

Une rencontre An encounter

Schumann
Murail

Marie Ythier cello

Marie Vermeulin piano
Samuel Bricault flute

Une rencontre – Schumann/Murail

Robert Schumann (1810-1856)

	Fünf Stücke im Volkston, Op. 102 (1849) *	16:17
1	I Mit humor – Vanitas vanitatum	3:23
2	II Langsam	3:38
3	III Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen	4:11
4	IV Nicht zu rasch	2:06
5	V Stark und markiert	2:57

Tristan Murail (b.1947)

6	Attracteurs étranges (1992)	9:01
7	Une lettre de Vincent (2018) **	7:47

Robert Schumann (1810-1856)

	Fantasiestücke, Op. 73 (1849) *	10:50
8	I Zart und mit Ausdruck	3:31
9	II Lebhaft, leicht	3:14
10	III Rasch und mit Feuer	4:03

Tristan Murail (b.1947)

11	C'est un jardin secret, ma sœur, ma fiancée, une fontaine close, une source scellée... (1976)	4:34
----	--	------

Robert Schumann (1810-1856)

Scènes d'enfants (Kinderszenen), Op. 15 (1838) */**

18:40

Une Relecture de Tristan Murail pour violoncelle, flûte et piano (2019)

12	I	<i>Von fremden Ländern und Menschen</i>	2:02
13	II	<i>Curiose Geschichte</i>	1:10
14	III	<i>Hasche-Mann</i>	0:33
15	IV	<i>Bittendes Kind</i>	0:50
16	V	<i>Glückes genug</i>	0:41
17	VI	<i>Wichtige Begebenheit</i>	1:01
18	VII	<i>Träumerei</i>	2:35
19	VIII	<i>Am Camin</i>	0:59
20	IX	<i>Ritter vom Steckenpferd</i>	0:48
21	X	<i>Fast zu Ernst</i>	1:33
22	XI	<i>Fürchtenmachen</i>	2:09
23	XII	<i>Kind im Einschlummern</i>	2:07
24	XIII	<i>Der Dichter spricht</i>	2:07

Total duration

67:10

Marie Ythier cello

* with Marie Vermeulin piano

** with Samuel Bricault flute

As a child, I did not particularly like tonal music: cadences, major and minor triads, overly simple rhythmic structures, how boring... It took many years for me to begin tolerating, and then enjoying Chopin, then Mozart and Beethoven... As for Schumann, Schubert, and the whole “romantic” coterie, it was quite far from my expectations.

In fact, my first real *encounter* with Schumann was rather odd and unexpected. Intrigued by the new potential of electronic sounds, I decided to study the Ondes Martenot (more as a future composer, than as a budding instrumentalist). My teachers were Jeanne Loriod (Olivier Messiaen’s sister-in-law) and later Maurice Martenot himself. A cellist, Maurice Martenot had his Ondes students work on the grand cello repertoire – and so I found myself sight-reading Schumann’s cello concerto on the electronic instrument. You can imagine how this poor concerto sounded on an Ondes Martenot accompanied by a piano... Nevertheless, at last capable of overcoming my initial indifference for simple triads and overly affirmed tonality, I was immediately seduced by the internal movement, the work’s dynamism, by the phrases shaped into the elegant instability that gives the music its momentum, that propels it toward often surprising resolutions.

The second *encounter* with Schumann (that I expect much more profound and rewarding than the first!), took place after another encounter: the context was the Festival Messiaen au Pays de la Meije, during the summer of 2017, in a charming little mountain church, where I heard Marie Ythier give one of the most beautiful performances of my piece *Attracteurs étranges*. Marie spoke to me about her project to record a Schumann-Murail programme, an association that initially struck me as surprising, but that in the end gave me much to reflect upon. I will try to share these reflections in this short introductory text.

Two of Schumann’s works for cello and piano appear on this recording. In the *Fantasiestücke* (1849), we clearly find the characteristics of the cello concerto that struck me in the past. The music unfolds in powerful dynamic movements, with sudden changes of mood, a dialectic between continuity and surprise, typical of this style considered as “romantic”... But in the end, is that not the essence of every

musical form, excepting overly contemplative forms? Concerning my past work and the evolution of my musical language, I find a comparable exploration of formal structuring, even if the sound surface is of course radically different. What is really important, in all musical discourse, irrespective of the style or historical context, is the interplay between the predictable and the unpredictable, between continuity and discontinuity, between what is new and what is recalled: the satisfaction of expectations reached, or on the contrary thwarted, the pleasure of the unexpected, but retrospectively indispensable accident.

My *Attracteurs étranges* for solo cello (1992) demonstrates this type of characteristic. In this sense, *mutatis mutandis*, we could say that the organization of the discourse retains several connections with a piece like the *Fantasiestücke*. In reality, *attractors* are mathematical objects that belong to the vast scientific domain called “chaos”, including fractals, the study of turbulence, and many other phenomena with often evocative names: Cantor dust, the Koch snowflake, the butterfly effect... The poetic force of these objects comes from the fact that generally simple forms, though rich and striking for the imagination, are produced by very complex, but hidden operations. However, no mathematical procedures were used to write this piece. In this case, there is only poetic analogy: the melodic contours trace spirals with trajectories that always seem to return toward one or several of the same points, but in fact often follow varied, distorted or twisted paths. We sometimes seem to reach a point of equilibrium: but the equilibrium is unstable and projects the music into a new cycle of oscillations.

Attracteurs étranges was commissioned by the Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales and premiered in Paris on December 8, 1992 during a concert celebrating Iannis Xenakis' 70th birthday in the Studio Olivier Messiaen at Radio France. In it, the cello writing is very virtuosic, moving rapidly between various playing modes, from the most traditional to the most contemporary, using all of the instrument's large range, even the extreme high register, and in addition, demanding great precision in micro-tonal tuning. All of this requires that performers, beyond overcoming the technical difficulties, have great mastery of the musical discourse, to establish continuity through the ever-changing playing modes.

Early on, every young composer is confronted with an already existing musical universe. Should he accept it, play according to established and consensual rules, or

instead, try to stretch or even break away from them? That, of course depends on each person's ambitions. Composers from the early 20th century were confronted by a prevailing tonal system, that which resulted in the "classical" masterpieces. It is interesting to note that some tried very quickly to subvert it, even to extricate themselves: Chopin, with his refined harmonies and supple rhythms, Liszt of course, who toward the end of his life had already envisioned a music "without tonality", etc... In a sense, Schumann remains more "traditional". At the same time, harmonies *alla Chopin* are occasionally found in his music (he actually makes an ironic homage in his *Carnaval*), or complex rhythmic superpositions (in *Eusebius* for example, also in *Carnaval*). The *Fünf Stücke im Volkston* (1849) are another example of this desire for greater freedom of discourse. In fact, a way to escape from excessive tonality or excessive formality, and overly strict rhythmical structures, consisted of making references to traditional "folk" music (for the composers mentioned, that of central and eastern Europe) – music based on modes other than major and minor modes, and on more varied and fluctuating rhythms. Chopin was inspired by Polish melodies for his *Mazurkas*, Liszt introduced "Hungarian" modes. Thus, the *Fünf Stücke* exude great rhythmic and formal freedom: *accelerandi*, *rallentandi*, sudden tempo changes... Unexpected modulations also appear, as well as dissonances resulting from the contact between minor and major (in the first piece), or the presence of a harmonic pedal, a so-called "drone" (in the second piece), which could allude to traditional instruments such as the hurdy-gurdy or the musette.

When I began my initial compositional research, I found myself facing, not one old fashioned tonality, but various avatars of serialism that had become a sort of academic norm. This type of writing was inadequate for expressing the sound and musical ideas and images that I had in mind. So, I tried to return to the essential: musical sound itself, beyond writing procedures and theories. At that time, it was not yet a question of "spectral" music, but I was especially interested in instrumental sound, its nature, and in new playing techniques. In *C'est un jardin secret, ma sœur, ma fiancée, une fontaine close, une source scellée...* (1976), the form grew out of a set of ambiguities and progressive transformations between different types of sounds: so-called "natural" harmonic sounds (obtained by touching the string lightly at the nodal point), *molto sul ponticello* sounds (obtained by playing close to the bridge, which releases strong harmonic partials), *ordinario*, etc... The tempo is never stable but undergoes constant acceleration or slowing down (the model, in this case, is less

western European than the Balinese gamelan!). The piece was originally written for solo viola, to celebrate the marriage of two friends, which explains the title (a quotation from the *Song of Songs*). Later, the Russian cellist Viktoria Gantchikova suggested that I make a version for her instrument with her help – a transcription that highlights certain aspects of the piece. Out of necessity, all of the natural harmonics were transposed down an octave, while the more singing parts remained in the original range, therefore taking advantage of the cello's highly expressive upper register.

Une Lettre de Vincent, for flute and cello, is the most recent piece here (2018). It is part of the *Portulan* cycle, a cycle of chamber music pieces in preparation that currently consists of eight pieces written for various instrumental combinations from an ensemble of eight musicians. *Portulans* were old maritime atlases, often decorated with illuminations, that mapped out the coasts and indicated the principal landmarks for the medieval navigator, who at that time had no compass. Each piece in the cycle refers to an object, a place, a voyage, something read, or an aesthetic experience of particular importance for me. The starting point for *Une Lettre de Vincent* is a childhood memory: a book on Van Gogh that someone had given me, where in addition to reproductions of his works, were some of the letters that he wrote to Theo, his brother who regularly sent him money, canvases and paint. I had been quite moved and impressed, as much by the paintings, as by the contents of the letters, simultaneously naïve, poignant, imploring, sometimes desperate, often rather rambling, skipping from one idea to another. Much later, I found these letters again, notably in a small booklet containing the last letters that he had written from Auvers-sur-Oise during the last months of his life, and these childhood emotions came back to me. The piece begins with a short four note motive that evokes the words “*Mon cher Theo*”, which is how all of Vincent's letters begin. This motive is transformed throughout the piece, and blends with various other elements – in particular the very rapid exchanges between the flute and the cello, resembling the *hocket* technique, a metaphor for the painting technique dear to Van Gogh that consisted of accumulating small dabs of paint. Today, I live in the area of Provence that Van Gogh chose to influence his colourful palette. Some evenings, the full moon rises behind the tall cypresses in the garden...

Finally, to illustrate the *encounter* that is the theme of this album, the idea developed, and quickly took hold, of my making an instrumentation of a piece by Schumann that would establish the most obvious link between the two sound worlds. This work would of course be written for the three partners on the disc, cello, flute and piano. It quickly occurred to me that the *Kinderszenen* (*Scenes from Childhood*) would be perfect for this project. In fact, *Scenes from Childhood* has musical, expressive and evocative potential that far surpasses Schumann's version for piano. He no doubt wanted to remain "simple" and "easy" – in his mind, the pieces would be playable by children. I am not sure that is true... some pieces are not so easy, others require stretches beyond that of a child's hand. But, almost all of them are little masterpieces, with great inventive power, based however on simple and concise ideas.

How would this realization be approached, or rather what would "reinterpretation" mean: one composer's take on another composer? I quickly put aside the idea of instrumentation in a plausible "period style" – that would hardly have enhanced the original pieces, much as an overly thoughtful "rewriting" risked becoming untrue. In the end, I tried to provide "colouring" for Schumann's pieces (just as old black and white films are now sometimes "colourised"), amplifying the ideas and feelings, while remaining as faithful as possible to the letter and spirit of the score. I thought about, all things equal besides – because we are not at all on the same level here – the magnificent example of *Pictures at an Exhibition* orchestrated by Ravel. Ravel did not simply "orchestrate" the piano, he tried to discover the very essence of the musical ideas hidden behind Mussorgsky's pianistic version, which in fact was clearly only one of many possible versions.

Based on these reflections, for my vision of *Scenes from Childhood*, I did not hesitate to use the entire modern palette of instrumental techniques, thus multiplying available timbres and the acoustic effects resulting from their combinations. The flutist often plays the alto flute, with its warm and expressive timbre, and whose low register allows the cello to sing the upper voice in some places. The cello is used with all of its articulation, timbre and register options, changing very rapidly from one playing mode and sonority to another. Reutilizing an approach to the instrumentation that I have already implemented in pieces such as *La Barque mystique*, I make each instrument change roles quickly, giving the illusion of an orchestration much ampler than a simple trio.

I tried to emphasize the character of each piece, and to reveal the intentions behind the simplicity of Schumann's piano, thus obtaining contrasts that the original version does not allow - or allows less. To bring out the "childish" or enchanting quality of the music, I made use of several additions, that I will evoke later: nevertheless, I wanted to respect the text completely, in the sense that not a single note is missing from the original score, that the tonal harmonies are completely respected, the same for the rhythmic writing. On the other hand, with the performers' approval, we did not always follow the tempo markings indicated by Schumann, which often seem too fast (there are in addition several contradictions between Schumann's comments on the pieces and the tempi indicated). The original pieces, probably for the reasons mentioned above, are limited to the medium and medium-low registers. I decided to make them more "luminous" in some places, adding high resonances or doublings, or on the contrary, adding several lower notes to give the sonority more "body".

It is thus a strange sonority (*bisbigliando* on the flute, harmonic trills on the cello) that introduces the first piece, then soars above it (*Von fremden Ländern und Menschen* = *Of Foreign Lands and Peoples*), that *Hasche-Mann* (*Blind Man's Bluff*) becomes even more furtive, while *Knight of the Hobbyhorse* (*Ritter vom Steckenpferd*) chatters, sighs and whinnies. *Fürchtenmachen* is really frightening! In the ultra-famous *Dreaming* (*Traumerei*), after the announcement of the theme in the cello's expressive upper register, the piano suddenly becomes dominant, as in a romantic concerto. As I said earlier, several "childish" elements are added to the sonic storyline from time to time: a little music box (high in the piano) in the first and last piece, percussive *col legno* on the cello in *Wichtige Begebenheit* (*An Important Event*) - transformed for the occasion into a military march for tin soldiers... And finally, the child falls asleep (*Kind im Einschlummern*), lulled by the cello shifting between *ponticello* and *ordinario*, and comforted by the breathy sounds of the flute... I hope that listeners will share the pleasure that I had in imagining this reinterpretation, and that we have had in recording it. Many thanks to the three performers Marie Ythier, Marie Vermeulin, and Samuel Bricault, for their enthusiastic participation in this project, and for their numerous and thoughtful suggestions.

Tristan Murail

Marie Ythier has always considered the sound of her instrument as a voice, a sound-persona, incarnated, corporeal. Early during her studies, she “encountered” works of Robert Schumann that echoed her love of sound and carnal lyricism. The cellist, who later specialized in contemporary repertoire, wanted to work with Tristan Murail. This is how she “encountered” his piece *Attracteurs étranges* for solo cello, once again rousing her passion for carnal and lyrical sound, and then the composer himself. Very quickly, many of the composer’s interests (namely his relationship to nature, the pictorial arts and literature) entered into resonance with those that inspired Marie Ythier.

It all ended up coming together and making sense. Marie Ythier then expressed the desire to unite these two composers each passionate about poetry, inspired by nature and romantics in their time; to bring them together as part of a record project, much as she had herself “encountered” their works.

Trained in both classical music at the Lyon Conservatory - CNSM and advanced contemporary repertoire at the Paris Conservatory - CNSM, it seemed obvious to Marie Ythier to juxtapose works from repertoire with more recent works on the same disc. In addition, these crossing view-points result in a disc resembling a concert program, which often combine repertory from different periods and aesthetics. This also permits new works to be discovered, and to provide a new perspective on works from the past, influenced by the viewpoint of pieces that are contemporary to us.

This album contains several new recordings. For example, *C'est un jardin secret, ma sœur, ma fiancée, une fontaine close, une source scellée...* by T. Murail. Though the version for cello is edited in score form, it has never been commercially recorded until now. *Une lettre de Vincent* by T. Murail having been premiered in 2018 at the Eclats Festival in Stuttgart, it is also new. Lastly, at the heart of this project, and the real link between both composers, Tristan Murail proposes a novel reinterpretation of *Scenes of Childhood* by Robert Schumann originally for solo piano, and here, combining the three instruments present in this program: cello, piano and flute. The title *Une rencontre* also makes reference to one of the cellist’s favourite books by Milan Kundera, in which the author evokes his ties to music, painting and literature, much as R. Schumann and T. Murail were nurtured by the pictorial and literary arts that surrounded them, in order to offer their most beautiful works to us.

Performers

A classical musician, also committed to premiering works by composers of her generation, cellist **Marie Ythier** has already recorded four CDs, including *le Geste Augmenté*, for cello solo and live electronics that features works dedicated to her (Evidence Classics, Harmonia Mundi world distribution, November 2015) all critically acclaimed. Trained at the Paris and Lyon Conservatoires - CNSM, she graduated with a master's degree (soloist with honours) studying in Anne Gastinel's class, obtained a postgraduate Artist Diploma from the Paris Conservatory and participated in masterclasses with Philippe Muller, Heinrich Schiff, Miklos Perenyi and Gary Hoffman.

She regularly performs in prestigious French and international venues and festivals (Paris Philharmonie, Dijon Auditorium, Kuhmo Festival, FIMC Lima, Suona Francese/Suona Italiano, the festival Messiaen au Pays de la Meije, CMMAS of Morelia, CENART of Mexico, KKL Luzern...).

Marie Ythier has collaborated with composers such as Ivo Malec, Gilbert Amy, Tristan Murail, Pierre Boulez... and has performed as a soloist under the direction of renowned conductors, including Pierre Boulez and Peter Csaba.

A devoted pedagogue, she teaches at the conservatory in Aulnay-sous-Bois, the 15th district conservatory in Paris, is guest professor at the National Conservatory in Lima (Peru) and gives master classes in France, Asia, and Latin America.

With her wide musical experience, Marie Ythier is an artist whose eclecticism and open mindedness are revealed in the particular interest that she gives to new music. She gladly plays repertoire from all periods, both as a chamber musician and as a soloist.

She has received prizes from numerous national and international competitions (1st prize at the Zonta Clubs cello competition, award winner from the Société Générale Mécénat Musical, Meyer Foundation, Adami...).

Marie Ythier was a laureate of the Francis and Mica Salabert Foundation and the Fondation de France in 2015, was named Associated Artist by Adami, received

sponsoring from Monceau Assurances in 2017, was a laureate of the foundation Cordes Sensibles for her recording *Une Rencontre* in 2018, and is artist in residence at Singer-Polignac Foundation until 2020.

Since 2019, Marie Ythier has played a Bernardel Père cello, loaned to her by the association Talents et Violoncelles.

Having won 1st Prize from the Tournoi International de Musique (Rome, 2004), 2nd Prize at both the Maria Canals International Competition (Barcelona, 2006), and the Olivier Messiaen Competition (Paris, 2007), **Marie Vermeulin** is without any doubt one of the pianistic discoveries of recent years.

She has performed in major festivals and concert halls in France (Théâtre des Champs-Élysées, Philharmonie, Opéra de Paris, Théâtre des Bouffes du Nord, Centre Pompidou-Metz, Opéra de Limoges, Festival Messiaen au Pays de la Meije, etc.), and internationally (Spain, Italy, Germany, Great Britain, USA, China, Lebanon, South-East Asia...).

She regularly performs with orchestras and has collaborated with numerous renowned conductors such as Darrel Ang, Paul Goodwin, Pavel Berman, Daniel Kawka, and Pierre Boulez.

Her first CD was devoted to Olivier Messiaen (released in 2013 on Paraty) and the second to Claude Debussy (2016, Printemps des Arts de Monte Carlo). The third, featuring Clara and Robert Schumann and will be released in 2019.

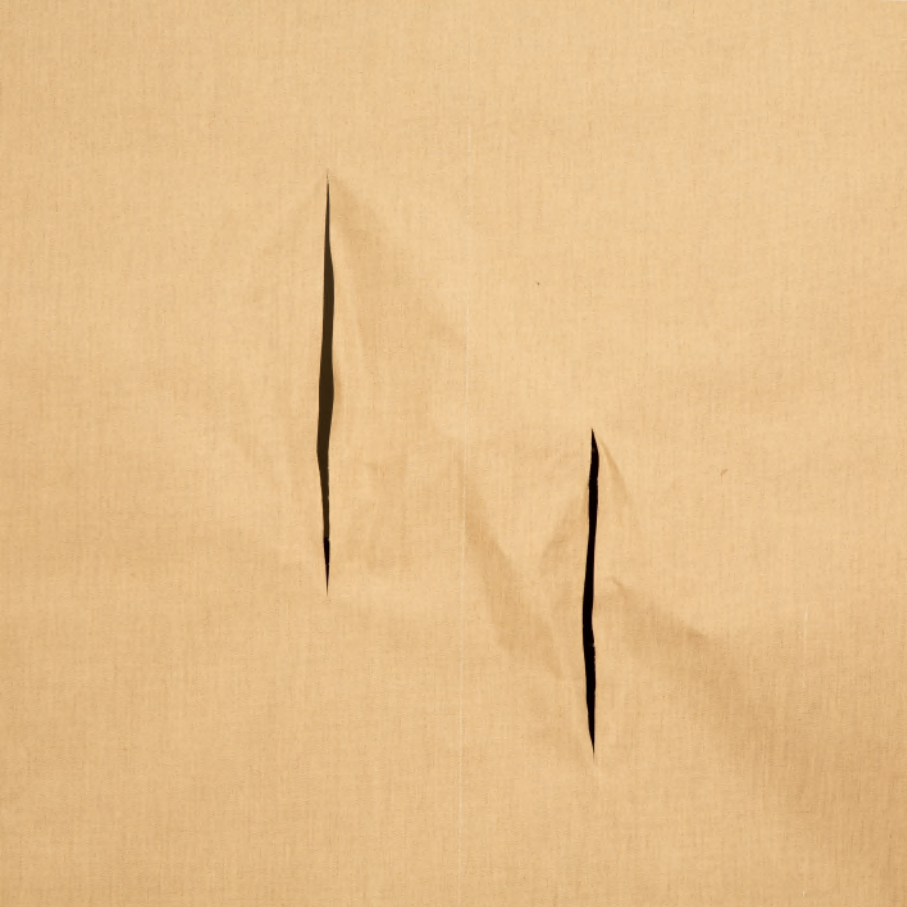
In November 2014, her career achievements were rewarded by the Académie des Beaux-Arts, and the Prix d'Interprétation from the Fondation Simon and Cino Del Duca, under the auspices of the Institut de France.

Samuel Bricault began music with the tin whistle, playing traditional dance music from the Ariège region. Since then, he studied classical flute, in particular at the Paris Conservatory – CNSM, with Sophie Cherrier, receiving a diploma with unanimous

highest honours in 2015. His classical career leads him to perform chamber music, and play with different orchestras, contemporary music ensembles and as soloist with orchestra at the Philharmonie of Paris, the Teatro Mayor in Bogota, the Philharmonie in Ekaterinbourg (Russia). He studied Indian music, as a disciple of Patrick Moutal, and Rishab Prasanna. He is a member of Runai, a group that plays Irish folk music. He is an active member of the Warning collective, dedicated to free staged improvisation. He is currently studying baroque flute at the Amsterdam Conservatory. His varied activities have led to performances in places such as the Royal Albert Hall in London, the Concertgebouw in Amsterdam, the Shanghai Symphony Hall, the Salle Pleyel in Paris and festivals like the BBC Proms, the Folles Journées de Nantes, the Berlioz Festival.

He created the troupe La Pieuvre, which brings together diverse musical performances, dance, theatre and visual arts.





Enfant, je n'aimais guère la musique tonale: cadences et accords "parfaits", carrures rythmiques si simples, quel ennui... Il me fallut de nombreuses années pour commencer de tolérer, puis d'apprécier Chopin, puis Mozart et Beethoven... quant à Schumann, Schubert, et toute la cohorte "romantique", c'était bien loin de mes attentes.

En fait, ma première vraie *rencontre* avec Schumann fut plutôt bizarre, et inattendue. Intrigué par les possibilités nouvelles du son électronique, je voulus étudier les Ondes Martenot (plus comme futur compositeur, que comme éventuel instrumentiste); mes professeurs furent Jeanne Loriod (belle-sœur d'Olivier Messiaen), puis Maurice Martenot lui-même. Violoncelliste, Martenot faisait travailler à ses élèves ondistes le grand répertoire de violoncelle - et je me suis donc retrouvé à déchiffrer sur l'instrument électronique le concerto pour violoncelle de Schumann. On pourra imaginer comment pouvait sonner ce malheureux concerto, aux Ondes accompagnées d'un piano... Néanmoins, devenu enfin capable de surmonter mon désintérêt initial pour accords parfaits et tonalité trop affirmée, je fus immédiatement séduit par le mouvement interne, le dynamisme de l'œuvre, par ces phrases tournées en d'élégants déséquilibres, qui confèrent à la musique son élan, qui la projettent vers des résolutions souvent surprenantes.

La seconde *rencontre* avec Schumann (que j'espère beaucoup plus profonde et fructueuse que la première !), se produisit à la suite d'une autre rencontre: ce fut dans le cadre du Festival Messiaen au Pays de la Meije, pendant l'été 2017 et dans une charmante petite église de montagne, où j'entendis une des plus belles exécutions de ma pièce *Attracteurs étranges*, par Marie Ythier. Marie me parla alors de son projet d'enregistrer un disque Schumann-Murail, une mise en regard qui me parut de prime abord surprenante, mais qui finalement me donna beaucoup à réfléchir - et je vais essayer de faire partager ces réflexions dans ce petit texte de présentation.

Deux œuvres de Schumann pour violoncelle et piano, figurent donc sur cet enregistrement. Dans les *Fantasiestücke* (1849), on retrouve clairement ces caractères, qui m'avaient autrefois frappé dans le concerto pour violoncelle. La musique s'y déploie en mouvements dynamiques puissants, en changements

d'humeur soudains, toute une dialectique de la continuité et de la surprise, bien propre à ce style que l'on qualifie de "romantique"... Mais finalement, n'est-ce pas là l'essence de toute forme musicale - si l'on excepte les formes trop contemplatives ? Regardant mon travail passé et l'évolution de mon langage musical, j'y retrouve en fait la recherche d'articulations formelles analogues, même si la surface sonore est bien sûr radicalement différente. Ce qui importe réellement, en tout discours musical, indépendamment du style ou du contexte historique, c'est le jeu entre le prévisible et l'imprévisible, entre le continu et le discontinu, entre le nouveau et le remémoré : satisfaction des anticipations réalisées, ou au contraire déjouées, plaisir de l'accident inattendu, mais rétrospectivement indispensable.

Mes *Attracteurs étranges* pour violoncelle seul (1992) présentent bien ce type de caractéristiques; en ce sens, on pourrait dire, *mutatis mutandis*, que l'organisation du discours entretient quelques rapports avec une pièce comme les *Fantasiestücke*. En réalité, les *attracteurs* sont des objets mathématiques, qui appartiennent au vaste domaine des sciences dites du "chaos", telles les fractales, l'étude des turbulences, et beaucoup d'autres phénomènes aux noms souvent évocateurs : poussière de Cantor, flocon de Koch, effet papillon... La force poétique de ces objets provient du fait que des formes globalement simples, mais riches et frappantes pour l'imagination, sont produites par des opérations très complexes, mais cachées. Aucun procédé mathématique n'a cependant été utilisé pour écrire cette pièce. Il s'agit ici seulement d'une analogie poétique: les contours mélodiques décrivent des spirales qui semblent toujours revenir vers un ou plusieurs mêmes points, mais qui en fait suivent des parcours toujours différents, gauchis, détournés. On croit parfois atteindre un point d'équilibre: mais l'équilibre est instable, et projette la musique dans un nouveau cycle d'oscillations.

Attracteurs étranges était une commande du Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales, qui fut créée lors d'un concert donné à l'occasion du 70ème anniversaire de Iannis Xenakis, au Studio Olivier Messiaen de Radio-France à Paris, le 8 décembre 1992. L'écriture du violoncelle y est très virtuose, enchaînant rapidement divers modes de jeux, des plus traditionnels aux plus contemporains, utilisant tout le large registre de l'instrument, jusqu'au suraigu, exigeant de plus une grande précision dans les intonations micro-tonales; tout ceci demande de l'interprète, outre de

trionpher des difficultés techniques, une grande maîtrise du discours, pour en restituer toute la continuité au travers des modes de jeu sans cesse changeants.

A ses débuts, tout jeune compositeur se trouve face à un univers musical déjà constitué. Faut-il l'accepter, jouer selon les règles établies et consensuelles, ou bien chercher à les assouplir, voire à s'en émanciper ? Bien sûr, cela dépend des ambitions de chacun. Les compositeurs du début du XIX^{ème} siècle ont rencontré un système tonal triomphant, celui qui avait permis les chefs-d'œuvre "classiques". Il est intéressant de constater que, très vite, certains ont cherché à le contourner, voire à s'en dégager: Chopin, avec ses harmonies raffinées, ses rythmes souples, Liszt bien sûr, qui vers la fin de sa vie envisageait déjà une musique "sans tonalité", etc... Schumann, en un sens, reste plus "traditionnel". Cependant, on trouve dans sa musique, occasionnellement, des harmonies *alla Chopin* (il lui rend d'ailleurs un ironique hommage dans son *Carnaval*), ou bien des superpositions rythmiques complexes (dans *Eusebius* par exemple, toujours dans le *Carnaval*). Les *Fünf Stücke im Volkston* (1849) sont un autre exemple de ce désir d'un discours plus libre. Une façon en effet de s'évader de trop de tonalité, de trop de formalisme, de carrures rythmiques trop strictes, consiste à se référer aux musiques "populaires" (pour les compositeurs cités, celles d'Europe centrale et orientale) - musiques basées sur des modes différents des modes majeurs et mineurs, et sur des rythmiques plus variées et plus fluctuantes. Chopin s'inspire de mélodies polonaises dans ses *Mazurkas*, Liszt introduit des modes "hongrois". Ainsi, les *Fünf Stücke* respirent d'une grande liberté rythmique et formelle : accélérés, ralentis, changements soudains de tempo... Y apparaissent aussi des modulations inattendues, et quelques dissonances nées de la rencontre du mineur et du majeur (dans la première pièce), ou de la présence d'une pédale harmonique, dite "en bourdon", ainsi que l'utilisent des instruments populaires tels que la vielle à la roue ou la musette (dans la deuxième pièce).

Au moment de mes premières recherches compositionnelles, je me retrouvai face, non à une tonalité passée de mode, mais aux divers avatars du sérialisme, devenu une sorte de norme académique. Ce type d'écriture était inadéquat pour exprimer les idées et images sonores et musicales que j'avais en tête. Je cherchai à revenir à l'essentiel: le son musical lui-même, au-delà des procédés d'écriture et des théories. A cet instant, on ne pouvait pas encore parler de musique "spectrale", mais je m'intéressais de près au son instrumental, à sa nature, aux nouvelles techniques de jeu.

Dans *C'est un jardin secret, ma sœur, ma fiancée, une fontaine close, une source scellée...* (1976), la forme naît de tout un jeu d'ambiguïtés et de transformations progressives entre divers types de sons: sons harmoniques dits "naturels" (obtenus en effleurant la corde à l'endroit de nœuds de vibration), sons *molto sul ponticello* (obtenus en jouant très près du chevalet, ce qui dégage de forts partiels harmoniques), jeu *ordinario*, etc... Le tempo n'est jamais stable, mais subit sans cesse accélérations ou ralentis (le modèle ici serait moins l'Europe orientale que le gamelan balinaï !). La pièce fut initialement écrite pour alto seul, à l'occasion du mariage de deux amis, ce qui explique le titre (une citation du *Cantique des cantiques*). Plus tard, la violoncelliste russe Viktoria Gantchikova me suggéra d'en faire, avec son aide, une version pour son instrument - transcription qui met bien en valeur certains aspects de la pièce. Tout le jeu sur les harmoniques naturelles, par nécessité, fut transposé à l'octave inférieure, tandis que les parties chantées restaient à leur hauteur initiale, bénéficiant ainsi de la grande expressivité du registre supérieur du violoncelle.

Une Lettre de Vincent, pour flûte et violoncelle, est la pièce la plus récente ici (2018). Elle fait partie du cycle *Portulan*, un cycle de pièces de musique de chambre en cours d'élaboration, qui comporte actuellement huit pièces, écrites pour diverses combinaisons instrumentales parmi un ensemble de huit musiciens. Les *portulans* étaient d'anciens atlas maritimes, souvent ornés d'enluminures, qui traçaient les côtes et indiquaient les repères principaux au navigateur médiéval alors dépourvu de boussole. Chaque pièce du cycle se réfère à quelque chose, lieu, voyage, lecture, expérience esthétique, de particulière signification pour moi. Le point de départ de la *Lettre de Vincent* est un souvenir d'enfance : un livre que l'on m'avait offert, sur Van Gogh, où, en plus de reproductions de ses œuvres, on pouvait trouver quelques-unes des lettres qu'il écrivait à son frère Theo, qui lui envoyait régulièrement de l'argent, des toiles, des couleurs. J'avais été très impressionné, et ému, autant par la peinture, que par le contenu de ces lettres, à la fois naïf, poignant, suppliant, parfois désespéré, souvent assez décousu, sautant d'une idée à l'autre. Beaucoup plus tard, j'ai retrouvé ces lettres, en particulier un petit opuscule contenant les dernières lettres, celles qu'il écrivit depuis Auvers-sur-Oise, pendant les derniers mois de sa vie, et ces émotions d'enfance sont revenues. La pièce débute par un court motif de quatre notes, qui évoque les mots "*Mon cher Theo*", par quoi commencent toutes les lettres de Vincent. Ce motif va se transformer tout au long de l'œuvre, et se mêler à divers autres éléments - en particulier des échanges très rapides entre harmoniques de flûte et de

violoncelle, selon la technique dite de *hoquet*, métaphore d'une technique picturale chère à Van Gogh, qui consiste en l'accumulation de petites touches de peinture. J'habite aujourd'hui dans cette Provence que Van Gogh avait choisie pour y trouver sa palette colorée. Certains soirs, la pleine lune se lève derrière les grands cyprès du jardin...

Enfin, pour bien illustrer cette *rencontre* qui est le thème de cet album, l'idée a germé, et s'est rapidement imposée, d'une réalisation que je ferais d'une œuvre de Schumann, et qui constituerait le lien le plus évident entre les deux mondes sonores. Cette réalisation serait donc naturellement écrite pour les trois partenaires du disque, violoncelle, flûte et piano. L'idée m'est vite venue que les *Kinderszenen* (*Scènes d'enfants*) seraient parfaites pour ce projet. En effet, les *Scènes d'enfants* ont un potentiel musical, expressif, évocateur, qui dépasse de loin la réalisation pour piano de Schumann. Sans doute a-t-il voulu rester "simple" et "facile" - dans son esprit, les pièces devaient être jouables par des enfants. Je ne suis pas sûr que ce soit vraiment le cas... certaines pièces ne sont pas si faciles, d'autres supposent des écarts inaccessibles à une main d'enfant. Mais presque toutes sont de petits chefs-d'œuvre, avec une grande puissance imaginative, reposant pourtant sur des idées simples et concises.

Comment alors aborder cette réalisation, ou plutôt ce qui deviendra une "relecture": le regard d'un compositeur sur un autre compositeur ? J'ai vite écarté l'idée d'une instrumentation dans un "style d'époque" plausible - qui n'aurait presque rien apporté aux pièces originales, aussi bien que celle d'une trop profonde "réécriture" risquant d'aboutir à une trahison. J'ai cherché, finalement, à faire bénéficier les pièces de Schumann d'une "mise en couleurs" (comme on "colorise" de vieux films originellement en noir et blanc), d'une amplification des idées et des sentiments, tout en restant le plus fidèle à la lettre comme à l'esprit de la partition. J'ai repensé, toutes choses égales par ailleurs - car nous ne sommes là pas du tout à la même échelle -, à l'exemple magnifique des *Tableaux d'une exposition* orchestrés par Ravel. Ravel n'avait pas simplement "orchestré" le piano, il avait cherché à retrouver, cachée derrière la réalisation pianistique de Moussorgski, l'essence même des idées musicales qui avaient en fait préludé à la réalisation pour le piano, qui n'en était clairement qu'une des réalisations possibles.

Fort de ces réflexions, je n'ai pas hésité, pour mon regard sur les *Scènes d'enfants*, à utiliser toute la moderne palette des techniques instrumentales, démultipliant ainsi les timbres disponibles et les effets acoustiques résultants de leurs combinaisons. Le flûtiste joue souvent la flûte alto, au timbre si chaud et expressif, au registre grave qui permet par endroit au violoncelle de chanter la voix supérieure. Le violoncelle est employé dans toutes ses possibilités d'articulations, de timbre, et de registre, changeant très vite d'un mode de jeu et d'une sonorité à l'autre. Réutilisant une approche de l'instrumentation que j'avais déjà mise en œuvre dans des pièces telles que *La Barque mystique*, je fais rapidement changer de rôle chaque instrument, donnant ainsi l'illusion d'une orchestration bien plus nombreuse qu'un simple trio.

J'ai donc cherché à accentuer le caractère de chacune des pièces, et à retrouver les intentions cachées derrière la simplicité du piano de Schumann, et j'ai ainsi obtenu des contrastes que la version originale ne permet pas - ou permet moins. Pour amplifier le côté "enfantin" ou féérique de la musique, je me suis autorisé quelques ajouts, que j'évoquerai plus loin; néanmoins j'ai voulu respecter le texte intégralement, en ce sens que pas une note ne manque de la partition originale, que les harmonies tonales sont intégralement respectées, de même que l'écriture rythmique. En revanche, de concert avec les interprètes, nous n'avons pas toujours suivi les mouvements métronomiques indiqués par Schumann, qui paraissaient souvent trop rapides (il y a d'ailleurs parfois quelques contradictions entre les commentaires de Schumann sur ses pièces, et les tempi indiqués). Les pièces originales, probablement en raison des contraintes mentionnées plus haut, sont cantonnées dans les registres médium et médium-grave. J'ai décidé de les "éclaircir" par endroit, en ajoutant des résonances ou doublures aiguës, ou à l'inverse d'ajouter quelques notes plus graves pour donner plus de "corps" à la sonorité.

C'est donc ainsi qu'une étrange sonorité (*bisbigliando* de flûte, trille d'harmoniques du violoncelle) introduit la première pièce, puis plane au-dessus d'elle (*Von fremden Ländern und Menschen* = *Des Pays et des hommes étrangers* - ou *étranges*), que *Hasche-Mann* (Colin-Maillard) deviendra encore plus furtif, tandis que le *Cheval de bois* (*Ritter vom Steckenpferd*) claquera, soufflera et hennira. *Fürchtenmachen* fera vraiment peur! Dans l'ultra-célèbre *Rêverie* (*Traumerei*), après l'énoncé du thème dans ce registre si expressif de l'aigu du violoncelle, le piano prendra soudain la parole, comme dans un concerto romantique. Comme je le disais plus haut, quelques éléments "enfantins"

viendront, à l'occasion, s'ajouter à la trame sonore : petite boîte à musique (dans l'aigu du piano) dans la première et la dernière pièce, sons percussifs *col legno* du violoncelle dans *Wichtige Begebenheit* (Événement important) - transformé pour l'occasion en marche militaire pour soldats de plomb... Et finalement, l'enfant s'endormira (*Kind im Einschlummern*), bercé par le violoncelle se balançant entre *ponticello* et *ordinario* , et apaisé par les sons éoliens de la flûte...J'espère que les auditeurs partageront le plaisir que j'ai eu à imaginer cette lecture, et que nous avons eu à l'enregistrer; un grand merci aux trois interprètes, Marie Ythier, Marie Vermeulin, et Samuel Bricault, pour leur participation enthousiaste à cette entreprise, et pour leurs nombreuses et judicieuses suggestions .

Tristan Murail

Marie Ythier a toujours considéré le son de son instrument comme une voix, un son-personnage et incarné, charnel. Très jeune au cours de ses études, elle "rencontre" les œuvres de Robert Schumann qui font écho à cet amour du son et du lyrisme charnel. La violoncelliste, qui s'est ensuite spécialisée dans les répertoires contemporains, souhaitait travailler avec Tristan Murail. C'est ainsi qu'elle "rencontre" d'abord sa pièce *Attracteurs étranges* pour violoncelle seul, qui à nouveau réveille en elle cette passion pour le son charnel et lyrique, puis le compositeur lui-même. Très vite, de nombreux centres d'intérêt du compositeur (notamment son rapport à la nature, aux arts picturaux, et à la littérature) entrent en résonance avec ce qui anime Marie Ythier. Tout finit par se regrouper et prendre sens. Marie Ythier formule alors le souhait de réunir ces deux compositeurs passionnés de poésie, inspirés par la nature et romantiques chacun dans leur époque ; de les faire se rencontrer au sein d'un projet de disque, comme elle a elle-même "rencontré" leurs œuvres.

Formée à la fois en classique au CNSM de Lyon, et en cycle de perfectionnement spécialisé dans les répertoires contemporains au CNSM de Paris, il est apparu évident pour Marie Ythier de mettre en regard dans un même disque des œuvres du répertoire et des œuvres plus récentes. De plus, ces regards croisés permettent d'avoir un disque qui ressemble à un programme de concert, qui souvent mêle les répertoires de différentes époques et esthétiques. Cela permet également de faire découvrir de nouvelles œuvres et donner un nouvel éclairage sur les œuvres passées, à la lumière des pièces qui nous sont contemporaines.

Ce disque comporte de nombreux enregistrements inédits. En effet, la pièce *C'est un jardin secret, ma sœur, ma fiancée, une fontaine close, une source scellée...* de T. Murail, dont la version pour violoncelle est éditée en partition, n'a jamais été enregistrée au violoncelle en disque jusqu'à présent. *Une lettre de Vincent* de T. Murail vient d'être créée en 2018 au festival Eclats à Stuttgart ; elle est donc inédite également. Enfin, au centre de ce projet et réel lien entre les deux compositeurs, Tristan Murail propose une relecture originale des *Scènes d'enfants* de R. Schumann initialement pour piano seul, ici combinant les trois instruments du disque : violoncelle, piano, et flûte.

Le titre *Une rencontre* fait également référence à un livre de Milan Kundera cher à la violoncelliste, dans lequel l'auteur évoque ses liens avec la musique, la peinture, la littérature, tout comme ici R. Schumann et T. Murail se sont nourris des arts picturaux et littéraires qui les entourent afin de nous livrer leurs plus belles œuvres.

Interprètes

Musicienne classique, mais aussi engagée dans une démarche de création auprès des compositeurs de sa génération, la violoncelliste **Marie Ythier** a déjà à son actif quatre disques, dont *Le Geste Augmenté*, qui réunit des pièces pour violoncelle solo et électronique qui lui sont toutes dédiées (label Evidence Classics, Harmonia Mundi, Novembre 2015), très bien accueilli par la critique. Formée auprès d'Anne Gastinel, Miklos Perenyi, Philippe Muller, Gary Hoffmann et Heinrich Schiff, elle est régulièrement invitée dans des salles prestigieuses (Philharmonie de Paris, Auditorium de Dijon...) et se produit en soliste dans le monde entier (Kuhmo Festival, FIMC Lima, Suona Francese Italia, Festival Messiaen au Pays de la Meije, CMMAS de Morelia, CENART de Mexico, Luzern KKL...).

Marie Ythier a collaboré avec des compositeurs tels qu'Ivo Malec, Gilbert Amy, Tristan Murail, Pierre Boulez...et est déjà dédicataire d'une dizaine de pièces écrites pour elle. Elle intègre souvent des ensembles anglais, italiens, allemands, et joue en soliste sous la direction de chefs de renom (P. Boulez, P. Csaba, C. Power...).

Passionnée par la transmission, elle est professeur de violoncelle au CRD d'Aulnay-sous-Bois, au Conservatoire du 15^{ème} arrondissement de Paris, professeur invité au conservatoire national supérieur de Lima, et donne des masterclasses en France, en Asie, et en Amérique latine.

Marie Ythier, de par ses expériences musicales variées, est une artiste dont l'éclectisme et l'ouverture d'esprit se révèlent dans l'intérêt particulier qu'elle voue à la musique nouvelle. Elle aborde aussi volontiers le répertoire de toutes les époques, en musique de chambre ainsi qu'en soliste.

Lauréate de nombreux prix nationaux et internationaux (1^{er} prix du concours de violoncelle des Zonta Clubs, lauréate Mécénat Société Générale, fondation Meyer, Adami...), Marie Ythier est diplômée des CNSM de Lyon et du CNSM de Paris où elle a effectué un 3^{ème} cycle supérieur. Marie Ythier est lauréate de la fondation Salabert ainsi que de la Fondation de France pour l'année 2015. Artiste en résidence à Monceau Assurances en 2017, lauréate de la fondation Cordes Sensibles pour son disque Une Rencontre en 2018, et artiste associée de l'Adami. Depuis 2018, Marie Ythier est aussi artiste associée de la Fondation Singer-Polignac.

Marie Ythier joue un violoncelle Bernardel Père prêté par l'association Talents et Violoncelles depuis 2019.

Premier Prix du Toumoi International de Musique (Rome, 2004), Deuxième Grand Prix du Concours International Maria Canals (Barcelone, 2006), ainsi que du Concours International Olivier Messiaen (Paris, 2007), **Marie Vermeulin** est sans nul doute l'une des révélations pianistiques de ces dernières années.

Elle est l'invitée de festivals et salles de concert de premier plan, en France (Théâtre des Champs-Élysées, Philharmonie, Opéra de Paris, Théâtre des Bouffes du Nord, Centre Pompidou-Metz, Opéra de Limoges, festival Messiaen au Pays de la Meije, etc.) comme à l'international (Espagne, Italie, Allemagne, Royaume-Uni, Etats-Unis, Chine, Liban, Asie du Sud-est, ...).

Elle se produit régulièrement avec orchestre, et collabore ainsi avec de nombreux chefs d'orchestre réputés tels Darrell Ang, Paul Goodwin, Pavel Berman, Daniel Kawka ou Pierre Boulez.

Elle a dédié à Olivier Messiaen son premier disque, paru en 2013 (label Paraty) et à Claude Debussy son deuxième disque paru en 2016 (label Printemps des Arts de Monte-Carlo). Son troisième opus est dédié à Clara et Robert Schumann et sortira en avril 2019.

En novembre 2014, l'ensemble de sa carrière a été récompensé par l'Académie des Beaux-Arts et le Prix d'Interprétation de la Fondation Simone et Cino Del Duca, sous l'égide de l'Institut de France.

Samuel Bricault a commencé la musique par le flageolet, avec lequel il jouait des danses populaires ariégeoises. Depuis il s'est formé à la flûte traversière classique, notamment au CNSM de Paris dans la classe de Sophie Cherrier, diplômé en 2015 mention Très Bien à l'unanimité avec les félicitations. Sa carrière classique l'amène à se produire en musique de chambre, dans différents orchestres, ensembles de musique contemporaine, et en soliste avec orchestre: à la Philharmonie de Paris, au Teatro Mayor de Bogota, à la Philharmonie d'Ekaterinbourg (Russie). Il s'est formé à la musique indienne, en tant que disciple de Patrick Moutal, puis de Rishab Prasanna. Il fait partie du groupe Runai avec lequel il joue de la musique traditionnelle irlandaise. Il est membre actif du collectif Warning, dédié à l'improvisation libre mise en scène. Il se forme en ce moment au traverso au Conservatorium von Amsterdam. Ses activités variées l'ont amené à se produire sur des scènes telles que le Royal Albert Hall de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Shanghai Symphony Hall, la salle Pleyel et des festivals tels que les BBC Proms, les Folles Jours de Nantes, le festival Berlioz.

Il a monté la troupe La Pieuvre, dans laquelle sont réunis dans des spectacles musiques variées, danse, théâtre et arts plastiques.

Recorded in / Enregistré en April & June 2018, Salle Vincent Meyer, Conservatoire de Paris
Sound engineer and Artistic Direction / Ingénieur du son et direction artistique: Olivier Rosset
Artistic Direction on his pieces / Direction artistique de ses pièces: Tristan Murail
Attracteurs étranges, Une Lettre de Vincent, Scènes d'enfants-Kinderszenen published by /
publié par Editions Henry Lemoine
C'est un jardin secret ... published by / publiées par Editions Musicales Transatlantiques
Photos: Costanza Canali
English translation/Traduction anglaise: Jacqueline Rose
© © 2019 Divine Art Ltd (Diversions LLC in USA/Canada)

Remerciements

Un immense merci à Tristan Murail pour sa générosité, son génie, et sa confiance. Merci également aux éditions Henry Lemoine, à la fondation Cordes Sensibles (sous l'égide de la Fondation de France), la fondation Singer-Polignac, Monceau Assurances, le Conservatoire de Paris, Flo Productions, à l'agence artistique All Play Management, à Anne Gastinel et Hae-Sun Kang pour leurs conseils, et à tous les donateurs du crowdfunding mis en place pour soutenir l'enregistrement du disque *Une Rencontre*.

Acknowledgments

With particular thanks to Tristan Murail for his generosity, his genius and his trust. Thanks also to Editions Henry Lemoine, the foundation Cordes Sensibles (under the auspices of the Fondation de France), the foundation Singer-Polignac, Monceau Assurances, the Paris Conservatory, Flo Productions, the artistic agency All Play Management, Anne Gastinel and Hae-Sun Kang for their advice, and to everyone who donated to the crowdfunding set up to support the recording of *Une Rencontre*.



DIVINE ART RECORDINGS GROUP

INNOVATIVE | ECLECTIC | FASCINATING | INSPIRATIONAL



Over 500 titles, with full track details, reviews, artist profiles and audio samples, can be browsed on our website. Available at any good dealer or direct from our online store in CD, 24-bit HD, FLAC and MP3 digital download formats.

UK: Divine Art Ltd. email: uksales@divineartrecords.com

USA: Diversions LLC email: sales@divineartrecords.com
www.divineartrecords.com

find us on facebook, youtube and twitter

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, 1, Upper James Street, London W1R 3HG.

msv 28590

0809730859021



métier

© 2019 Divine Art Ltd