



HENRI DUTILLEUX
© Dutilleux Family Archive

GRAND
PIANO

includes WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

DUTILLEUX

PIANO WORKS

JEAN-PIERRE ARMENGAUD



HENRI DUTILLEUX (1916–2013)

PIANO SONATA • LE LOUP • 3 PRÉLUDES

JEAN-PIERRE ARMENGAUD, *piano*

Catalogue Number: GP790

Recording Dates: 10 January 2021 (1–3), 18 October 2020 (4–18), 30 August 2020 (19–21)

Recording Venue: Music Atelier of Malakoff, France

Artistic Consultant: Gérald Hugon

Engineer: Bertrand Cazé

Piano: Steinway

Piano Technician: Pierre Malbos

Booklet Notes: Gérald Hugon, Jean-Pierre Armengaud, Richard Whitehouse

English Translation: Susannah Howe

Publisher: Universal Music Publishing Classical (Éditions Durand) (1–3), Ricordi, Paris (4–18),

Éditions Alphonse Leduc (19–21)

Artist Photo: Courtesy of Jean-Pierre Armengaud

Composer Photo: Courtesy of the Dutilleux Family Archive

Cover Art: Tony Price: *Spirit of Lauzerte*

www.tonyprice.org

We are grateful to Mr Guy Dutilleux and Ms Monique Arrivet, nephew and niece of the composer for their contributions to this project.



JEAN-PIERRE ARMENGAUD

JEAN-PIERRE ARMENGAUD

Jean-Pierre Armengaud est considéré comme l'un de plus grands interprètes de musique française et spécialiste des répertoires impressionniste et expressionniste. Il a gravé plusieurs intégrales des pages pour piano de Debussy, Satie, Roussel, Poulenc, Dutilleux et Denissov, et a soulevé l'enthousiasme de la critique avec ses enregistrements d'œuvres de Beethoven, Scriabine, Schumann, Chopin, Ravel, Prokofiev et Chostakovitch. Au concert, ses programmes se distinguent par leur ampleur et leur variété, et il a exécuté des compositions d'Yves Nat, de Jacques Février et du pianiste Stanislav Neuhaus, dont il avait été l'élève grâce à l'une des premières bourses d'études françaises en Russie soviétique.

Armengaud s'est produit dans les principales salles de concert de la planète et a donné des master-classes dans des conservatoires prestigieux. Prolifique au disque, ses albums pour Naxos et Grand Piano explorent la musique de Debussy, Roussel, Poulenc, Aubert, d'Indy et d'autres, et il s'intéresse tout particulièrement à l'univers d'Henri Dutilleux, dont il a créé les *Préludes* dans plus de dix pays. Comme musicologue et écrivain, il a publié une biographie d'Erik Satie (couronnée du Prix des Muses 2009) et un livre d'essais sur Debussy, *Claude Debussy: La trace et l'écart* (2018). Il est professeur associé à l'Université Paris-Sorbonne et professeur émérite à l'Université d'Évry Val-d'Essonne (associée de l'Université Paris-Saclay).

www.jeanpierreamengaud.fr

Traduction française de David Ylla-Somers

PIANO SONATA (1944–48)

1
2
3

- I. Allegro con moto
II. Lied: Assez lent – Un poco più mosso
III. Choral et Variations
Choral: Large
Var. I: Vivace
Var. II: Un poco più vivo
Var. III: Calme
Var. IV: Prestissimo

26:39
08:32
06:27
11:38

LE LOUP ('THE WOLF') (version for piano) (1953)*

Ballet by Jean Anouilh and Georges Neveux

28:58

Tableau I

4
5
6
7

- Allegro – A village square, on the edge of a forest**
[A wild animal tamer's stall – The wolf performs some tricks – Onlookers gather around – The wolf performs some more tricks]
- The gypsy girl's first dance: Moins vite (Mouvement de Polka)**
[A first onlooker is transformed into an animal – A second onlooker is transformed]
- Entrance of the wedding party**
- The gypsy girl's second dance: Gracioso**
[The bridegroom watches her intently – Another onlooker is transformed into an animal – The bridegroom is transformed into a wolf – He is then transformed again, regaining his original appearance – They set off towards the church – They go into the distance]
- The gypsy girl's third dance: Moins vite (Mouvement de Polka)**
[Haunted by the gypsy girl, the bridegroom leaves the church and comes back for a first

01:33
00:42
00:23
01:19

*

WORLD PREMIÈRE RECORDING

- time – They flirt – She asks him for money – Others come to look for the groom –
Regretfully, he returns to the church]
- 9 The gypsy girl alone: Mouvement de Valse** **01:46**
[The bridegroom comes back for the second time – He dances with the gypsy girl – Their dance becomes more passionate – He tells her he wants to go with her – She asks him for money]
- 10 Tempo I – Animé** **01:56**
[Hurriedly, the tamer prepares to transform the groom but, this time, actually has him switch places with the wolf / The bride herself comes looking for the groom – She leads the wolf away, believing him to be her beloved, and rushes back to the church for the marriage blessing / The tamer quickly packs up his stall – The tamer, the gypsy girl and the bridegroom all leave – They walk away and leave the stage – The wedding party leaves the church in procession and comes on stage – Martial tune]
- 11 Interlude** **00:31**
- Tableau II**
- 12 Giocoso – Più lento e calmo – Un peu animé** **03:51**
[The procession accompanies the married couple home to their little house deep in the forest – Their family wish them happiness and take their leave – They are left alone, the wolf lies down in a corner, night falls – The bride dances – She tries to get her supposed husband to join her – but little by little becomes afraid – The wolf takes a few steps towards her – Afraid, she recoils from him – he approaches again – Still frightened, she realises he is a real wolf – he comes a little closer still – She is terrified – The wolf finally stops. He understands the despair she is feeling – Overwhelmed, the young woman approaches him in her turn and, moved by pity, gently caresses him.]
- 13 Adage: Large – Poco animando** **04:10**
[They dance, at last, with tenderness]
- 14 Vivace – Più moderato – Più vivo** **02:18**
[Local busybodies begin to appear like ghosts – They surround the house and vigorously condemn the young woman's monstrous act – They break into the house – They separate the woman from the wolf – The tamer explains the mistake – he takes the wolf – and prepares to perform the transformation trick – the wolf is exchanged for the bridegroom – The crowd

- 17 Danse de mort du Loup: Très lent**
[La Belle s'accroche à lui, mais elle est elle-même blessée à mort – Les villageois les séparent avec difficulté – Ils soulèvent le corps de la Belle et l'emportent sur leurs épaules – De l'autre côté on traîne le Loup comme un sac de son]
- 18 Rideau**

JEAN-PIERRE ARMENGAUD

Jean-Pierre Armengaud is considered a leading interpreter of French music and a specialist in impressionist and expressionist repertoire. He has recorded several complete collections, of piano music by Debussy, Satie, Roussel, Poulenc, Dutilleux and Denisov, and has earned critical acclaim for his recordings of works by Beethoven, Scriabin, Schumann, Chopin, Ravel, Prokofiev and Shostakovich. As a concert artist his programmes are notable for the extent and variety of their repertoire, and he has performed music by Yves Nat, Jacques Février and the Russian pianist Stanislav Neuhaus, with whom he studied in Soviet Russia on one of the first scholarships made available.

Armengaud has appeared in major concert halls around the world and given masterclasses at leading conservatoires. A prolific recording artist, his albums for Naxos and Grand Piano feature music by Debussy, Roussel, Poulenc, Aubert, d'Indy and others, and he has a particular interest in Henri Dutilleux, whose *Préludes* he has introduced to more than ten countries. As a musicologist and writer he has published a biography of Erik Satie (which won the 2009 Prix des Muses) and a book of essays on Debussy, *Claude Debussy: La trace et l'écart* (published in 2018). He is associate professor at the Paris-Sorbonne University and professor emeritus at the University of Évry Val d'Essonne at Paris-Saclay University.

www.jeanpierreamengaud.fr

- 11 Interlude**
Tableau II
- 12 Giocososo – Più lento e calmo – Un peu animé**
[Le cortège accompagne les mariés chez eux. Leur maisonnette est perdue dans le forêt – La famille les quitte en leur souhaitant le bonheur – Ils sont seuls, le loup se tapit dans un coin, la nuit tombe – La jeune fille danse – Elle essaie d’entraîner celui qu’elle croit être son mari – mais la peur l’envahit peu à peu – Le Loup fait quelques pas vers elle – Mouvement d’effroi elle recule – il s’approche à nouveau – Nouvel effroi: elle comprend qu’il s’agit d’un vrai loup – il s’approche encore un peu plus – Elle est épouvantée – Le Loup s’arrête enfin. Il comprend la misère de sa condition – Bouleversée, la jeune fille s’approche à son tour de lui et, prise de pitié, elle le caresse doucement]
- 13 Adage: Large – Poco animando**
[Ils dansent, enfin, tendrement]
- 14 Vivace – Più moderato – Più vivo**
[Les commères apparaissent peu à peu comme des fantômes – Elles cernent la maisonnette et, très excitées, condamnent l’acte monstrueux de la jeune fille –Elles défoncent la maison – Elles séparent la mariée du Loup – La montreur de bêtes explique l’erreur – il prend le Loup – et prépare le jeu de ses transformations – Le Loup est échangé contre le jeune homme – Stupéfaction de la foule – Etonnée, la mariée s’approche, en hésitant, du jeune homme – La jeune homme veut la saisir mais elle le repousse – Le Loup sort de sa cachette, s’empare de la Belle et se sauve avec elle]
- 15 Interlude: Molto vivace**

Tableau III

- 16 Le Loup et la Belle dans la forêt: Lent – Presto**
[Le Loup et la Belle tendent l’oreille au son des appels des paysans – Le son des trompes se rapproche, les paysans gagnent, peu à peu, du terrain sur les fugitifs – Une deuxième vague de chasseurs entoure le Loup et la Belle – Les poursuivants affluent de tous côtés – Les paysans foncent sur le Loup avec leurs fourches – Le Loup est touché – Il tombe]

are amazed – Astonished, the bride hesitantly approaches the groom – He wants to take hold of her but she pushes him away – The wolf comes out of his hiding place, seizes the young woman and runs away with her]

- 15 Interlude: Molto vivace 00:58**

Tableau III

- 16 Beauty and the wolf in the forest: Lent – Presto 04:40**

[Beauty and the wolf are listening out for the villagers’ cries – The sound of horns gets closer, the villagers are gradually gaining ground on the fugitives – A second wave of hunters surrounds the pair – The pursuers flood in from all sides – The villagers attack the wolf with their pitchforks – The wolf is wounded – He collapses]

- 17 The wolf’s dying dance: Très lent 02:58**

[The young woman clings to him, but she too is mortally wounded – With difficulty, the villagers pull them apart from one another – They take the young woman’s body and carry her away on their shoulders – The wolf is dragged away in the other direction, like a sack of bran]

- 18 Curtain 00:19**

3 PRÉLUDES 14:36

- 19** No. 1. D’ombre et de silence: Lent (1973) 03:04
20 No. 2. Sur un même accord: Modérément lent (1977) 03:38
21 No. 3. Le jeu des contraires: Librement (1988) 07:54

TOTAL TIME: 70:13

HENRI DUTILLEUX (1916–2013)

Born in Angers on 22 January 1916, Henri Dutilleux grew up in Douai, studying piano, harmony and counterpoint at the conservatoire there with Victor Gallois, before moving to Paris in 1933. At the Paris Conservatoire he studied with the Gallon brothers, as well as with Maurice Emmanuel and Henri Büsser, winning the Prix de Rome in 1938 with the cantata *L'anneau du roi*. Returning to France at the outbreak of war, he worked at the Paris Opéra; then, in 1945, began an 18-year tenure as director of music productions at Radio France. From 1963 he devoted himself to composition, while being in demand as a guest teacher in France and at summer schools abroad. He died in Paris on 22 May 2013.

Although he has long been acknowledged as among the leading figures of his generation, Dutilleux's reputation rests on little more than a dozen major works, the result of an approach to composition which is as painstaking as it is methodical. His early works include a number of scores for theatre and radio productions (mostly withdrawn), as well as several songs and also test-pieces for the wind categories of the Paris Conservatoire.

Richard Whitehouse

PIANO SONATA • LE LOUP • 3 PRÉLUDES

Henri Dutilleux's music is still very much part of the repertoire of today's leading ensembles. *Métaboles* for orchestra; the cello concerto *Tout un monde lointain...*; and, in the chamber sphere, his only string quartet, *Ainsi la nuit*, are among the most frequently performed of the works composed in France in the second half of the 20th century.

The *Piano Sonata* was commissioned in 1944, but Dutilleux did not consider it finished until 30 April 1948, the day on which it was premiered at Paris's École Normale by his wife Geneviève Joy. In his review for *Le Figaro* on 4 May, the critic Clarendon (pseudonym of Bernard Gavoty) noted: 'Instinct leads Dutilleux to camouflage his structures, and yet his acute sense of construction means he never neglects them. Here, between effort and

LE LOUP

Tableau I

- 4** **Allegro – La place du village, aux abords d'une forêt**
[La Baraque du montreur de Bêtes – Le Loup fait ses tours – Les Badauds s'assemblent autour de la Baraque – Le Loup fait encore quelques tours]
- 5** **Première danse de la petite Bohémienne: Moins vite (Mouvement de Polka)**
[Première transformation d'un badaud en bête – Seconde transformation d'un badaud]
- 6** **Entrée de la noce**
- 7** **Deuxième danse de la petite Bohémienne: Gracioso**
[Le jeune homme la regarde intensément – Nouvelle transformation d'un badaud en bête – Transformation du jeune homme en loup – Nouvelle transformation du jeune homme qui retrouve son vrai visage – Ils partent pour l'Église – Ils s'éloignent]
- 8** **Troisième danse de la petite Bohémienne: Moins vite (Mouvement de Polka)**
[Hanté par la jeune bohémienne, le jeune homme, quittant l'église, revient une première fois – Ils flirtent – Elle lui demande de l'argent – On vient chercher le jeune homme – Il part à regret pour l'église]
- 9** **La petite Bohémienne seule: Mouvement de Valse**
[Le jeune homme revient pour la seconde fois – Le jeune homme danse avec la Bohémienne – Leur danse se fait plus chaleureuse – Il explique qu'il veut la suivre – Elle lui demande de l'argent]
- 10** **Tempo I – Animé – Martial**
[Précipitamment, le montreur de bêtes se prépare à transformer le jeune homme mais, cette fois, il l'échange réellement contre le loup / La fiancée vient elle-même chercher le jeune homme – Elle emmène le loup qu'elle prend pour le jeune homme, et se dirige en hâte vers l'Église pour la bénédiction du mariage / Le montreur emballe rapidement sa baraque – Le Montreur, La Bohémienne, Le jeune homme s'en vont tous trois – Ils s'éloignent et ils quittent la scène – La Noce sort de l'Église en cortège et entre en scène]

renoncé à poursuivre dans ce style de musique de scène, qui nécessite le spectacle... Je n'ai pas supprimé la version-piano car je pense que les interprètes pourront en tirer quelque chose. Je voudrais la réviser, mais je ne sais pas si j'en aurais le temps » ... Cette version piano témoigne d'une grande énergie d'écriture et en la dépouillant de son « brouhaha » orchestral, elle accuse le caractère réel-surréal du conte, la dualité de son expression tendre-cruelle qui vous tient en haleine d'un bout à l'autre et vous fait rêver « les yeux ouverts ». Tout est en « double » dans le récit comme dans les thèmes musicaux, annonçant l'esprit de la *Seconde Symphonie* « *Le Double* » du compositeur. À tout moment l'auditeur se pose la question : cette histoire de viol ou/et de romance sentimentale de la jeune fille avec un loup est-elle crédible ? Tour à tour la musique martèle les thèmes ou hypnotise en boucle par une valse envoûtante que n'aurait pas reniée certains compositeurs répétitifs américains...L'interprète peut même y trouver quelques harmonies ravéliennes et rythmes motoriques comme chez Prokofiev... : tours et détours de l'inspiration mémorielle de Dutilleux... !

Un profond Humanisme irrigue les architectures de timbres de cette musique, faites davantage de doutes et d'interrogations que d'affirmation, et qui ne sacrifie jamais le plaisir sonore à un quelconque message extra-musical. Elle vit aussi en grande partie grâce à l'attention que Dutilleux portait à ses interprètes. Lorsque j'ai créé ses *Préludes* dans plusieurs pays étrangers, il lui est arrivé (c'était à Rome, au Palais Farnèse) de faire lire une lettre manuscrite en prélude au concert. Au lieu de parler de son œuvre, il y présentait avec des mots chaleureux son interprète... !

Jean-Pierre Armengaud

grace, lies a harmonious balance which, without any deliberate allusion, is reminiscent of Ravel – that sensuous architect.' In his later conversations with journalist Claude Glayman, the composer admitted, 'I wanted to produce a work of a certain breadth, one with a dense musical language, and find a tone of voice for it, as well as a certain depth and a distinctive form. Hence the four variations in the finale, which could be compared to the four movements of a sonata (a sonata within a sonata).'

The *Piano Sonata*, which Dutilleux thought of as the first official work in his catalogue, both bids farewell to the traditional means and forms of the past and takes a first step into the new territory of musical exploration of the day. It is cast in three movements: an *Allegro con moto* distantly derived from sonata form, a ternary-form central movement, and a theme (choral) and variations.

The opening movement follows a bi-thematic sonata-form structure, but with a few twists. After the exposition, the composer incorporates an episode presenting new material not heard in the opening themes, which are only truly developed after the recapitulation.

Set out twice, the first thematic group immediately introduces a clear-cut, easily discernible tonal motif of simple melodic character, which is quickly supplanted by atonal passages in the upper register. The second, more expressive theme, initially indicated *marcato*, and with a heavy accompaniment, undergoes four transformations, the accompaniment first becoming supple and light, then *staccato*. Another atonal passage follows, ending on a long-held C sharp in the extreme lower register. The music thins down to a few descending motifs of three notes or successive sevenths, until we reach the calmest point in the movement. 'Bartók-style' harmonic sounds made by the fingers pressing rather than striking the keys echo momentarily from the striking of the other keys.

The central section presents a new melody in long note values, focused on G and subtly harmonised. When the pivot note changes to G sharp, figures in short note values are gradually spread into the melodic line, initiating a dramatic sequence that crescendos and becomes increasingly animated, until it reaches a resolute, emphatic climax. Suddenly, a lighter, more relaxed passage arrives, the final notes of which announce the return of

the opening theme. The recapitulation does not feature a repeat of this theme. In the development section that follows, there is no tonal or thematic conflict, but the main elements of the two themes introduced in the exposition, now heard in reverse order, undergo a process of transformation. The first theme is masterfully treated in counterpoint twice over. Starting in the upper register, it is combined with itself, in augmentation, in the lower part, and then – more calmly – in the upper, before a more animated coda brings the movement to an end.

The second movement's German title *Lied* points to its ternary form; it has a contrasting central section, and is expressive and meditative in character. Formally, there are certain similarities with the preceding movement: two themes and new material in the central section. The two thematic elements are, respectively, a descending, chromatic linear song-like melody above a steady rhythmic accompaniment, then a motif in the upper register in widely spaced chords and close, subtle harmonic sequences. The first theme is repeated, with variation. It begins to ascend, above a *staccato* accompaniment, before returning to its original descending form, now harmonised with detached chords.

The central section, marked *Un poco più mosso*, forms a stark contrast with the outer sections. A passage of continuous arabesques unfolds, to which new material is added, dominated by fourths and eight-note figures, tending towards athematicism and the suspension of tonality. The second part of this episode has a polyrhythmic texture, from which accentuated notes sound at irregular intervals. The repeat of the initial section is cut short, the second theme almost totally excluded.

The *Choral et Variations* opens with a section of strikingly orchestral power, written over four staves; in a slow introduction it sets out the linear and harmonic thematic substance of the four variations, seen by the composer as comparable to the four movements of a sonata. In each of the latter, the theme undergoes several metamorphoses, affecting not only pitch, rhythm or harmony, but also texture, articulation and timbre.

For example, in the first variation, the theme is initially given a *staccato* treatment, its rhythmic, jerky style contrasting with a second, very *legato* metamorphosis, in registers

complexe, mue par de grandes progressions harmoniques envoûtantes et des oppositions surprenantes de forme et de style... Il en ressort une poétique puissante et dans le final le célèbre *Choral et Variations* n'a rien de scholastique mais s'enchaîne plutôt comme une succession ou un entrelacement de « figures mémorielles » aux éclairages fascinants... Trente ans après, les *Trois Préludes* offrent une synthèse de la plupart des gestes du piano contemporain, débarrassés de toute posture académique, pour être au service d'une « abstraction narrative », faisant apparaître de nouvelles couleurs du piano, avec parfois des effets de résonances proches de la musique dite « spectrale ». Celles-ci se coupent, se recourent, se transforment et se contredisent (notamment dans le *Prélude n°3, Le Jeu des contraires*) comme des personnages musicaux de roman..., avec parfois, quelques couleurs rauques évoquant les images debussystes et un humour profond sur l'illusion des effets sonores, jusque dans les borborygmes sonores très beckettians du passage médian du 3ème *Prélude*... !

L'empathie relationnelle avec le compositeur a été aussi importante pour moi que les conseils purement musicaux, que le compositeur prodiguait avec économie, avec un mélange de doutes (correspondant à sa modestie fondamentale) et de certitudes. Par exemple il trouvait que les pianistes jouaient toujours trop vite sa *Sonate* (surtout le premier mouvement) et il insistait sur l'importance des transitions, des silences, des tenues ou lâchers de pédale qui contribuent à l'émergence des résonances, et autres détails apparemment secondaires, même si ces derniers sont à peine audibles... Il donnait l'impression que l'interprète devait entendre le son et ses transitions avant de le jouer, comme lui-même avait mis tant de temps à ruminer chaque note avant de l'écrire... La musique préexiste à son expression sonore... Si l'on est conscient de cette philosophie de la résonance intérieure, on peut comprendre la couleur sonore si particulière de la musique de Dutilleux. Je ne peux m'empêcher de rapprocher cette conception des trois niveaux de musique dont parle le poète Yves Bonnefoy : la musique entendue, la musique rêvée, la musique muette...

Il me confia vers 2005 « Après le succès du Ballet, j'ai voulu écrire une partition pour piano du *Loup*, mais j'ai plus tard songé à supprimer cette œuvre de mon catalogue, comme je l'ai fait pour les *Fragments symphoniques*, car mon langage avait évolué et j'avais

auquel la partition est dédiée, en vue du concours international William Kapell 1988. Selon le compositeur « Il s'agit d'un jeu d'écriture utilisant une manière, tantôt linéaire (resserrement progressif d'intervalles, dispositions en éventails), tantôt harmonique ou même rythmique les procédés « en miroir » par analogie aux processus du palindrome ». Un remarquable épilogue « lent et mystérieux » sur de sombres résonances d'accords dans l'extrême grave, explore, avec de très rapides figures la région la plus aiguë du clavier.

Une lettre du 21 août 1992 du compositeur à la pianiste finlandaise Tuija Hakkila qui venait d'enregistrer ces *Trois Préludes* nous apprend qu'ils « seront suivis, d'ici quelques mois, de deux autres : l'un dans une nuance constamment *ff*, l'autre au contraire, *ppp* et ultra-rapide. » commandés par le Concours Marguerite Long 1992. Ce projet ne fut malheureusement jamais réalisé.

Gérald Hugon

NOTES ENTRE LES NOTES, TÉMOIGNAGE DE L'INTERPRÈTE...

J'ai connu la musique d'Henri Dutilleux lorsque j'étais étudiant grâce à l'épouse du compositeur, la célèbre pianiste Geneviève Joy avec qui j'ai travaillé la *Sonate* à l'École normale de musique de Paris. Puis, je l'ai jouée très jeune à Paris au Théâtre des Champs-Élysées, à Radio France et en ouverture du Festival de musique contemporaine de Royan. C'était une époque où l'on aspirait à un vent de liberté et *la Sonate* de Dutilleux répondait pour moi à ce désir sans faire table rase de certains repères du grand répertoire. Et par la suite, les *Préludes* pour piano et plusieurs pièces pour orchestre sont allés au-delà des canons mêmes de l'extrême avant-garde, que j'admiraient par ailleurs. Plus tard, j'ai davantage compris son originalité et sa profondeur, son souffle surtout, qui nous emmène très loin dans un rêve prenant, d'une formidable introspection sonore...

Avec la *Sonate*, le pianiste traverse le 20^{ème} siècle, de phrases courtes en grandes enjambées, et retrouve le temps long d'une « symphonie pour piano » à la structure

that are parallel but three octaves apart. The third sees a return to discontinuous writing, with detached notes accompanying the theme in two-part counterpoint. The fourth, more *legato*, is a variant of the theme above a six-note *ostinato* ending with a descent in broken thirds. The fifth begins by returning to the initial *staccato* and rhythmic character, but the melodic pattern of the theme is inverted, then dissolves, before the final metamorphosis, more flowing and supple with an *ostinato* in the bass.

A brief transition leads to the second variation, written in an even faster tempo, which begins with homophonic detached notes two octaves apart. This is the longest of the four variations. Like the toccata-style fourth, it adopts the same principle of transforming the thematic material. The third variation is slow, like an oasis of meditation and mystery. Deployed more expansively, the theme stays in the middle register, enveloped in shimmering harmonic colours.

Dutilleux mentioned the ballet *Le Loup* ('The Wolf'), commissioned by Roland Petit and his Ballets de Paris dance company in a letter he wrote to Marie-Louise Boëllmann on 23 January 1953, noting with some concern, 'It has to be done within a month!' Tableaux I and II were finished by mid-February. A week later, he completed the composition and was able to start working on the orchestration planned for a 25-instrument ensemble. The premiere took place at Paris's Théâtre de l'Empire on 17 March 1953. Dutilleux himself realised the piano version, which was published in 1954.

The storyline of the ballet was created by Jean Anouilh and Georges Neveux: 'a young woman goes into the forest with a wolf from the fair, believing him to be the man she has just married, whereas in fact the bridegroom himself has engineered this situation so that he can run off with a gypsy girl.'

Thanks to the Ballets de Paris tours, the work was soon staged in numerous countries, notably in New York in 1954. On receiving a copy of the recording made with a bigger orchestra in Paris in September 1954, Georges Neveux wrote to the composer, 'My affection for your *Loup* is as strong as ever. There is sorcery in your music. It manages to reconcile opposites: strength and emotion – mystery and clarity – sweetness and

seriousness.' Critic Jean Hamon expressed equal enthusiasm in his review for *Combat* on 7 July 1955: 'This music makes us think of Prokofiev, a French Prokofiev! This is not a reservation, indeed it is a considerable compliment! The same rhythmic virility and a certain similarity in orchestral colour underline the likeness. Such passion! Such dynamism! Such zest for life! Such dazzling poetry! Such youthfulness and such searing tenderness here too!' Dutilleux prohibited concert performances of the score for many years, reversing his decision as late as 2010. In a letter he wrote to Edison Denisov on 3 June 1977, following performances in Moscow, he noted, 'At the time I had to write it very quickly ... but I liked the subject and I wrote it with passion. Obviously this is music which "tells a story" ... I very much like the emotional atmosphere of this story which is, in effect, a crueler version of *Beauty and the Beast*.'

The *Three Préludes* for piano, composed in 1973, 1977 and 1988 respectively, were only published much later, in 1994. The *First Prélude*, dedicated to Arthur Rubinstein, was originally commissioned in 1972 by the Arthur Rubinstein Piano Master Competition (Tel Aviv) for its September 1973 edition, and was duly sent off in July 1973 bearing the title *Hommage à Arthur Rubinstein*. The new title, *D'ombre et de silence* ('Of Shadow and Silence'), was only officially conveyed by the composer to the French performing rights society SACEM on 18 July 1990. Dutilleux described the work as follows: 'shrouded in long harmonics, it lies in a rather impressionistic atmosphere'. The prelude begins in the lower register, with sombre clusters of seconds that are linked by tiny harmonic movements. At odd moments we hear (seven times) the lowest seventh on the keyboard. On two occasions, a particular resonance effect is sought as the pianist plays, without pedal, chords of ten notes whose individual resonance is gradually eliminated as the fingers are lifted from the keys. The more ethereal ending takes a phrase built on F sharp and swirls it around twice in the extreme upper register.

The definitive published version of *Prélude No. 2, Sur un même accord* ('On the Same Chord') is dated 1977 and dedicated to pianist Claude Helffer. Dutilleux called it 'a kind of study of timbres', adding that it reflected his 'preoccupations with the phenomenon of resonance' and that it was based 'on a four-note pivot chord, around which polyphony

musique « qui raconte une histoire » ... j'aime beaucoup l'émotion qui se dégage de cette histoire : en somme c'est *La Belle et la Bête* en plus cruel. »

Les *Trois Préludes* pour piano composés respectivement en 1973, 1977 et 1988 furent publiés tardivement en 1994. À l'origine, le *Premier Prélude*, dédié à Arthur Rubinstein, fut commandé en 1972 par l'Arthur Rubinstein Piano Master Competition (Tel Aviv) pour le concours de septembre 1973 et envoyé en juillet 1973 sous le titre d'*Hommage à Arthur Rubinstein*. Le nouveau titre *D'ombre et de silence* ne fut confirmé par le compositeur à la SACEM que le 18 juillet 1990. Henri Dutilleux présentait cette composition comme « nimbée de longues harmoniques, elle se situe dans un climat assez impressionniste ». Elle débute dans le grave, par de sombres clusters de secondes qui s'enchaînent avec d'infimes mouvements harmoniques. On entend irrégulièrement (7 fois) la septième la plus grave du clavier. Par deux fois, l'effet de résonance est recherché lorsque le pianiste joue des accords de dix sons sans pédales dont la résonance individuelle est progressivement éliminée par la levée des doigts. La fin, plus aérienne, laisse tourner par deux fois dans l'extrême aigu une phrase autour du *fa* #.

La version définitive publiée du *Second Prélude* « *Sur un même accord* » est datée de 1977 et dédiée au pianiste Claude Helffer. Le compositeur a indiqué qu'il s'agit d'une « sorte d'étude de timbres, l'on y retrouve mes préoccupations quant aux phénomènes de résonances » et qu'il « est basé sur un accord pivot de quatre sons, autour duquel se noue peu à peu la polyphonie ». L'accord, répété trois fois et différemment attaqué, est ensuite enrichi de notes ajoutées puis en disposition, changé de registre avant d'être disloqué du grave à l'aigu. Plus tard, après un développement comme une invention à deux voix, l'accord dans sa forme originale dialogue avec une ligne expressive dans l'aigu. La partie conclusive se polarise autour de *ré* #. Par deux fois, l'accord revient avant un passage rapide « comme une rumeur » dans l'extrême grave qui s'immobilise sur *ré* #, sur lequel encore, il est réitéré deux fois

Le *Troisième Prélude* (1988) *Le Jeu des contraires* est le plus développé. Il fut commandé en 1986 par le *Summer Institute of Maryland* par l'intermédiaire du pianiste Eugene Istomin

toccata, le même principe de métamorphoses du matériel thématique. La troisième variation, comme un îlot de méditation et de mystère, est lente. Le thème plus largement déployé, demeure dans le registre médian, enrobé de couleurs harmoniques chatoyantes.

Dans une lettre à Marie-Louise Boëllmann du 23 janvier 1953, Henri Dutilleux évoque la commande de ce ballet par Roland Petit et sa compagnie chorégraphique Les Ballets de Paris. Il écrit avec un peu d'inquiétude « il faut faire cela en un mois ! » Les deux premiers tableaux sont terminés à la mi-février. Huit jours plus tard, la composition était achevée et il pouvait commencer l'orchestration prévue pour un ensemble de 25 instruments. La création eut lieu à Paris au Théâtre de l'Empire le 17 mars 1953. Dutilleux réalisa lui-même la partition pour piano qui fut publiée en 1954.

L'argument du ballet avait été confié à Jean Anouilh et Georges Neveux. « Une jeune femme accompagnera en forêt un loup de fête foraine, pensant d'abord qu'il s'agit de l'homme auquel elle vient d'être mariée, lequel a imaginé ce stratagème pour s'enfuir avec une Bohémienne ».

Bien vite, grâce aux tournées des Ballets de Paris l'œuvre fut représentée dans de nombreux pays, notamment à New York en 1954. Lorsqu'il reçoit le disque réalisé à Paris en septembre 1954 avec un orchestre plus étoffé, Georges Neveux écrit au compositeur « Mon emballement pour votre *Loup* n'a pas diminué. Il y a de la sorcellerie dans votre musique. Elle arrive à concilier les contraires : la force et l'émotion – le mystère et la clarté – la douceur et la gravité. » Et Jean Hamon s'exprime aussi avec enthousiasme dans le journal *Combat* le 7 juillet 1955 : « Ici, c'est à Prokofiev que nous pensons, à un Prokofiev français ! Ce n'est pas une réserve mais un compliment de taille ! La même virilité rythmique, une certaine parenté dans la couleur orchestrale aident au rapprochement. Quelle flamme ! Quel dynamisme ! Quelle ardeur à vivre ! Quelle poésie éclatante ! Quelle jeunesse et quelle tendresse douloureuse aussi dans tout cela ! ». Longtemps, le compositeur n'a pas souhaité faire entendre l'œuvre au concert sans représentation scénique. Il revint sur cette décision en 2010. Dans une lettre du 3 juin 1977 à Edison Denisov suite à des représentations à Moscou, il écrivait « J'ai dû l'écrire très vite à l'époque ... mais j'en aimais le sujet et je l'ai écrite avec passion. Évidemment, c'est de la

is gradually wound'. Repeated three times and attacked in different ways, this chord is then enriched by the addition of more notes and varied by different voicings and changes of register, before shifting from the lower to the upper part of the keyboard. Later, after a development section like a two-part invention, the chord in its original form converses with an expressive line in the upper register. The final section is polarised around D sharp. The chord returns twice before we hear a rapid passage, 'like a murmur' in the lowest reaches of the keyboard, which comes to rest on D sharp – this note continues to sound as the chord is heard two last times.

Le Jeu des contraires ('The Game of Opposites'; 1988) is the longest of the preludes. It was commissioned in 1986 by the Maryland Summer Institute for the 1988 William Kapell International Piano Competition. It is dedicated to pianist Eugene Istomin, who acted as the Institute's intermediary. To quote the composer, 'It's a way of playing with writing by using "mirroring" processes analogous to the idea of the palindrome, sometimes in linear manner (gradual narrowing of intervals, fan-shaped writing), and sometimes applied to the harmony and even the rhythm.' In a remarkable epilogue, marked 'slow and mysterious', we hear sombre resonances of chords in the lower register and very rapid figures exploring the opposite end of the keyboard.

In a letter written on 21 August 1992 to the Finnish pianist Tuja Hakkila, who had just recorded the *Trois Préludes*, Dutilleux mentioned that they would be followed 'in a few months' time, by two more: one *ff* throughout, the other, by contrast, *ppp* and ultra-fast'. The new works had been commissioned for the 1992 Marguerite Long Piano Competition – sadly, they never materialised.

Gérald Hugon

NOTES BETWEEN THE NOTES, THE PERFORMER'S VIEWPOINT...

I was introduced to Henri Dutilleux's music when I was a student, thanks to the composer's wife, the famous pianist Geneviève Joy, with whom I worked on the *Sonata* at the École normale de musique in Paris. Then, when I was still very young, I performed the work at the Théâtre des Champs-Élysées, on Radio France and at the opening concert of the Royan Contemporary Music Festival. This was a time when we were searching for freedom, and for me, Dutilleux's *Sonata* met that need, but without entirely drawing a line under the landmarks of the core repertoire. After that, the *Préludes* for piano and several of his orchestral works went beyond even the canons of the extreme avant-garde which, incidentally, I admired. I went on to gain a better understanding of his originality, his depth and, above all, his inspiration, which has the power to carry us along in a spellbinding dream of formidable musical introspection...

Performing the *Sonata*, the pianist traverses the 20th century, taking short phrases in big strides, and finding that time passes slowly in this 'symphony for piano' with its complex structure, transformed by magical harmonic progressions and surprising contrasts of form and style. This is a work of poetic power whose finale, the famous *Choral et Variations*, is in no way dry or abstruse, instead unfurling like a succession of intertwined 'recollective figures' of fascinating light and shade. Thirty years later, the *Three Préludes* offered a synthesis of the contemporary piano idiom, divested of any academic posturing in order to serve a 'narrative abstraction', conjuring new colours from the piano, with resonance effects that at times come close to so-called spectral music. These effects cut across, intersect with, transform and contradict one another (especially in *Prélude No. 3, Le Jeu des contraires*), like musical characters in a novel... And from time to time harsh colours evoke Debussyan images and a sense of humour about the illusion of sound effects, including Beckettian stomach rumbles in the central section of *Prélude No. 3!*

The empathy I felt with the composer was as important to me as his purely musical advice, something he dispensed sparingly, with a mixture of doubt (arising from a fundamental modesty) and certainty. For example, he thought pianists always played the *Sonata* too

de manière variée. Il devient ascendant avec un accompagnement en sonorités *staccato* avant de retrouver sa forme descendante originale harmonisée d'accords détachés.

La partie médiane un peu plus agitée contraste fortement avec les parties extrêmes. Elle déploie une nouvelle activité sonore continue toute en arabesques, introduisant de nouveaux matériaux où prédominent les intervalles de quarts et des figures de huit sons, qui tendent à l'athématisme et à la suspension de toute tonalité. La seconde partie de cet épisode offre une texture polyrythmique d'où retentissent, de manière irrégulière, des notes accentuées. La reprise du volet initial est raccourcie, le second thème presque totalement évincé.

Le *Choral et Variations* s'ouvre sur une page d'une rare puissance orchestrale écrite sur quatre portées qui, dans une lente introduction, expose la substance thématique linéaire et harmonique des quatre variations, considérées par le compositeur comme les quatre mouvements d'une sonate. Dans chaque variation, le thème est l'objet de plusieurs métamorphoses non seulement des hauteurs, du rythme ou de l'harmonie, mais aussi de la texture, de l'articulation et du timbre.

Par exemple, dans la première variation, le thème est d'abord traité *staccato*, d'une manière très rythmique et heurtée qui contraste avec la seconde métamorphose très liée, dans des registres éloignés de trois octaves mais parallèles. Dans la troisième, la discontinuité revient avec les notes détachées accompagnant le thème écrit en contrepoint à deux voix. La métamorphose suivante, plus liée, est une variante du thème sur un *ostinato* de six notes se concluant par une descente en tierces brisées. La cinquième métamorphose retrouve en son début le *staccato* et le caractère rythmique initial, mais le dessin mélodique du thème est inversé, puis se dissout, avant l'ultime métamorphose plus fluide et souple avec un *ostinato* de la basse.

Une brève transition conduit vers la seconde variation, encore plus rapide, qui commence en notes détachées homophones à deux octaves de distance. C'est la plus développée des quatre variations. Elle adopte, tout comme la quatrième à venir dans un style de

Exposé par deux fois, le premier groupe thématique présente d'emblée un motif tonal nettement dessiné et repérable, au caractère mélodique simple, mais bien vite évincé par des passages atonaux dans le registre aigu. Le second thème, plus expressif, d'abord noté « marqué » et lourdement accompagné, connaît quatre métamorphoses avec un accompagnement d'abord souple et léger, puis *staccato*. Suit un nouveau passage atonal qui s'achève sur un *do #* longuement tenu dans l'extrême grave. La musique se raréfie à quelques motifs descendants de trois notes ou de septièmes successives, jusqu'à l'apaisement. Voici le point le plus calme du mouvement. Des sons harmoniques « à la Bartók » issus de doigts enfoncés sur les touches sans sonner, émanent un instant du jeu réel des autres notes.

La partie médiane présente une mélodie nouvelle en durées longues, centrée sur *sol* et subtilement harmonisée. Lorsque la note pivot devient *sol #*, des figures en valeurs courtes, sont peu à peu disséminées dans la ligne mélodique, commençant une progression dramatique crescendo et de plus en plus animée, jusqu'à un climax, pressant, résolu et très marqué. Soudainement survient un passage plus détendu et plus aéré dont les dernières notes annoncent le retour du thème initial. Dans la récapitulation, celui-ci n'est pas répété. Dans le développement qui suit, il n'y a aucun conflit tonal ou thématique, mais un travail de transformation des éléments principaux des deux thèmes entendus successivement dans un ordre inverse de celui de l'exposition. Le premier thème est par deux fois magistralement traité en contrepoint. D'abord dans l'aigu, il est combiné avec lui-même en augmentation à la voix inférieure puis, plus calmement à la voix supérieure, avant une coda plus animée.

Le titre germanique *Lied* pour le second mouvement, laisse présager une forme ternaire, avec un épisode médian contrastant, ainsi qu'un caractère expressif et méditatif. La conception présente des similitudes avec certains aspects formels du premier mouvement : bithématisme, matériau nouveau dans la partie médiane. Les deux éléments thématiques sont respectivement un chant linéaire descendant et chromatique sur un accompagnement au rythme régulier, puis un motif dans l'aigu en accords très espacés et aux enchaînements harmoniques rapprochés et subtils. Le premier thème est repris

quickly (especially the first movement) and he put a lot of emphasis on the importance of transitions, rests, the holding or releasing of pedals to help create resonance, and on other apparently secondary details, even where they were barely audible. The impression he gave was that the pianist ought to hear a sound and its transitions before playing it, given that he himself had spent so much time ruminating about each note before putting it down on paper... The music exists before being expressed in sound... If you are aware of that philosophy of inner resonance, you can understand the very distinctive sound colour of Dutilleux's music. I can't help but relate this conception to the three levels spoken of by the poet Yves Bonnefoy: heard music, dreamt music, silent music...

In around 2005, Dutilleux confided in me, 'After the success of *Le Loup*, I wanted to write a piano version of the score, but I later considered removing the work from my catalogue, as I had the *Fragments symphoniques*, because my language had evolved and I had stopped writing this style of incidental music, dependent on a staged performance... I haven't removed the piano version because I think performers will be able to take something from it. I'd like to revise it, but I don't know if I have the time.' There is an enormous energy in the writing of the piano version which, stripped of the orchestral 'hubbub', brings out the real-surreal character of the tale, the duality of its gentle-cruel expressiveness, keeping you in suspense from start to finish and enabling a kind of waking dream. Everything is 'doubled', both in the story and in the musical themes, anticipating the spirit of the composer's *Symphony No. 2 'Le Double'*. Listeners will continually ask themselves whether this tale of the abduction and/or romance of a young woman by a wolf is credible. One by one the music hammers out the themes or hypnotises us with a looping, haunting waltz that certain American 'repetitive' composers would not have disowned... The pianist may even find a few Ravelian harmonies and Prokofiev-style motoric rhythms: the twists and turns of Dutilleux's recollective inspiration!

A profound humanism pervades the tonal architecture of this music, which is based more on doubt and questioning than it is on affirmation, and in which the pleasure of sound is never sacrificed to any extra-musical message. And it also lives on thanks in large part to the care Dutilleux showed to his performers. I premiered his *Préludes* in several countries,

and on one occasion (at the Palazzo Farnese in Rome) he arranged for a handwritten letter to be read out as a prelude to the concert. Rather than saying anything about his work, it was full of kind words about the pianist!

Jean-Pierre Armengaud

HENRI DUTILLEUX (1916–2013)

Né à Angers le 22 janvier 1916, Henri Dutilleux grandit à Douai, étudiant le piano, l'harmonie et le contrepoint au conservatoire de cette ville avec Victor Gallois avant de se fixer à Paris en 1933. Au Conservatoire de Paris, il étudia avec les frères Gallon ainsi qu'avec Maurice Emmanuel et Henri Büsser, remportant le Prix de Rome en 1938 avec la cantate *L'anneau du roi*. De retour en France au début de la guerre, il travailla à l'Opéra de Paris puis, en 1945, prit le poste qu'il devait occuper pendant dix-huit ans, celui de directeur des productions musicales à Radio France. Depuis 1963, il se consacre à la composition, étant également très sollicité comme professeur invité en France et dans le cadre de cours d'été à l'étranger. Il est décédé à Paris le 22 mai 2013.

Bien que Dutilleux ait depuis longtemps été reconnu comme l'une des grandes figures de sa génération, sa réputation repose sur à peine plus d'une douzaine d'ouvrages majeurs, résultant d'une approche de la composition aussi rigoureuse que méthodique. Ses premières oeuvres comprennent plusieurs partitions pour des productions théâtrales et radiophoniques (pour la plupart supprimées), ainsi que plusieurs mélodies, mais aussi des morceaux d'examen pour la catégorie des instruments à vent du Conservatoire de Paris.

Richard Whitehouse

Traduction française de David Ylla-Somers

SONATE POUR PIANO • LE LOUP • 3 PRÉLUDES

La musique d'Henri Dutilleux demeure toujours bien présente dans le répertoire des principales formations symphoniques actuelles. Les *Métaboles*, le Concerto pour violoncelle « Tout un monde lointain... » de même que, pour la musique de chambre, son unique quatuor à cordes « Ainsi la nuit », comptent parmi les œuvres les plus jouées de la musique française de la seconde moitié du XXe siècle.

Commandée en 1944, la *Sonate pour piano* ne fut considérée comme achevée que le 30 avril 1948, jour de sa création à l'École Normale de Paris par la pianiste Geneviève Joy, épouse du compositeur. Dans son compte-rendu dans *Le Figaro* du 4 mai 1948, le critique Clarendon (Bernard Gavoty) souligne « L'instinct conduit Dutilleux à camoufler ses charpentes ; un sens aigu de la construction lui commande cependant de ne pas les négliger. Il y a là, entre l'effort et la grâce, un harmonieux équilibre qui, sans nulle allusion volontaire, évoque Ravel – ce voluptueux architecte. » Dans ses entretiens avec Claude Glayman, le compositeur admettait : « Je souhaitais produire une œuvre d'une certaine ampleur et dont le langage serait dense, lui trouver un accent, une certaine profondeur et un cadre formel particulier. Cela explique les quatre variations du Final que l'on pourrait assimiler aux quatre parties d'une sonate (une sonate dans la sonate). »

Cette première composition véritablement reconnue par son auteur constitue, à la fois un adieu aux formes et moyens traditionnels du passé et l'entrée dans l'espace nouveau des explorations sonores de son temps. L'œuvre reprend la grande forme de la sonate en trois mouvements, comprenant une forme sonate éloignée, une forme ternaire (un Lied) et un thème (un choral) et variations.

Le premier mouvement adopte le modèle de la forme sonate bithématique, mais avec quelques distorsions. Après l'exposition, le compositeur propose un épisode qui introduit de nouveaux matériaux étrangers aux thèmes initiaux. Le véritable développement de ces deux thèmes n'interviendra qu'après la récapitulation.