

DÉCONCERTANT

ROBERT SCHUMANN

CONCERTO POUR PIANO
ET ORCHESTRE

CONCERT SANS ORCHESTRE

FIONA MATO

ORCHESTRE DES LAURÉATS
DU CONSERVATOIRE

JONATHAN DARLINGTON



DÉCONCERTANT

ROBERT SCHUMANN

Concerto pour piano op. 54

1. I. Allegro affettuoso – Animato – Andante espressivo – Allegro – Più animato
Tempo I – Animato – Cadenza – Un poco andante – Allegro molto – 15'08
2. II. Intermezzo : Andantino grazioso – 4'34
3. III. Allegro vivace – 11'46

Sonate n° 3 op. 14 (Concert sans orchestre)

4. I. Allegro brillante – Animato – 7'43
5. II. Quasi variazioni : Andantino de Clara Wieck – Var. I – Var. II : Moderato
Var. III : Passionato – Var. IV – 7'42
6. III. Prestissimo possibile – Vivacissimo – Più presto – Vivacissimo – Più presto – 7'17

Durée totale – 54'22

FIONA MATO – piano (1-6)

ORCHESTRE DES LAURÉATS DU CONSERVATOIRE (1-3)

JONATHAN DARLINGTON – direction (1-3)

ENTRETIEN AVEC FIONA MATO

Deux projets autour de Schumann en un an : quel rôle revêt ce compositeur dans votre vie de musicienne ?

Le mythe de Robert Schumann me hante depuis longtemps. J'ai souvent construit mes programmes de concert autour de sa musique, qui a été comme une boussole dans mon parcours musical. J'ai forgé un intérêt encore plus intense en lisant sa correspondance avec Clara Wieck, ainsi que leur journal intime. Je me suis questionnée sur cette personnalité si complexe, tant humainement qu'artistiquement : à la fois un poète, dans le sens figuré comme dans le sens littéral du mot, et de l'autre côté un homme tout à fait ordinaire, avec ses démons intérieurs, ses fragilités et ses parts d'ombre ; cette dichotomie chez lui me fascine. Robert Schumann est l'artiste romantique maudit par excellence.

Pourquoi avoir réuni ces deux œuvres ici ?

Le titre *Concerto sans orchestre* m'a toujours interpellée. Il s'agissait à l'époque d'une idée commerciale des éditeurs, néanmoins non dénuée d'intérêt, car nous sommes bien en présence d'une œuvre virtuose, concertante, massive et orchestrale, presque en opposition avec son *Concerto* « avec orchestre », dont l'écriture pianistique est des plus chambristes. Les deux œuvres ont été composées à deux périodes très différentes de la vie de Schumann : la composition de la *Sonate* a été marquée par le décès de sa mère, ainsi que par l'opposition du père de Clara Wieck à leur union ; le *Concerto* est associé à une période où Schumann

coulait des jours heureux, notamment dans sa vie privée – bien qu'il avait déjà perdu à l'époque une partie de l'usage de sa main. On ne peut nier entendre d'un côté l'œuvre d'un jeune musicien, passionné, tourmenté, parfois chaotique dans son discours – comme on le constate dans le *finale* de la *Sonate* –, et de l'autre un créateur plus humble, plus mature, porteur d'un discours plus épuré, où la difficulté n'est pas forcément dans la virtuosité technique, mais dans la virtuosité de l'écriture.

Le présent enregistrement met en avant l'idée de dualité chez Schumann : cet aspect de sa personnalité a-t-il nourri votre interprétation ?

En créant sa *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann ouvrait une porte sur son monde en nous introduisant à Florestan et Eusebius, que l'on retrouvera dans son *Carnaval*. Grâce à cette bipolarité réelle ou romancée, il nous donne quelques clés de lecture de son écriture. Le mythe autour de sa personne peut cependant pousser l'interprète à caricaturer ses intentions musicales. Trouver la justesse de la fougue, la rupture abrupte des sentiments, la simplicité dans la complexité de son discours est un défi d'équilibriste. En lisant ses conseils aux jeunes musiciens, on observe son attachement à la lecture et à l'interprétation de la partition, traitant celle-ci comme un support presque sacré, que l'on ne peut modifier. Il compare d'ailleurs le compositeur au dieu-créateur... Dans ce contexte, où réside la part de l'interprète ? C'est là la difficulté à laquelle nous sommes confrontés face à ces chefs-d'œuvre : être inspirés par la rage et la passion de Schumann tout en faisant

confiance à la clarté de son écriture.

Pourquoi avoir choisi la version 1836 de la Sonate ?

La *Sonate* op. 14 a été conçue à l'origine comme une œuvre en cinq mouvements. On ignore pourquoi Schumann décida en 1836 de supprimer les deux scherzos pour parvenir à une sonate en trois mouvements, ensuite intitulée *Concerto*. L'idée plut beaucoup aux éditeurs, qui proposèrent cependant de préciser « sans orchestre ». L'œuvre, selon l'habitude de Schumann, fut ensuite à nouveau remaniée et publiée en 1853 sous la forme d'une grande sonate en quatre mouvements.

Je souhaitais mettre la *Sonate* et le *Concerto* face à face, et trouver un équilibre entre leurs formes : trois mouvements de sonate, trois mouvements de concerto, mais deux visions très différentes de la musique. Dans le *Concerto*, le deuxième mouvement forme comme une passerelle entre le premier et le troisième, tandis que dans la *Sonate*, l'*Andantino* (fondé sur un thème que l'on suppose être de la main de Clara Wieck) constitue véritablement le centre de l'œuvre.

Brillant par sa présence ou par son absence, l'orchestre est donc au cœur de votre projet. Quelle a été l'influence de la symphonie dans le pianisme schumanien, et par extension dans le vôtre ?

Comme je l'ai mentionné auparavant, ce disque joue sur la dualité entre soliste et orchestre : d'un côté, la liberté de l'artiste soliste, maître de son sort, et de l'autre, une part de rigueur, d'objectivité

orchestrale, du fait de la pluralité des voix. Dans l'œuvre de Schumann, nous sommes confrontés en permanence à ces deux mondes : un héros libre et fou en contraste avec l'implacable force de l'ensemble, de ses valeurs et de ses lois.

Il est intéressant de constater que Schumann a principalement écrit de la musique pour piano ou pour ensembles de chambre. Pourtant, son écriture polyphonique est si riche qu'elle nous incite à « orchestrer » notre jeu au piano. S'agissant d'un instrument à la fois à cordes et à percussion, celui-ci nous offre une abondance de timbres. Schumann transforme cet instrument en petit orchestre (on pense à ses *Études symphoniques*). La complexité rythmique et polyphonique de son œuvre est un terrain de jeu pour les pianistes qui vont, tels des chefs d'orchestre, choisir quelle voix mettre en avant, comment jouer avec certaines polyrythmies qui vont donner le vertige à l'auditeur... Chercher au piano des couleurs d'instruments à vent, à cordes ou encore à percussion est une tâche difficile et passionnante, qui permet notamment de mettre en valeur les idées extraordinaires qui s'expriment dans les voix secondaires, attirant notre attention sur plusieurs plans sonores en même temps.

Il s'agit du premier concerto que vous enregistrez : quel a été votre rapport au chef d'orchestre lors de l'enregistrement ?

Jonathan Darlington m'a poussé à davantage explorer la vision chambriste que j'avais déjà de l'œuvre. En me laissant beaucoup de libertés en tant qu'interprète, ses suggestions étaient toujours

justes, inspirantes et sans concession. Il souhaitait en permanence aller au bout d'une idée musicale sans compromis : une véritable leçon pour un instrumentiste. Un chef exige l'idéal sans barrière technique, et en tant que musiciens nous devons cultiver ce même rapport avec la partition, avant de se soucier des contraintes du jeu.

Schumann a exploré des formes personnelles et très descriptives (Papillons, Carnaval, Scènes d'enfants, Scènes de la forêt, Arabesque, Chants de l'aube...). Ce monde imagé et presque narratif se retrouve-t-il selon vous dans les œuvres apparemment plus abstraites que sont le Concerto et la Sonate op. 14 ?

Je ne dirais pas abstraites, mais plus traditionnelles, comme un « exercice » que tout compositeur du XIX^e siècle devait affronter, presque comme un défi : comment conserver la forme en changeant le fond ? Comment transfigurer le propos, le rendre personnel, en se basant sur un modèle défini, celui de la sonate ou du concerto ? Schumann fut une personnalité complexe, dans sa vie comme dans ses œuvres, et portant beaucoup de contradictions. Certes il était poète, libre et rêveur, mais il admirait aussi le génie de Bach et de Beethoven, portait sur ses épaules tout le poids de l'histoire et de la théorie de la musique, et comme ses maîtres il chercha toujours à surpasser les « règles » tout en s'y soumettant : là est sa part de fantaisie. Et en ce qui concerne la narration, la présence d'un titre « neutre » (*Concerto, Sonate*) laisse aux musiciens une infinité de mondes imaginaires à explorer...

Schumann a parfois été surnommé le « romantique

des romantiques ». Notre XX^e siècle a-t-il besoin de romantisme ?

Notre époque est marquée par le poids toujours plus grand de l'égo : nous vivons dans une société où chacun est enfermé dans son petit monde, où son image, sa personne est le centre du monde. Le héros romantique tourmenté, qui se lamente mais se surpasse à chaque instant, accorde également à son égo une place importante, mais d'une façon plus profonde à mes yeux : il n'est pas le centre de l'univers, mais est affecté et en osmose avec ce qui l'entoure, et ce regard vers l'intérieur de son âme n'est pas seulement une expression de son égoïsme, mais constitue une quête de sa juste place dans le monde. La musique romantique jette un regard tendre et empathique sur l'humanité tout en mettant en avant ses démons, ses fragilités et ses aspirations. Je ne cherche pas par mes propos à diaboliser l'art ou la société d'aujourd'hui, mais je pense que nous avons intérêt à puiser dans le passé ce que nous pouvons y trouver de positif. XIX^e et XXI^e siècles ont plus en commun que ce que nous croyons : artistes des deux époques se regardent comme au travers d'un miroir. Chez tous deux on retrouve la pulsion de la création, le besoin de se démarquer de la foule, de comprendre le monde et de le rêver.

Propos recueillis par
Guillaume Bleton et Antoine Morinière

CONVERSATION WITH FIONA MATO

Two Schumann projects in a single year: what role does this composer play in your life as a musician?

The Robert Schumann myth has haunted me for a long time. I have often built my concert programmes around his music, which has acted as a compass along my musical journey. I became even more interested when I read his correspondence with Clara Wieck and their diaries. I began reflecting upon such a complex personality, both humanely and artistically: on the one hand a poet, in the figurative and literal sense of the word, and on the other a completely ordinary man, with his inner demons, his frailties and his dark sides; this dichotomy in him is fascinating to me. Robert Schumann is the cursed romantic artist *par excellence*.

Why have you brought these two works together here?

The title *Concerto without orchestra* has always intrigued me. At the time, it was a commercial idea on the part of the publishers, but not without interest, since we are in the presence of a virtuoso concertante work, massive and orchestral, almost in contrast to his *Concerto* “with orchestra”, whose piano writing is more chamber-like. The two works were composed at two very different periods in Schumann’s life: the composition of the *Sonata* was marked by the death of his mother, as well as by Clara Wieck’s father’s opposition to their union; the *Concerto* is associated with a period when Schumann was enjoying happy days, particularly in

his private life – although by then he had already lost some of the use of his hand. There is no denying that on the one hand we hear the work of a young musician, passionate, tormented, sometimes chaotic in his discourse – as can be seen in the finale of the *Sonata* – and on the other a more humble, more mature creator, the bearer of a more refined discourse, where the difficulty lies not necessarily in technical virtuosity, but in the virtuosity of the writing.

The present recording highlights the idea of duality in Schumann: did this aspect of his personality influence your interpretation?

When he created his *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann opened a door on his world by introducing us to Florestan and Eusebius, who we come across again in his *Carnaval*. Thanks to this real or romanticised bipolarity, he gives us some keys to reading his composition. The myth surrounding his persona can, however, lead the performer to caricature his musical intentions. Finding the right balance between ardour and abrupt rupture of feeling, and simplicity in the complexity of his discourse, is a balancing act. When you read his advice to young musicians, you notice his attachment to reading and interpreting the score, treating it as an almost sacred medium that cannot be altered. In fact, he compares the composer to the god-creator... In this context, where does the interpreter’s role lie? This is the difficulty we face when confronted with these masterpieces: to be inspired by Schumann’s rage and passion while trusting in the clarity of his writing.

Why did you choose the 1836 version of the Sonata?

The *Sonata* op. 14 was originally conceived as a work in five movements. It is not known why Schumann decided in 1836 to omit the two scherzos in favour of a three-movement sonata, later entitled *Concerto*. The idea greatly pleased the publishers, who suggested, however, that the title be changed to *without orchestra*. As was Schumann's custom, the work was subsequently reworked and published in 1853 as a large sonata in four movements.

I wanted to put the *Sonata* and the *Concerto* face to face, and find a balance between their forms: three sonata movements, three concerto movements, but two very different visions of the music. In the *Concerto*, the second movement forms a kind of bridge between the first and third, whereas in the *Sonata*, the *Andantino* (based on a theme presumed to be in Clara Wieck's hand) is really the centrepiece of the work.

Brilliant by its presence or absence, the orchestra is at the heart of your project. What influence did the symphony have on Schumann's pianism, and by extension on yours?

As I mentioned earlier, this recording plays on the duality between soloist and orchestra: on the one hand, the freedom of the soloist, master of his own fate, and on the other, an element of rigour, of orchestral objectivity, due to the plurality of voices. In Schumann's work, we are constantly confronted

with these two worlds: a free, mad hero contrasting with the implacable force of the ensemble, its values and its laws.

It is interesting to note that Schumann mainly wrote music for piano or chamber ensembles. Yet his polyphonic writing is so rich that it encourages us to "orchestrate" our piano playing. As both a string and percussion instrument, it offers us an abundance of timbres. Schumann transformed the instrument into a small orchestra (as in his *Symphonic Studies*). The rhythmic and polyphonic complexity of his work is a playground for pianists who, like conductors, will choose which voice to emphasise and how to play with certain polyrhythms that will make the listener dizzy... Using the piano to find the colours of wind, string or percussion instruments is a difficult and fascinating task, which makes it possible to bring out the extraordinary ideas expressed in the secondary voices, drawing our attention to several sound levels at the same time.

This is the first concerto you've recorded: what was your relationship with the conductor during the recording?

Jonathan Darlington pushed me to explore further the chamber vision I already had of the work. Giving me a great deal of freedom as a performer, his suggestions were always accurate, inspiring and uncompromising. He always wanted to follow through on a musical idea without compromise: a real lesson for an instrumentalist. A conductor demands the ideal without technical barriers, and as musicians we must cultivate this same relationship

with the score, before worrying about the constraints of playing.

Schumann explored very personal and descriptive forms (Papillons, Carnaval, Kinderszenen, Waldszenen, Arabeske, Gesänge des Frühe...). Do you think that this imaginary, almost narrative world can be found in the apparently more abstract works, the Concerto and the Sonata op. 14?

I wouldn't say abstract, but more traditional, like an "exercise" that every nineteenth-century composer had to face, almost like a challenge: how to preserve the form by changing the content? How do you transfigure the subject, make it personal, by basing it on a defined model, that of the sonata or the concerto? Schumann was a complex personality, both in his life and in his works, with many contradictions. Of course he was a poet, a free spirit and a dreamer, but he also admired the genius of Bach and Beethoven, carried on his shoulders the whole weight of the history and theory of music, and like his masters always sought to surpass the "rules" while abiding by them: therein lies his share of fantasy. And as far as the narrative is concerned, the presence of a "neutral" title (*Concerto, Sonata*) leaves the musicians an infinite number of imaginary worlds to explore...

Schumann has sometimes been called the "romantic of romantics". Does our twenty-first century need romanticism?

Our epoch is marked by the ever-growing weight of the ego: we live in a society where everyone is locked

up in their own little world, where their image, their person, is the centre of the world. The tormented romantic hero, who laments but surpasses himself at every moment, also gives his ego an important place, but in a more profound way in my view: he is not the centre of the universe, but is affected by and in osmosis with what surrounds him, and this look into his soul is not just an expression of his selfishness, but a quest for his rightful place in the world. Romantic music takes a tender, empathetic look at humanity, while highlighting its demons, frailties and aspirations. I'm not trying to demonise today's art or society, but I do think that we should look to the past for what we can find that is positive. The nineteenth and twenty-first centuries have more in common than we think: artists from both periods look at each other as if through a mirror. In both we find the impulse to create, the need to stand out from the crowd, to understand the world and to dream it.

Interview by
Guillaume Bleton and Antoine Morinière



FIONA MATO

Issue d'une famille de musiciens albanais, Fiona Mato commence le piano dès son plus jeune âge avec sa mère. Après avoir fini ses études au Conservatoire Athenæum d'Athènes, dans la classe de Meri Manesi, elle est admise au Conservatoire de Paris dans la classe de Michel Béroff et Claire Désert. Son parcours la conduit à intégrer le cursus du Diplôme d'artiste interprète en 2016, marquant ainsi une étape significative dans son cheminement artistique.

Tout au long de son parcours, Fiona a eu l'occasion d'étudier auprès d'artistes de premier plan, tels Bruno Rigutto, Romano Pallottini, Gisèle Magnan, Dmitri Bashkirov, Jean-Claude Pennetier ou encore les membres du Trio Wanderer.

Fiona est soutenue par les fondations Yamaha, Gina-Bachauer, Onassis et l'Or du Rhin, et est artiste résidente à la Fondation Singer-Polignac. Chambriste recherchée, elle se produit avec de nombreux musiciens comme Raphaël Pidoux, Javier Rosetto Vera, Théotime Langlois de Swarte, Hanna Salzenstein ou encore les membres du Quintette Moragues. Elle est également membre fondatrice du Duo Adama ainsi que du Dichter Trio.

Fiona est régulièrement invitée en tant que soliste, ou avec ses partenaires de musique de chambre, par divers festivals, comme la Roque-d'Anthéron, la

Vézère, Ajam ou encore les Concerts de poche. Elle se produit également dans plusieurs émissions de radio telles que Générations France Musique, avec Clément Rochefort.

Entretenant une profonde affinité avec l'œuvre de Schumann, Fiona a entrepris deux projets d'enregistrement dédiés à ce compositeur : *Une invitation chez les Schumann* avec le Dichter Trio, chez Harmonia Mundi, et *Déconcertant* avec l'Orchestre des Lauréats du Conservatoire dirigé par Jonathan Darlington, produit par Initiale, le label discographique du Conservatoire de Paris.

Born into a family of Albanian musicians, Fiona Mato began playing the piano at an early age with her mother. After completing her studies at the Athenaeum Conservatory in Athens, in Meri Manesi's class, she was admitted to the Paris Conservatoire in the class of Michel Béroff and Claire Désert. This led her to join the Diplôme d'artiste interprète programme in 2016, marking a significant step in her artistic development.

Throughout her career, Fiona has had the opportunity to study with leading artists such as Bruno Rigutto, Romano Pallottini, Gisèle Magnan, Dmitri Bashkirov, Jean-Claude Pennetier and members of the Trio Wanderer.

Fiona is supported by the Yamaha, Gina-Bachauer, Onassis and Rhine Gold foundations, and is artist-in-residence at the Fondation Singer-Polignac. A sought-after chamber musician, she performs with many musicians including Raphaël Pidoux, Javier Rosetto Vera, Théotime Langlois de Swarte, Hanna Salzenstein and members of the Quintette Moragues. She is also a founding member of the Adama Duo and the Dichter Trio.

Fiona is regularly invited to perform as a soloist, or with her chamber music partners, at festivals such as La Roque-d'Anthéron, La Vézère, Ajam and Les Concerts de poche. She has also appeared on a

number of radio programmes, including Générations France Musique, with Clément Rochefort.

Fiona has a deep affinity with the works of Schumann, and has undertaken two recording projects dedicated to the composer: Une invitation chez les Schumann with the Dichter Trio, published by Harmonia Mundi, and Déconcertant with the Orchestre des Lauréats du Conservatoire conducted by Jonathan Darlington, produced by Initiale, the record label of the Conservatoire de Paris.

JONATHAN DARLINGTON

Le chef d'orchestre anglais Jonathan Darlington est universellement acclamé pour la qualité de ses interprétations, tant dans le domaine de l'opéra que dans celui du concert. En tant que directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Duisbourg (de 2002 à 2011), il a eu l'occasion d'explorer un large répertoire, allant de la musique baroque à la création contemporaine. Il est également, et depuis presque vingt ans, directeur musical de l'Opéra de Vancouver, où il porte désormais le titre de « directeur musical émérite ».

En septembre 2022, Jonathan Darlington a été nommé chef principal de l'Orchestre symphonique de Nuremberg, maison où il est apprécié pour ses capacités de dialogue avec le public, ainsi que pour ses programmes de concert conviant l'auditeur à un voyage musical. Ces qualités lui ont permis d'obtenir, à Duisbourg, les prix de la Fondation Köhler-Osbahr et de l'Association allemande des Éditeurs de musique.

Jonathan Darlington s'est produit avec les formations les plus prestigieuses, à l'opéra comme au concert : l'Orchestre philharmonique de Vienne, l'Orchestre de la Staatskapelle de Dresde, l'Opéra de Paris, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre de la Suisse romande, l'Opéra d'Australie, l'Opéra royal de Suède, l'Opéra national d'Angleterre,

l'Opéra de Hambourg, l'Orchestre du Konzerthaus de Berlin, l'Opéra de Francfort, le Théâtre San-Carlo de Naples, l'Orchestre philharmonique de Varsovie, l'Orchestre national de France et le Royal Philharmonic Orchestra.

Jonathan Darlington s'est récemment produit en concert avec l'Orchestre du XVIII^e siècle à Amsterdam et à Paris, et a dirigé une nouvelle production de *La Flûte enchantée* à l'Opéra de Leipzig. Il a également assuré la création de *La Juive de Tolède* de Detlev Glanert au Semperoper de Dresde. Dans les prochains mois, il aura l'occasion de se produire avec l'Opéra-Ballet de Norvège, au Festival de Tahoe (États-Unis), avec l'Orchestre de la Radio tchèque et au Théâtre San-Carlo de Naples dans *La Fille de l'Ouest* de Puccini.

Jonathan Darlington est titulaire d'un « BA Honours Degree » en musique de l'Université de Durham, et est membre de l'Académie royale de musique de Londres. Il a également été décoré Chevalier des Arts et des Lettres pour service éminent rendu à la culture française. Bien qu'anglais de naissance, il porte actuellement la double-nationalité franco-britannique.

British conductor Jonathan Darlington is widely acclaimed for his powerful performances both in the opera house and the concert hall. As Music Director of the Duisburger Philharmoniker in Germany from 2002 to 2011, Jonathan explored a vast symphonic repertoire ranging from the baroque to the contemporary, and for almost 20 years he was the highly successful Music Director at Vancouver Opera, where he now holds the title of Music Director Emeritus.

In September 2022 Jonathan Darlington was appointed principal conductor of the Nürnberger Symphoniker and the orchestra's concert-goers continue to be fascinated by his audience-orientated and charismatic way of communicating. He has a reputation for structuring concert programs that take the listener on a fascinating musical journey owing to their strong inner dramaturgical thread. While in Duisburg this earned him the prestigious Köhler-Osbahr-Stiftung and Deutsche Musikverleger-Verband prizes for the quality and creativity of his concert programming.

Whether on the concert platform or in the opera house, the list of world-class ensembles that Jonathan Darlington has conducted is impressive. These include the Vienna Philharmonic at the Staatsoper, Staatskapelle Dresden at the Semperoper, Paris Opera, Orchestre de Paris, Leipzig Gewandhaus

Orchester, BBC Symphony Orchestra, Orchestre de la Suisse romande, Opera Australia, Royal Swedish Opera, English National Opera, Hamburg State Opera, Konzerthaus Orchester Berlin, Frankfurt Opera, Teatro di San Carlo di Napoli, Warsaw Philharmonic, Orchestre National de France, and the Royal Philharmonic Orchestra.

Recent highlights have included concerts with the Orchestra of the 18th Century in Amsterdam and Paris, a new production for Leipzig Opera of Die Zauberflöte and the world première of Detlev Glanerts opera Die Jüdin von Toledo at the Semperoper Dresden. In the coming months, he returns to the Norwegian Opera and ballet company, the Classical Tahoe Music Festival in the U.S.A, the Czech Radio Orchestra and the Teatro di San Carlo in Naples for Puccini's Fanciulla del West.

Jonathan obtained a BA Honours degree in music from Durham University in England and is a Fellow of the Royal Academy of Music in London. He also holds the distinction of 'Chevalier des Arts et des Lettres,' granted to him for his services to French culture. Although British born he now has dual British/French nationality.

ORCHESTRE DES LAURÉATS DU CONSERVATOIRE

Héritier de l'Orchestre des Prix, l'Orchestre des Lauréats du Conservatoire (OLC) est une formation unique au monde : il est le seul orchestre symphonique créé et porté par une école supérieure, le Conservatoire de Paris. Les lauréats des écoles supérieures qui le constituent viennent prendre part au dispositif pédagogique de haut niveau qui les aura auparavant formés. Placé au cœur du processus qu'il sert, celui de l'élaboration des savoir-faire, l'OLC compte aujourd'hui parmi les solides rouages sur lesquels prennent appui de nombreux enseignements du Conservatoire de Paris : direction d'orchestre, composition, orchestration, écriture, pratique soliste, métiers du son et musique à l'image font sa polyvalence. Cette responsabilité s'adosse à l'exigence artistique qui sied aux orchestres professionnels ; la trajectoire de l'OLC est en effet jalonnée de collaborations, partenariats institutionnels et rencontres artistiques souvent déterminantes pour ses membres, qu'elles soient récurrentes ou éphémères. En prenant conscience de la richesse de son volet social, qui fait aussi la vie d'un orchestre, on réalise plus complètement encore la rareté d'un tel équipage, creuset de nos pratiques et de notre discipline.

Les perspectives de l'OLC sont dessinées une première fois en 2003 : l'Orchestre des Prix se structure sous l'impulsion de Claire Levacher, première directrice musicale d'une formation qui

prend alors le nom qu'elle porte toujours aujourd'hui. Philippe Aïche lui succédera en 2011, achevant de conférer à l'OLC sa fiabilité professionnelle. Sur cette base affermie, un large éventail d'artistes invités contribue désormais à la vie pédagogique et artistique de l'orchestre ; l'OLC accueille en effet avec le même engagement récents diplômés et personnalités de premier plan.

The successor to l'Orchestre des Prix, l'Orchestre des Lauréats du Conservatoire (OLC) is unique in the world: it is the only symphony orchestra created and supported by a higher education institution, the Conservatoire de Paris. The prize-winners from the higher education establishments that make up the orchestra come to take part in the high-level pedagogical programme that initially trained them. Placed at the heart of the process it serves, that of developing skills, the OLC is today one of the solid cogs on which many of the Conservatoire de Paris' courses are based: conducting, composition, orchestration, solo playing, sound engineering and music with sound and images are all part of its versatility. This responsibility is underpinned by the artistic standards that befit professional orchestras; the OLC's history is punctuated by collaborations, institutional partnerships and artistic encounters that are often decisive for its members, whether recurring or ephemeral. As we become aware of the richness of its social dimension, which is also the lifeblood of an orchestra, we realise even more fully how rare such a corps is the melting pot of our practices and our discipline.

The OLC's potential was first outlined in 2003, when the Orchestre des Prix took shape under the impetus of Claire Levacher, the first music director of a group that took the name it still bears today. Philippe Aïche would succeed her in 2011, giving

the OLC its professional credentials. Building on this solid foundation, a wide range of guest artists now contribute to the orchestra's educational and artistic life; the OLC welcomes recent graduates and leading personalities with equal commitment.

REMERCIEMENTS

Je remercie avant tout Jonathan Darlington et tous les musiciens de l'OLC, les incroyables François Longo, Arthur Rennesson et Guillaume Bleton, Anne Roubet et Louis Vigneron pour la coordination éditoriale, M^{me} Émilie Delorme, directrice du Conservatoire, et la Fondation Meyer pour leur soutien, tous mes amis qui m'ont soutenu sur ce projet et évidemment mes parents.

Ce disque est dédié à quatre femmes extraordinaires qui m'ont donné le goût pour la musique de Schumann : Meri Manesi, Gisèle Magnan, Claire Désert et Migen Mato.

Fiona Mato

© Initiale 2021 © Initiale 2024 – INL 25

Enregistrement réalisé en novembre 2021 par le Service audiovisuel du Conservatoire de Paris, édité par le Service des Éditions du Conservatoire de Paris, avec le soutien de la Fondation Meyer pour le développement artistique et culturel.

Prise de son et mixage : François Longo et Jean Gauthier
Direction artistique : Arthur Rennesson

Avec le soutien de la

**FONDATION
MEYER**
POUR LE
DEVELOPPEMENT
CULTUREL
ET ARTISTIQUE

Coordination éditoriale : Louis Vigneron
Traduction anglaise : Christopher Bayton
Photographie : Ferrante Ferranti (couverture) et Fiona Mato (intérieur)
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion
Communication : Alexandre Pansard-Ricordeau

INITIALE

LE LABEL DU **CONSERVATOIRE**