'Arménie (NCOA) fut créé en 1962 par le violoniste, professeur et détenteur de titre honorifique de Travailleur de l'Art d'Arménie - Zareh Sahakians. Ainsi son rôle fut inestimable dans l'accomplissement et le développement rapide de l'Orchestre dont il est resté le Directeur Musical et Chef Principal jusqu'en 1975.

Accueilli avec enthousiasme non seulement en Arménie, mais également dans les pays de l'ex URSS et à l'étranger, l'Orchestre National de Chambre d'Arménie a su préserver et développer le répertoire clairement défini ainsi que les couleurs sonores liés à la personnalité de son premier Directeur Musical.

Par la suite les Directeurs Musicaux suivants ont su développer et enrichir la tradition orchestral déjà solide : Konstantin Baghdasaryan (Travailleur Honoré de l'Art d'Arménie) depuis 1975, Ruben Aharonyan (Artiste du Peuple d'Arménie) depuis 1982, Emin Khatchatourian (Travailleur Honoré de l'Art d'Arménie) depuis 1992 et Aram Gharabekian (Travailleur Honoré de l'Art d'Arménie) depuis 1997.

La principale préoccupation de l'Orchestre National de Chambre d'Arménie consiste avant tout à diffuser et mettre en valeur la Musique de Chambre Orchestrale Arménienne à travers le monde entier. Depuis sa création l'Orchestre a effectué de multiples tournées à travers les Etats-Unis, Canada, Royaume-Uni, Allemagne, France, Suisse, Grèce, Russie, Géorgie, Chypre, Liban, Emirats Arabes Unis sous la baguette des

plus grands chefs invités et solistes arméniens.

L'Orchestre National de Chambre d'Arménie a un large répertoire allant de la période baroque à nos jours. Ne serait-ce que durant la dernière décennie, l'Orchestre a réalisé plus de 40 créations et a encouragé l'intégration au répertoire classique de nombreux instruments traditionnels arméniens, tels le duduk, le zurna, le shevi...

Depuis 2011 Maestro Vahan Mardirossian a pris les fonctions de Directeur Musical et de Chef Principal de l'Orchestre. Sous sa baguette l'Orchestre National de Chambre d'Arménie a fêté ses 50 ans.

L'année 2013 fut marquée par une tournée à travers la France, Suisse et Etats-Unis dans le cadre de la célébration du 100^{ème} anniversaire d'Aram Khatchatourian.

www.arre-se.com