

MENDELSSOHN
TAILLEFERRE
CANAT DE CHIZY
CLYNE • EL-TURK
HOLMES • PEPIN

ORCHESTRE PASDELOUP
SORA ELISABETH LEE • MONIKA WOLIŃSKA
CHLOÉ DUFRESNE • KANAKO ABE

Quelques mots sur le label Présence Compositrices

Claire Bodin

Directrice du Centre de ressources et de promotion Présence Compositrices

Consacré à la promotion des compositrices de toutes époques et nationalités, le Centre de promotion et ressources Présence Compositrices est un outil à 360° à destination du réseau professionnel et amateur de la musique classique et contemporaine. Il met à disposition un grand nombre de ressources, notamment la base de données « Demandez à Clara », afin d'aider à la découverte des œuvres, d'en faciliter l'accès et d'inciter à leur programmation. Né en juin 2020, il est le résultat d'un travail de près de 15 ans sur le sujet de la création musicale des femmes. Il est aussi le rêve un peu fou, mais tellement légitime au vu de la richesse du répertoire, de donner à ce travail un cadre à la fois plus vaste et plus institutionnel.

Pouvoir écouter des œuvres de compositrices fait partie des souhaits de celles et ceux qui veulent les jouer, les programmer ou tout simplement les découvrir. Le trop petit nombre d'enregistrements rend cette démarche difficile. C'est la raison qui nous a poussés à créer ce label, outil indispensable pour compléter ceux que nous mettons déjà à disposition. Le label Présence Compositrices a ainsi pour mission de faire découvrir en première mondiale des œuvres inédites, de permettre à des œuvres de qualité déjà enregistrées de bénéficier d'une autre version, d'enregistrer des monographies de compositrices du passé, de permettre un premier disque à certaines d'aujourd'hui.

Le programme de ce deuxième opus est consacré à des pièces orchestrales et, pour reprendre le titre de celle de la compositrice Bushra El-Turk, il se présente sous la forme d'une belle « mosaïque » aux couleurs riches et variées, réunissant les œuvres de trois compositrices du passé et quatre du présent, interprétées et dirigées par deux solistes et quatre cheffes. Un disque entièrement placé sous le signe des femmes – il y en a déjà tant sous celui des hommes –, mais un disque qui veut, avant tout, donner à ces œuvres et à ces artistes la possibilité d'être connues du grand public et d'être écoutées et programmées tout au long des saisons.

Je remercie vivement tous les partenaires qui ont rendu possible la réalisation de ce deuxième disque, ainsi que l'équipe de Présence Compositrices pour son précieux soutien et particulièrement Béatrice Imhaus, présidente, Jérôme Gay, directeur du label, Jihane Robin, chargée de communication. Ma reconnaissance va aussi à l'Orchestre Padeloup et à sa présidente Marianne Rivière pour leur engagement en faveur de la création musicale des femmes.

The Presence Compositrices label in a few words

Claire Bodin

Director of Présence Compositrices Resource and Promotion Center

Dedicated to elevating women composers of all eras and nationalities, the Présence Compositrices promotion and resource center is a 360-degree tool for the professional and amateur classical and contemporary music network. It offers a large pool of resources, including the “Demandez à Clara” database, with the aim of making works by women more discoverable, more accessible, and of incentivizing their programming. Founded in June 2020, it is the result of nearly 15 years of work on the subject of women’s musical creation. It is also the slightly mad dream – yet oh so legitimate given the richness of the repertoire – of giving this work a wider and more institutional scope.

The ability to listen to works by women composers is a wish shared by those who want to play them, program them or simply discover them. The too-small number of recordings makes this difficult. This is what pushed us to create this label, an indispensable tool to supplement those we already provide. The Présence Compositrices label’s mission is to offer listeners world premieres of formerly unpublished works and alternate versions of high-quality, previously-recorded works, to record monographs of women composers of the past, and to give some of them their first recorded release.

This second opus is dedicated to orchestral works, and is presented – to quote composer Bushra El-Turk – as a “mosaic” of rich and varied colors: it compiles works by three composers of the past and four of the present-day, performed and conducted by two soloists and four conductors – all of them women. An all-women record, then – there are already so many out there entirely made by men! – but primarily a record whose aim is to give these works and artists the opportunity to be known by the public at large, and heard and programmed in future seasons.

I would like to express my profound gratitude to all our partners who have helped us make this second record a reality, and to the entire Présence Compositrices team for its invaluable support – with particular thanks to Béatrice Imhaus, president, Jérôme Gay, label director, and Jihane Robin, communications officer. I am also grateful to Orchestre Pasdeloup and its president, Marianne Rivière, for their commitment to women’s musical creation.

ÉDITH CANAT DE CHIZY
FANNY MENDELSSOHN
GERMAINE TAILLEFERRE
ANNA CLYNE
BUSHRA EL-TURK
CAMILLE PÉPIN
AUGUSTA HOLMÈS

ORCHESTRE PASDELOUP

MONIKA WOLIŃSKA ^{1,13}
SORA ELISABETH LEE ²⁻⁵
KANAKO ABE ⁶⁻⁷
CHLOÉ DUFRESNE ⁸⁻¹²

direction

ADÉLAÏDE FERRIÈRE marimba ÉMILIE GASTAUD harpe ⁸⁻¹²

- | | | |
|-----|--|-------|
| 1. | Édith Canat de Chizy (née en 1950)
<i>Intrada, la septième trompette</i> (2004) | 3:33 |
| 2. | Fanny Mendelssohn (1805-1847)
<i>Ouverture en do</i> (ca. 1830-1834) | 9:24 |
| | Germaine Tailleferre (1892-1983)
<i>Petite Suite pour orchestre</i> (1957) | |
| 3. | I. Prélude | 2:29 |
| 4. | II. Sicilienne | 3:05 |
| 5. | III. Les Filles de la Rochelle | 1:28 |
| 6. | Anna Clyne (née en 1980)
<i>Restless Oceans</i> (2018) | 4:08 |
| 7. | Bushra El-Turk (née en 1982)
<i>Mosaic pour orchestre de chambre</i> (2009) | 8:19 |
| | Camille Pépin (née en 1990)
<i>Aether, concerto pour harpe, marimba et orchestre</i> (2019, rév. 2020) | |
| 8. | I. Brumeux, mystérieux | 4:37 |
| 9. | II. Tournoyant, hypnotique | 3:54 |
| 10. | III. Flottant, éthéré | 2:42 |
| 11. | IV. Dansant, lumineux | 3:50 |
| 12. | V. Brumeux, flottant | 5:47 |
| 13. | Augusta Holmès (1847-1903)
<i>Andromède, poème symphonique</i> (1883) | 15:53 |

« Mon intention était d'écrire une pièce
provocante qui embrasse le pouvoir des
femmes. »

Anna Clyne à propos de son œuvre *Restless Oceans*

"My intention was to write a defiant piece that embraces the power of women."

Anna Clyne on her work *Restless Oceans*

Le programme | *The program*

Gabriele Slizyte

Violoniste et musicologue | Violinist and musicologist

À l'image des concerts populaires créés en 1861 par Jules Pasdeloup, propageant une cohésion entre divers genres, styles et compositions, et sous l'impulsion de Marianne Rivière, première femme présidente d'une formation symphonique en France, l'Orchestre Pasdeloup propose ce nouveau projet placé sous le signe de la rencontre entre des femmes d'exception.

Sept compositrices, quatre cheffes d'orchestre et deux solistes sont réunies dans ce disque qui reflète la programmation éclectique et diversifiée d'une saison musicale avec l'Orchestre Pasdeloup.

En réunissant des pièces de musique contemporaine et des pièces écrites par des compositrices du passé, l'Orchestre renforce également son engagement auprès des artistes de la nouvelle génération et propose une action concrète en faveur des femmes, qu'elles soient cheffes, solistes ou compositrices.

Following the idea of popular concerts created in 1861 by Jules Pasdeloup and under the impetus of Marianne Rivière, the first woman president of a symphonic ensemble in France, the Orchestre Pasdeloup presents this new project placed under the sign of the encounter between exceptional women.

Seven female composers, four conductors and two soloists are brought together in this recording which reflects the eclectic and diversified musical season with the Orchestre Pasdeloup.

By bringing together pieces of contemporary music and those written by pioneer female composers, the Orchestre Pasdeloup is also strengthening its commitment to the artists of the new generation and taking concrete action to promote the work of women - be they conductors, soloists, or composers.



Édith Canat de Chizy © Christophe Daguet



Ce titre fait allusion à un passage du *Livre de l'Apocalypse* où le septième ange sonne de la trompette pour annoncer le règne de Dieu sur le monde.

J'ai été fascinée par la puissance sonore et par la lumière qui émanent de ce texte : outre la trompette, ce sont des clameurs, des voix, des éclairs, tonnerre et tremblement de terre, mais aussi cette vision du "Temple de Dieu qui s'ouvre dans le ciel", évocations dont s'est nourrie cette courte Intrada. »

"This title alludes to a passage in the Book of Revelation where the seventh angel sounds the trumpet to proclaim the reign of God over the world.

I was fascinated by the power of sound and the light emanating from this text: besides the trumpet, there are clamors, voices, lightnings, thunders and earthquakes, but also this vision of the 'Temple of God which opens in the sky', evocations on which this short Intrada has been nourished."

Édith Canat de Chizy

Intrada, la septième trompette (2004)

Édith Canat de Chizy

Lorsqu'en 1983 Édith Canat de Chizy fait la rencontre décisive de Maurice Ohana, elle « *hérite de ce dernier la liberté de penser la musique sans systèmes et sans chapelles* ». La compositrice transforme ainsi les codes en une expérience presque spirituelle où les deux dimensions – musicale et sacrée – fonctionnent simultanément.

Édith Canat de Chizy revient au sujet du sacré à plusieurs reprises, d'abord avec *Livre d'heures*, *Llama*, *De noche* ou encore *Canciones* – œuvres définies par Pascale Guitton-Lanquest comme se rapprochant d'un « idéal carmélitain ». En 1996, grâce à l'obtention d'une commande d'État, la compositrice écrit la *Messe de l'Ascension*, créée lors de l'inauguration de la cathédrale d'Évry. Avec *Intrada*, elle condense ses recherches autour du paramètre du timbre en une pièce brève d'environ trois minutes.

Deux univers guident cette *Intrada* : d'un côté le monde du sacré à travers une référence biblique et de l'autre une inspiration formelle dont les origines remontent à la musique des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles. Dans une *intrada* (une « entrée » ou un « début » selon les traductions), le caractère solennel et majestueux est

confié aux sonneries des trompettes, plébiscitées ici par Canat de Chizy. De structure rythmique très précise, une *intrada* ouvre le plus souvent des cérémonies ou une œuvre musicale de plus grande proportion, comme dans ce disque où elle est placée en ouverture.

Édith Canat de Chizy explique :

« Je n'ai aucun message à faire passer : j'entends simplement traduire ma propre expérience humaine ».

C'est donc à la musique, ce « vecteur de signification » et cette « porteuse de sens » de nous guider.

Intrada, la septième trompette (2004)

Édith Canat de Chizy

When in 1983 Édith Canat de Chizy made the decisive encounter with Maurice Ohana, she “*inherited from him the freedom to think music without systems and without chapels*”. The composer thus transforms the codes into an almost spiritual experience where the two dimensions – musical and sacred – operate simultaneously.

This is a subject to which Édith Canat de Chizy returns on several occasions, first with *Livre d’heures*, *Llama*, *De noche* and *Canciones* – works defined by Pascale Guitton-Lanquest as approaching a “Carmelite ideal”. With *Intrada*, she condenses her research around the parameter of timbre into a short piece of about three minutes long.

Two universes guide this *Intrada*: the world of sacred through a biblical reference and the structural inspiration whose origins go back to the music of the 16th and 17th centuries. In an *Intrada* (an “entrance” or a “beginning” depending on the translation), the solemn and majestic character is entrusted to the trumpets, privileged here by Canat de Chizy. With a very precise rhythmic structure, an *Intrada* typically opens ceremonies or a musical works of greater proportion, as in this recording.

Édith Canat de Chizy explains:

“I have no message to convey: I simply want to translate my own human experience”.

It is therefore up to music, this “vector of meaning”, to guide us.



Fanny Mendelssohn © Wilhelm Hensel

« Qu'il s'agisse de couples ou de fratries, la position de l'artiste de sexe féminin y est toujours envisagée de façon seconde, la réflexion étant focalisée sur le mari ou frère, qui sert de point de référence à la musicienne, considérée le plus souvent sous l'angle réducteur de la muse ou du faire-valoir. »

“Whether it is a question of couples or siblings, the position of the female artist is always considered secondarily, the reflection being focused on the husband or brother, who serves as a reference point for the female musician, considered most often from the reductive angle of muse or stooge.”

GIRON-PANEL Caroline, GRANGER Sylvie, LEGRAND Raphaëlle, POROT Bertrand (dir.)
Musiciennes en duo – Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes
Rennes, Presses Universitaires, 2015

Ouverture en do (ca. 1830-1834)

Fanny Mendelssohn

Fanny Mendelssohn a souvent été considérée comme « l'autre Mendelssohn », comme si nous ne pouvions la définir « qu'en rapport à un artiste de sexe masculin ». Ce positionnement périphérique ne rend pas justice à la compositrice qu'elle était. Mais contrairement à Augusta Holmès ou à Germaine Tailleferre, qui se sont définies par cette profession, les règles de la haute bourgeoisie ont imposé un autre destin à Fanny Mendelssohn.

Enfant prodige devenue femme, elle a composé une musique, surtout celle pour piano, davantage tournée vers le romantisme tardif sur le plan des textures, de l'harmonie et du caractère cyclique, ce qui la différencie de celle de son frère Felix qui utilise les formes plus traditionnelles. Limitée par l'espace privé réservé aux femmes mariées, Fanny Mendelssohn, devenue Fanny Hensel, a surtout écrit des œuvres de musique de chambre, des lieder et des pièces pour piano qui sont interprétés lors de ses *Sonntagsmusik* (ses dimanches musicaux) qui se déroulent au sein de son salon.

Quelques œuvres pour orchestre nous sont toutefois parvenues, notamment un oratorio, des cantates et l'*Ouverture*

en do, tous composés entre 1829 et 1834. Dans une lettre à Felix, Fanny se réjouit de l'interprétation très réussie de son *Ouverture* par l'orchestre du théâtre de Königsstadt lors d'une de ses « fêtes ». Écrite pour un large orchestre, donnant un rôle stratégique aux cors, l'*Ouverture* est en forme sonate classique avec cependant quelques transitions surprenantes. La musicologue Victoria Ressmeyer Sirota va jusqu'à suggérer que cette pièce aurait les caractéristiques d'une ouverture d'opéra.

L'œuvre commence avec une introduction ternaire, construite en trois parties, marquée par des changements de tempo et des figures en rythme pointé qui se transforment en une fanfare annonçant le premier thème en doubles croches descendantes. Après quelques modulations riches en petits motifs mélodiques, le deuxième thème à la tonalité dominante est une mélodie *cantabile*, accompagnée de sextoletts au violoncelle, créant une juxtaposition rythmique régulièrement utilisée par Fanny. La réexposition est précédée d'un retour de la fanfare.

Overture in C (ca. 1830-1834)

Fanny Mendelssohn

Fanny has often been considered as “the other Mendelssohn”, as if we could define her “only in relation to a male artist”. However, this peripheral positioning does not give justice to the composer she was. But unlike Augusta Holmès or Germaine Tailleferre, who defined themselves by this profession, the rules of the upper middle class imposed another destiny on Fanny.

A child prodigy turned woman, Fanny’s music, especially for piano, is more oriented towards late romanticism in terms of textures, harmony, and cyclical form which differentiates Fanny from her brother Felix. Limited by the private space reserved for women, Fanny Hensel has mainly written works of chamber music, lieder and piano pieces which are performed during her Sonntagsmusik, (musical Sundays) in the family’s living room.

However, a few orchestral works have reached our time, including an oratorio, cantatas, and the Overture in C, all composed between 1829 and 1834. In a letter to Felix, Fanny is delighted with the very successful interpretation of her Overture by “the whole orchestra from the Königstadt” theater during one of her “fête”. Written for a large orchestra, the Overture is in Sonata Allegro form with

some surprising transitions and strategic role given to the French horns. Musicologist Victoria Ressmeyer Sirota even suggests that this piece has some characteristics of an opera overture.

Overture begins with a large introduction in ternary form, marked by changes of tempo and dotted rhythm which turn into a fanfare “just prior to the entrance of the A theme with repeated sixteenth notes in a descending triadic formation”. After a few modulations filled with melodic motifs, the second theme in dominant is a cantabile melody, “which is accompanied by sextuplets in the cello (Hensel’s favored juxtaposition of quadruplets against sextuplets)”. The return of the A theme after the development is preceded by the same fanfare which was heard in the introduction.



Germaine Tailleferre © Studio Harcourt (1937)

« J'ai fait de la musique qui me plaisait,
vous comprenez, sans aucune espèce de
considération si j'étais un homme ou une
femme. »

*"I made music that I liked, you know, without any kind of consideration
whether I was male or female."*

Germaine Tailleferre,
L'heure des connaisseurs, « Germaine Tailleferre a 80 ans », France Musique
Mardi 18 avril 1972, 53 minutes, ORTF, Fonds INA (transcription de Stéphan Etcharry)

Petite Suite pour orchestre (1957)

Germaine Tailleferre

Comme pour Fanny Mendelssohn, la musique n'aurait dû être pour Germaine Tailleferre qu'un loisir artistique, mais les Années folles en ont décidé autrement. Autrice d'un important catalogue d'œuvres, elle s'est construite comme une compositrice bien ancrée dans son temps, écrivant aussi bien de la musique orchestrale que de la musique de film (c'est elle et non pas Miles Davis qui était prévue initialement pour la bande-son du film *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle).

À la même période, Germaine Tailleferre se rapproche de la Radiodiffusion-télévision française où elle est invitée à siéger au comité des programmes. Alors en plein développement, c'est une véritable aubaine aussi bien pour les musiciens que pour les compositeurs auxquels elle passe de nombreuses commandes. Germaine Tailleferre, compositrice de la « Maison », se retrouve ainsi à composer sa *Petite Suite pour orchestre* pour l'O.R.T.F. Véritable micro-œuvre en trois mouvements, elle condense à elle seule toute son esthétique.

Le *Prélude* s'ouvre par la sonorité très particulière d'une gamme par ton, originellement utilisée dans les musiques traditionnelles asiatiques, mais reprise

depuis la fin du XIX^e siècle par des compositeurs comme Claude Debussy. Germaine Tailleferre obtient cet effet en faisant « jouer » par les bois, la harpe et les cordes en pizzicato les notes issues des touches noires du piano (dans l'ordre *fa #, sol #, la #, do #, ré #*). Après une brève introduction, une mélodie est confiée au hautbois et à la clarinette, ponctuée par l'accompagnement scintillant des cordes en pizzicato et du célesta. Cet univers est interrompu seulement par la trompette en sourdine sur un tapis léger des cordes (toujours en pizzicato). Le retour du premier thème, joué au piccolo, clôt ce mouvement perpétuel, prolongé par une *Sicilienne* en deux couleurs tonales.

Autrice des *Chansons du folklore de France*, Tailleferre s'empare à nouveau de ce sujet en y incorporant la mélodie d'une vieille chanson gaillarde, *Les Filles de La Rochelle*, dans le dernier mouvement de cette suite (*Sont les filles de La Rochelle/Ont armé un bâtiment/Pour aller faire la course/Dedans les mers du Levant*, etc.). Dès le début, l'association du hautbois avec le tambour de basque crée une ambiance de fête moyenâgeuse. La trompette solitaire en sourdine fait une nouvelle apparition, mais contrairement au *Prélude*, elle est rapidement rejointe par le tutti final.

Petite Suite for orchestra (1957)

Germaine Tailleferre

As for Fanny Mendelssohn music should have been for Germaine Tailleferre only an artistic hobby, but the Roaring Twenties decided otherwise. Author of an important catalog of works, she built herself as a composer well anchored in her time, writing both orchestral and film music (it was her and not Miles Davis who was planned initially for the soundtrack of the film *Ascenseur pour l'échafaud* by Louis Malle).

Around the same time, Germaine Tailleferre approached Radiodiffusion-télévision française where she was invited to join the program committee. “In-house” composer, Tailleferre find herself writing the *Petite Suite pour orchestre* for the O.R.T.F. A veritable micro-work in three movements, it condenses all of Tailleferres’ aesthetics.

The Prelude opens with a tonal scale, originally used in traditional Asian music, but adopted since the end of the 19th century by composers such as Claude Debussy. Tailleferre achieves this effect by making the woodwinds, the harp, and the strings “play” in pizzicato the notes from the black keys of the piano (in the order F#, G#, A#, C#, D#). After a brief introduction, the melody is given to oboe and clarinet, punctuated by the

scintillating accompaniment of pizzicato strings and celesta, interrupted only by the muted trumpet on a light layer of strings. The return of the first theme, played on the piccolo, closes this perpetual movement, extended by a *Sicilienne*.

Author of the *Chansons du folklore de France*, Germaine Tailleferre returns to this idea by incorporating the melody of an old popular song, *Les Filles de La Rochelle*, in the last movement of her *Suite*. At the beginning, the association of the oboe with the Basque drum creates quite a festive medieval atmosphere. The muted solitary trumpet makes a further appearance, but unlike the Prelude, it is quickly joined by the final tutti.



Anna Clyne © Christina Kernohan



Cette œuvre s'inspire et tire son titre de *A Woman Speaks* – un poème d'Audre Lorde – et a été composée en pensant au Taki Concordia Orchestra constitué uniquement de femmes.

En plus de jouer de leur instrument, les musiciens sont également appelés à utiliser leur voix pour produire des vocalises énergiques et leur corps pour taper du pied dans le but de rester unis jusqu'à la fin. Mon intention était d'écrire une pièce provocante qui embrasse le pouvoir des femmes. *Restless Oceans* est dédié avec mes remerciements à Marin Alsop. »

“This work draws inspiration and its title from A Woman Speaks – a poem by Audre Lorde and was composed with this particular all women orchestra (Taki Concordia Orchestra) in mind. In addition to playing their instruments, the musicians are also called to use their voices in song and strong vocalizations, and their feet to stomp and to bring them to stand united at the end. My intention was to write a defiant piece that embraces the power of women. Restless Oceans is dedicated with thanks to Marin Alsop.”

Anna Clyne

Restless Oceans (2018)

Anna Clyne

Écrite pour la cérémonie du Crystal Award 2019 à l'occasion du World Economic Forum Annual Meeting à Davos célébrant Marin Alsop et son engagement pour la diversité en musique, *Restless Oceans* semble s'inspirer directement de la personnalité de la célèbre cheffe d'orchestre, incarnant le féminisme, la résistance et le renouveau dans la musique.

La pièce *Restless Oceans* (océans agités) tire son titre d'un poème, *A Woman Speaks*, d'Audre Lorde, poétesse américaine féministe, engagée dans le mouvement des droits civiques en faveur des Africains-Américains :

« Je ne mélange pas/l'amour avec la pitié/
ni la haine avec le mépris/ et si tu me
connaissais/regarde dans les entrailles
d'Uranus/où les océans agités battent ».

C'est une véritable source d'inspiration pour la compositrice, car Audre Lorde utilise les mots et la voix (l'idée exploitée par Anna Clyne dans cette pièce) pour aborder les problèmes de l'injustice, du racisme, du sexisme, du classisme et de l'homophobie.

Le chant est depuis longtemps utilisé comme moyen de résistance et de contestation. C'est Marin Alsop, dédicataire de l'œuvre, qui propose à la compositrice d'y incorporer des éléments corporels et les voix des musiciens de l'orchestre. Anna Clyne les fait alors chanter à l'unisson ou encore dire des interjections précisées sur la partition, comme « ah », « mm » ou « huh ». Lorsqu'elle utilise la voix, Anna Clyne ne cherche pas le résultat d'un chœur professionnel. Au contraire, **la voix doit devenir un moyen d'unification des personnes qui communient, se révoltent et protestent à travers un chant commun.**

La pièce contient un matériau contrasté : une ouverture énergique juxtaposée à des passages plus lyriques, notamment une tendre mélodie de flûte sur un tapis des vents ronflants. Une pièce de circonstance, elle est perçue par la *New York Classical Review* comme une « fanfare » d'ouverture dont les rythmes précis mènent le tout vers un crescendo ressenti comme une « huée ».

Restless Oceans (2018)

Anna Clyne

Written for the World Economic Forum Annual Meeting in Davos (2019) and its opening ceremony where Marin Alsop was presented with the Forum's prestigious Crystal Award in recognition of her championship of diversity in music, *Restless Oceans* seems to draw direct inspiration from the famous conductor's personality, embodying feminism, resistance and renewal in music.

The piece *Restless Oceans* takes its title from a poem *A Woman Speaks* by Audre Lorde, an American feminist poet, involved in the civil rights movement in favor of African Americans:

"I do not mix/love with pity/nor hate with scorn/and if you would know me/look into the entrails of Uranus/where the restless oceans pound".

Her poetry is a truly inspirational one, as Lorde uses her voice (the idea that Clyne exploits in this piece) to "confront and address injustices of sexism racism, classism, and homophobia".

Singing has long been used as a mean of resistance and protest. Marin Alsop, dedicatee of the work, had suggested "using the musician's bodies to create

additional sounds for the piece". Clyne then makes them stomping and vocalizing, singing in unison phrases like "ah", "mm" or "huh". When using the voice, Anna Clyne does not seek the result of a professional choral sound but wants *"to create the sound of people coming together in song and to write a defiant piece that embraces the power of women"*.

Restless Oceans "has contrasting material: a high energy opening juxtaposed with more lyrical passages", notably a tender flute melody over burbling winds. A piece of circumstance, it is perceived by New York Classical Review as an opening "fanfare" with a crescendo that was literally a "hoot".



Bushra El-Turk © Ben McDonnell



Nous sommes une mosaïque d'identités, dans la vie et dans la mort. La croyance, la classe, la race et la politique font partie de l'identité. S'inspirant du *Chant de la Terre*, *Mosaic* exprime le même sens d'“altérité” et de “déracinement” que Mahler trouvait dans la poésie chinoise ancienne. Dans *Mosaic*, je réfléchis à la façon dont les frontières peuvent être floues, mais les différences peuvent néanmoins être immenses. Pour citer Milan Kundera : “Il en faut infiniment peu pour que quelqu'un se retrouve de l'autre côté de la frontière, là où tout – l'amour, les convictions, la foi, l'histoire – n'a plus de sens. Tout le mystère de la vie humaine réside dans le fait qu'elle se passe à proximité immédiate de cette frontière, et même au contact direct de cette frontière, qu'elle en est séparée, non seulement de kilomètres mais d'à peine un millimètre”. »

“We are a mosaic of identities, in life and in death. Creed, class, race and politics are part of identity. Taking inspiration from The Song of the Earth, Mosaic expresses the same sense of ‘otherness’ and ‘rootless-ness’ which Mahler found in ancient Chinese poetry. My piece explores fragmented identities through bursts of quasi Byzantine chant which gradually become more prominent. In Mosaic I reflect on how borders can be blurred, yet still differences can be immense. To quote Milan Kundera: ‘It takes so infinitely little for someone to find himself on the other side of the border, where everything - love, convictions, faith, history - no longer has meaning. The whole mystery of human life resides in the fact that it is spent in immediate proximity with that border, and even in direct contact with that border, that it is separated from it, not only by kilometers but by barely a millimeter’.”

Bushra El-Turk

Mosaic pour orchestre de chambre (2009)

Bushra El-Turk

Née en Grande-Bretagne, la compositrice d'origine libanaise incorpore régulièrement des éléments folkloriques quasi improvisés dans son écriture très précise, claire et pointue. Dans *Mosaic*, le travail en est double, voire triple. Bushra El-Turk assemble ici des fragments de chant oriental, des bribes de citations harmoniques empruntées au *Chant de la Terre* de Gustav Mahler et l'effectif orchestral beethovénien pour former une pièce qui se présente à l'écoute comme un processus de tissage variant les formes et les structures.

Mosaic commence avec un bourdonnement des cordes qui forment un paysage sonore frénétique, mais presque inaudible. De là émerge un nuage fragmenté de chants proches de la tradition orthodoxe byzantine. Ces fragments circulent dans l'orchestre avec une intensité croissante, jusqu'à ce qu'ils soient soudainement réduits au silence par les cordes. Le chant ayant disparu, des harmonies plus claires prennent sa place à travers une incursion du *Chant de la Terre* de Mahler (une demande des commanditaires pour commémorer le centenaire du compositeur). La musique monte progressivement en tension, mais ce mouvement est interrompu par un

octuor à cordes en sourdine, présenté comme une seule voix expressive. Ce moment de lucidité est obscurci par une dernière dissonance en crescendo. Tout au long du morceau, l'écriture très rythmique des instruments à vent contraste avec celle des cordes, souvent utilisées comme un tapis sonore.

Bushra El-Turk, une activiste par le biais de l'art, voit dans cette pièce un rapprochement musical avec la situation et les divisions qui règnent dans les territoires du Moyen-Orient. *Tout comme Mahler qui s'inspirait de la poésie chinoise ancienne dans le Chant de la Terre, Mosaic exprime le même sens d'« altérité » et de « déracinement ».* Sa pièce explore ainsi des « identités fragmentées » à travers la mise en place de frontières floues, invisibles, mais toujours présentes et ressenties.

Mosaic for chamber orchestra (2009)

Bushra El-Turk

Born and raised in Great Britain but with Lebanon origins, Bushra El-Turk regularly incorporates quasi-improvised folkloric elements into her very precise, clear, and sharp writing. In *Mosaic*, the work is double, even triple. El-Turk assembles here fragments of oriental melodies, harmonic quotations from Gustav Mahler's *Song of the Earth* (a request from the Manchester Camerata to commemorate the composer's centenary) and the Beethovenian orchestral forces into a piece which presents itself as a weaving process varying forms and structures.

As described by the composer, *Mosaic* "begins as an almost inaudible scurry of high note-clusters in the strings which form into a frenzied soundscape. From this emerge fragmented blurs of quasi-Byzantine Orthodox chant. The chant-fragments are passed around the orchestra with increasing intensity, until they are suddenly silenced by low note-clusters in the strings. Harmonies then develop as the chant is shadowed, including harmonies from Mahler's *Song of the Earth*. The music gradually rises in tension, until a muted string-octet plays as one expressive voice. But this lucid moment is quickly obscured by crunching, fatalistic dissonances". Throughout the

piece, a very rhythmic writing of wind instruments contrasts with strings, often used as a sound layer.

Bushra El-Turk, an activist through art, sees in this piece a musical rapprochement with the situation and the divisions that reign in the territories of the Middle East. Like Mahler, who was inspired by ancient Chinese poetry in *Song of the Earth*, *Mosaic* expresses the same sense of "otherness" and "uprooting". With this piece, El-Turk explores these "fragmented identities" through the establishment of fuzzy, invisible, but always present borders.



Camille Pépin © Capucine de Chocqueuse



Dans la mythologie grecque, Aether est le dieu personnifiant les parties les plus brillantes du ciel. Dans l'Antiquité, Aristote parle de l'éther comme la quintessence – cinquième élément naturel – et substrat des corps célestes. Plus tard, Newton emploie ce mot pour désigner une matière vivante invisible imprégnant l'univers entier et responsable de la gravité, remplissant ainsi les parties vides de l'espace. Einstein affirme que les lois de la physique ne pourraient exister sans lui. Selon lui, c'est aussi l'élément qui permet la propagation de la lumière. Aujourd'hui, les recherches sur la matière noire rappellent étrangement les propriétés mystérieuses de l'éther. Bref, il n'a cessé d'intriguer et de fasciner. Lumière, énergie, matière céleste : quoi de plus stimulant pour faire briller les solistes ? »

“In Greek mythology, Aether is the god personifying the most brilliant parts of the sky. In Antiquity, Aristotle speaks of the ether as the quintessence – the fifth natural element – and substratum of celestial bodies. Later in, Newton used this word to designate an invisible living matter imbuing the entire universe and responsible for gravity, thus filling the voids in space. Einstein affirmed that the laws of physics could not exist without it. According to him, it is also the element that allows for the propagation of light. Today, research on black matter strangely recalls the mysterious properties of ether. In short, it has never stopped intriguing and fascinating. Light, energy, celestial matter: what could be more stimulating to make soloists shine?”

Aether, concerto pour harpe, marimba et orchestre (2019, révision 2020)

Camille Pépin

Apparue très jeune et soudainement dans le monde de la composition, Camille Pépin « perturbe » depuis cet univers. Elle aime aussi « perturber » ses œuvres et sortir des répétitions, des boucles obsessionnelles et de tout ce qui crée le moteur rythmique, souvent son point de départ dans le processus compositionnel.

Après avoir trouvé son « espace à elle » dans la musique de chambre, Camille Pépin s'illustre de plus en plus souvent dans des œuvres plus imposantes en effectif. Pour cette orchestratrice et coloriste innée, *Aether* représente un terrain vaste pour philosopher en musique autour de l'idée métaphysique de l'éther.

Même si *Aether* reprend l'idée d'un double concerto pour harpe et marimba, Camille Pépin souhaite marier les deux et les « façonner [en] un superinstrument aux couleurs inouïes ».

En l'isolant (comme dans la cadence qui introduit le 2^e mouvement) ou à l'inverse, en l'intégrant dans le groupe de l'orchestre, ce superinstrument chemine à travers les cinq mouvements du concerto incarnant à la fois la Terre (marimba) et des sphères célestes (harpe), aidé par l'écriture

orchestrale lumineuse (scintillements des harmoniques de flûte, *pizzicati* des cordes, vibraphone).

Dans la construction d'*Aether*, Camille Pépin donne un rôle important au cor qui, au 4^e mouvement, reprend le thème envoûtant du début du concerto pour mener l'ensemble au climax de la pièce. L'écriture des cors contient également des éléments omniprésents comme le glissando d'un demi-ton. Enfin, le matériau musical de la cadence et le dialogue du superinstrument avec l'orchestre propulsent une fin énergique et pulsée.

Aether, concerto for harp, marimba and orchestra (2019, revision 2020)

Camille Pépin

Appeared very young and suddenly in the world of composition, Camille Pépin “disturbs” since this universe. She also likes to “disturb” her works and escape from repetitions, obsessive loops and everything that creates a rhythmic motor, often the starting point in her compositional process.

For this innate orchestrator and colorist, Aether provides vast ground for musical philosophizing around the metaphysical idea of the ether.

Even if Aether takes up the idea of a double concerto for harp and marimba, Pépin wishes “to marry these instruments [...] and fashion a super-instrument of novel colors”.

By isolating it at certain moment (in the cadenza that initiates the 2nd movement) or by “treating it in the same way as an orchestral section”, this super-instrument goes through the five movements of the Concerto, embodying both the earth (the marimba) and celestial sonorities (the harp), underlined by the luminous orchestral writing (“glittering harmonics in the flute and strings, vibraphone, pizzicati”).

In the construction of the Concerto, Camille Pépin gives an important role to French horn (the “magical instrument”) which, in the 4th movement, takes up the spellbinding, lyrical theme of the first movement leading to the work’s climax. The writing of horns also contains the glissando of a semitone, an omnipresent element in the piece which illustrates the mystery of ether. Finally, the musical material of the cadenza and the dialogue of the super-instrument with the orchestra propels an energetic and pulsating conclusion.



Augusta Holmès (domaine public)

« J'ai dû lutter à la fois comme compositrice et comme femme. Ne croyez pas, quoi qu'on en dise, que la carrière artistique soit plus accessible à mon sexe. C'est une grave erreur. Les démarches sont infiniment plus difficiles, et la bonne camaraderie, qui aide tant d'artistes, est en quelque sorte interdite à une femme qui a la chance ou la malchance d'être née musicienne ! Quel métier ! »

"For I have had to struggle both as a composer and a woman. Do not believe, whatever may be said, that the artistic career is more accessible to my sex. This is a grave error. The steps are infinitely more difficult, and the good fellowship, which helps so many artists, is in a way shut out from a woman who has the good or the ill luck to be born a musician! What a profession!"

Augusta Holmès, dans une interview pour Jean Bernac
The Strand Musical Magazine, London 1897, vol. 5 Janvier-Juin, p. 136-139.

Andromède, poème symphonique (1883)

Augusta Holmès

Curiosité dans les sphères artistiques et intellectuelles parisiennes dominées par des hommes, Augusta Holmès s'efforce de se débarrasser de l'étiquette de « muse » qui lui a été attribuée dans la presse : « Il fallait plus qu'un homme pour chanter le centenaire [de la Révolution] ; à défaut d'un dieu impossible à rencontrer, la République française a trouvé ce qu'il lui fallait : une muse ! ». Camouflée sous le pseudonyme de Hermann Zenta au début de sa carrière, Augusta Holmès assume très rapidement son identité et signe ses œuvres par son nom complet, comme précisé dans une lettre à Jules Pasdeloup de 1882.

Les compositions d'Augusta Holmès s'inscrivent dans le débat bouillonnant de l'époque autour de la musique à programme et de la musique dite pure. Sa position est pourtant claire : la compositrice plébiscite la poésie qu'elle écrit elle-même et s'en sert de point de départ, notamment pour ses poèmes symphoniques (*Irlande*, dédié à Jules Pasdeloup, *Pologne* et *Andromède*).

Son *Andromède* témoigne de l'engouement de son époque pour la Grèce antique. Accompagnée d'un texte signé par la compositrice, la musique propose « un tableau frappant des souffrances d'Andromède » et décrit avec éclat « l'arrivée

libératrice de Persée, puis l'ivresse des amants et leur apothéose ».

Après la fanfare dramatique des trombones, teintée de passages chromatiques aux violoncelles, le poème s'ouvre par un *allegro* théâtral, porté par les violons. La liesse générale est rapidement supplantée par un *largo piangendo*, cet unisson déchirant des premiers violons dans un tempo *ad libitum*. C'est un passage étonnant qui exprime la plainte d'Andromède et permet structurellement d'amener le retour de l'*allegro*, reconnaissable par la harpe et les appels de la clarinette. Un énorme crescendo précède le *largo appassionato*, où un thème ample resplendit, synonyme de la réconciliation d'Andromède avec le destin.

Tout au long de l'œuvre, Augusta Holmès ne cesse d'alterner les plans sonores, de faire jaillir des phrases vives et brillantes comme si elle changeait de décor pour ses personnages. C'est une œuvre où l'expression dramatique est à son comble à travers une écriture particulièrement virtuose pour le pupitre des cordes. La fin de l'œuvre, presque extatique, semble suivre les dernières paroles de son poème : « La Poésie ailée et l'immortel Amour/T'emporteront vers les vrais dieux, parmi les astres ! »

Andromède, tone poem (1883)

Augusta Holmès

A curiosity in the male-dominated artistic and intellectual spheres of Paris, Augusta Holmès strives to shed the label of “muse” attributed to her in the press: “It took more than a man to sing the centenary [of the Revolution]; in the absence of a god impossible to meet, the French Republic has found what it needed: a Muse!” Camouflaged under the pseudonym of Hermann Zenta at the start of her career, Holmès very quickly assumed her identity and signed her works by her full name, as indicated in a letter to Jules Pasdeloup in 1882.

Holmès’ compositions reflect of the debate of the time around program music versus “absolute music”. Her position is however clear: Holmès acclaims the poetry that she writes herself and uses it as a starting point for her symphonic poems (Ireland, dedicated to Jules Pasdeloup, Pologne and Andromède).

Accompanied by a text signed by Holmès, the music paints “a striking picture of the sufferings of Andromeda” and describes brilliantly “the liberating arrival of Perseus, then the exhilaration of the lovers and their apotheosis”.

After the dramatic fanfare of the trombones, tinged with chromatic cello incursions, the poem opens with a theatrical Allegro, carried by the violins. The general cheerfulness is quickly supplanted by Largo *piangendo*, this painful unison of the first violins *ad libitum*. It is an astonishing passage which expresses the complaint of Andromeda and allows structurally to prepare the return of the Allegro, recognizable by the harp and the calls of the clarinet. A large crescendo precedes the Largo *appassionato*, where a broad theme shines, synonymous with the reconciliation of Andromeda with her fate.

Throughout the work, Holmès constantly changes sound layers, structures, and introduces brilliant phrases as if she was changing the scenery for her characters. The ecstatic end of Andromède seems to follow the last words of his poem: “Winged Poetry and immortal Love / Will carry you to the true gods, among the stars!”



Orchestre Padeloup © Axel Saxe

ORCHESTRE PASDELOUP

Présidente : Marianne Rivière
Secrétaire général : Roland Chosson

Violons | Violins

Arnaud Nuvolone (soliste)
Cécile Brey (cheffe d'attaque)
Mathilde Berthier
Michaël Bonnay
Anne Breitenstein
Thomas Cardineau
Sandrine Cariou
Lucie Carton-Pisani
Françoise Douvrain
Anne Dumathrat
Chantal Dury
Katel Grislin
Anne-Marie Guset-Altero
Yoomi Kim
Bertrand Kulik
Lucie Leker
François Leroux
Marie-Noëlle Lombard-Faurichon
Geneviève Maler
Rose-Marie Négréa
Amélie Paradis
Pascale Petitjean-Karampournis
Nathalie Piernet
Céline Prévot
Francine Prod'homme
Chloé Rékis
Marianne Rivière
Émilie Sauzeau
Gabriele Slizyte
Rachel Welsch

Altos | Violas

Benoît Marin (soliste)
Corinne Huet-Varest (soliste)
Beatriz Caroline Ortiz Romero (soliste)
Marion Froehlicher-Chaix (soliste)
Ivan Cerveau
Lionel Feutriez
Marina Gaziello
Hana Goto
Agathe Hemmo
Pauline Le Toullec
Laurent Marquet
Camille Paillet
Karen Schmidt

Violoncelles | Cellos

Éric Villeminey (soliste)
Catherine Doise (soliste)
Florence Augustin
Adrien Chosson
Carole Deville
Clio Erte
Askar Ishangaliyev
Clotilde Lacroix
Zoé Saubat
Jean Taverne

Contrebasses | Double basses

Éric Lancelot (soliste)
Audrey Lucas (soliste)
Hsiao-Ling Chang (soliste)
Alice Barbier
Lou Dufoix
Léa Guilbert

Flûtes | Flutes

Julie Huguet (soliste)
Thierry Neuranter (soliste)
Guy Angeloz
Émilie Lieven (piccolo solo)

Hautbois | Oboes

Nicky Hautefeuille (soliste)
Sylvain Gnemmi (soliste)
Stéphane Goyeau (soliste)
Geoffrey Lavergne
Coralie Menuge
Benjamin Pouchard
Benoît Roulet (cor anglais)

Clarinettes | Clarinets

Thomas Caron (soliste)
Maxime Jaouen (soliste)
Pascal Beauvineau (soliste)
Alexandre Banteau
Charles Coudray
Hélène Richard

Bassons | Bassoons

Pierre Walter (soliste)
Alain-David Valckenaere (soliste)

Natacha Feuerle
Yannick Mariller
Mathieu Moreaud
Vincent Reynaud

Cors | Horns

Stéphane Peter (soliste)
Corentin Billet (soliste)
Antoine Moreau (soliste)
Jacques Abrell
Pauline Chacon
Roland Chosson
Nicolas Maurel
Lionel Renoux

Trompettes | Trumpets

Frédéric Foucher (soliste)
Aurélien Lamorlette (soliste)
Marc André
Jérémy Lecomte
Guillaume Rouillard
Jean-Philippe Wolmann

Trombones

Stéphane Paris (soliste)
Vincent Brard (soliste)
Laurent Bordarier
Thobias Nilsson

Tuba

Olivier Guillaumet (soliste)

Harpes | Harps

Audrey Perrin (soliste)
Henri Gillig

Timbales | Timpani

Jean-Christophe Besnard (soliste)
Nathalie Gantiez (soliste)

Percussions

François-Marie Juskowiak (soliste)
Raphaël Leprêtre

Piano

Matthieu Ané (soliste)



Monika Wolińska © Barbara Piotrowska



Sora Elisabeth Lee © DR



Kanako Abe © Ryota Funahashi



Chloé Dufresne © Capucine de Chocqueuse



Émilie Gastaud © DR



Adélaïde Ferrière © DR



Nos partenaires *Our partners*



Orchestre Pasdeloup

Association reconnue d'utilité publique subventionnée par la Ville de Paris avec le soutien de la Direction des affaires culturelles d'Île-de-France/Ministère de la Culture.

Enregistré les 27 novembre⁶⁻⁷ et 4 décembre 2022²⁻⁵ au Studio RIFFX de La Seine Musicale, le 15 décembre 2022 à la Maison de l'ONDIF⁸⁻¹² et le 11 décembre 2021 au conservatoire J.-B. Lully de Puteaux^{1,13}.

Direction artistique, montage et mastering : Alix Ewald

Enregistrement : Alice Ragon, Aurélien Bourgois, Jean-Baptiste Nirascou

Coordination : Yohann Pollet, Gérald Cardineau

Production : Centre de ressources et de promotion Présence Compositrices

Direction générale : Claire Bodin

Direction du label : Jérôme Gay

Label manager : Olivier Lalane

Design couverture et livret : Agence Le Philtre

Photos des enregistrements : Yohann Pollet

Notes de programme français et anglais : Gabriele Slizyte

Traduction anglaise autres textes : Raphaël Meyer

Retrouvez toutes les compositrices et leurs œuvres sur :

*You can find all the women composers
and their works on:*



DEMANDEZ À CLARA !



PC002

© Association des Concerts Pasdeloup 2023

© Présence Compositrices 2023

www.presencecompositrices.com