

**Roch-Olivier Maistre,**  
Président du Conseil d'administration  
**Laurent Bayle,**  
Directeur général

Du samedi 5 au dimanche 13 mai 2012  
**Schumann / Kyburz**

fondation suisse pour la culture  
Avec le soutien de **prohelvetia**



Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert,  
à l'adresse suivante : **[www.citedelamusique.fr](http://www.citedelamusique.fr)**

**Schumann / Kyburz** | Du samedi 5 au dimanche 13 mai 2012

# Cycle Schumann / Kyburz

«*Composer, c'est entrer dans le royaume des rêves*», écrivait Hoffmann dans le *Chat Murr*. Mais de ce royaume encore faut-il trouver les clés. Savoir si la composition attend du musicien qu'il s'affranchisse des règles et des contraintes qui ordonnent son propre monde, ou au contraire qu'il fasse des structures logiques de la musique un reflet des structures cachées de la réalité. En clair, qu'il choisisse entre l'intuition et la raison. À moins qu'il ne lui faille reprendre son *Éducation esthétique* et admettre, avec Schiller, que la solution se trouve dans le croisement des expériences : « *Tandis que sur un point l'imagination luxuriante dévaste les plantations laborieusement cultivées par l'entendement, sur un autre la faculté d'abstraction dévore le feu auquel le cœur aurait dû se réchauffer et la fantaisie s'allumer.* »

Bien sûr, chaque musicien conciliera à sa façon ces deux pôles antinomiques de l'art. Schumann en laissant libre cours à une fantaisie dont il annonce sans cesse la présence à travers ses titres et ses sous-titres, mais qu'il contient peu à peu en révisant ses œuvres et en astreignant la fantaisie de sa *Quatrième Symphonie* à une forme sonate plus classique. Ou Hanspeter Kyburz en maîtrisant le discours grâce à ses algorithmes et à une utilisation très fine de la technologie ; empruntant le chemin inverse de celui de Schumann, il admet finalement échapper à la domination de la raison en associant « *l'aspect émotionnel, corporel, personnel, intuitif, non rationnel à ces aspects théoriques qui pour [lui] doivent être toujours reliés à l'existence même de l'œuvre.* »

Convergence des genres quand les deux musiciens composent, à presque deux siècles d'intervalle, un concerto pour piano – pour le plus jeune, une véritable réflexion sur le passé – ainsi que des *Abendlieder*, ces derniers nous rappelant combien les romantiques ont été fascinés par les pouvoirs de la nuit, lorsque l'obscurité transforme le visage des choses et que des illusions émergent de la vérité. Convergence de pensée quand la rigueur de l'un canalise les vagabondages de l'inspiration, alors que la fantaisie de l'autre envahit l'ordre de la partition.

Dans la *Danse aveugle* de Hanspeter Kyburz, le développement est certes déterminé par la nature du matériau, mais le mouvement perpétuel métamorphose, enfièvre puis libère le flot de notes, lui permettant d'échapper à tout contrôle. Et de côtoyer les flamboyances de la folie, assez fort et fragile à la fois pour s'égarer sur les terrains de l'irrationnel, en adoptant notamment la poésie du fragment et ses étranges phénomènes de duplication. L'autorité du nombre garantit l'intelligence des rapports, mais n'empêche pas les « objets » de surgir dans un désordre hallucinant ; bien qu'il ne soit jamais coupé, le fil de la continuité se soumet ainsi à l'éparpillement, soudainement illuminé par la clarté du kaléidoscope des timbres et des espaces.

« *C'est un principe très important pour moi de ne pas répéter des associations de deux ou trois nombres* », explique le compositeur à propos de *Double Points* : OYTIΣ. « *Aucun nombre ne se retrouve jamais avec les mêmes voisins ; à chaque nouvelle apparition, nouveau voisinage. Cela signifie que, localement, on se retrouve devant une séquence toujours changeante, un contraste toujours autre et on ne peut pas anticiper sur ce qui va venir. [...] Il est très important pour moi d'introduire cette dimension, tout en entraînant l'auditeur, à travers la diversité des contrastes, dans une écoute de l'instant.* »

Les berceaux des doubles schumanniens étaient-ils les nouvelles de Hoffmann et les poèmes de Heine ? Ceux de Hanspeter Kyburz se nomment électronique ou théorie fractale. Chez lui, la composition propose même un « *double mouvement de traduction, double puisque celle-ci exige une approche comparative du passé comme la création d'un nouveau contexte* ». Bien sûr, la plupart des auteurs de référence de Hanspeter Kyburz n'appartiennent pas au cercle littéraire de Schumann. À Eichendorff, Novalis ou Schiller ont succédé Adorno et Popper, confrontant théorie critique et théorie des systèmes, conviant à leurs raouts musicaux Hermann Broch et Jean Piaget. Sans oublier Sabine Marienberg, auteur de l'*Abendlied*, et dont les textes s'inscrivent déjà dans leur futur morcellement, suggérant à leur alter ego sonore leurs propres algorithmes...

Écouterions-nous *Double Points* : *OYTIS* que nous comprendrions qu'une part d'indétermination est possible sans que rien ne soit pour autant abandonné au hasard, et que la dynamique de la discussion plaît infiniment plus au compositeur d'aujourd'hui que la définition des positions de chacun. Qu'il « *existe des expériences fondamentales pour lesquelles la théorie reste muette, pour lesquelles on a perdu toute orientation et tout pouvoir de description : cette théorie y rencontre ses propres frontières. On peut appeler cela l'expérience des limites, de la douleur, de la catastrophe... Cette tradition existentialiste de la frontière, de la finitude et de la douleur est nécessaire pour pouvoir développer quoi que ce soit.* » En d'autres temps et avec d'autres mots, ce constat aurait pu être prononcé par Schumann. À l'ancien maître de la fantaisie qui confiait que « *la musique est toujours la langue qui permet de s'entretenir avec l'au-delà* », Hanspeter Kyburz pourrait d'ailleurs répondre en affirmant ne pas croire à une formulation radicale d'une théorie : « *Je pense toujours qu'il faut revenir à ce qui est immanent à la musique, à cette forme d'empirisme.* »

*François-Gildas Tual*

**SAMEDI 5 MAI – 20H**

**Robert Schumann**

*Ouverture de Manfred op. 115*

**Hanspeter Kyburz**

*À travers, pour clarinette et orchestre*

**Robert Schumann**

*Concerto pour violoncelle op. 129*

**Hanspeter Kyburz**

*Touché – création française*

Orchestre Philharmonique de Radio France

Lothar Zagrosek, direction

Cornelia Horack, soprano

Daniel Kirch, ténor

Alain Damiens, clarinette

Jean-Guihen Queyras, violoncelle

**VENDREDI 11 MAI – 20H**

**Robert Schumann**

*Märchenerzählungen op 132*

**Hanspeter Kyburz**

*Réseaux – création de la nouvelle version*

**Robert Schumann**

*Vier doppelchörige Gesänge op. 141*

**Hanspeter Kyburz**

*The Voynich Cipher Manuscript, pour chœur mixte et ensemble*

Ensemble intercontemporain

BBC Singers

Susanna Malkki, direction

Un avant-concert est proposé le soir-même du concert en Médiathèque de 19h à 19h45. Présentation par Clément Lebrun.

**SAMEDI 12 MAI – 15H**

**Forum**

*Portrait de Hanspeter Kyburz*

**15H : projections**

*Diptychon* pour petit orchestre de

**Hanspeter Kyburz**. Concert filmé

Cité de la musique, 1998.

*Double points* de **Hanspeter Kyburz**.

Concert filmé Cité de la musique, 2011.

**16H : table ronde**

Avec **Hanspeter Kyburz**, compositeur, et **Frank Madlener**, directeur de l'Ircam

Projection de *Searching for Sounds Unheard Of 4 Ways to Describe the Computer*

Documentaire de **Uli Aumüller** et **Gösta Courkamp**

Allemagne, 2001.

**17H30 : concert**

**Robert Schumann**

*Ständchen*

*Abendlied*

*An den Mond*

*Sonate pour violon et piano n° 1 op. 105*

**Hanspeter Kyburz**

*Danse aveugle\**

**Robert Schumann**

*Der schwere Abend*

*Mondnacht*

*Nachtlied*

**Hanspeter Kyburz**

*Abendlied* – création française

**Robert Schumann**

*Phantasiestücke, pour clarinette et piano op. 73*

Colin Balzer, ténor

Solistes de l'Ensemble

intercontemporain

Jérôme Comte, clarinette

Sébastien Vichard, piano

Jeanne-Marie Conquer, violon

Jens McManama\*, direction

**SAMEDI 12 MAI – 18H30**

**Zoom sur une œuvre**

**Robert Schumann**

*Le Pèlerinage de la rose*

par **Brigitte François-Sappey**, musicologue

**SAMEDI 12 MAI – 20H**

**Robert Schumann**

*Le Pèlerinage de la rose*

Brussels Philharmonic

Chœur de la Radio Flamande

Chœur de Chambre Octopus

Michel Tabachnik, direction

Ruth Ziesak, soprano

Birgit Remmert, alto

Charles Workman, ténor

Hanno Müller-Brachmann,

baryton-basse

**DIMANCHE 13 MAI – À PARTIR DE 14H30**

**Concert-promenade**

*Clara et Robert Schumann*

Avec Emmanuel Christien,

Christophe Henry, Knut Jacques,

Clémentine Margaine et le Quatuor

Zaïde

## **SOMMAIRE**

|                                 |       |
|---------------------------------|-------|
| Concert du samedi 5 mai, 20h    | p. 6  |
| Concert du vendredi 11 mai, 20h | p. 19 |
| Forum du samedi 12 mai, 15h     | p. 29 |
| Concert du samedi 12 mai, 20h   | p. 38 |
| Biographies des compositeurs    | p. 42 |

**SAMEDI 5 MAI – 20H**

Salle des concerts

**Robert Schumann**

*Ouverture de Manfred op. 115*

**Hanspeter Kyburz**

*À travers, pour clarinette et orchestre*

entracte

**Robert Schumann**

*Concerto pour violoncelle op. 129*

**Hanspeter Kyburz**

*Touché – création française*

**Orchestre Philharmonique de Radio France**

**Lothar Zagrosek**, direction

**Cornelia Horack**, soprano

**Daniel Kirch**, ténor

**Alain Damiens**, clarinette

**Jean-Guihen Queyras**, violoncelle

Ce concert sera retransmis le 31 mai à 20h sur France Musique.

Coproduction Cité de la musique, Radio France.

**Fin du concert vers 21h50.**

## **Robert Schumann (1810-1856)**

### *Ouverture de Manfred op. 115*

Rasch – Langsam [Rapide – Lent]

Composition : Dresde, 1848.

Première audition publique de l'Ouverture : le 14 mars 1852 au Gewandhaus de Leipzig sous la direction du compositeur.

Première publication : Breitkopf & Härtel, Leipzig, novembre 1852.

Durée : environ 12 minutes.

Composée à Dresde lors de l'année révolutionnaire 1848, l'*Ouverture de Manfred* est l'une des plus belles émanations du romantisme. Le « poème dramatique » de Lord Byron, publié en 1817, aura fasciné toute une génération, et Schumann en particulier. Manfred, cet être solitaire, coupé du monde et qui se détruit lui-même, est hanté par la culpabilité de son amour incestueux pour son double féminin, Astarté, dont il a causé la perte (qu'il faille y voir la figure d'une sœur, d'une mère, ou même une allégorie de la Musique). Cherchant à entendre à nouveau sa voix, Manfred invoque Astarté, et l'apparition de la bien-aimée lui prédit sa mort.

Schumann connaissait le poème depuis ses dix-neuf ans. Les témoignages s'accordent à souligner combien il s'identifiait à Manfred, et l'émotion fiévreuse que la lecture soulevait en lui en 1848. De la musique de scène qu'il composa selon un projet esthétique original, seule l'*Ouverture* est restée plus connue ; elle constitue l'un des joyaux du répertoire symphonique.

Écrite en premier, encadrée par une introduction lente qui revient à la fin en guise de conclusion, elle se donne comme une forme close et autonome. Ni dans la conception de la musique, ni dans sa perception, ce n'est la forme sonate qui prime, mais bien l'expression poétique d'une âme tourmentée, sans espoir de rédemption. Dans la tonalité sombre de *mi bémol mineur*, elle apparaît comme une seule coulée de passion et de souffrance, presque sans répit, haletante jusqu'à l'épuisement, à travers des motifs aussitôt itérés ou tournoyants, volontiers syncopés, recourant à un chromatisme inquiet.

Des appels quasi vocaux ouvrent le deuxième thème, qui se poursuit avec un motif obsédant. Schumann citera celui-ci dans la musique de scène, lors de l'invocation d'Astarté : Manfred s'est entendu annoncer sa mort et demande à l'apparition d'Astarté si elle l'aime toujours. Exprimant la réponse impossible, taboue, le motif obsédant et douloureux revient lorsque le fantôme ne réplique qu'en prononçant son nom, « Manfred ». Seul vrai suspense, le début du développement, avec d'étranges accords de cuivres *pianissimo*, fera encore revenir ces appels et ce thème d'amour-adieu. L'*Ouverture* fut créée séparément, avant l'exécution intégrale de la musique de scène sous la direction de Franz Liszt.

*Marianne Fripiat*

## **Hanspeter Kyburz (1960)**

*À travers, pour clarinette et orchestre*

Composition : 1999, révisé en 2004.

Création : 12 mars 1999, Allemagne, Berlin, Musikbiennale ; 21 février 2004, Pays-Bas, Amsterdam.

Effectif : clarinette solo – 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba – 4 percussionnistes, harpe, célesta – cordes.

Éditeur : Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Durée : environ 18 minutes.

*À travers* est un concerto pour clarinette, donc une œuvre pour soliste et orchestre. Cependant, l'orchestre – partenaire et adversaire du protagoniste virtuose – est divisé en deux grands groupes pratiquement égaux en taille qui sont séparés sur scène par un petit passage central et placés à gauche et à droite du chef de façon à pouvoir dialoguer. Grâce à l'effet que produit l'agrandissement de l'espace, les passages communs sont amplifiés. Selon les critères de la musique ancienne, on a donc ici un mélange de concerto de soliste et de concerto grosso.

Cette œuvre de Hanspeter Kyburz, qui date de 1999, se compose de cinq parties : trois parties lentes (I, III, V) alternent avec deux parties rapides (II, IV). Elles ont toutes à peu près la même longueur : les trois premières durent chacune trois minutes, les deux dernières sont à peine plus courtes. Bien qu'elles ne soient pas séparées les unes des autres par un long silence ou une simple césure, elles ont une fonction analogue aux différents mouvements d'une structure classique ou préclassique.

Dans les deux premières parties, qui portent les indications *Adagietto* et *Fluido*, le soliste joue la clarinette en *si* bémol, l'instrument « normal » de la famille à anche simple. Dans les troisième et quatrième parties, il prend la clarinette basse, dans la cinquième partie il reprend la clarinette en *si* bémol. Les cinq parties ne se distinguent pas seulement par leur tempo de base, donc la fréquence de leur pulsation, mais aussi par leur structure et par les formes de « coopération » des acteurs instrumentaux. Tandis que dans les parties lentes (I, III, V) le soliste se détache de l'orchestre, dans les parties rapides (II, IV) son écriture virtuose est imbriquée de façon concertante dans l'ensemble de la polyphonie. Les parties rapides s'articulent elles-mêmes en sous-parties – quatre sous-parties pour la deuxième partie, trois pour la quatrième – tandis que les parties lentes sont chacune conçues comme un continuum ininterrompu.

Au début de l'œuvre, après une introduction orchestrale, la partie de clarinette se détache en notes tenues ancrées dans les harmoniques des cordes. Le soliste affirme progressivement son rôle en brochant et en répétant la même note, il forme de proche en proche divers motifs, gestes, formules qui s'articulent en cellules assez petites et sont juxtaposés. Il n'est probablement guère possible d'arriver à se représenter en détail comment les dix éléments en présence, jetés pêle-mêle, se suivent exactement les uns les autres, comment ils sont discrètement transformés et à un moment donné se retirent du terrain d'activité pour faire place à d'autres ; de voir qu'il y a des



rapports dans la composition, que la rotation des gestes et des caractères prend régulièrement du matériau nouveau dans son mouvement, mais qu'elle se communique à l'auditeur comme un fait établi. Dans *À travers* aussi, on rencontre le phénomène que le musicologue Jörn Peter Hiekel a décrit ainsi dans un essai sur Hanspeter Kyburz : « *L'auditeur se retrouve souvent dans une situation bizarre : il remarque ou pressent qu'une forme est générée, mais la véritable nature de cette forme se dérobe à sa compréhension.* » La contradiction qu'il y a à reconnaître un fait tangible sans pouvoir rien dire de plus précis à son sujet est quelque chose que Hanspeter Kyburz prend volontiers comme base de ses œuvres. Dans cette première partie, la musique s'affirme comme un processus, un phénomène cursif. Celui-ci est porté et généré par le soliste qui joue un rôle de premier plan. Les étapes par lesquelles passe le processus musical sont soulignées par les groupes orchestraux et leurs actions : par les cymbales antiques qui, avec le soutien des piccolos, marquent le début et mettent le processus en mouvement ; par les cuivres et les bois, en interventions ponctuelles ; par les cordes, en rubans sonores qui se détendent progressivement vers la fin de la première partie et forment des tracés mélodico-rythmiques à partir de notes-points, préparant ainsi la deuxième partie et son caractère fluide.

La troisième partie commence par une fanfare stylisée qui, dans le geste, rappelle le début de l'œuvre. Puis tout se passe de façon extrêmement lente. On pourrait songer à une loupe temporelle très grossissante, n'étaient les sonneries des cloches d'alpage, les motifs fugaces de deux violons qui apparaissent trois fois et renvoient à des phases plus mouvementées de l'œuvre, n'étaient aussi les paisibles démontages sonores de la harpe ou les maracas, les güiros et les castagnettes qui ne laissent pas l'idée d'un mètre complètement dans l'abstrait. La clarinette soliste – ici la clarinette basse – se détache des groupes orchestraux de curieuse manière. Elle ne participe pas aux mouvements rapides et fluides que les cloches d'alpage et les violons proposent mais les ignore. Elle progresse de façon très mesurée, note à note, à travers les longs accords tenus des cordes qui ne changent que très lentement, toutes les quinze secondes, va chercher dans les douces notes tenues de l'arrière-plan quelques sons isolés qu'elle amène au premier plan en les grossissant et en les colorant, fait ainsi naître à partir de ce qui repose dans l'espace une séquence temporelle et mène celle-ci aux frontières de la mélodie. Seule la harpe, dont les arpèges s'élèvent légèrement au-dessus des cordes tels les contours d'un iceberg, se rapproche du geste de la clarinette soliste.

Si, dans la troisième partie, la clarinette solo était rétroliée aux structures sonores orchestrales, dans la dernière partie elle prend seule l'initiative avec une cadence de soliste. Sa partie ne s'achève pas sur l'entrée de l'orchestre mais continue sur les accords des cordes. Elle recueille d'abord un écho timide, puis plus consistant des musiciens des groupes orchestraux avant de se dissoudre progressivement dans ce dialogue et de prendre congé. La harpe se charge de conclure avec une réminiscence de la troisième partie.

On pourrait dépasser les constatations générales et sonder *À travers* jusque dans les détails des microstructures en travaillant avec des grossissements de plus en plus grands. À un moment donné, on tomberait sur la méthode compositionnelle, sur la façon dont l'œuvre a été créée.

Lorsqu'il compose, Kyburz s'appuie sur des processus définissables mathématiquement. Ils peuvent être formulés, contrôlés et leur résultat peut être simulé sur un ordinateur. Ils aident à créer le tracé formel d'une idée musicale et le lien entre un événement isolé concret et la structure générale. « *Pour l'auditeur, cela signifie qu'il peut s'abandonner complètement au moment musical présent* », fait remarquer Sabine Sanio, professeur d'anthropologie des environnements sonores à l'université de Berlin, « *dans la mesure où chaque moment renvoie inévitablement au développement du processus global qui est étroitement lié à la microstructure* ».

*Habakuk Traber*

*(Traduit par Daniel Fesquet)*

## **Robert Schumann**

*Concerto pour violoncelle en la mineur op. 129*

Nicht zu schnell – Langsam – Sehr lebhaft

Composition : Düsseldorf, 11-24 octobre 1850.

Plusieurs répétitions privées en 1851 ; première exécution publique attestée : posthume, le 23 avril 1860 à Oldenburg, par Ludwig Ebert et la Chapelle de la Cour grand-ducale sous la direction de Karl Franzen.

Éditeur : août 1854, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Durée : environ 22 minutes.

Précédant de peu la *Troisième Symphonie*, le *Concerto pour violoncelle* date de la dernière période créatrice de Schumann et ouvre les années de Düsseldorf. Le compositeur emménage dans la ville rhénane en septembre 1850 pour y assumer le poste de directeur de la musique. Malgré le flot d'occupations et des répétitions d'orchestre prenantes, l'élan créateur l'emporte : le *Concerto* voit le jour en deux semaines.

Le projet d'une œuvre pour violoncelle et orchestre, au départ intitulée *Konzertstück*, remonte à 1849. Avec une vision très personnelle, reléguant la virtuosité brillante au second plan, Schumann semble appliquer au genre du concerto la conception de la fantaisie lyrique, intimiste et narrative, qui apparente l'œuvre à ses pièces de chambre. Le *Concerto* présente trois mouvements enchaînés, avec de brefs rappels thématiques cycliques ; le premier mouvement adopte un tempo modéré inhabituel. Motivé par l'expressivité vocale de l'instrument, le choix du violoncelle est lui aussi original : alors que piano et violon ont largement la faveur dans le domaine concertant, Schumann ouvre la voie aux concertos pour violoncelle de Robert Volkmann, Anton Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Édouard Lalo, jusqu'au célebrissime concerto postromantique d'Antonín Dvořák. Le plan tonal repose sur un rapport *la mineur/fa majeur* récurrent chez le compositeur.

S'il est des œuvres qui nous attachent par leur mélange de beauté et de fragilité, le *Concerto pour violoncelle* est de celles-là. D'emblée, on est saisi par le chant enivrant du long thème qui ouvre le *Nicht zu schnell* (Pas trop vite). Le second thème sera *cantabile* lui aussi, tout en se déployant avec plus de mobilité sur l'étendue du violoncelle. Mais l'attention peine à se maintenir dans une forme sonate peu impulsée de l'intérieur.

La magie est intense dans la romance, qui propose un rapport insolite entre le soliste et l'orchestre : un groupe de violoncelles adjoint son contrechant à la voix du soliste pour créer l'impression d'une polyphonie. Le mouvement captive par le ciselé du chant, évoluant en deux contre trois sur des *pizzicati* ; il présente une très belle partie centrale en doubles cordes du soliste.

La transition vers la finale s'effectue sur une citation du thème envoûtant du *Nicht zu schnell* et un rappel de la mélodie du mouvement lent. Un bref récitatif dramatique mène alors au *Sehr lebhaft* (Très vif) : un rondo sonate monothématique, pétillant de doubles croches en arpèges pianistiques, échangées entre le violoncelle et l'orchestre. L'unique cadence de l'œuvre, entièrement écrite, est brève ; une coda en strette conclut en majeur ce mouvement un peu mécanique.

Le *Concerto* fut mis à l'essai auprès de plusieurs instrumentistes, mais ne fut pas créé du vivant de Schumann. Celui-ci en réalisa une version alternative pour violon, peut-être à l'intention de Joseph Joachim, mais qui resta dans l'obscurité jusqu'à la fin des années 1980. D'essence lyrique et non brillante, l'œuvre tarda à gagner la faveur des interprètes, avant d'être reconnue comme le premier jalon, essentiel, du concerto pour violoncelle romantique.

*Marianne Fripiat*

## **Hanspeter Kyburz**

*Touché* – création française

Composition : 2006.

Création : 2 septembre 2006, Festival de Lucerne.

Effectif : solistes soprano solo, ténor solo – 4 flûtes (aussi flûte piccolo, flûte alto), 2 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes, clarinettes basses, 2 bassons, contrebasson – 4 cors, 3 trompettes, 2 trombones, tuba – timbales, 4 percussionnistes – 2 harpes, célesta, piano – 14 violons I, 12 violons II, 10 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses.  
Éditeur : Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Durée : environ 22 minutes.

*Hanspeter Kyburz et la librettiste Sabine Marienberg répondent aux questions de Ulrich Mosch sur Touché, pour soprano, ténor et orchestre (2005-2006), une œuvre commandée par Roche Commissions et créée par l'Orchestre de Cleveland le 2 septembre 2006 au Festival de Lucerne. La conversation reprise ici, fort écourtée, a eu lieu à Bâle le 16 mai 2006.*

**Ulrich Mosch** : Si j'en crois le résumé de la plaquette annonçant le programme du Festival de Lucerne 2006, votre nouvelle œuvre va tourner autour de la conversation d'un couple et de la question de la communication. Je n'ai pas de mal à imaginer ce qu'il faut comprendre, également sur le plan musical, par conversation d'un couple, mais qu'en est-il de la communication ? L'œuvre met-elle en scène des structures de communication ?

**Hanspeter Kyburz** : En effet, l'accent est mis sur ce genre de structures. La manière dont les deux personnages échangent des informations, la forme de l'échange, est elle-même porteuse de sens sur un plan plus abstrait. Ce que l'on peut se lancer comme reproches, ou au contraire se dire de flatteur ou de rêveur, pour retourner ensuite à un double monologue où ce que dit l'un passe à côté de l'autre, est à plusieurs égards presque secondaire. Souvent, l'important est simplement la manière de dire les choses. Ce n'est pas l'échange d'informations ou le règlement d'un conflit au sens dramatique qui est central, mais plutôt le contraste entre les sentiments, l'aspect communicatif, la possibilité, dans une joute oratoire rapide, de faire ressortir le rythme.

**Sabine Marienberg** : Mais aussi la forme de la communication avec l'autre est parfois explicitement mise en vedette, par exemple lorsque les personnages disent : « *Whose move is it?* » (À qui le tour ?), « *Next!* » (Suivant !), « *Stop it!* » (Arrête !) ou « *And now, what else?* » (Et quoi encore ?). L'un comme l'autre, ils jouent là sur les métaniveaux de la communication.

**Hanspeter Kyburz** : Oui, la communication comme objet désigné est donc importante. Les personnages jouent vraiment sur scène, donnant sans cesse à voir la mécanique usée de leur rapport mutuel. Le côté mécanique du dire et contredire est traité de façon ironique comme un jeu. Chaque fois que l'un des deux arrive avec un nouveau reproche, l'autre lance un autre « *Next!* » ou « *Stop it!* ».

**Ulrich Mosch** : Vous venez d'employer le mot « scène ». L'œuvre se déroule-t-elle sur une scène imaginaire ?

**Hanspeter Kyburz** : On peut évidemment la voir comme un raccourci, un résumé de divers dialogues d'un opéra – une simple juxtaposition. Mais les contrastes entre les diverses parties de la forme contredisent complètement l'idée d'un récit. Ce n'est pas, disons : le couple d'amoureux avant la séparation ; puis : les lettres ; et finalement : il meurt dans ses bras. L'architecture contrastée de la forme a tout d'abord été esquissée d'une manière purement musicale. J'avais besoin d'une partie lente, d'un changement rapide introduisant certains matériaux que je réutilise dans une partie lente ultérieure, et ainsi de suite. Ce qui veut dire : il y a une charpente musicale qui permet divers effets scéniques. Une chose est certaine : j'ai besoin de l'intuition de la composition, d'un point de vue formel comme dans le détail, pour justifier une scène. Si je l'élaborais simplement à partir de la dramaturgie, j'aurais probablement des problèmes sur le plan compositionnel.

**Ulrich Mosch** : Il n'y a donc pas de structure de base narrative, c'est plutôt le contraire.

**Sabine Marienberg** : Il y a quand même une évolution vers une attention de plus en plus grande, vers une ivresse commune, et aussi une évolution dans la qualité de la relation. C'est là-dessus que repose la fin optimiste de l'œuvre.

**Hanspeter Kyburz** : L'œuvre commence par un prélude – presque rien à l'orchestre. Puis la soprano dit simplement : « Fffffff! », et le ténor répond à un moment donné : « Hm ? » Pause. « *You said...* » ... « *What ?* ». C'est quelque chose de très isolé et de plutôt marquant rythmiquement. Puis naît petit à petit un dialogue qui repose cependant encore sur une distance mutuelle. Chaque tentative d'ouverture faite par un des deux personnages est punie. Dans la deuxième partie, ils commencent à rêver l'un de l'autre, mais successivement. Tout d'abord, il la voit en rêve en train de dormir ; puis elle rêve de sa rencontre avec lui, du moment où elle l'a aperçu pour la première fois. Et à la fin ils chantent parallèlement, utilisant un matériau qu'ils avaient auparavant introduit chacun pour soi dans un air. C'est dans l'ensemble une partie lente, qui crée toutes sortes de contrastes musicalement. Du point de vue du récit, la seule différence avec le début est que désormais chaque personnage peut rêver en paix et ne risque plus de se faire punir par l'autre parce que chacun a fait un effort d'ouverture dans le dialogue précédent. Sinon, chaque personnage reste prisonnier de son illusion. Le rapport ne change fondamentalement que dans la dernière partie.

**Ulrich Mosch** : Vous avez délibérément choisi ce sujet, et vous avez aussi choisi de réaliser ce projet ensemble. Quel a été votre point de départ ? Qu'est-ce qui vous a intéressé dans le fait d'analyser et de mettre en lumière ce sujet sous cette forme, de sonder ainsi les possibilités qu'il offre d'un point de vue artistique ? Probablement beaucoup de choses...

**Hanspeter Kyburz** : Au départ, nous avions en tête une œuvre pour quatre chanteurs qu'il n'a cependant pas été possible de réaliser. De cette première idée est resté le couple. Il était cependant clair dès le début que ce ne serait pas une histoire-cocon à huis clos. En fait, il devait y avoir bien plus de croisements que maintenant – une ouverture plus importante. Mais puisque seulement deux personnes étaient restées en lice – nous n'avons en fait jamais parlé de cela –, je trouvais évidemment bien plus intéressant de ne pas dérouler une histoire intime, mais de traiter le sujet sur un plan purement formel, le plus analytiquement possible, sans pour autant transformer les personnages en marionnettes. Il faut quand même qu'ils nous touchent et nous emmènent avec eux. Il faut aussi pouvoir les aimer et avoir envie de les accompagner, mais pas en les suivant à travers des épisodes et des développements, ou dans leur ascension ou leur déclin. À cet égard, le théâtre anglais contemporain nous avait fascinés, notamment par son rythme enlevé. Dans ce contexte, on peut comprendre le choix du sujet. Le dialogue en profondeur qui cherche à régler un problème de façon ciblée est étranger aux pièces de Tom Stoppard et Martin Crimp. Nous avons adoré chez ces auteurs le côté ludique et la musicalité de la langue. La dramaturgie de ces textes anglais fonctionne toujours de la même manière : un conflit d'intérêt de nature triviale est « musicalisé » le plus richement possible avec des moyens structurels très

simples. Tout fait un effet presque décoratif : la façon dont les rythmes sont distribués, dont les accents sont mis, etc. On n'accepte les brusques tournants sémantiques que parce qu'on est déjà à l'écoute du jalon musical suivant. Ici, on n'a guère le temps de subir le drame du mot faux parce qu'on savoure déjà la tournure suivante, le vers suivant, etc. Cela vous aide très rapidement à enjambrer le précipice du conflit qui va peut-être être négocié. En face, il y a Samuel Beckett, où s'opère l'explosion structurelle du mot en phonèmes, où l'analyse est poussée bien plus loin. L'effort entrepris pour tenter de communiquer à nouveau avec des mots est sensible partout, dans les réseaux phonétiques, les assonances, la densité. Et c'est peut-être le deuxième arrière-plan esthétique, en plus des pièces anglaises légères et musicales. La tension entre ces deux plans était déjà présente dans ma conception initiale. Un effort analytique a été indispensable – nous nous sommes beaucoup plongés dans la poésie concrète, Oskar Pastior, etc. Par ailleurs, il y avait la situation du dialogue sur scène où je ne pouvais pas utiliser de langage ésotérique. Il y a vraiment une tension entre, d'une part, une communication reconstruite péniblement sur la base de paroles et, d'autre part, cette façon incroyablement souveraine de réagir vite dans la dispute, d'amener de brusques tournants sémantiques par la gauche et de produire des réseaux musicaux qui donnent l'impression d'avoir été développés spontanément. C'est bien cela, ce qu'il y a de fascinant : les auteurs se donnent chez eux un mal fou pendant de longues heures, et puis hop ! ça passe sur scène et on pense : nom d'un chien, quelle œuvre ! On voulait cet effet. D'un autre côté, il n'est pas du tout interdit d'entendre le mal que se sont donné les auteurs, d'entendre que des mots ont été de nouveau assemblés et que ces réseaux sont très fins.

**Ulrich Mosch :** Il s'agit par conséquent d'un texte immédiatement compréhensible, qui ne s'inspire pas de la poésie concrète mais fonctionne avec des mots. Sous quelle forme est-ce mis en œuvre musicalement ? Quand je pense à votre musique, je n'arrive pas bien à imaginer que vous ayez pu traiter le texte par exemple sous forme d'*arioso*.

**Hanspeter Kyburz :** Là résidait justement la provocation. Écrire une mélodie était pour moi une question ouverte depuis certainement quinze ans. Ça a marché parce que les fondements de la composition, la construction harmonique et le contexte rythmique/métrique, d'une part, harmonique, d'autre part, le permettaient. Je le savais – j'avais déjà essayé à petite échelle, dans une sorte d'étude préalable, mais je n'avais jamais élaboré cela concrètement. Ça marche vraiment très bien parce que l'harmonie est en soi hiérarchisée et le rythme aussi. Il ne s'agit pas seulement d'hésiter entre des lignes musicales ou des motifs rapides – ce sont là des effets superficiels –, mais de déterminer si la fonctionnalité de l'harmonie a une portée telle qu'on puisse former des groupes d'accords. Alors seulement peut-on représenter de façon plastique et formante le changement d'un groupe à l'autre, etc. C'est important pour trouver quelque chose comme une formation de phrase ou simplement un sens musical pour la note chantée. Cette construction du sens harmonique/rythmique pour une note chantée, c'était une condition. Mais comme elle était remplie, je savais que ça irait, et effectivement il n'y a pas eu de problème. Le problème esthétique posé par le caractère *arioso* ne m'a pas du tout énervé, au contraire. Ce qui m'a gêné, c'est qu'en marge d'un son qui meurt aucun son ne devrait être possible à moins de recourir à la déclamation traditionnelle, qui n'a cependant aucun sens harmonique. C'est plutôt ça

le problème. La primauté de la voix sur l'harmonie, donc du linéaire sur le vertical, ou l'inverse, on l'a partout. Je pensais simplement : les ressorts harmoniques sont suffisamment souples pour que cela sonne ni simplement comme une chaîne d'accords avec une séquence de sons interpolée, ni comme une mélodie codée dont on ne comprend pas le sens musical et pour laquelle je dois placer mon espoir dans des composantes expressives qui n'ont plus rien à voir avec la mélodie elle-même.

**Ulrich Mosch :** Comment se comportent les voix l'une par rapport à l'autre et vis-à-vis de l'orchestre ? Nous avons ici deux voix dans un registre analogue, c'est donc en principe possible, du point de vue du timbre et de la hauteur, qu'elles échangent leur rôle.

**Hanspeter Kyburz :** J'ai justement réfléchi très tôt à cette possibilité. Quand et comment cela peut-il advenir ? Pas avant la dernière partie. Cet échange de registre ne se produit pas une seule fois avant. Ceci est justifié par le fait que durant un long moment, le chant de l'un passe à côté de l'autre – les deux personnages demeurent séparés l'un de l'autre. Même s'ils chantent parallèlement et que l'orchestre suggère déjà qu'ils se rapprochent l'un de l'autre, ils demeurent séparés dans leur registre. Dans les scènes de dispute, c'est de toute façon le cas : leurs interventions ont lieu successivement. Juste avant la transition vers la troisième et dernière partie, on entend les premières notes communes, et seulement dans la dernière partie ils commencent à échanger leur registre – tantôt il est en haut et elle en bas, tantôt c'est l'inverse – et l'orchestre lui aussi imite bien plus nettement la mélodie de leur chant.

La séparation entre la linéarité de la voix et l'écriture de l'orchestre est pendant longtemps très marquée. L'orchestre est soit beaucoup plus lent, soit beaucoup plus rapide que la voix. La plupart du temps, les deux coexistent : il y a un arrière-plan qui se transforme lentement, puis une vitesse moyenne dans la partie vocale et quelques motifs rapides. La voix est encadrée par un arrière-plan harmonique et des motifs rapides. Cette polarité disparaît dans la dernière partie où l'orchestre reprend des motifs des voix. L'imitation à l'orchestre de la construction de la mélodie est finalement une simple description métaphorique de l'état intérieur des deux protagonistes, de leur rapprochement. C'est vraiment seulement une résonance intérieure, une ouverture passagère vers l'autre et en même temps des deux personnages vers l'orchestre. En reprenant pour la première fois une partie du matériau vocal, l'orchestre cristallise le fait que les deux pôles sont désormais étroitement liés.

**Ulrich Mosch :** Si je comprends bien, il s'agit d'une traduction en termes musicaux – évidemment pas littérale – de ce qui se passe sur le plan du texte ou du jeu théâtral. Un processus musical est en marche qui reflète de façon analogue la transformation du rapport entre les deux personnages.

**Hanspeter Kyburz :** Tout à fait. C'est d'ailleurs impossible à mettre en scène autrement d'une manière crédible. Même si je réfléchissais à une manière purement dramaturgique de contrebalancer – après ces scènes de dispute, après ces contrastes très durs, après aussi les séquences courtes de type mosaïque – ces petites composantes éparses, ces éléments durs et rapides, j'aurais quand même besoin d'un schéma de continuité ou de développement. Et là, il

semble assez évident, musicalement, de faire tomber les barrières entre le matériau des chanteurs et celui de l'orchestre. Et cela tombe aussi sous le sens de réserver cette transformation pour la dernière partie. Je dois dire cependant que c'est Sabine qui a imaginé au départ la conception formelle pour les besoins du texte. J'ai tout de suite trouvé cette conception formidable et y ai adhéré sans la moindre objection.

**Ulrich Mosch :** Vous venez de faire allusion à votre élaboration commune de l'œuvre. En l'occurrence, il n'y avait pas au départ un livret sur lequel fut ensuite composée la musique, les deux composantes naquirent parallèlement. Comment faut-il se le représenter ? Au début il y avait, on l'a vu, une grande ébauche formelle de l'idée, une esquisse à grands traits de ce à quoi l'œuvre devait ressembler. Cependant, le texte doit toujours avoir un peu d'avance, parce que vous devez transposer ce texte en musique. L'œuvre est-elle vraiment née dans un dialogue entre vous deux, vous avez toujours discuté ce qui venait de voir le jour du point de vue des situations et des constellations, du rapport entre le texte et la musique, des possibles implications que cela pouvait avoir sur les séquences suivantes ?

**Hanspeter Kyburz :** Il aurait été évidemment idéal que nous puissions bien plus discuter que nous l'avons fait. Mais c'est une question de temps – ce serait interminable. En fait, une autre méthode de travail serait imaginable et praticable : en supposant que nous ayons déjà un concept formel et une partie de l'œuvre, je pourrais écrire la musique de la partie suivante et jouer à Sabine ce prototype à la maison, et seulement après elle écrirait le texte. C'est tout à fait imaginable. Mais nous n'avons pas pu procéder ainsi par manque de temps, et c'est fort dommage. Ce serait vraiment très tentant parce que j'ai si souvent constaté qu'elle a réagi très précisément et musicalement lorsque je lui ai montré ce que j'avais composé sur son texte ; elle a immédiatement entendu musicalement le caractère et certains aspects structurels. Le problème n'est pas de pouvoir changer quelque chose, mais plutôt la nécessité d'avoir de l'avance : quelles tailles doivent avoir les portions de texte préparées en premier ? À cet égard, je saurai mieux à quoi m'en tenir la prochaine fois. Il faut savoir ce qu'on attend du plan formel. Avec un bon plan formel, on peut construire l'œuvre avec de toutes petites portions ici et là, il faut cependant le concevoir en conséquence.

**Sabine Marienberg :** Pour moi, ce va-et-vient a été important, notamment lorsque tu as dit à un moment donné que tu ne souhaites plus mettre coûte que coûte des algorithmes sur le texte que j'ai écrit, mais que tu aimerais que j'essaie d'emblée d'écrire sur cette base.

**Hanspeter Kyburz :** Exactement, ça a été merveilleux, ce changement a été vraiment très bien.

**Sabine Marienberg :** Pour moi, ça a été vraiment palpitant. Certes, on est encore plus empêtré dans la fonction de serviteur : « Écris comme ci et comme ça » ; mais par ailleurs, c'est incroyable ce qui se passe avec la langue lorsqu'on la structure d'emblée comme ce que la musique veut ensuite faire d'elle, lorsqu'on se livre entièrement à ce processus et en même temps le maîtrise, et lorsqu'on a à sa disposition beaucoup de possibilités plus concrètes de présenter quelque chose de personnel dans ce qui existe déjà.



**Ulrich Mosch** : Comment faut-il se représenter concrètement l'élaboration d'un texte suivant des algorithmes ?

**Sabine Marienberg** : Je prends un algorithme et lui attribue – comme Hanspeter avec les éléments musicaux – des éléments de langage ou des objets linguistiques très divers. Ceux-ci peuvent avoir la dimension sémantique en commun, ils peuvent aussi, par leur netteté et leur concision, ou par le fait qu'ils reviennent à l'identique, renvoyer dans leur totalité l'un à l'autre. Cela a pour effet, par exemple dans les disputes, de mettre en évidence une dynamique qui ne se développe pas sous la forme argument/contre-argument, mais passe au-dessus de la mêlée.

**Hanspeter Kyburz** : Ce qui est curieux, c'est qu'en dépit des contrastes, localement, entre ces tournures sémantiques rapides, on a quand même le sentiment à un moment donné que tout se passe dans les règles. Ce qui advient alors aux deux personnages, c'est finalement le destin dans lequel ils sont empêtrés. La mécanique globale de l'algorithme est la métaphore de ce que les personnages n'ont pas reconnu et dont ils sont à la merci. Ceci a été utile dans la mesure où cela a permis d'esquisser en deuxième partie pour chaque personnage, et pour le duo, un texte hermétique très serré de type poème. La rime a été à cet égard d'une grande aide, comme l'ont été tous les autres artifices possibles. Elle était là un peu comme une posture, si bien qu'on ne pouvait guère s'en débarrasser, et pour cela les algorithmes étaient très bien. Au sein de ce plan formel, c'était l'instrument qu'il fallait.

**Sabine Marienberg** : Cela a aussi ce quelque chose de libérateur que l'on trouve parfois dans les anagrammes. C'est justement les restrictions auxquelles on est soumis qui vous permettent d'aboutir à quelque chose de très proche de la magie dans la façon dont subitement tout s'emboîte. Quand les objets sont à leur place, c'est sidérant de voir ce qui naît alors comme interdépendances, les séquences de deux ou trois qui se répètent ou non, les voisinages permutés, les éléments soudain complètement métamorphosés par un nouveau voisinage.

**Hanspeter Kyburz** : Malgré tout, cela produit un effet communicatif et n'a vraiment pas le caractère de constellations abstraites de matériau, cela reste un vrai dialogue.

**Ulrich Mosch** : Vous avez mentionné le moyen de la rime, donc un langage structuré. Cela change-t-il ? Est-ce tantôt structuré, tantôt déstructuré ? Avec quels moyens linguistiques avez-vous travaillé ?

**Sabine Marienberg** : Effectivement, le texte tient en partie de l'exercice de style, mais la facture est très diverse d'un endroit à l'autre.

**Ulrich Mosch** : La facture est-elle liée chaque fois à un aspect thématique spécifique ? Car il y a des thèmes en arrière-plan : la joute oratoire, les tentatives de rapprochement individuelles ou communes, ou encore les efforts des deux personnages pour se rencontrer à un endroit particulier. Y a-t-il une forme linguistique spécifique pour chacun des thèmes ?

**Sabine Marienberg** : En tout cas, ce n'est pas un hasard si tout devient beaucoup plus structuré partout où l'on rentre dans le domaine de l'air d'opéra. On évolue alors vers quelque chose de bien plus rigide sur le plan métrique, il y a beaucoup plus de rimes, d'assonances, et ainsi se développent de petites îles. Mais aussi ce qui est représenté a quelque chose... disons de bien plus cristallin, de paisible. Il n'y a là aucune interpolation, rien n'est extrait à la hache, et ça a été dès le départ pensé de façon plus chantée.

**Ulrich Mosch** : Les airs ont traditionnellement quelque chose de contemplatif. Les moments qui font avancer l'action se situent ailleurs. L'image du cristal ou de l'entité close et paisible que vous venez d'employer correspond bien à l'air. Y a-t-il au niveau musical et au niveau du texte vraiment des séquences faisant avancer l'action, d'une part, des épisodes introvertis ou méditatifs, d'autre part ?

**Hanspeter Kyburz** : Bien sûr. La polarité est très nette : récitatif et air. Telle est la typologie. Cela m'a intéressé de voir quel effet rigide et contraignant une forme musicale peut avoir dans un récitatif. Et inversement, à quel point un air devient ouvert lorsqu'on l'organise de façon rigide. Projeter un algorithme sur ces poèmes hermétiques ou ces cristaux était naturellement une contradiction structurelle. Je savais parfaitement que mes algorithmes, en contradiction avec le caractère fermé de ces cristaux de texte, dériveraient irréversiblement quelque part. Ça a été très douloureux de frotter les uns contre les autres et très pénible d'insérer les uns dans les autres. En même temps, ça a quand même produit une ouverture qui va vraiment en profondeur. Les airs ne font pas un effet statique, ce ne sont pas simplement pour ainsi dire des révolutions lyriques autour du perpétuellement identique, ils s'ouvrent vraiment, étrangement, au cours d'un processus. Bien qu'ils tournent autour d'un tout, ils englobent de nombreux matériaux nouveaux, des variantes instrumentales, harmoniques – mais des variantes. Ainsi le cercle, qui est malgré tout toujours audible, ne demeure pas hermétique. Conserver cette ambivalence du dynamique et du statique également dans les airs m'importait beaucoup, et inversement conserver la rigidité dans les intermèdes progressant vers l'avant.

© Roche, 2006.

*(Traduit par Daniel Fesquet)*

## **VENDREDI 11 MAI – 20H**

Salle des concerts

### **Robert Schumann**

*Märchenerzählungen op. 132*

### **Hanspeter Kyburz**

*Réseaux* – nouvelle version, création française

### **Robert Schumann**

*Vier doppelchörige Gesänge op. 141*

entracte

### **Hanspeter Kyburz**

*The Voynich Cipher Manuscript*

Alain Billard, clarinette

Odile Auboin, alto

Hidéki Nagano, piano

BBC Singers

Ensemble intercontemporain

Susanna Malkki, direction

Technique Ensemble intercontemporain

Nicolas Berteloot, régie son

Coproduction Cité de la musique – Ensemble intercontemporain

**Fin du concert vers 22h.**

## Robert Schumann (1810-1856)

*Märchenerzählungen pour clarinette, piano et alto op. 132*

Lebhaft, nicht zu schnell [Animé, mais pas trop vite]

Lebhaft und sehr markirt [Animé et très marqué]

Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck [Tempo calme, avec une expression tendre]

Lebhaft, sehr markirt [Animé, très marqué]

Composition : 1853.

Création : octobre 1853, à Düsseldorf, avec Joseph Joachim à l'alto.

Effectif : clarinette, piano et alto.

Éditeur : Breitkopf & Härtel.

Durée : environ 12 minutes.

Exercice favori des romantiques allemands, le *Märchen* (conte), était, selon Novalis, « *complètement musical* ». Dans ses écrits théoriques, le poète souligna longuement la portée de ce genre en lequel il voyait à la fois le « *canon de la poésie* », le véhicule de « *l'esprit universel* » et le moyen idéal de s'écarter de la pensée rationnelle pour plonger dans le fantastique et dans l'intimité de l'âme. Au siècle suivant, la psychanalyse s'empara de ces textes racontant déjà l'inconscient humain, du traditionnel conte de fées au récit submergé par la *Phantasie*, cette faculté propre aux romantiques allemands de s'abandonner à toutes les productions de l'esprit, de la nostalgie aux plus saisissantes hallucinations.

Dès 1919, Freud scruta *L'Homme au sable* d'E. T. A. Hoffmann, avant que ses disciples et successeurs ne s'emparent à leur tour des textes de Tieck, Kleist ou bien sûr Novalis. *L'Homme au sable* représentait, selon Freud, l'archétype de ce qu'il nommait l'*Unheimlich*, traduit en français par « *inquiétante étrangeté* » – « *cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier* ».

Les *Phantasiestücke* [Morceaux de fantaisie] op. 73, pour clarinette et piano (1849), et les trois *Märchenbilder* [Tableaux de contes] pour alto et piano (1851), ont en commun de recourir aux timbres moirés de deux instruments rares dans la musique de chambre romantique allemande. Les demi-teintes voilées de l'alto et de la clarinette s'y joignent au piano, l'éternel confident de Schumann. Ces trois instruments sont réunis en 1853 dans les quatre *Märchenerzählungen* [Récits de contes], derniers sursauts d'un esprit en train de chavirer, jaillis dans l'un des rares moments de lucidité que laissait à Schumann la maladie (9-11 octobre) : quelques mois plus tard, le 27 février, il tentera de se suicider en se jetant dans le Rhin.

Le compositeur opte ici pour la clarinette en *si* bémol, plus lumineuse que celle en *la* requise dans les *Phantasiestücke*. Le ton des quatre pièces se veut enjoué, robuste, charmeur, voire humoristique. Mais les espiègleries qui contrecarrent sans cesse la suavité générale sonnent surtout comme la marque d'un esprit désordonné, tentant en vain de croire à sa bonne humeur. À ce titre, la deuxième pièce est la plus caractéristique : l'alto et la clarinette se livrent à une parade

bizarre, presque grotesque, sollicitant leurs tessitures extrêmes au sein d'un discours disloqué. Après cela, le tendre troisième mouvement sonne comme la rêverie d'un esprit échappant au réel. Quant au panache du finale, il n'est que feint. Les puissants rythmes du piano semblent figés, pathétiquement englués dans un périmètre clos : celui d'une âme livrée à ses souvenirs refoulés, à cet « effrayant familier » dont se repaît la folie.

*Claire Delamarche*

### **Hanspeter Kyburz (1960)**

*Réseaux, pour sextuor instrumental* – nouvelle version

Composition de la nouvelle version : 2012.

Création de la première version : 25 avril 2003 à Tokyo, Toppan Hall, par Wolfgang Schulz (flûte), François Leleux (hautbois), Pierre-Laurent Aimard (piano), Nadia Yashino (harpe), Akiko Suwanai (violon) et Jean-Guihen Queyras (violoncelle), sous la direction de Pierre Boulez.

Dédicace : à Pierre Boulez.

Commande de la version initiale : Kajimoto Concert Management.

Commande de la version finale : Ensemble intercontemporain.

Effectif : flûte, hautbois, piano, harpe, violon, violoncelle.

Éditeur : Breitkopf & Härtel.

Durée : environ 21 minutes.

De la première pièce de six minutes environ, dédiée à Pierre Boulez et aux six instrumentistes qui l'accompagnaient dans une tournée au Japon en 2003, Hanspeter Kyburz a déjà proposé une nouvelle version en 2006 ; six ans plus tard, répondant à l'invitation de l'Ensemble intercontemporain, *Réseaux* nous revient dans une configuration instrumentale inchangée, mais encore plus généreuse dans sa forme et dans sa durée.

Différente mais nullement remise en cause dans son essence ; le compositeur n'a guère touché aux parties préexistantes. Certes, il a corrigé quelques formulations, ajoutant ici une altération de précaution, insistant là sur un mode de jeu, avant de revenir sur un tempo ou sur une nuance pour indiquer quelques *rallentendo*, *crescendo* ou *decrescendo* supplémentaires. Mais ce n'est ni dans le remplacement d'un *molto f* par un *ff* plus saisissant, ni dans le changement d'une unité de mesure – dans un souci de clarification – que se trouve le véritable apport de cette troisième version. En fait, Hanspeter Kyburz a enrichi sa pièce de sections inédites, tantôt introduites grâce à un léger travail sur les enchaînements, tantôt se glissant entre des parties plus anciennes. Dans *Réseaux*, le principe de continuité et de fragmentation permet de telles intégrations, sans crainte des contrastes ainsi occasionnés.

Hanspeter Kyburz a expliqué comment l'œuvre du peintre Sesshû l'avait inspiré. De longs rouleaux d'une douzaine de mètres de long sur une quarantaine de centimètres de large : « *On commence à voir des arbres, puis un chemin à travers ces arbres, les montagnes, et tout à coup le chemin disparaît dans les nuages, puis on se trouve confronté à deux maisons, ou peut-être un fleuve. Après quoi le chemin revient, mais on ne sait d'où. On pourrait avoir oublié ce chemin, mais au moment où il réapparaît, on se rend compte qu'on a pu abstraire la perspective intérieure du développement de l'histoire : on continue de suivre le rouleau, tout en opérant des sauts dans la continuité de celui-ci.* » Ce n'est pas tant la nature que la disposition du matériau dans l'espace (temps) des rouleaux qui semble avoir retenu l'attention du musicien. La façon dont des paysages fantastiques surgissent de la combinaison des formes : « *Les arbres sortent de rochers, verticaux comme des murs, sans qu'on sache pourquoi – et pourtant on ressent leur présence comme possible.* » Commençant et s'achevant plus doucement qu'en 2006, avec un début appelé à revenir avant la fin, et un délicat *decrecendo* à la place de l'ultime et abrupt *fff* d'autrefois, l'œuvre a donc été revue dans son engendrement comme dans sa destinée. Elle n'en demeure pas moins elle-même car chaque section se greffe naturellement aux autres, sans affecter le développement organique de l'ensemble. Grâce au phénomène d'interaction, les objets évoluent en permanence pour engendrer des résultats inattendus. Un peu comme dans les rouleaux de Sesshû, c'est-à-dire jusqu'à nous faire « *perdre le sens de la réalité.* »

*François-Gildas Tual*

## **Robert Schumann**

*Vier doppelchörige Gesänge op. 141*

An die Sterne [Aux étoiles] : « Sterne, in des Himmels Ferne! » sur un texte de Friedrich Rückert

Ungewisses Licht [Une lumière incertaine] : « Bahnlos und pfadlos » sur un texte du baron Joseph Christian Freiherr von Zedlitz

Zuversicht [Confiance] : « Nach oben musst du blicken » sur un texte du baron Joseph Christian Freiherr von Zedlitz

Talismane [Talismans] : « Gottes ist der Orient! » sur un texte de Johann Wolfgang von Goethe

Composition : octobre 1849.

Création : 1858.

Publication : 1858.

Effectif : double chœur mixte.

Durée : environ 20 minutes.

Schumann consacra dix années au piano (1830-1840), l'année 1840 au lied, 1841 à l'orchestre et 1842 à la musique de chambre ; l'année 1849 devait être celle de la musique chorale. 1849 voit naître pas moins d'une dizaine d'opus pour chœur de femmes, chœur d'hommes ou chœur mixte.

Se concentrer sur un genre musical particulier durant une période donnée, c'est vouloir en explorer toutes les possibilités afin de laisser des œuvres musicales exemplaires. En 1847, deux ans après l'installation de la famille Schumann à Dresde, le compositeur prend la direction du chœur d'hommes créé par son ami Ferdinand Hiller, la Liedertafel. Parallèlement, il songe à fonder un chœur mixte avec lequel il pourrait « *faire toute la musique qu'il aime pour son propre plaisir*. » La création du Chorgesangverein en 1848 inspire à Schumann une série d'œuvres dont l'indéniable succès l'incite à entreprendre un projet plus complexe, les *Vier doppelchörige Gesänge* [Quatre Chants pour double chœur] sur des textes de Rückert, Zedlitz et Goethe.

De style hymnique, la prière paisible et aérienne adressée *An die Sterne* [Aux étoiles] s'oppose à la véhémence du chœur suivant, *Ungewisses Licht* [Une lumière incertaine], dans lequel le tonnerre gronde par une nuit sans étoiles. *Zuversicht* [La Confiance] rassemble les thèmes évoqués précédemment – l'espoir, la foi, l'amour et la mort – dans une écriture chorale ample et sereine. Enfin, *Talismane* [Talismans], déjà mis en musique en 1840, confirme la tendance religieuse qui marque ces années ultimes.

Du double chœur, Schumann ne retient qu'occasionnellement l'opposition typique des polychoralités vénitiennes de la Renaissance pour inventer une écriture variée, soit en doublant les voix, soit en les juxtaposant, enrichissant la polyphonie de passages imitatifs. D'envergure peu commune et difficiles d'exécution, les *Vier Gesänge* ne sont pas créés du vivant du compositeur (exceptée la première pièce, en 1850) et ne trouvent pas d'éditeur. Ce n'est que deux ans après la mort de Schumann, en 1858, qu'ils sont publiés à l'instigation de Clara, qui compose même un accompagnement de piano pour en faciliter l'étude. Dans le genre du lied-choral, les *Vier Gesänge* demeurent une curiosité historique de la musique chorale romantique jusqu'à aujourd'hui, où ils ne sont que rarement donnés en concert.

*Eurydice Jousse*

## Hanspeter Kyburz

### *The Voynich Cipher Manuscript, pour chœur mixte et ensemble*

Composition : 1995-1997.

Commande : Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks.

Création : 22 octobre 1995, Donaueschingen, Donauhalle, par le Südfunkchor Stuttgart et le Klangforum Wien, sous la direction de Kwamé Ryan.

Dédicace : « Für Sabine, hlör u fang axaxaxas mlö ».

Effectif : 24 voix mixtes, flûte/flûte piccolo/flûte en sol/flûte basse, hautbois/cor anglais, clarinette en si bémol, clarinette en si bémol/clarinette basse, 2 cors, trompette, trombone, 3 percussions, piano/célesta, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse à 5 cordes, amplification.

Editeur : Breitkopf & Härtel.

Durée : environ 22 minutes.

Les 232 pages du *Manuscrit de Voynich* sont écrites dans un alphabet mystérieux qu'il n'a pas été possible de décoder à ce jour. Les cryptologues les plus renommés ont échoué et des années de recherches linguistiques assistées par ordinateur n'ont rien pu y faire. Pourtant, toutes les analyses structurelles semblent exclure qu'il puisse s'agir d'un texte dépourvu de signification.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, le manuscrit fut vendu à un prix astronomique comme soi-disant « *élixir de longue vie* » : l'empereur du Saint Empire Rodolphe II l'acheta pour 600 ducats au savant anglais John Dee, ce célèbre astrologue, géographe, mathématicien, expert en nécromancie et chef espion qui fournit plus tard à Shakespeare le modèle de Prospero dans *La Tempête*.

Les illustrations fantastiques du manuscrit, commentées en détail, nous montrent des fleurs et des épices inconnues, des nymphes dans un vaste réseau de tuyaux et d'entonnoirs, de curieuses inventions et des constellations qui n'existent pas. Toutes ces illustrations, qui semblent avoir un sens médical et astrologique, ont excité la curiosité du plus grand nombre de chercheurs.

Malgré les résultats positifs d'analyses syntaxiques, la mise en lumière de l'histoire aventureuse du manuscrit et la force suggestive des illustrations, on n'a pas encore réussi à décrypter la signification du texte qui permettrait d'en savoir plus sur l'auteur.

Parmi les nombreuses « solutions » fragmentaires et spéculatives proposées pour résoudre le mystère – lesquelles n'ont jamais tardé à être contredites –, j'ai choisi plusieurs passages afin de les utiliser comme texte : des séries de chiffres censées permettre l'analyse des séquences de caractères impénétrables, les suites de syllabes et de mots, latins et anglais, construites sur ces séries, etc.

L'objet de la composition est ainsi le processus de la constitution du sens, dans lequel un matériau hermétique se dissout dans le double mouvement de l'acte de traduire, mouvement qui réclame autant le rapprochement comparatif au révolu que la mise en forme constructive de nouveaux contextes. Explorer de façon ludique cette dynamique complexe de l'acte de traduire avec toutes ses impondérabilités est l'idée de base de la pièce.



En outre, à trois endroits essentiels sont récités des poèmes de Velimir Khlebnikov dans la traduction d'Oskar Pastior. La « *langue des étoiles* » futuriste archaïsante de Khlebnikov, qui oscille entre des constructions abstraites et des condensés étymologiques, requérait une « *méthode de traduction alchimiste, microsynthétique* » (Pastior) permettant d'exprimer autant le renouvellement de la langue visé par le poète russe que son penchant au mystère et au codage poétique. Rendu en français, cela donne quelque chose comme cela :

tempsbeauvin lesuispelé  
rivemere sur  
là pierre âgement gimière  
là cadavretemps gneisslé ger  
rivemer sous  
tempsintelligent lesuisbeaumaispris  
rivemere sur  
âprecouche murmuré  
*etc.*

Je souhaite dédier cette pièce à Oskar Pastior non sans espérer qu'il se consacre lui aussi à la « *langue des étoiles* » du *Manuscrit de Voynich*.

*Hanspeter Kyburz*

(Traduit par Daniel Fesquet)

### **An die Sterne [Aux étoiles]**

Sterne,  
In des Himmels Ferne!  
Die mit Strahlen besser Welt  
Ihr die Erdendämmerung hellt;  
Schau'n nicht Geisteraugen  
Von euch erdenwärts,  
Daß sie Frieden hauchen  
Ins umwölkte Herz?

Sterne,  
In des Himmels Ferne!  
Träumt sich auch in jenem Raum  
Eines Lebens flücht'ger Traum?  
Hebt Entzücken, Wonne,  
Trauer, Wehmut, Schmerz,  
Jenseit unsrer Sonne  
Auch ein fühlend Herz?

Sterne,  
In des Himmels Ferne!  
Winkt ihr nicht schon Himmelsruh'  
Mir aus euren Fernen zu?  
Wird nicht einst dem Müden  
Auf den goldnen Au'n  
Ungetrübter Frieden  
In die Seele tau'n?

Sterne,  
In des Himmels Ferne,  
Bis mein Geist den Fittich hebt  
Und zu eurem Frieden schwebt,  
Hang' an euch mein Sehnen  
Hoffend, glaubevoll!  
O, ihr holden, schönen,  
Könnt ihr täuschen wohl?

*Friedrich Rückert*

Étoiles  
loin dans le ciel !  
qui de la lumière d'un monde meilleur  
éclairez le crépuscule terrestre ;  
ne seriez-vous pas d'un esprit les yeux  
regardant vers la Terre  
et insufflant la paix  
dans nos cœurs sombres ?

Étoiles  
loin dans le ciel !  
Rêve-t-on aussi dans votre univers  
le rêve fugace d'une vie ?  
Au-delà du soleil,  
ravissement, délices,  
deuil, mélancolie, peine  
soulèvent-ils aussi les cœurs sensibles ?

Étoiles  
loin dans le ciel !  
Ne m'envoyez-vous pas d'un signe  
du lointain la paix céleste ?  
L'être las ne verra-t-il pas  
dans les prés dorés  
une paix sans nuages  
descendre dans son âme ?

Étoiles  
loin dans le ciel,  
en attendant que mon esprit  
s'envole vers votre paix,  
mon désir s'accroche à vous  
avec espoir et confiance !  
Ô astres beaux et gracieux,  
pourriez-vous tromper mes attentes ?

### ***Ungewisses Licht [Lumière incertaine]***

Bahnlos und pfadlos, Felsen hinan  
stürmet der Mensch, ein Wandersmann.  
Stürzende Bäche, wogender Fluß,  
brausender Wald, nichts hemmet den Fuß!

Dunkel im Kampfe über ihn hin,  
jagend im Heere die Wolken zieh'n;  
rollender Donner, strömender Guß,  
sternlose Nacht, nichts hemmet den Fuß!

Endlich, ha! endlich schimmert's von fern!  
Ist es ein Irrlicht, ist es ein Stern?  
Ha! wie der Schimmer so freundlich blinkt,  
wie er mich locket, wie er mir winkt!

Rascher durchheilet der Wanderer die Nacht,  
hinnach dem Lichte zieht's ihn mit Macht!  
Sprecht, wie: sind's Flammen, ist's Morgenrot,  
ist es die Liebe, ist es der Tod?

*Joseph Christian von Zedlitz*

### ***Zuversicht [Confiance]***

Nach oben mußst du blicken,  
gedrücktes, wundes Herz,  
dann wandelt in Entzücken  
sich bald dein tiefster Schmerz.

Froh darfst du Hoffnung fassen,  
wie hoch die Flut auch treibt.  
Wie wärest du denn verlassen,  
wenn dir die Liebe bleibt?

*Joseph Christian von Zedlitz*

Sans traces, sans sentier, vers les rochers  
l'homme, le randonneur se précipite.  
Les cascades tombent, la rivière s'agite,  
la forêt gronde, rien ne retient son pied!

Au-dessus de lui se livre le sombre  
combat d'armées de nuages en déroute;  
roulements de tonnerre, pluies diluviennes,  
nuit sans étoiles, rien ne retient son pied!

Enfin! enfin une lueur au loin!  
Est-ce un feu follet, est-ce une étoile?  
Ah! la lueur scintille si gentiment,  
elle m'attire, elle me fait signe!

Le randonneur hâte le pas dans la nuit,  
happé par la puissance de la lumière.  
Parlez donc! Est-ce un feu, est-ce l'aurore,  
est-ce l'amour, est-ce la mort?

Regarde donc vers les hauteurs,  
cœur opprimé, cœur blessé,  
et bientôt se changera  
ta douleur en ravissement.

Joyeux tu peux reprendre espoir  
aussi haut que soient les flots.  
Comment serais-tu perdu  
si l'amour demeure avec toi?

### **Talismane [Talismans]**

Gottes ist der Orient!  
Gottes ist der Okzident!  
Nord und südliches Gelände  
Ruht im Frieden seiner Hände.

Er, der einzige Gerechte,  
Will für jedermann das Rechte.  
Sei von seinen hundert Namen  
Dieser hochgelobet! Amen.

Mich verwirren will das Irren;  
Doch du weißt mich zu entwirren,  
Wenn ich wandle, wenn ich dichte,  
Gib du meinem Weg die Richte!

Ob ich Ird'sches denk' und sinne,  
Das gereicht zu höherem Gewinne.  
Mit dem Staube nicht der Geist zerstoßen,  
Dringet, in sich selbst gedrängt, nach oben.

Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:  
Die Luft einziehen, sich ihrer entladen:  
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;  
So wunderbar ist das Leben gemischt.  
Du danke Gott, wenn er dich preßt,  
Und dank ihm, wenn er dich wieder entläßt.

*Johann Wolfgang von Goethe*

De Dieu est l'Orient !  
De Dieu l'Occident !  
Terres du Nord, terres du Sud  
reposent en paix dans ses mains.

Seul être de justice,  
il veut pour chacun le droit.  
Que parmi ses cent noms  
celui-ci soit loué ! Amen.

L'erreur veut troubler mon esprit,  
mais tu sais le remettre en ordre,  
que je marche ou poétise,  
tu m'indiques le chemin !

Suis-je pris par les choses terrestres,  
il m'en revient le plus haut profit.  
L'esprit épargné par la poussière,  
concentré, aspire vers le haut.

Il est deux bienfaits dans la respiration :  
l'aspiration de l'air et sa libération –  
l'une opprime, l'autre détend,  
c'est le merveilleux mélange de la vie.  
Donc remercie Dieu lorsqu'il te presse  
et remercie-le lorsqu'il te laisse.

*Traduits par Daniel Fesquet*

## **SAMEDI 12 MAI – 15H**

Amphithéâtre

### **Forum Portrait de Hanspeter Kyburz**

#### **15h projection**

*Diptychon* pour petit orchestre de **Hanspeter Kyburz**. Concert filmé Cité de la musique, 1998.

*Double points* de **Hanspeter Kyburz**. Concert filmé Cité de la musique, 2011

#### **16h table ronde**

Avec **Hanspeter Kyburz**, compositeur, et **Frank Madlener**, directeur de l'Ircam

#### **17h30 concert**

##### **Robert Schumann**

*Ständchen* op. 36 n° 2

*Abendlied* op. 107 n° 6

*An den Mond* op. 95 n° 2

*Sonate n° 1 en la mineur pour violon et piano* op. 105

##### **Hanspeter Kyburz**

*Danse aveugle\**

##### **Robert Schumann**

*Der schwere Abend* op. 90 n° 6

*Mondnacht* op. 39 n° 5

*Nachtlied* op. 96 n° 1

##### **Hanspeter Kyburz**

*Abendlied*

##### **Robert Schumann**

*Phantasiestücke* op. 73

**Colin Balzer**, ténor

**Solistes de l'Ensemble intercontemporain**

**Jérôme Comte**, clarinette

**Sébastien Vichard**, piano

**Jeanne-Marie Conquer**, violon

**Jens McManama\***, direction

#### **Projection de *Searching for Sounds Unheard Of 4 Ways to Describe the Computer***

Documentaire de **Uli Aumüller** et **Gösta Courkamp**, Allemagne, 2001

Coproduction Cité de la musique – Ensemble intercontemporain.

**Fin du concert vers 18h45.**

## **Robert Schumann (1810-1856)**

### *Lieder*

*Ständchen [Sérénade] op. 36 n° 2, d'après Reinick*

Extrait des *Sechs Gedichte aus dem « Liederbuch eines Malers » von Reinick [Six Poèmes extraits du « chansonnier d'un peintre » de Reinick]*, 1840, dédiés à Livia Frege

*Abendlied [Chant du soir] op. 107 n° 6, d'après Kinkel*

Extrait des *Sechs Gesänge*, 1851-1852, dédiés à Sophie Schloss

*An den Mond [À la lune] op. 95 n° 2, d'après Byron*

Extrait des *Drei Gesänge aus Lord Byron's Hebräischen Gesängen [Trois Chants extraits des « Chants hébraïques » de Lord Byron]*, 1849, dédiés à Constanze Jacobi

*Der Schwere Abend [Soirée d'angoisse] op. 90 n° 6, d'après Lenau*

Extrait des *Sechs Gedichte von N. Lenau und Requiem*, 1850

*Mondnacht [Nuit de lune] op. 39 n° 5, d'après Eichendorff*

Extrait du *Liederkreis von Joseph Freyherrn von Eichendorff*, 1840

*Nachtlied [Nocturne] op. 96 n° 1, d'après Goethe*

Extrait des *Lieder und Gesänge*, 1850

*Sonate n° 1 en la mineur pour violon et piano op. 105*

1. Mit leidenschaftlichem Ausdruck [Avec une expression passionnée]

2. Allegretto

3. Lebhaft [Animé]

Composition : du 12 au 16 septembre 1851, à Düsseldorf.

Création : le 21 mars 1852, à Leipzig, par Ferdinand David (violon) et Clara Schumann (piano), dans le cadre d'une Semaine Schumann.

Édition : janvier 1852, par Hofmeister (Leipzig).

Durée : environ 17 minutes.

## **Hanspeter Kyburz (né en 1960)**

*Danse aveugle, pour flûte, clarinette, piano, violon et violoncelle*

Composition : 1996-1997.

Commande : Konservatorium Basel / Festival Musikprotokoll im Steirischen Herbst.

Création : le 1<sup>er</sup> octobre 1997 à Graz, en Autriche, dans le cadre du Festival Steirischer Herbst, par le Klangforum Wien.

Effectif : flûte, clarinette, piano, violon et violoncelle.

Éditeur : Breitkopf & Härtel.

Durée : environ 9 minutes.

### *Abendlied [Chant du soir]*

Composition : 2007.

Texte : Sabine Marienberg.

Création : le 4 février 2007 à Stuttgart, festival Eclat, par Christophe Prégardien (ténor) et Florian Hölscher (piano).

Durée : environ 5 minutes.

## **Robert Schumann**

*Phantasiestücke pour clarinette et piano op. 73*

1. Zart und mit Ausdruck [Doux et avec expression]

2. Lebhaft, leicht [Animé, léger]

3. Rasch und mit Feuer [Rapide et avec feu]

Composition : février 1849.

Création : exécution privée le 18 février 1849, par Clara Schumann (piano) et un musicien de la Hofkapelle de Dresde (clarinette); création publique le 14 janvier 1850, à Leipzig.

Durée : environ 10 minutes.

*« Il y a longtemps que le soleil s'est couché et que le monde a fermé les yeux. Seul l'amour veille alentour. » (Robert Reinick)*

Fasciné par le diabolique Paganini, Schumann attendit plus de vingt ans pour marier le violon et le piano au sein d'un simple duo. Mais cinq jours lui suffirent pour achever sa *Première Sonate* : « *Il faut trouver la force de créer tant qu'il y a encore de la lumière.* » Déjà, d'angoissantes obsessions hantaient ses journées et ses nuits. Et le violon paraît si peu enclin à abandonner son registre grave qu'il en devient moins maladroit que troublant. Forcerions-nous le trait pathologique en suggérant que nuit et jour ont déjà commencé à se fondre ?

Fil conducteur de ce programme, la nuit a si bien occupé l'imaginaire poétique du XIX<sup>e</sup> siècle qu'elle est rapidement devenue l'un des décors privilégiés de la musique romantique et du lied en particulier. Sombre ou étoilée, silencieuse ou emplie des bruissements de la nature, elle était le théâtre naturel des désirs, rêves et cauchemars que le jour ne permettait pas de réaliser. Devrions-nous alors nous étonner de la présence, dans un tel concert, de la *Danse aveugle* de Hanspeter Kyburz ? Ce serait oublier la façon dont le musicien a bâti sa forme en arche sur une « *quarantaine de fragments* », juxtaposition proche par l'esprit du subtil mélange schumannien d'unité et de morcellement. Oublier aussi que l'apparition de la lune lance les bals, et invite les danseurs à tromper la réalité le temps d'une fête ou d'un échange de masques. Rappelons-nous Vult et Walt, alter ego empruntés à Jean Paul : en auraient-ils fini avec les valse, polonaises et *Grossvater tänze* des *Papillons* de Schumann qu'ils se jetteraient volontiers dans la *Danse aveugle*, « *éminemment gestuelle* » et qu'un début tranquille n'empêche pas, selon le compositeur, de « *s'acheminer à l'aveuglette vers l'extase et la griserie progressives, tout en laissant pressentir l'effondrement proche.* » Diversifiant les modes de jeu et exploitant les tessitures les plus larges en recourant aux différentes déclinaisons d'un même instrument, la danse de Hanspeter Kyburz est une invitation à franchir les limites. Les protagonistes y changent de motifs ou de timbres comme d'autres profitent de jeux d'ombres ou de masques pour changer de visage. Jusqu'à ces « *paroxysmes d'intensité sonore* » annonciateurs de la catastrophe inévitable, qui nous inciteraient à reprendre à propos du quintette les vers placés par Schumann en exergue de ses *Davidsbündlertänze* : « *En tout temps et tous lieux, plaisir et peine vont de pair. Garde-toi pur dans le plaisir, et courageux dans le malheur.* »

Introduit par un titre goethéen, l'*Abendlied* de Hanspeter Kyburz s'inscrit aussi dans la tradition romantique. Et d'y écouter, comme chez Goethe, sinon les échos d'une errance solitaire, ceux de l'attente d'un ultime repos. Signé Sabine Marienberg, également auteur d'une partie des textes de *Double Points* : *OYTIS*, ainsi que de ceux de *Touché* (2006) et du plus récent *still and again* (2011), chaque vers semble ici prêt à se rompre sur une virgule, sur un point ou sur un de ces blancs qui isolent les mots les uns des autres. « *Nicht sprechen* » : au-delà des mots, la musique prend le relais ou, plus sûrement, sans vraiment combler les trous, investit l'espace pour mieux laisser le silence se le réapproprier. Car la nuit est propice aux formes nouvelles, pousse le compositeur à s'extraire des schémas classiques et rassurants, l'accompagne sur des chemins moins balisés où ne le guide plus que sa seule imagination. Comme la fantaisie, « *énergie originelle de toute poésie* », la nuit « *ouvre les portes des royaumes inconnus de l'âme et de l'univers.* » (Marcel Brion) Quitte à nous perdre dans l'imprévisibilité des *Phantasiestücke*, où l'on retrouvera un peu de la magie des contes populaires. Reliés par un *attacca*, ces morceaux se jouent sans interruption ; si le climat du premier est tout en retenue et mélancolie, le deuxième, tout de légèreté, nous amène à un troisième plein de vigueur, où l'on peut déceler différents éléments thématiques déjà entendus. Ces petits chefs-d'œuvre de concision, chacun construit en trois parties, ne comportent pas de titres, ce qui permet à l'auditeur comme aux interprètes de laisser libre cours à leur fantaisie.



Refuge et piège à la fois, la nuit nous ferait presque négliger l'irréversible retour à la réalité. Régulièrement, de petits détails nous rappellent à l'ordre, discrets avertissements nous forçant à rester sur nos gardes pour ne pas trop souffrir d'un probable désenchantement. Écoutons le dialogue de *Nachtlied* où chaque dessin mélodique semble issu de ce qui le précède, et où piano et voix suivent une même route, tantôt ensemble, tantôt décalés par une manipulation des carrures et par l'éclatement de certaines mesures. Par deux fois, la nuance *pp* est affectée par des accents *f*. De quel repos nous parle le poète ? De quel cauchemar ou de quelle folie ? D'un poème à l'autre, d'une pièce de Hanspeter Kyburz à un lied de Schumann, la nuit nous berce de ses chimères. Et de clore notre programme sur quelques mélodies sans trop croire au doux frémissement des forêts de *Mondnacht*, à cette vision idyllique d'un ciel s'unissant à la terre, tandis que l'âme captive déploie tout grand ses ailes et s'envole au-dessus des contrées endormies. Si les quintes *mi-si-mi* énoncent à tue-tête, sous « *la caresse de la nuit étoilée* », les notes symboliques des noces (en allemand, E-H-E), une harmonie aussi délicieuse ne saurait totalement nous faire oublier la fragilité de telles promesses.

*François-Gildas Tual*

## Schumann, *Lieder*

### **Ständchen [Sérénade]**

Komm in die stille Nacht!  
Liebchen, wasögerst du?  
Sonne ging längst zur Ruh',  
Welt schloß die Augen zu,  
Rings nur einzig die Liebe wacht!

Liebchen, wasögerst du?  
Schon sind die Sterne hell,  
Schon ist der Mond zur Stell',  
Eilen so schnell, so schnell!  
Liebchen, mein Liebchen, drum eil' auch du.

Einzig die Liebe wacht,  
Ruft dich allüberall.  
Höre die Nachtigall,  
Hör meiner Stimme Schall,  
Liebchen, o komm in die stille Nacht!

*Robert Reinick*

Viens dans la nuit silencieuse !  
Ma bien-aimée, pourquoi hésites-tu ?  
Le soleil est parti depuis longtemps se coucher,  
Le monde a fermé les yeux,  
Alentour, l'amour est le seul à veiller !

Ma bien-aimée, pourquoi hésites-tu ?  
Déjà les étoiles brillent,  
Déjà la lune a pris place,  
Elles sont venues si vite, si vite !  
Bien-aimée, ma bien-aimée, alors viens vite, toi aussi.

Seul l'amour veille,  
Et t'appelle partout.  
Entends le rossignol,  
Entends le son de ma voix,  
Bien-aimée, ô, viens dans la nuit silencieuse !

### **Abendlied [Chant du soir]**

Es ist so still geworden,  
Verrauscht des Abends Wehn,  
Nun hört man aller Orten  
Der Engel Füße ehn.

Rings in die Tiefe senket  
Sich Finsternis mit Macht;  
Wirf ab, Herz, was dich kränket,  
Und was dir bange macht!

Nun stehn im Himmelskreise  
Die Stern' in Majestät;  
In gleichem, festem Gleise  
Der goldne Wagen geht.

Und gleich den Sternen lenket  
Er denen Weg durch Nacht;  
Wirf ab, Herz, was dich kränket,  
Und was dir bange macht!

*Gottfried Kinkel*

### **An den Mond [À la lune]**

Schlafloser Sonne melanchol'scher Stern!

Dein tränenvoller Strahl erzittert fern,  
Du offenbarst die Nacht, die dir nicht weicht –  
O wie du ganz des Glücks Erinnerung gleichst!

So glänzt auch längstvergangner Tage Licht,

Es scheint, doch wärmt sein schwaches Leuchten nicht,  
Der Gram sieht wohl des Sterns Gestalt,  
Scharf, aber fern, so klar, doch ach! wie kalt!

*Lord Byron*

Un grand silence est descendu sur la terre,  
Les souffles du soir se sont apaisés,  
Voilà que de toute part  
On entend les anges qui passent.

Alentour s'étendent  
Les imposantes ténèbres ;  
Rejette, mon cœur, ce qui t'afflige  
Et qui te remplit d'angoisse.

Sur la voûte céleste  
Les astres forment un majestueux cortège ;  
Le chariot d'or poursuit  
Sa course régulière.

Avec les étoiles  
Il te dirige à travers la nuit ;  
Rejette, mon cœur, ce qui t'afflige  
Et qui te remplit d'angoisse.

Mélancolique étoile du soleil qui ne connaît jamais  
le repos !

Tes rayons embués de larmes tremblent au loin,  
Tu annonces la nuit que tu ne parviens pas à dissiper  
Oh comme tu ressembles au souvenir du bonheur !

Ainsi brille la lumière des jours depuis longtemps  
évanouis,  
Elle brille, mais sa faible clarté ne réchauffe pas,  
L'âme affligée perçoit bien la silhouette de l'étoile  
Nettement dessinée, mais lointaine, si claire, mais hélas  
si froide !

**Der schwere Abend [La pesante soirée]**

Die dunklen Wolken hingen  
Herab so bang und schwer,  
Wir beide traurig gingen  
Im Garten hin und her.

So heiß und stumm, so trübe  
Und sternlos war die Nacht,  
So ganz wie unsre Liebe  
Zu Tränen nur gemacht.

Und als ich mußte scheiden  
Und gute Nacht dir bot,  
Wünst' ich bekümmert beiden  
Im Herzen uns den Tod.

*Nikolaus Lenau*

**Mondnacht [Nuit de lune]**

Es war, als hätt' der Himmel  
Die Erde still geküßt,  
Daß sie im Blütenschimmer  
Von ihm nur träumen muß.

Die Luft ging durch die Felder,  
Die Ähren wogten sacht,  
Es rauschten leis die Wälder,  
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte  
Weit ihre Flügel aus,  
Flog durch die stillen Lande,  
Als flöge sie nach Haus.

*Joseph von Eichendorff*

Les nuages sombres planaient  
Au-dessus de nous, si menaçants et lourds ;  
Tous deux, tristes, nous marchions  
Dans le jardin, de long en large.

Si chaude et si muette, si maussade  
Et vide d'étoiles était la nuit,  
Si semblable à notre amour  
Qui n'était plus que larmes.

Et quand j'ai dû partir  
Et t'ai dit bonne nuit,  
Je nous ai souhaité, soucieux, à tous deux,  
Au fond de mon cœur, la mort.

On eût dit que le ciel  
Avait embrassé la terre dans une étreinte silencieuse  
Et que dans la lumière évanescence des fleurs  
Elle rêvât encore de lui.

La brise caressait les champs,  
Faisant doucement onduler les épis,  
Les forêts bruissaient faiblement,  
La nuit était claire d'étoiles.

Et mon âme, déployant  
Tout grand ses ailes,  
S'envolait et planait au dessus de la nature endormie  
Comme attirée par le pays natal.

**Nachtlied [Chant nocturne]**

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch;  
Die Vöglein schweigen im Walde.  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch.

*Johann Wolfgang von Goethe*

**Kyburz, Abendlied [Chant du soir]**

Strahlen.  
Nervengeflecht, flüchtig, mein –  
Schweigen. Nicht sprechen. Nicht – nein,  
etwas verschwimmt, etwas  
bricht in mich ein,

will meine Stimme, zerteilt mich.  
Wer sich ergibt,  
wird gespiegelt, wird Tausend und Zahl,  
hingewundert. Zersplittert.

Allein  
wird Abend  
im Auge  
verweilt sich  
kein Ton  
wenn der Schlaf kommt  
atemlos  
schlafe ich  
schlaf ich schon.

*Sabine Marienberg*

Sur tous les sommets  
C'est le repos,  
Dans toutes les cimes des arbres  
Tu sens  
À peine un souffle ;  
Les petits oiseaux se taisent dans la forêt.  
Attends seulement, et bientôt  
Tu reposeras toi aussi.

Rayons.  
Lacis de nerfs, fugace, mon –  
silence. Ne pas parler, pas – non,  
quelque chose s'estompe, quelque chose  
s'enfonce dans moi,

veut ma voix, me fend.  
Qui se rend  
sera miroité,  
deviendra mille et chiffre,  
miraculé. Éclaté.

Seul  
vient le soir  
dans l'œil  
ne demeure  
aucun son  
quand le sommeil arrive  
je dors  
je dors déjà.

*Traduction : Sabine Marienberg*

**SAMEDI 12 MAI – 20H**

Salle des concerts

**Robert Schumann**

*Le Pèlerinage de la rose*

**Brussels Philharmonic**

**Chœur de la Radio Flamande**

**Chœur de Chambre Octopus**

**Michel Tabachnik**, direction

**Ruth Ziesak**, soprano

**Birgit Remmert**, alto

**Charles Workman**, ténor

**Hanno Müller-Brachmann**, baryton-basse

Ce concert est surtitré.

Enregistré par France Musique, ce concert sera retransmis le mardi 29 mai à 14h.

Coproduction Cité de la musique, Brussels Philharmonic.

**Fin du concert (sans entracte) vers 21h10.**

## **Robert Schumann (1810-1856)**

*Der Rose Pilgerfahrt, Märchen nach einer Dichtung von Moritz Horn [Le Pèlerinage de la rose, Conte d'après un poème de Moritz Horn] pour solistes, chœur et orchestre op. 112*

### **Première partie**

- N° 1. Die Frühlingslüfte bringen
- N° 2. Johannis war gekommen
- N° 3. Elfenreigen: Wir tanzen, wir tanzen
- N° 4. Und wie sie sangen
- N° 5. So sangen sie
- N° 6. Bin ein armes Waisenkind
- N° 7. Es war der Rose erster Schmerz!
- N° 8. Wie Blätter am Baum
- N° 9. Die letzte Scholl' hinunterrollt
- N° 10. Gebet: Dank, Herr, dir dort im Sternenland

### **Deuxième partie**

- N° 11. Ins Haus des Totengräbers
- N° 12. Zwischen grünen Bäumen
- N° 13. Von dem Greis geleitet
- N° 14. Bald hat das neue Töchterlein
- N° 15. Bist du im Wald gewandelt
- N° 16. Im Wald, gelehnt am Stamme
- N° 17. Der Abendschlummer
- N° 18. O sel'ge Zeit
- N° 19. Wer kommt am Sonntagsmorgen
- N° 20. Ei Mühle, liebe Mühle
- N° 21. Was klingen denn die Hörner
- N° 22. Im Hause des Müllers
- N° 23. Und wie ein Jahr verronnen ist
- N° 24. Röslein!

Composition : 1851.

Création : 5 février 1852, Düsseldorf, Geisslersaal, sous la direction du compositeur.

Effectif : soprano (Rose), alto (la Reine des elfes, Marthe, la Meunière), baryton (le Meunier), basse (le Fossoyeur),  
2 sopranos solo, 2 altos solo, ténor solo, basse solo, chœur à 4 voix – 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes,  
2 bassons – 2 cors d'harmonie, 2 cors à piston, 2 trompettes à piston, 3 trombones – timbales – cordes.  
Durée : environ 60 minutes.

Lorsqu'il prend son poste de directeur de la musique à Düsseldorf en septembre 1850, quittant définitivement la Saxe où il a passé tant de temps, Schumann s'engage à diriger les concerts de l'Allgemeine Musikverein et de la société chorale : une tâche ardue pour un homme qui, s'il s'enthousiasme depuis plusieurs années pour les chœurs, n'a jamais été un chef d'orchestre convaincant. Pour les dix concerts d'abonnement, ainsi que les concerts exceptionnels qui lui incombent, le *Musikdirektor* doit opérer un savant dosage entre les œuvres du passé (récent) et des partitions nouvelles. Comme ses prédécesseurs et contemporains (tel Liszt à Weimar), il se trouve ainsi « sommé » de composer, pour alimenter le répertoire de ses musiciens. La *Symphonie « Rhénane »*, créée triomphalement en février 1851, est l'un des premiers fruits de ce séjour. Mais c'est tout particulièrement du côté des œuvres chorales que l'impulsion va se faire sentir.

Les partitions de ce début de décennie poursuivent des réflexions entamées dès 1842 ; elles manifestent une nouvelle fois ce credo de compositeur, réaffirmé dans les *Conseils aux jeunes musiciens* de 1850 : « *Les chœurs et l'orchestre sont appelés à interpréter ce qu'il y a de plus sublime en musique.* » Au fil des années, Schumann avait rêvé une forêt d'opéras, illustres représentations de la *Germania* en musique. Mais la haute futaie se résuma finalement à un arbre unique, la *Genoveva* de 1847-1848, dont la création tardive ne rencontra pas les espérances de son géniteur. Des trois grandes œuvres dramatiques de la décennie précédente (*Le Paradis et la Péri*, le « poème dramatique avec musique » *Manfred* et les *Scènes de Faust*), deux seulement sont achevées, l'oratorio goethéen ne trouvant son aboutissement qu'en 1853. En s'installant à Düsseldorf, Schumann va concentrer ses efforts sur des formes plus courtes, n'excédant pas une heure de temps. Du côté profane, cela donnera d'abord *Le Pèlerinage de la rose* op. 112, qu'il sous-titre *Conte d'après un poème de Moritz Horn* – l'appellation *Märchen*, conte, qualifiera aussi la musique de chambre des *Märchenbilder* op. 113, pour alto et piano, et des *Märchenerzählungen* op. 132, pour clarinette, alto et piano, des mêmes années. Ce seront ensuite, toujours pour solistes, chœur et orchestre, les « ballades dramatiques », nourries de légendes : *Le Fils du roi*, *La Malédiction du chanteur*, *Le Page et la Fille du roi*, *Le Bonheur d'Edenhall*.

Par bien des aspects, *Le Pèlerinage de la rose* réadapte un modèle proposé par *Le Paradis et la Péri*, dont elle constitue une version « *plus rustique, plus allemande* » (Schumann). Également préoccupé de transfiguration, ce voyage terrestre transpose en terres germaniques (et lesquelles : forêt, moulin, ruisseau, tous les ingrédients du Romantisme allemand y sont) les orientalismes de l'œuvre précédente, illustrant le désir du compositeur d'exalter toujours plus l'identité nationale. Le texte a été envoyé à Schumann par un poète inconnu de Chemnitz, Moritz Horn ; le thème l'enthousiasme immédiatement, la forme un peu moins : « *Votre poème appelle la musique, et une foule d'idées mélodiques me sont déjà passées par l'esprit. Mais il faudrait élaguer beaucoup de choses et donner à plusieurs scènes une structure plus dramatique* » (avril 1851). Ce que fait le compositeur – pour autant, le livret conserve un sentimentalisme qui peut nous paraître outré.

En un beau jour de printemps, alors que la nature se pare de fleurs et de couleurs (n° 1 et 2) et que les elfes tourbillonnent (n° 3), une rose se lamente de ne pouvoir connaître l'amour et demande à être transformée en jeune fille. La reine des elfes accède à son désir, lui confiant une rose magique



qui doit la protéger (n° 4). Après sa métamorphose (n° 5), Rose rencontre une vieille femme qui la rejette (n° 6), avant d'arriver dans un cimetière, où se trouve le fossoyeur (n° 7). C'est l'enterrement de la fille du meunier et de la meunière, morte d'avoir eu le cœur brisé (n° 8). Touché par Rose, le fossoyeur l'héberge (n° 9). Une prière de la jeune fille ainsi qu'un chœur d'elfes, qui tentent de la ramener à eux, achèvent cette première partie (n° 10). Au matin, le fossoyeur l'emmène au moulin (n° 11 et 12), où il la présente au meunier et à sa femme comme leur nouvelle fille (n° 13), et très vite, Rose s'attache l'amour de tous (n° 14). Dans la forêt (n° 15), le fils du garde forestier se languit en pensant à elle (n° 16), qui lui jure bientôt son amour : « *Je veux être ta petite rose et tu seras mon printemps* » (n° 17). Le chœur entame un chant de réjouissance (n° 18), puis c'est la noce (n° 19 à 22). Un an plus tard, la petite Rose est devenue mère ; elle donne à son enfant la rose talisman et quitte ce monde le cœur heureux (n° 23), avant de rejoindre les anges (n° 24). La toute fin est un choix de Schumann, qui confie : « *La gradation : rose, jeune fille, ange me paraît non seulement poétique, mais encore conforme à cette transmutation des âmes dont nous rêvons tous volontiers* ».

Comme *Le Paradis et la Péri*, l'*Opus 112* fait appel à plusieurs solistes, qui peuvent être des personnages, comme la Rose du titre, ou non, comme les deux sopranos et l'alto du premier numéro ou le ténor du deuxième. Un chœur apporte son concours au déroulement et représente tantôt les elfes ou les anges (voix de femmes), tantôt les chasseurs (voix d'hommes), tantôt d'anonymes commentateurs ou spectateurs (n° 18, 21 et 22). L'esprit présidant à la composition de la partition étant celui de la simplicité et de l'intimité, Schumann choisit de faire appel au clavier : « *La Rose [...] fut composée avec un simple accompagnement de piano qui me paraissait, et me paraît encore, l'entourage le plus seyant pour cette œuvre délicate* » (à Moritz Horn en septembre 1851). C'est d'ailleurs sous cette forme qu'elle fut d'abord créée, dans le salon dusseldorfois des Schumann, à l'été 1851. Une partie de l'automne suivant fut consacrée à l'orchestration, qui devait donner au *Pèlerinage* « *une plus vaste sphère d'expansion* » (et qui le fit effectivement, l'œuvre jouissant durant plusieurs années d'un véritable succès en Allemagne) ; celle-ci est volontairement légère, l'orchestre au grand complet n'étant par exemple pas utilisé avant le huitième numéro. Les divers chœurs donnent l'occasion de sacrifier à des scènes de genre (rondes elfiques, chasse, mariage...) qui appellent une instrumentation colorée : mendelssohnienne pour le chœur du n° 10, sylvestre pour le n° 15 (deux cors à pistons et deux cors naturels, trombone basse), spatialisée pour le chœur final... Conjuguées à un style vocal chantant, à une gestion temporelle continue et à une logique harmonique moderne, ces qualités font du *Pèlerinage de la rose* une œuvre délicate, cachant sous des dehors simples et frais une véritable profondeur de sentiment.

Angèle Leroy

## BIOGRAPHIES DES COMPOSITEURS

### Robert Schumann

Né en 1810 à Zwickau, le jeune Schumann grandit au milieu des ouvrages de la librairie de son père, qui exerce aussi les activités d'éditeur, traducteur et écrivain. Bien vite, il écrit drames et poèmes, s'enthousiasme pour Goethe, Shakespeare, Byron et surtout Jean-Paul, son héros en littérature. En parallèle, il découvre la musique avec les leçons de piano données par l'organiste de la cathédrale, entend Moscheles et Paganini en concert, s'adonne, comme il le note dans un de ses nombreux carnets, aux plaisirs de l'« *improvisation libre plusieurs heures par jour* » et compose diverses œuvres qui accusent un « *manque de théorie, de technique* ». Son départ à Leipzig, à dix-huit ans, marque un premier tournant dans son évolution. Venu officiellement étudier le droit, Schumann prend petit à petit conscience (après un séjour à Heidelberg et un voyage en Italie) qu'il veut devenir musicien. Tout en esquissant ses premières véritables compositions, il caresse un temps le projet de devenir virtuose, et commence les leçons de piano avec Friedrich Wieck, dont la fille Clara, enfant prodige née en 1819, est la meilleure vitrine. Mais un problème à la main anéantit ses rêves de pianiste. L'année 1831 le voit publier ses premières œuvres pour piano (*Variations Abegg* et *Papillons*) et signer sa première critique musicale dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*. Il prolonge cette expérience

avec la fondation, en 1834, de sa propre revue, la *Neue Zeitschrift für Musik*, qu'il dirigera presque dix ans et dans laquelle il fera paraître des articles essentiels sur Schubert, Berlioz ou Chopin. La revue comme la musique accueillent le ballet des personnages dont Schumann peuple alors son imaginaire, au premier rang desquels Florestan et Eusebius, ses deux doubles. Petit à petit, le jeune homme noue avec Clara Wieck une idylle passionnée que le père de la pianiste tente de contrarier par tous les moyens. Deux demandes en mariage, à deux ans d'intervalle (en 1837 et 1839), se voient opposer une fin de non-recevoir ; voilà Schumann dans des affres dont il tente de se consoler en composant (la grande *Fantaisie op. 17*, les *Novellettes*, les *Kreisleriana*, le *Carnaval de Vienne...*) et en voyageant. Il part notamment à Vienne dans l'espoir de s'y établir, mais les déconvenues le poussent à revenir en terres leipzigaises. Heureusement, l'amitié avec Mendelssohn, rencontré en 1835, ainsi que l'estime de Liszt (qui, notamment, lui dédiera la *Sonate en si mineur*) mettent du baume au cœur du musicien. En 1839, Robert et Clara se décident à intenter une action en justice contre Friedrich Wieck, et le tribunal leur donne finalement raison l'année suivante, leur permettant de s'unir le 12 septembre. Le temps des œuvres pour piano cède alors la place à celui des lieder (*L'Amour et la Vie d'une femme*, *Dichterliebe...*) de l'année 1840, puis à l'orchestre pour l'année 1841 (création de la *Première Symphonie* par Mendelssohn au

Gewandhaus de Leipzig le 31 mars) et enfin à la musique de chambre en 1842 (classiques *Quatuors à cordes op. 41*, œuvres avec piano). Schumann jouit dorénavant d'une véritable considération ; en 1843, la création de son oratorio *Le Paradis et la Péri* est un succès, il prend poste au tout nouveau Conservatoire de Leipzig et refuse la direction de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* qu'on vient de lui proposer. L'année 1844 assombrit les horizons. Schumann, qui souffre depuis longtemps d'angoisses et d'insomnies, s'enfonce dans la dépression. Il abandonne sa revue et le couple déménage à Dresde, où il se plaît assez peu. Des pages essentielles voient tout de même le jour : le *Concerto pour piano op. 54* (1845), la *Deuxième Symphonie* (1846). La fin de la décennie, attristée par la mort de leur premier fils et celle de Mendelssohn en 1847, marque un regain d'énergie et d'inspiration : le compositeur reprend son projet sur *Faust* (achevé en 1853), commence *Manfred* et trouve un nouveau langage, profondément personnel, dans ses compositions pour piano, pour voix et surtout pour petits ensembles. L'installation à Düsseldorf, en 1850, où Schumann prend ses fonctions en tant que *Generalmusikdirektor*, se fait sous de bons augures. *Genoveva*, l'opéra tant rêvé, est un échec, mais la création de la *Symphonie Rhénane*, en 1851, malgré les talents limités du compositeur en direction d'orchestre, panse la blessure. Du point de vue de la composition, les années fastes se prolongent un temps (œuvres

chorales notamment), mais, malheureusement, la position de Schumann s'affaiblit peu à peu. En 1853, la rencontre du jeune Brahms (il a alors vingt ans) prend des allures d'épiphanie : « *un génie* », s'exclame-t-il. Cependant, l'état mental du compositeur empire gravement. Il se jette dans le Rhin en février 1854, et est interné à sa propre demande quelques jours plus tard à Endenich, près de Bonn. Il y passera les deux dernières années de sa vie. Un temps, il semble aller mieux, fait de longues promenades et entretient une correspondance suivie. Mais, comprenant qu'il ne sortira pas de l'asile, il finit par refuser de s'alimenter et meurt le 29 juillet 1856, après avoir revu une dernière fois sa femme.

Angèle Leroy

### Hanspeter Kyburz

Compositeur suisse né au Nigeria, Hans Peter Kyburz vit en Allemagne dès l'âge de dix ans. Il entreprend des études de composition d'abord à Graz, avec Andrzej Dobrowolski et Gösta Neuwirth, puis à Berlin en 1982 où il étudie, outre la composition avec Frank Michael Beyer et Gösta Neuwirth, la musicologie, l'histoire de l'art et la philosophie jusqu'en 1991. Après s'être perfectionné auprès de Hans Zender à Francfort-sur-le-Main, il reçoit le Prix Boris Blacher en 1990, le Prix Schneider-Schott en 1994, le prix d'encouragement de l'Académie des Arts de Berlin en 1996 et le prix de la Fondation Ernst von Siemens en 2000. Il enseigne dans différents studios d'électroacoustique en Allemagne, en Autriche et en Suisse avant d'être nommé en 1997 professeur de composition à la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin. En 1998, Hanspeter Kyburz est également chargé de cours à l'Académie d'été de Darmstadt, et de 2000 à 2002, à la Musikhochschule de Bâle où il dirige aussi le Studio de musique électronique. Ses premières œuvres les plus importantes sont *Cells* pour saxophone et ensemble (1993-1994), *Parts* pour ensemble (1994-1995), *The Voynich Cipher Manuscript* pour vingt-quatre voix et ensemble (1995). Suivent des pièces de musique de chambre comme *Danse aveugle* (1997) et un *Quatuor à cordes* (2003-2004), des œuvres pour grand orchestre – *Malstrom* créé au Festival de Donaueschingen en 1998, *Noesis* (2001). *Touché*, pour soprano, ténor et orchestre, est créé

en 2006 au Festival de Lucerne, dans le cadre du prix Roche Commissions du Cleveland Orchestra et du Carnegie Hall. Ses pièces sont jouées dans tous les plus grands festivals de musique contemporaine, parmi lesquels la Biennale de Berlin, les Wiener Festwochen, Witten, Donaueschingen et Musica (Strasbourg), par le Klangforum Wien, Contrechamps, l'Ensemble Recherche, l'Ensemble intercontemporain, Musikfabrik, l'Ensemble Modern, l'Ensemble für Neue Musik. Parmi ses dernières créations figure une double collaboration avec le danseur Emio Greco *Double Points : +* (2005), pièce reprise en 2011 avec une chanteuse répondant au danseur, dans *Double Points : OYTIΣ*.

© Ircam-Centre Pompidou, 2011



Concerts enregistrés  
par France Musique

# Et aussi...

## > CONCERTS

**DU 9 AU 13 JUIN**

Cycle Philippe Manoury / Réel, virtuel

**SAMEDI 9 JUIN, 20H**

*Ex Machina : Manoury - Berio*

**Philippe Manoury**

*Neptune*

**Luciano Berio**

*Ofanim* (création française de la version de 1997)

Ensemble intercontemporain

Maîtrise de Radio France

Susanna Mälkki, direction

Sofi Jeannin, chef de chœur

Esti Kenan Ofri, soprano

**DIMANCHE 10 JUIN, 16H30**

**Philippe Manoury**

*Stringendo* (création française)

**Francesca Verunelli**

*Unfolding pour quatuor à cordes et électronique*

**Brain Ferneyhough**

*Quatuor à cordes n°6* (création française)

**Arditti Quartet**

Irvine Arditti, violon

Ashot Sarkissjan, violon

Ralf Ehlers, alto

Lucas Fels, violoncelle

Olivier Pasquet, réalisation

informatique musicale Ircam

**MERCREDI 13 JUIN, 20H**

**Philippe Manoury**

*Passacaille pour Tokyo*

*Synapse, concerto pour violon et orchestre* (création française)

**Yann Robin**

*Inferno, pour orchestre et électronique*

(commande de l'Ircam-Centre

Pompidou et de Radio France, création)

**Orchestre Philharmonique de Radio France**

Jean Deroyer, direction

Hae-Sun Kang, violon

Robin Meier, réalisation informatique musicale Ircam

## > SALLE PLEYEL

**DIMANCHE 27 MAI, 16H**

**Ludwig van Beethoven**

*Ouverture de Léonore III*

**Robert Schumann**

*Concerto pour violoncelle*

**Anton Dvořák**

*Symphonie n°9 « du Nouveau Monde »*

**Orchestre National d'Île-de-France**

Yoel Levi, direction

Tatiana Vassiljeva, violoncelle

## > SPECTACLE JEUNE PUBLIC

**MERCREDI 30 MAI, 15H**

**JEUDI 31 MAI, 10H ET 14H30**

*Contes en éventail*

Contes japonais

**Delphine Brual**

**Olivier Jagodzki**

Dès 7 ans.

## SAISON 2012-2013

Ouverture des réservations.

Places à l'unité pour les concerts et

activités à partir du mardi 29 mai, 12h.

Inscriptions pour la pratique musicale

jeunes et familles à partir du mardi

5 juin, 12h.

## > MÉDIATHÈQUE

En écho à ce concert, nous vous proposons...

### > Sur le site Internet

<http://mediatheque.cite-musique.fr>

... de regarder un extrait vidéo dans les « Concerts » :

*Double Points* : + de **Hanspeter**

**Kyburz, Ensemble**

intercontemporain, Jean Deroyer

(direction), **Emio Greco** (danse),

enregistré à la Cité de la musique en

2011 • *Diptychon pour deux ensembles*

de **Hanspeter Kyburz, Ensemble**

intercontemporain, **David Robertson**

(direction), enregistré à la Cité de la

musique en 1998

... d'écouter un extrait dans les

« Concerts » :

*Concerto pour violoncelle* de **Robert**

**Schumann, Jean-Guihen Queyras**

(violoncelle), enregistré à la Cité de la

musique en 2009

(Les concerts sont accessibles dans leur intégralité à la Médiathèque de la Cité de la musique.)

... de consulter dans les « Dossiers pédagogiques » :

*Le romantisme et le postromantisme*

dans les « Repères musicologiques »

### > À la médiathèque

... de lire :

*Aspiré par la perception, la technique de*

*composition* de **Hanspeter Kyburz** de

**Patrick Müller • Robert Schumann** de

**Rémy Stricker**

... de regarder :

*10 Portraits de musiciens de la scène*

*musicale suisse contemporaine •*

Concert de musique de chambre :

*Phantasiestücke op. 73* de **Robert**

**Schumann** par **Hélène Grimaud** et les

Solistes de l'Orchestre de Paris