


SUPER AUDIO CD

CHANDOS
SUPER AUDIO CD

DUTILLEUX LE LOUP



SONATINE
pour Flûte et Orchestre

SONATE
pour Hautbois et Orchestre

SARABANDE ET CORTÈGE
pour Basson et Orchestre

SINFONIA OF LONDON **JOHN WILSON**



Photograph by Boris Lipitzky (1887 - 1971) / Roger-Viollet / ArenaPAL

Henri Dutilleul, February 1947

Henri Dutilleux (1916 – 2013)

Le Loup (1953)

28:12

(The Wolf)

Ballet in One Act and Three Tableaux
for Orchestra

Scenario by Jean Anouilh and Georges Neveux

Costumes and stage design by Jean Carzou

I

Allegro – Rideau de Scène –

Premier Tableau. La Baraque foraine. Les Mystifications

(First Tableau. The Fairground Hut. Magic Tricks)

La Place du village, aux abords d'une forêt (The village Square, on the
edge of a forest). [] –

Le Loup fait ses tours (The Wolf performs his tricks). Pesant –

Le Loup fait encore quelques tours (The Wolf performs a few more
tricks). Pesant –

Première Danse de la petite Bohémienne (First Dance of the Gypsy
Girl). Moins vite (Mouvement de Polka) –

Les Mystifications (The Magic Tricks). Première transformation d'un
badaud en bête (First transformation of an onlooker into an animal).

Tempo I – Meno mosso –

Entrée de la Noce (Entry of the Wedding Party). [] –

Deuxième Danse de la petite Bohémienne (Second Dance of the Gypsy
Girl). Un poco più mosso –

Troisième Danse de la petite Bohémienne (Third Dance of the Gypsy
Girl). Moins vite (Mouvement de Polka) –

La petite Bohémienne seule (The Gypsy Girl alone). Mouvement de Valse –
Variations de la Bohémienne et Pas de deux (Le Marié et la Bohémienne) (Variations of the Gypsy Girl and Pas de deux [The Bridegroom and the Gypsy Girl]). [] –
Substitution du Loup au jeune marié (Substitution of the Wolf for the young bridegroom). Tempo I –
La Fiancée emmène le Loup qu'elle prend pour le jeune homme (The Bride takes the Wolf whom she supposes to be the young man). Animé –
La Noce sort de l'Église (The Wedding Party exits the Church). Moderato – Martial – Rideau –
Interlude. Dolce – 9:05

2

**Deuxième Tableau. La Chambre nuptiale.
La Belle et la Bête**

(Second Tableau. The Wedding Chamber. Beauty and the Beast)
Le cortège accompagne les mariés chez eux (The procession accompanies the wedded couple to their home). Più mosso –
Ils sont seuls (They are alone). Pas de deux. Più lento et calmo –
La jeune fille danse (The young girl dances). Un poco più mosso –
Elle essaie d'entraîner celui qu'elle croit être son mari (She tries to teach the one who she thinks is her husband). Un poco animando –

Le Loup fait quelques pas vers elle (The Wolf takes a few steps towards her). Un poco più animando –
Mouvement d'effroi, elle recule (Gesture of fear, she recoils). Più mosso –
Bouleversée, la jeune fille s'approche à son tour de lui (Distraught, the young girl in turn approaches him). Poco animando –
Adage (Le Loup et la Belle). Ils dansent, enfin, tendrement (They dance, at last, tenderly). Adagio – Un poco più mosso – Animando –
[Più lento et calmo] – Pesant – Tempo I –
Irruption des Commères (Sudden appearance of the Village Gossips).
Vivace –
Le montreur de bêtes explique l'erreur (The animal trainer explains the error). Più mosso –
Le Loup est échangé contre le jeune homme (The Wolf is exchanged for the young man). [] –
Étonnée, la mariée s'approche, en hésitant (Astonished, the bride approaches, hesitantly). Meno mosso –
Le jeune homme veut la saisir (The young man wants to grab her).
Animato –
Elle le repousse (She repulses him). Più vivo –
Le Loup s'empare de la Belle et se sauve avec elle (The Wolf seizes Beauty and runs away with her). [] – Rideau –
Interlude. Presto –

11:41

- 3 **Troisième Tableau. La Forêt d'hiver. Danse d'amour – Danse de mort**
(Third Tableau. The Forest in Winter. Dance of Love – Dance of Death)
Le Loup et la Belle dans la forêt (The Wolf and Beauty in the forest).
Pas de deux. Lent –
Poursuite du Loup et de la Belle (Pursuit of the Wolf and Beauty).
Assez pesant (sans ralentir) –
Les paysans foncent sur le Loup avec leurs fourches (The peasants
rush at the Wolf with their pitchforks). Presto –
Danse de mort du Loup (The Dance of Death of the Wolf). Très lent –
[Moderato] – Rideau 7:25

premiere recording of this orchestration

- 4 **Sonatine** (1943)* 9:23
for Flute and Piano
Orchestrated 2019 by Kenneth Hesketh (b. 1968)
Allegretto – [Cadenza] – A tempo – Andante – Animé –
Cadenza. [] – Plus lent (très libre) – [] –
Reprenez le mouvement peu à peu – Animez progressivement –
A tempo – Animez toujours jusqu'à la fin

premiere recording of this orchestration

	Sonate (1947) [†]	11:10
	for Oboe and Piano	
	Orchestrated 2019 by Kenneth Hesketh	
5	I Grave – Poco meno mosso –	3:12
6	II Scherzo. Vif – Détendez très progressivement – Tempo I (Aria)	3:47
7	III Finale. Assez allant – Poco ritenuto – Tempo I	4:10

premiere recording of this orchestration

	Sarabande et Cortège (1942) [†]	7:12
	for Bassoon and Piano	
	Orchestrated 2019 by Kenneth Hesketh	
8	[Sarabande.] Assez lent – Animez un peu – Animez toujours – A tempo –	2:59
9	[Cortège.] Mouvement de Marche – Cadenza ad libitum – A tempo	4:12
		56:23

Adam Walker flute*

Juliana Koch oboe[†]

Jonathan Davies bassoon[†]

Sinfonia of London

Andrew Haveron leader

John Wilson

John Wilson



Sim Canety-Clarke

Dutilleux: Le Loup / Chamber Works (orch. Hesketh)

This CD brings together orchestrations of some of the best-loved pieces that Dutilleux wrote in the 1940s and a rare complete performance of his ballet *Le Loup* (1953). One thread that binds the recording together is the French musical tradition, including the enormous contribution made by the French to the development, manufacture, and teaching of woodwind instruments. The pieces for solo bassoon, flute, and oboe with orchestra are wonderful showcases for the instruments, and the bassoon has a central role in *Le Loup* – as well as in Dutilleux's two symphonies, composed in the 1950s.

Henri Dutilleux (1916 – 2013) studied at the Paris Conservatoire from 1933 to 1938, crowning his studies with victory in the Prix de Rome, the most prestigious composition competition for Conservatoire students. But owing to the outbreak of World War II, he could only spend four months, rather than the scheduled four years, in Rome, and he enlisted in the army as a stretcher bearer before the fall of France, in September 1940. He returned to an uncertain situation in Paris where few employment opportunities were available. Dutilleux scratched a living during

the war years teaching privately, arranging music for bars and clubs, composing for propaganda films, and as temporary *chef de chant* (rehearsal pianist) at the Paris Opéra. He was also involved with the musical section of the Front national, a mutual support group sympathetic to the Resistance movement (and which has no connection whatsoever to today's political party of the same name). Many of the group worked for Radiodiffusion française, and Dutilleux became *chef de chant* for the Radiodiffusion in 1943, remaining employed there for the next twenty years.

Sarabande et Cortège

One job which Dutilleux found congenial was writing test pieces for the end-of-year examinations (*pièces de concours*) at the Conservatoire, and three works on this programme were composed for this purpose. But the two-movement *Sarabande et Cortège* for bassoon and piano (1942), three-movement *Sonatine* for flute and piano (1943), and *Sonate* for oboe and piano (1947) are far from being technical exercises, though when they were composed they were

considered to push at the limits of playability. *Sarabande et Cortège* couples a stately slow dance with a quirky march (a 'cortège' is a procession) and the two sections are linked by a solo bassoon cadenza spanning the entire range of the instrument.

Sonatine pour flûte

This broad outline is shared by the *Sonatine*, though Dutilleux extends the woodwind solo, lightly accompanied in this piece, to the length of a full, named movement. He shows a great affinity with the character and flexibility of both the bassoon and the flute, and the flute piece in particular is very much part of the French mainstream musical tradition. Dutilleux displays the lyricism, agility, and sparkling incisive qualities of the flute in what became, much to his chagrin, his most-performed work; he always preferred to draw attention to his later, mature music.

Sonate pour hautbois

The post-war *Sonate* for oboe can be viewed as a continuation of these woodwind pieces, not least because in duration it is more like a sonatina. The opening *Grave* seems to anticipate the opening of Dutilleux's First Symphony (1950 – 51) – a similarity brought out in the orchestration made by Kenneth Hesketh (b. 1968) – and it moves forward as

if in a procession, with frequent ascending lines that are typical of Dutilleux's mature style. The irregular rhythmic groupings of its second movement, a scherzo in style if not in title, keep players and listeners on their metaphorical toes, and the central section shows off the more lyrical side of the oboe. Dutilleux has another surprise for us towards the end of this movement, reintroducing the tempo and character of the opening of the sonata. The flowing finale is more closely aligned to the French musical tradition; some harmonic progressions are reminiscent of Koechlin, though a more incisive section has Dutilleux's individual footprint. This orchestration skilfully highlights the role of the *Sonate* for oboe as a transitional work between the woodwind pieces of the war years and Dutilleux's orchestral works of the 1950s.

Le Loup

In 1944, aged only twenty, the dancer and choreographer Roland Petit founded his own ballet company with Boris Kochno, who had been an assistant to Diaghilev in his final years; one of Roland Petit's aims was to combine classical ballet with more popular genres such as music hall and cinema. Having discovered the music of Dutilleux through a friend's recommendation, Roland

Petit commissioned him in 1952 to compose *Le Loup*. But, in the choreographer's words,

The problem was that Dutilleux could not stick to the timescale I imposed: three months! At first, he turned down my offer. Then he changed his mind and offered to bring me a few pages of score each day. That was how I created the choreography for *Le Loup*.

Dutilleux described the plot as being a very short scenario in the style of a German legend, a story of the love between a girl and a wolf, effectively between Beauty and the Beast. I was immediately attracted by it and did not hesitate to give Roland Petit a positive reply.

The scenario, devised by Jean Anouilh and Georges Neveux, is, in full:

On the day of his marriage a careless young bridegroom runs away with a gipsy girl. With the help of an animal trainer, he makes the bride believe that he has been transformed into a wolf. The young bride thereupon goes away arm-in-arm with one whom she takes to be her husband. But gradually she discovers that the wolf is a real wolf. At first terrified, she feels after a while attracted by this being who, unlike humans, is incapable either of weakness or lying. Thus, when the alarmed villagers start the hunt for the wolf, she defends him and dies at his side.

Straight away, a drum roll transports us to the circus, and an emphatic trumpet march bids us follow the crowd. Dutilleux's score brings alive the transformation of man to wolf with a repeated loud rising and falling gesture that suggests the waving of a magician's wand. The wolf himself is represented by an ascending line for solo bassoon – clearly, he is a lone wolf – and the score portrays both tender moments between the wolf and his bride and the aggressive dynamism of the chase scene, when he is hunted to death by the villagers. At the conclusion, the waltz of the wolf and his bride is transformed into a lament for his lost life, and the strident trumpet of the opening is recast as a funeral procession.

Le Loup was première, at the Théâtre de l'Empire in Paris, on 17 March 1953, Roland Petit himself dancing the role of the wolf and Violette Verdy that of the bride; the company travelled to London for a season at the Stoll Theatre, from 24 August to 28 September that year, which included *Le Loup* in a mixed programme. Roland Petit's company returned to London at the end of 1953 with another mixed programme, including *Le Loup* and other works that had already been seen in the UK, as well as the world première of a new collaboration with Dutilleux, *La Belle au bois dormant*, first performed, at the

Stoll Theatre, on 12 December 1953 with Leslie Caron as its star attraction. This story transposed the Sleeping Beauty fairytale to the circus, Caron performing the role of a tightrope dancer. While this sounds appealing, critical reception was generally lukewarm and, sadly, Dutilleux destroyed the work. The Franco-American Caron went on to become a Hollywood film star, and after these ballets Dutilleux focused largely on instrumental music. A proposed further collaboration with Roland Petit, to commemorate the 100th anniversary, in 1967, of the death of Baudelaire, was not carried to fulfilment, though the research which Dutilleux undertook for this work bore fruit in his Baudelaire-inspired cello concerto, *'Tout un monde lointain...'* (1967–70).

Only towards the end of his life did Dutilleux sanction performances of *Le Loup* in the concert hall; for him, the music was indivisible from Roland Petit's choreography. But while any ballet score is given an additional dimension in its theatrical context, the vivid orchestral colours and incident-packed fairytale of Dutilleux's score ensure that *Le Loup* retains an appeal beyond the stage.

© 2021 Caroline Potter

Orchestral Manoeuvres: Dutilleux's 'pièces de concours'

The early *pièces de concours* (competition pieces) of Dutilleux offer a glimpse into his compositional development, which was grounded in the French tradition. His early orchestral works include the Dukas-like *Danse fantastique* (1943) and the Debussian cantata *L'Anneau du roi* (1938), both indicative of the French orchestral palette of the time. The accompanimental piano writing of the *pièces de concours* is multi-layered enough to suggest rich orchestral realisations. Indeed, orchestral influences in piano guise are often quite specific – the last movement of the *Sonatine* for flute (1943) distinctly recalls Ravel's 'Danse générale' from *Daphnis et Chloé* and the 'Laideronnette' movement from *Ma Mère l'oye*, whilst in the *Sarabande et Cortège* for bassoon (1942), jazz inflections from Ravel's Piano Concerto for the Left Hand and exotic perfumes from Roussel's *Évocations* rise to the surface. (In 1942, Dutilleux himself orchestrated Roussel's short song *Des fleurs font une broderie*.)

More intriguingly, prefigurations emerge of works in Dutilleux's later output; for example, the opening of the *Sonate* for oboe (1947) is clearly suggestive of the opening to the First Symphony (1950–51) while elsewhere the sardonic atmosphere of the ballet

Le Loup (1953) is inescapable. Such clues to style and context are of great importance to the orchestrator in achieving a sense of 'rightness'. In the act of translation, the more basic technical considerations of balance and colour must be folded into the new orchestral context, the orchestrator working in the manner of an amanuensis, at a distance.

The preparation of these new orchestrations revealed the nascent stylistic fingerprints of Dutilleux, aspects of his instrumental manner, and intriguing compositional and formal challenges as well as solutions. My approach to orchestrating these works has been to stay within the instrumental palette specific to their time; though, where appropriate, I utilised colour combinations found in the composer's later period (for example, in the use of tuned percussion). However formulaic or confining the genre of the *pièce de concours*, it is clear that Dutilleux explored and sought constantly to advance in style.

© 2021 Kenneth Hesketh

A conversation between Caroline Potter and Kenneth Hesketh

Caroline Potter

Henri Dutilleux was an incredibly kind and

generous man. I first met him in 1992, when I had just started my PhD on his music, and despite his very busy schedule, he would make time to talk to me. We first met at a very nice fish restaurant – in fact, quite a lot of our meetings took place in restaurants, and Dutilleux was especially fond of fish, seafood, and wine from the Loire Valley.

Kenneth Hesketh

I certainly remember wine, and good wine, being a focal point when in his company. During his residency at the Tanglewood Festival, in 1995, I and seven other young composers studied with him and he regularly brought a bottle of excellent red to outdoor events (dinner party, lecture, or lesson!). A pack of *gauloises disque bleu* was usually in reach as well (I used to smoke in those days and Dutilleux gave me a carton as a kindness, but I could hardly speak after smoking a pack!). Underlining his warm, personable nature, outside of the many kind ways in which he suggested he might help me professionally, are particularly fond memories that come to mind: being asked on the phone to suggest the best place to buy a cravat whilst in London and, on another occasion, about how one must always say 'merde' instead of 'bonne chance' before a performance.

CP

What did you discuss during these lessons?

KH

He initially read our handwritten scores – he always thought that the appearance of a score was important and said that he got to know us through our writing. Most of the really meaningful conversations took place outside lesson time; for instance, when we were outside, smoking (and being bitten to bits by mosquitoes), we had a conversation about aspects of individuality and style; he said to me, 'Il faut tuer le père' [You have to kill your forebears], which seemed not just an admonition but also a confession. I think his works preceding the Piano Sonata (1948) were a reminder of how he had had to subjugate certain early dominant influences. I believe his reluctance to talk about his earlier work is indicative of that, as well.

CP

Absolutely; I was always struck that Dutilleux preferred not to talk about his older music. He had no interest in discussing pieces which he wrote in the 1940s, such as the woodwind works on this CD. So many times, he would be approached by flautists wanting insight into the *Sonatine*, but he would try to change the subject! As a creative artist, he

focussed on the here and now and did not see the relevance of these early works to his current preoccupations.

We often met Dutilleux when he visited conservatoires and universities in the UK, and he enjoyed meeting young composers and showed a lot of interest in their studies. He often said that he regretted that there was no analysis class at the Paris Conservatoire when he studied there, and that contemporary music was absent from the curriculum. Bartók and even Ravel were composers he discovered largely on his own.

KH

He certainly discovered composers of the Second Viennese School (Alban Berg's work, in particular) the same way. His curiosity and knowledge regarding the work of younger generations of composers were impressive, and establishing the Concours Dutilleux in the Loire Valley [www.concoursdutilleux.fr] says much for his desire to support young talent. I believe he was always intrigued by the inner technical schemes of the work of other composers and, looking at the various approaches to pitch, structure, and symmetry in his music, one can easily see that he was an equally good student of composition as he was a teacher.

CP

Dutilleux was very curious about the contemporary British musical scene and often asked me about concerts I had been to and new works I had heard. He always wanted to hear how you were getting on, Ken; and other British composers who interested him included Oliver Knussen, Julian Anderson, and George Benjamin.

KH

The interest went both ways, of course, and he was certainly greatly admired and loved by many British composers. From Flemish polyphony to jazz to the *avant-garde*, his wide-ranging musical curiosity and distaste for cliques and schools of compositional thought showed him to be a truly empathetic character.

CP

He was not usually keen to discuss his music in detail and, in fact, he once told me that analysing it was 'my job'! However, we had some interesting exchanges which initially focussed on other music. For instance, at our first meeting he mentioned during a lull in conversation that the blank page can be fear-inducing for composers, and for some reason I said, 'Well, perhaps not for John Cage'! It turned out that Dutilleux liked Cage's

exploration of sonorities in pieces such as the Sonatas and Interludes for prepared piano, and he had attended some Cage happenings in Paris, as he liked to keep an open mind about what was going on in the contemporary scene, even if he found Cage's self-abnegation alien to his own aesthetic.

KH

I cannot imagine Dutilleux as an avid mushroom collector either! Yes, he was not a keen public analyst of his own work, but I do remember a lecture he gave at Tanglewood on his Cello Concerto (the series of pivot chords central to much of that work). An exchange between Dutilleux and George Perle followed, in which they differed on a particular point of harmonic technique (an incorrect transposition, I think); besides the exchange being rather interesting from the spectator's point of view, it was revealing that Dutilleux would not be nailed down in such matters.

CP

The last time Dutilleux came to the UK was in September 2009, when he attended LSO concerts in the Barbican Centre. I remember he was very worried about his wife, who died only a few weeks later. She was really fond of *Le Loup* - I am sure she would have been

delighted that the complete ballet is included on this CD.

© 2021 Caroline Potter
and Kenneth Hesketh

Sinfonia of London rose to fame in the 1950s as the leading recording orchestra of the day and was relaunched in 2018 by the British conductor John Wilson. The orchestra brings together outstanding musicians who meet several times a year for specific projects. It includes a significant number of principals and leaders from orchestras based both in the UK and abroad, alongside notable soloists and members of distinguished chamber groups.

The orchestra's début recording, of Korngold's Symphony in F sharp, received numerous five-star reviews on its release in 2019, was nominated for a *Gramophone* Award, and won a 2020 *BBC Music Magazine* Award. The orchestra's second record, *Escales*, devoted to French orchestral works, received further critical acclaim on its release in 2020. It was chosen Disc of the Month by *Gramophone*, and *BBC Music Magazine* declared: 'All the performances are beyond praise and superbly recorded. This is undoubtedly my best disc of the last 12 months.'

Sinfonia of London's third disc, of Respighi's Roman Trilogy, was met with outstanding reviews on release in 2020, going straight to number 1 in the UK classical charts. Awarding it five stars, *BBC Music Magazine* concluded: 'Wilson and his hand-picked band of musicians continue to strike gold with almost anything they turn their hands to.' *MusicWeb international* nominated it 'recording of the month', saying: 'I have never heard this music presented with such power and detail and sheer visceral excitement but also with such control and sophisticated balance – it is literally revelatory. This might just be one of Chandos' finest feats of engineering ever, showcasing the superlative and sophisticated playing of John Wilson's Sinfonia of London. A genuine triumph.'

English Music for Strings was released early in 2021 to a flurry of ecstatic reviews, *The Mail on Sunday* judging it 'dazzling... some of the finest string playing ever put on disc by a British orchestra'.
www.sinfoniaoflondon.com

John Wilson is in demand at the highest level across the globe, working with some of the finest orchestras and opera houses. In the UK, he performs regularly at festivals such as the Aldeburgh Festival, Glyndebourne

Festival Opera, and BBC Proms and with orchestras such as the London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra, and BBC Scottish Symphony Orchestra with which he held the title of Associate Guest Conductor between 2016 and 2019. Elsewhere, his guest conducting takes him to the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Royal Concertgebouw Orchestra, Budapest Festival Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Gothenburg Symphony Orchestra, and Danish National Symphony Orchestra, among others, and he looks forward to

making his debut with The Metropolitan Opera, New York, in the 2021/22 season.

He studied composition and conducting at the Royal College of Music, where in 2011 he was made a Fellow. John Wilson has assembled a large and varied discography which includes critically acclaimed recordings with the Sinfonia of London, numerous recordings with the John Wilson Orchestra (which he founded in 1994), and series of discs with the BBC Scottish Symphony Orchestra, exploring works by Sir Richard Rodney Bennett, and BBC Philharmonic, devoted to the symphonic works of Aaron Copland and orchestral works of Eric Coates.



Boris Lipnitsky © Private collection Henri Dutilleux

Jean Carzou, Jean Anouilh, Roland Petit, and Henri Dutilleux, at the première of 'Le Loup'

Dutilleux:

Le Loup / Kammermusikalische Werke (orchestriert von Kenneth Hesketh)

Diese CD versammelt Orchestrierungen einiger der beliebtesten Stücke, die Dutilleux in den 1940er Jahren geschrieben hat, sowie eine seltene vollständige Aufführung seiner Ballettmusik *Le Loup* (1953). Ein roter Faden, der diese Aufnahme durchzieht, ist die französische Musiktradition, besonders der bedeutende Beitrag der Franzosen zu Entwicklung, Bau und Pädagogik auf dem Gebiet der Holzblasinstrumente. Die Kompositionen für solistisches Fagott, Flöte und Oboe mit Orchester sind wunderbare Bravourstücke für diese Instrumente, und in *Le Loup* kommt dem Fagott eine zentrale Rolle zu – ebenso wie in Dutilleux' beiden in den 1950er Jahren entstandenen Sinfonien.

Henri Dutilleux (1916 – 2013) studierte von 1933 bis 1938 am Pariser Conservatoire. Die Krönung seiner Ausbildung war die Verleihung des Prix de Rome, der renommiertesten Auszeichnung für Kompositionsstudenten am Conservatoire. Wegen des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs konnte er jedoch anstelle der geplanten vier Jahre lediglich vier Monate in Rom verbringen, und er meldete sich noch vor dem Fall Frankreichs im September 1940 freiwillig zum Militärdienst als Bahrenträger.

Bei seiner Rückkehr nach Paris sah er sich mit einer unsicheren Situation konfrontiert, in der es kaum Möglichkeiten gab, eine Anstellung zu finden. Während der Kriegsjahre bestritt Dutilleux seinen Lebensunterhalt mit Privatunterricht, dem Arrangieren von Musik für Bars und Clubs, dem Komponieren für Propagandafilme und als temporärer *chef de chant* (Korrepetitor) an der Pariser Opéra. Außerdem engagierte er sich in der Musikabteilung des Front national, einer der Résistance-Bewegung nahestehende Gruppe zur gegenseitigen Unterstützung (die keinerlei Beziehung zu der heutigen politischen Partei gleichen Namens hat). Viele Mitglieder der Gruppe arbeiteten für Radiodiffusion française, und Dutilleux wurde 1943 *chef de chant* des Senders, der ihn die folgenden zwanzig Jahre beschäftigen sollte.

Sarabande et Cortège

Eine Arbeit, die Dutilleux besonders lag, war das Verfertigen von Prüfungsstücken (*pièces de concours*) für die am Jahresende im Conservatoire durchgeführten Examina; drei der hier präsentierten Werke sind zu diesem Zweck entstanden. Allerdings handelt

es sich bei der zweisätzigen *Sarabande et Cortège* für Fagott und Klavier (1942), der dreisätzigen *Sonatine* für Flöte und Klavier (1943) und der *Sonate* für Oboe (1947) keinesfalls um technische Übungen, auch wenn sie zur Zeit ihrer Komposition als kaum spielbar galten. In *Sarabande et Cortège* wird ein majestätisch langsamer Tanz mit einem eigenwilligen Marsch (eine "Cortège" ist eine Prozession) verknüpft, und die beiden Teile sind durch eine solistische Kadenz im Fagott verbunden, die den gesamten Tonumfang des Instruments umfasst.

Sonatine für Flöte

Diese weiträumige Anlage findet sich auch in der *Sonatine*; allerdings baut Dutilleux hier das mit einer leichten Begleitung versehene Bläsersolo auf die Länge eines vollen Satzes mit eigener Bezeichnung aus. Er zeigt eine besondere Affinität zum Charakter und der Flexibilität sowohl des Fagotts als auch der Flöte – vor allem das Flötenstück ist der etablierten französischen Musiktradition verpflichtet. Dutilleux präsentiert hier die Lyrik, Wendigkeit und glänzend scharfsinnigen Qualitäten des Instruments, und zu seinem Leidwesen sollte dies sein am häufigsten aufgeführtes Werk werden, er selbst verwies immer lieber auf seine spätere, reife Musik.

Sonate für Oboe

Die nach dem Krieg entstandene *Sonate* für Oboe ist als Fortsetzung dieser Stücke für Holzbläser zu sehen, nicht zuletzt auch, weil sie von der Länge her eher einer Sonatine gleicht. Das eröffnende *Grave* scheint den Beginn von Dutilleux' Erster Sinfonie (1950/51) vorwegzunehmen – diese Ähnlichkeit tritt in der Orchestrierung von Kenneth Hesketh (geb. 1968) besonders hervor –, und es schreitet voran wie in einer Prozession, mit häufig aufsteigenden Linien, die für Dutilleux' reifen Stil typisch sind. Die unregelmäßigen rhythmischen Gruppierungen des zweiten Satzes – dem Stil, wenn auch nicht dem Titel nach ein Scherzo – ziehen Spieler und Zuhörer gleichermaßen in ihren Bann, während im Mittelteil die eher lyrische Seite der Oboe dominiert. Am Ende dieses Satzes hält Dutilleux noch eine weitere Überraschung für uns bereit, indem er zu Tempo und Charakter des Eröffnungssatzes der Sonate zurückkehrt. Das fließende Finale ordnet sich wieder enger in die französische Musiktradition ein; einige harmonische Progressionen erinnern an Koechlin, während ein besonders prägnanter Abschnitt Dutilleux' ganz eigenen Stempel trägt. Die Orchestrierung arbeitet geschickt die Rolle der *Sonate* für Oboe als Übergangswerk zwischen den Kompositionen

für Holzbläser aus den Kriegsjahren und Dutilleux' Orchesterwerken der 1950er Jahre heraus.

Le Loup

Im Jahr 1944 gründete der erst zwanzigjährige Tänzer und Choreograph Roland Petit sein eigenes Ballett-Ensemble, gemeinsam mit Boris Kochno, der in Diaghilevs letzten Jahren dessen Assistent gewesen war; zu Roland Petits Zielen zählte der Plan, klassisches Ballett mit populäreren Gattungen wie dem Variété und dem Kino zu verknüpfen. Nachdem er auf Anregung eines Freundes die Musik von Dutilleux entdeckt hatte, beauftragte er diesen im Jahr 1952 mit der Komposition von *Le Loup*. Allerdings musste der Choreograph feststellen:

Das Problem war, dass Dutilleux sich nicht an den von mir gestellten Zeitrahmen halten konnte – drei Monate! Zunächst lehnte er mein Angebot ab. Dann änderte er seine Meinung und bot an, mir jeden Tag ein paar Seiten der Partitur zu bringen. So schuf ich die Choreographie für *Le Loup*.

Dutilleux beschrieb die Handlung als ein sehr kurzes Szenario im Stil einer deutschen Legende, eine Geschichte über die Liebe zwischen einem Mädchen und einem Wolf, also letztlich über die Schöne und das Biest. Das Thema faszinierte mich

sofort und ich zögerte nicht, Roland Petit eine positive Antwort zu geben.

Das von Jean Anouilh und Georges Neveux entworfene Szenario lautet wie folgt:

Ein leichtsinniger junger Bräutigam brennt an seinem Hochzeitstag mit einem Zigeunermädchen durch. Mit Hilfe eines Tiertrainers bringt er die Braut dazu, zu glauben, er sei in einen Wolf verwandelt worden. Daraufhin geht die junge Braut Arm-in-Arm mit einem Wolf fort, den sie für ihren Gatten hält. Doch allmählich begreift sie, dass dies ein echter Wolf ist. Sie erschrickt zunächst, doch nach einer Weile fühlt sie sich zum diesem Wesen hingezogen, das im Gegensatz zu den Menschen weder der Charakterschwäche noch des Lügens fähig ist. Als die alarmierten Dorfbewohner Jagd auf den Wolf machen, verteidigt sie ihn und stirbt an seiner Seite.

Ein Trommelwirbel versetzt uns unmittelbar in den Zirkus, sodann fordert uns ein emphatischer Trompetenmarsch auf, der Menge zu folgen. Dutilleux' Musik setzt die Verwandlung von Mann zu Wolf mit einer wiederholt erklingenden, lauten aufsteigenden und fallenden Figur um, die das Wedeln eines Zauberstabs suggeriert. Der Wolf selbst wird durch eine aufsteigende Linie im Solo-Fagott repräsentiert – es

handelt sich hier offensichtlich um den sprichwörtlichen einsamen Wolf; außerdem schildert die Musik sowohl die zärtlichen Momente zwischen dem Tier und seiner Braut als auch die aggressive Dynamik der Jagdszene, in der es von den Dorfbewohnern zu Tode gejagt wird. Zum Schluss wandelt sich der für den Wolf und seine Braut stehende Walzer in ein Lamento für sein verlorenes Leben und der schrille Trompetenklang der Eröffnung wird in einen Trauerzug umgedeutet.

Die Premiere von *Le Loup* fand am 17. März 1953 am Pariser Théâtre de l'Empire statt; Roland Petit selbst tanzte die Rolle des Wolfs und Violette Verdy die der Braut. Noch im selben Jahr reiste das Ensemble nach London für eine Spielzeit vom 24. August bis zum 28. September am dortigen Stoll Theatre, wo es ein gemischtes Programm präsentierte, zu dem auch *Le Loup* gehörte. Ende des Jahres kehrte Roland Petits Ensemble mit einem weiteren gemischten Programm nach London zurück, das *Le Loup* und andere bereits im Großbritannien präsentierte Werke umfasste sowie die Weltpremiere einer neuen Gemeinschaftsarbeit mit Dutilleux: *La Belle au bois dormant* wurde am 12. Dezember 1953 am Stoll Theatre uraufgeführt, mit Leslie Caron als Hauptattraktion. Das Stück transferierte das Märchen von Dornröschen

in den Zirkus, wobei Caron die Rolle einer Seiltänzerin übernahm. Obwohl das Konzept reizvoll erscheint, war die Reaktion der Kritik eher lauwarm, und bedauerlicherweise vernichtete Dutilleux das Werk. Die Franko-Amerikanerin Caron wurde später ein Filmstar in Hollywood und Dutilleux konzentrierte sich nach diesen Arbeiten für das Ballett vor allem auf Instrumentalmusik. Eine geplante weitere Zusammenarbeit mit Roland Petit anlässlich des 100. Todestags von Charles Baudelaire im Jahr 1967 kam nicht zur Ausführung, die von Dutilleux in diesem Zusammenhang angestellten Recherchen schlugen sich allerdings in seinem von Baudelaire inspirierten Cello-Konzert "*Tout un monde lointain ...*" (1967–1970) nieder.

Erst zum Ende seines Lebens hin genehmigte Dutilleux Aufführungen von *Le Loup* im Konzertsaal; für ihn war die Musik untrennbar mit Roland Petits Choreographie verbunden. Doch während jede andere Ballettmusik durch den szenischen Kontext eine zusätzliche Dimension gewinnt, garantieren die lebhaften Orchesterfarben und die detailreiche Märchenschilderung von Dutilleux' Musik, dass *Le Loup* auch abseits der Bühne attraktiv bleibt.

© 2021 Caroline Potter
Übersetzung: Stephanie Wollny

Orchestrale Manöver: Dutilleux' "pièces de concours"

Die frühen *pièces de concours* (Prüfungsstücke) aus Dutilleux' Feder bieten einen Blick auf seine in der französischen Tradition wurzelnde kompositorische Entwicklung. Zu seinen frühen Orchesterwerken zählen der an Dukas erinnernde *Danse fantastique* (1943) und die im Stil von Debussy gehaltene Kantate *L'Anneau du roi* (1938) – beides Werke, die sich in die orchestrale Palette der Zeit einordnen. Die Faktur der Klavierbegleitung in den *pièces de concours* ist vielschichtig genug, um klangvolle Realisierungen für Orchester zu ermöglichen. In der Tat sind die Einflüsse der Orchestermusik in der Klaviergestaltung oft recht spezifisch – so erinnert der letzte Satz der *Sonatine* für Flöte (1943) deutlich an Ravels "Danse générale" aus dessen *Daphnis et Chloé* und den "Laideronnette"-Satz aus *Ma Mère l'oye*, während in *Sarabande et Cortège* für Fagott (1942) der jazzige Tonfall aus Ravels Klavierkonzert für die linke Hand und exotische Impressionen aus Roussels *Évocations* an die Oberfläche kommen. (Dutilleux selbst orchestrierte 1942 übrigens Roussels kurzes Lied *Des fleurs font une broderie*.)

Von besonderem Interesse sind auch die hier und da anklingenden Vorwegnahmen von

Elementen aus Dutilleux' späterem Schaffen; der Beginn der *Sonate* für Oboe (1947) zum Beispiel suggeriert eindeutig den Beginn der Ersten Sinfonie (1950/51), während anderswo die sardonische Stimmung des Balletts *Le Loup* (1953) nicht zu übersehen ist. Solche stilistischen und kontextuellen Bezugspunkte sind von großer Bedeutung für den Orchestrierer, der immer um ein Gespür für das "Richtige" bemüht ist. Während der Übertragung müssen die grundsätzlicheren technischen Erwägungen zu Balance und Klangfarbe immer in den neuen orchestralen Kontext eingepasst werden; der Orchestrierer arbeitet also in der Art eines Amanuensis aus der Distanz.

Die Vorbereitungen zu diesen neuen Orchestrierungen deckten die entstehenden stilistischen Fingerabdrücke von Dutilleux, Aspekte seiner Instrumentenbehandlung sowie faszinierende kompositorische und formale Herausforderungen und deren Lösungen auf. Bei meiner Herangehensweise an die Orchestrierung dieser Werke habe ich darauf geachtet, mich immer innerhalb der zeitspezifischen instrumentalen Palette zu bewegen; sofern angemessen, verwendete ich dabei allerdings auch Kombinationen von Klangfarben aus der späteren Schaffensphase des Komponisten (zum Beispiel beim Einsatz von tonhöhenfixiertem

Schlagwerk). So formelhaft oder einengend die Gattung des *pièce de concours* auch gewesen sein mag – es ist deutlich zu spüren, wie Dutilleux sich ständig darum bemühte, sich stilistisch weiter zu entwickeln.

© 2021 Kenneth Hesketh
Übersetzung: Stephanie Wollny

Ein Gespräch zwischen Caroline Potter und Kenneth Hesketh

Caroline Potter

Henri Dutilleux war ein unglaublich freundlicher und großzügiger Mensch. Das erste Mal bin ich ihm 1992 begegnet, als ich gerade mit meiner Doktorarbeit über seine Musik begonnen hatte, und obwohl er sehr beschäftigt war, nahm er sich Zeit, mit mir zu reden. Wir trafen uns zuerst in einem sehr guten Fischrestaurant – ja eigentlich fanden recht viele unserer Treffen in Restaurants statt; Dutilleux hatte eine besondere Vorliebe für Fisch, Meeresfrüchte und Wein aus dem Tal der Loire.

Kenneth Hesketh

Ich erinnere mich deutlich, dass Wein, guter Wein, in seiner Gesellschaft eine zentrale Rolle spielte. Während seiner Zeit als Composer in Residence beim Tanglewood-

Festival 1995 nahm ich gemeinsam mit sieben weiteren jungen Komponisten Unterricht bei ihm und er brachte regelmäßig eine Flasche ausgezeichneten Rotwein mit zu den im Freien stattfindenden Veranstaltungen (Dinnerparty, Vorlesung oder Unterricht!). Auch eine Schachtel *Gauloises disque bleu* befand sich gewöhnlich in Reichweite (ich selbst rauchte damals auch und Dutilleux schenkte mir aus Freundlichkeit eine Schachtel – nachdem ich die geraucht hatte, konnte ich kaum noch sprechen!). Neben seinem warmherzigen, zugänglichen Wesen, das in zahlreichen Gesten freundlicher Unterstützung meines professionellen Fortkommens Ausdruck fand, kommen mir einige ganz besonders liebenswerte Erinnerungen in den Sinn: Wie er mich während eines London-Aufenthalts am Telefon nach der besten Adresse für den Kauf einer Krawatte fragte, oder, bei einer anderen Gelegenheit, wie er mich instruierte, vor einer Aufführung immer "merde" und nicht "bonne chance" zu sagen.

CP

Worüber habt ihr in diesen Unterrichtsstunden gesprochen?

KH

Zuerst las er unsere handschriftlichen

Partituren – er fand immer, dass das Erscheinungsbild einer Partitur wichtig sei, und meinte, er lerne uns durch unser Schriftbild kennen. Alle wirklich bedeutsamen Gespräche fanden außerhalb der Unterrichtszeit statt. Als wir einmal zum Rauchen draußen waren (und von den Mücken geplagt wurden), hatten wir ein Gespräch über Aspekte von Individualität und Stil; er sagte zu mir, "Il faut tuer le père" [Man muss seinen Vater umbringen], was nicht nur ein Ratschlag, sondern auch ein Geständnis zu sein schien. Ich denke, sein Schaffen vor der Klaviersonate (1948) erinnert daran, wie er gewisse dominante frühe Einflüsse unterdrücken musste. Und ich denke, seine Abneigung, über seine frühen Werke zu sprechen, rührt ebenfalls daher.

CP

Absolut; es fiel mir immer wieder auf, dass Dutilleux es vorzog, nicht über seine ältere Musik zu reden. Er hatte kein Interesse daran, Stücke zu besprechen, die er in den 1940er Jahren geschrieben hatte, etwa die Kompositionen für Holzbläser auf dieser CD. Es kam häufig vor, dass sich Flötisten an ihn wandten, die sich Erkenntnisse über die *Sonatine* erhofften, doch er versuchte, das Thema zu wechseln! Als kreativer Künstler konzentrierte er sich auf das Hier und Jetzt

und sah nicht die Relevanz dieser frühen Werke für sein gegenwärtiges Schaffen.

Wir haben Dutilleux häufig getroffen, wenn er Konservatorien und Universitäten in Großbritannien besuchte, und er genoss es immer, jungen Komponisten zu begegnen und zeigte großes Interesse an ihrem Werdegang. Er sagte oft, er bedauere, dass es zu seiner Studienzeit am Pariser Conservatoire keine Analyseurse gab und dass auch die zeitgenössische Musik im Lehrplan fehlte. Bartók und selbst Ravel entdeckte er weitgehend auf eigene Faust.

KH

Ganz sicherlich entdeckte er auf diese Weise auch die Komponisten der Zweiten Wiener Schule (vor allem die Werke von Alban Berg). Seine Neugier und seine Kenntnisse in Bezug auf das Schaffen jüngerer Generationen von Komponisten waren beeindruckend, und die Etablierung des Concours Dutilleux im Tal der Loire [www.concoursdutilleux.fr] spricht für seinen Wunsch, junge Talente zu fördern. Ich glaube, er war immer fasziniert von den inneren technischen Konzeptionen im Werk anderer Komponisten, und wenn man die verschiedenen Herangehensweisen an Tonhöhe, Struktur und Symmetrie in seiner Musik betrachtet, ist leicht zu sehen, dass er ein ebenso guter Kompositionsschüler wie -lehrer war.

CP

Dutilleux interessierte sich besonders für die zeitgenössische britische Musikszene und befragte mich oft zu Konzerten, die ich besucht, und neuen Werken, die ich gehört hatte. Er wollte immer wissen, wie du dich machst, Ken. Andere britische Komponisten, die ihn interessierten, waren Oliver Knussen, Julian Anderson und George Benjamin.

KH

Das Interesse war natürlich gegenseitig, und auch er wurde von zahlreichen britischen Komponisten verehrt und geliebt. Mit seiner breitgefächerten musikalischen Neugierde, die von der flämischen Polyphonie bis zum Jazz und zur Avantgarde reichte, und seiner Abneigung gegenüber Cliques und Schulen kompositorischen Denkens erwies er sich als wahrhaft einfühlsamer Charakter.

CP

Er zeigte gewöhnlich wenig Interesse, seine eigene Musik im Detail zu diskutieren; einmal sagte er zu mir, sie zu analysieren sei "mein Job"! Trotzdem hatten wir einige interessante Gespräche, die sich anfangs auf andere Musik konzentrierten. Bei unserem ersten Treffen erwähnte er zum Beispiel während einer Flaute im Gespräch, dass das leere Blatt einem Komponisten Angst einflößen könne,

und aus irgendeinem Grund erwiderte ich, "Na, vielleicht nicht John Cage"! Es stellte sich heraus, dass Dutilleux Cages klangliche Erkundungen in Stücken wie den Sonaten und Interludien für präpariertes Klavier mochte, und er hatte einige von Cages Happenings in Paris besucht, da er sich den Entwicklungen in der zeitgenössischen Szene gegenüber aufgeschlossen zeigte, auch wenn er Cages Selbstverleugnung mit seiner eigenen Ästhetik unvereinbar fand.

KH

Ich kann mir Dutilleux auch nicht als eifrigen Pilzsammler vorstellen! Es stimmt, er war nicht darauf erpicht, seine eigenen Werke in der Öffentlichkeit zu analysieren, aber ich erinnere mich an eine Vorlesung, die er in Tanglewood über sein Cellokonzert hielt (die Serie von "pivot chords" (Zentralklängen), die für einen Großteil dieses Werks so maßgeblich sind). Es folgte eine Diskussion zwischen Dutilleux und George Perle, in der sie über einen bestimmten Aspekt der harmonischen Technik unterschiedlicher Meinung waren (ich glaube es ging um eine unkorrekte Transponierung); abgesehen davon, dass dieser Austausch aus Sicht des Zuschauers ausgesprochen interessant war, war aufschlussreich, dass Dutilleux sich in solchen Dingen nicht festnageln ließ.

CP

Das letzte Mal, dass Dutilleux nach England kam, war im September 2009, als er sich Konzerte des LSO [London Symphony Orchestra] im Barbican Centre anhörte. Ich erinnere mich, dass er sehr um seine Frau besorgt war, die nur wenige Wochen später verstarb. Sie mochte

Le Loup ganz besonders und wäre sicherlich entzückt gewesen, dass die vollständige Ballettmusik auf dieser CD enthalten ist.

**© 2021 Caroline Potter
und Kenneth Hesketh**

Übersetzung: Stephanie Wollny



Roland Petit in 'Le Loup'

Dutilleux:

Le Loup / Œuvres de musique de chambre (orch. Hesketh)

Ce CD réunit des orchestrations de quelques-unes des pièces les plus appréciées qu'Henri Dutilleux écrivit dans les années 1940 et une rare exécution complète de son ballet *Le Loup* (1953). La tradition française est une sorte de fil rouge qui unit cet enregistrement, notamment l'immense contribution apportée par les Français au développement, à la facture et à l'enseignement des instruments de la famille des bois. Les pièces pour basson, pour flûte et pour hautbois avec orchestre sont de merveilleuses vitrines de ces instruments, et le basson joue un rôle central dans *Le Loup* – ainsi que dans les deux symphonies de Dutilleux, composées dans les années 1950.

Henri Dutilleux (1916 – 2013) fit ses études au Conservatoire de Paris de 1933 à 1938, études couronnées par sa victoire au Prix de Rome, le plus prestigieux concours de composition pour les élèves du Conservatoire. Mais en raison du déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, il ne put passer que quatre mois à Rome au lieu des quatre années prévues et il s'engagea dans l'armée comme brancardier avant la chute de la France, en septembre

1940. Il revint dans un contexte incertain à Paris, où les possibilités d'emploi étaient limitées. Au cours des années de guerre, Dutilleux parvint difficilement à gagner sa vie avec des leçons particulières, des arrangements de musique pour des bars et des clubs, des compositions pour des films de propagande et un poste de chef de chant suppléant (pianiste de répétition) à l'Opéra de Paris. Il participa aussi à la section musicale du Front national, un groupe d'entraide en faveur de la Résistance (et sans le moins lien avec le parti politique qui porte le même nom aujourd'hui). Dans ce groupe, beaucoup de personnes travaillaient pour la Radiodiffusion française et Dutilleux devint chef de chant à la Radio en 1943; il y travailla pendant les vingt années suivantes.

Sarabande et Cortège

Un travail qu'appréciait Dutilleux consistait à écrire des pièces pour les concours de fin d'année du Conservatoire, et trois œuvres enregistrées ici furent composées à cet effet. Mais *Sarabande et Cortège* en deux mouvements pour basson et piano (1942), la Sonatine pour flûte et piano en

trois mouvements (1943) et la Sonate pour hautbois et piano (1947) sont loin d'être des exercices techniques, même si à l'époque où elles furent composées on considérait qu'elles se situaient aux limites de ce qui était jouable. *Sarabande et Cortège* associe une danse lente et majestueuse à une marche insolite (un "cortège" est une procession), les deux sections étant liées par une cadence de basson solo qui couvre toute la tessiture de l'instrument.

Sonatine pour flûte et piano

Cette présentation sommaire s'applique aussi à la Sonatine, même si Dutilleux étend le solo de bois, délicatement accompagné dans cette pièce, aux dimensions d'un mouvement à part entière qui porte un nom. Il fait preuve d'une grande affinité avec le caractère et la souplesse du basson et de la flûte, et la pièce pour flûte, en particulier, fait vraiment partie de la grande tradition musicale française. Dutilleux met en valeur le lyrisme, l'agilité et les qualités incisives et brillantes de la flûte dans ce qui est devenu, ce qu'il regrettait, son œuvre la plus jouée; il préférerait toujours qu'on s'attache à sa musique de la maturité, plus tardive.

Sonate pour hautbois et piano

On peut considérer la Sonate pour hautbois

et piano de Dutilleux, qui date de l'après-guerre, comme un prolongement de ces pièces pour les bois car, en termes de durée, elle ressemble davantage à une sonatine. Le *Grave* initial semble préfigurer le début de sa Première Symphonie (1950 – 1951) – une ressemblance que souligne l'orchestration réalisée par Kenneth Hesketh (né en 1968) – et il avance comme dans une procession, avec de fréquentes lignes ascendantes typiques du style de la maturité de Dutilleux. Les groupements rythmiques irréguliers de son deuxième mouvement, un scherzo quant au style sinon au titre, maintient en alerte métaphorique les instrumentistes et les auditeurs, et la section centrale met en valeur le côté plus lyrique du hautbois. Dutilleux nous réserve une autre surprise vers la fin de ce mouvement, en réintroduisant le tempo et le caractère du début de la sonate. Le finale fluide s'aligne davantage sur la tradition musicale française; certaines progressions harmoniques font penser à Koechlin, mais une section plus incisive porte l'empreinte personnelle de Dutilleux. Cette orchestration souligne habilement le rôle de la Sonate pour hautbois et piano comme œuvre de transition entre les pièces pour instruments de la famille des bois des années de guerre et les œuvres orchestrales de Dutilleux des années 1950.

Le Loup

En 1944, à l'âge de vingt ans seulement, le danseur et chorégraphe Roland Petit fonda sa propre compagnie de ballet avec Boris Kochno, qui avait été l'assistant de Diaghilev à la fin de sa vie; l'un des objectifs de Roland Petit était de combiner le ballet classique avec des genres plus populaires comme le music-hall et le cinéma. Ayant découvert la musique de Dutilleux grâce à la recommandation d'un ami, Roland Petit lui commanda en 1952 la composition du *Loup*. Mais, selon les propres mots du chorégraphe,

Le problème était que Dutilleux ne pouvait tenir le délai que je lui imposais: trois mois! Dans un premier temps, il a décliné ma proposition. Puis, il s'est ravisé, me proposant de m'apporter quelques pages chaque jour. Et c'est ainsi que j'ai réglé la chorégraphie du Loup.

Dutilleux décrit l'intrigue comme

étant un argument très court, dans une atmosphère de légende allemande: une histoire d'amour entre une jeune fille et un loup, entre la Belle et la Bête en somme. J'ai été tout de suite accroché et n'ai pas tardé à donner à Roland Petit une réponse positive.

Le scénario, conçu par Jean Anouilh et Georges Neveux, est, en toutes lettres:

Le jour même de son mariage, un jeune

marié trop insouciant, s'enfuit avec une bohémienne. Grâce à la complicité d'un montreur d'animaux, il fait croire à la mariée qu'il s'est changé en loup. La mariée s'en va donc au bras de celui qu'elle prend pour son époux. Mais, peu à peu, elle découvre que ce loup est un vrai loup. Sa première frayeur passée, elle se sent attirée par cet être qui, à l'inverse des hommes, est incapable de faiblesse et de mensonge. Aussi, quand les gens du village prévenus donneront la chasse au loup, elle le défendra et mourra avec lui.

D'emblée, un roulement de timbales nous transporte au cirque, et une marche énergique de trompette nous invite à suivre la foule. La partition de Dutilleux rend vivante la transformation de l'homme en loup avec des gestes ascendants et descendants forts et répétés qui suggèrent les coups de baguette d'un magicien. Le loup lui-même est représenté par une ligne ascendante du basson solo – clairement, c'est un loup solitaire – et la partition évoque à la fois de tendres moments entre le loup et son épouse et le dynamisme agressif de la scène de poursuite, lorsque les villageois lui donnent la chasse pour le tuer. À la conclusion, la valse du loup et de la jeune mariée se transforme en complainte pour sa vie perdue, et la trompette stridente du début se transforme en procession funèbre.

Le Loup fut créé au Théâtre de l'Empire à Paris, le 17 mars 1953. Roland Petit dansait lui-même le rôle du loup et Violette Verdy celui de la jeune mariée; la compagnie se rendit à Londres pour une saison au Stoll Theatre, du 24 août au 28 septembre de la même année, où *Le Loup* figurait dans un programme varié. La troupe de Roland Petit retourna à Londres à la fin de l'année 1953 avec un autre programme varié, comprenant *Le Loup* et d'autres œuvres déjà présentées au Royaume-Uni, ainsi que la création mondiale d'une nouvelle collaboration avec Dutilleux, *La Belle au bois dormant*, représentée pour la première fois au Stoll Theatre, le 12 décembre 1953 avec Leslie Caron en tête d'affiche. Cette histoire transposait dans l'univers du cirque le conte de *La Belle au bois dormant*, Caron interprétant le rôle d'une danseuse funambule. Si cela peut sembler séduisant, l'accueil que lui réserva la critique fut généralement peu enthousiaste et, malheureusement, Dutilleux détruisit cette œuvre. La Franco-américaine Caron devint plus tard une vedette de cinéma hollywoodienne et, après ces ballets, Dutilleux se concentra surtout sur la musique instrumentale. Un autre projet de collaboration avec Roland Petit, pour commémorer le centenaire de la mort de Baudelaire, en 1967, ne fut pas concrétisé, mais la recherche qu'entreprit Dutilleux pour cette œuvre porta ses fruits dans son

concerto pour violoncelle inspiré de Baudelaire, "*Tout un monde lointain...*" (1967 – 1970).

C'est seulement à la fin de sa vie que Dutilleux interdit les exécutions du *Loup* au concert; pour lui, la musique était indissociable de la chorégraphie de Roland Petit. Mais si une partition de ballet quelle qu'elle soit acquiert une dimension supplémentaire dans son contexte théâtral, les couleurs orchestrales éclatantes et le conte de fées plein d'incidents de la partition de Dutilleux font que *Le Loup* conserve tout son charme au-delà de la scène.

© 2021 Caroline Potter

Traduction: Marie-Stella Pâris

Manipulations orchestrales: les pièces de concours de Dutilleux

Les premières pièces de concours de Dutilleux donnent un aperçu de son évolution en matière de composition, enracinée dans la tradition française. Ses premières œuvres pour orchestre comprennent la *Danse fantastique* (1943) dans le style de Dukas et la cantate debussyste *L'Anneau du roi* (1938), toutes deux révélatrices de la palette orchestrale française de l'époque. L'écriture de l'accompagnement pianistique des pièces de concours est assez multidimensionnelle pour suggérer de riches réalisations orchestrales. En effet, les influences orchestrales

sous forme pianistique sont souvent très spécifiques – le dernier mouvement de la Sonatine pour flûte et piano (1943) rappelle nettement la "Danse générale" de *Daphnis et Chloé* et le mouvement "Laideronnette" de *Ma Mère l'oye* de Ravel, alors que dans *Sarabande et Cortège* pour basson (1942), émergent les inflexions de jazz du Concerto pour la main gauche de Ravel et les parfums exotiques des *Évocations* de Roussel (en 1942, Dutilleux orchestra lui-même la courte mélodie de Roussel *Des fleurs font une broderie*).

Chose encore plus curieuse, des éléments annonciateurs d'œuvres ultérieures de Dutilleux transparaissent; par exemple, le début de la Sonate pour hautbois et piano (1947) évoque clairement celui de la Première Symphonie (1950 – 1951) alors qu'ailleurs l'atmosphère sardonique du ballet *Le Loup* (1953) est inéluctable. De tels indices de style et de contexte sont très importants pour que l'orchestrateur parvienne à une certaine "pertinence". Dans l'acte de la traduction, les considérations techniques plus élémentaires d'équilibre et de couleur doivent être incorporées au nouveau contexte orchestral, l'orchestrateur travaillant à la manière d'un copiste, avec du recul.

La préparation de ces nouvelles orchestrations a révélé les empreintes stylistiques naissantes de Dutilleux, des

aspects de sa manière instrumentale, et des défis compositionnels et formels fascinants ainsi que des solutions. Mon approche de l'orchestration de ces œuvres a consisté à rester au sein de la palette instrumentale spécifique de leur époque; toutefois, là où c'était opportun, j'ai utilisé des combinaisons de couleurs trouvées dans la période ultérieure du compositeur (par exemple, dans l'utilisation de percussions accordées). Bien que la pièce de concours soit un genre stéréotypé ou doté de limites précises, il est clair que Dutilleux a exploré et constamment cherché à faire progresser son style.

© 2021 Kenneth Hesketh

Traduction: Marie-Stella Pâris

Entretien entre Caroline Potter et Kenneth Hesketh

Caroline Potter

Henri Dutilleux était un homme incroyablement bon et généreux. J'ai fait sa connaissance en 1992, lorsque je venais de commencer mon doctorat sur sa musique et, malgré son emploi du temps très chargé, il a trouvé le temps de me parler. Nous nous sommes rencontrés pour la première fois dans un très agréable restaurant de poisson – en fait, une grande partie de nos rencontres ont eu lieu dans des restaurants, et Dutilleux aimait

particulièrement le poisson, les fruits de mer et le vin de la Vallée de la Loire.

Kenneth Hesketh

Je me souviens bien sûr que le vin, et le bon vin, était un élément essentiel en sa compagnie. Au cours de sa résidence au Festival de Tanglewood, en 1995, avec sept autres jeunes compositeurs, nous étudions avec lui et il apportait régulièrement une bouteille d'un excellent vin rouge aux événements de plein air (dîner, conférence ou leçon!). En outre, il y avait un paquet de gauloises disque bleu à portée de main (j'avais l'habitude de fumer à cette époque et Dutilleux m'en donnait gentiment une cartouche, mais je pouvais à peine parler après en avoir fumé un paquet!). De très bons souvenirs me viennent à l'esprit qui soulignent son caractère chaleureux et affable, en dehors de toutes les gentilles manières dont il laissait entendre qu'il pensait pouvoir m'aider sur le plan professionnel: lorsqu'il m'a demandé au téléphone de lui conseiller le meilleur endroit où acheter une cravate pendant son séjour à Londres et, en une autre occasion, sur le fait que l'on doit toujours dire "merde" et non "bonne chance" avant une exécution.

CP

De quoi parliez-vous pendant ces cours?

KH

Au départ, il lisait nos partitions manuscrites – il a toujours pensé que l'apparence d'une partition était importante et disait qu'il apprenait à nous connaître à travers notre écriture. La plupart des conversations sérieuses avaient lieu en dehors des heures de cours; par exemple, lorsque nous étions dehors, en train de fumer (et de nous faire piquer par des moustiques), nous avons eu une conversation sur des aspects de l'individualité et du style; il m'a dit: "Il faut tuer le père", ce qui n'était peut-être pas un simple conseil, mais également une confession. Je pense que ses œuvres antérieures à la Sonate pour piano (1948) lui rappelaient combien il avait dû dompter certaines influences dominantes de jeunesse. Je crois que sa réticence à parler de son œuvre antérieure le montre aussi.

CP

Absolument; j'ai toujours eu l'impression que Dutilleux préférerait ne pas parler de sa musique plus ancienne. Il ne prenait aucun intérêt à discuter de pièces qu'il avait écrites dans les années 1940, comme les œuvres pour instruments de la famille des bois enregistrées dans ce CD. Combien de fois il fut sollicité par des flûtistes désireux de mieux connaître la Sonatine, mais il essayait de changer de

sujet! Comme artiste créateur, il se concentrait sur l'instant présent et ne voyait pas le rapport entre ces œuvres de jeunesse et ses préoccupations du moment.

Nous avons souvent rencontré Dutilleux lorsqu'il se rendait dans des conservatoires et des universités au Royaume-Uni; il aimait voir de jeunes compositeurs et s'intéressait beaucoup à leurs études. Il disait souvent qu'il regrettait qu'il n'y ait pas eu de classe d'analyse au Conservatoire de Paris à l'époque où il y faisait ses études et que la musique contemporaine n'y ait pas figurée au programme. Bartók et même Ravel sont des compositeurs qu'il a largement découverts tout seul.

KH

Il a certainement découvert des compositeurs de la Seconde École de Vienne (l'œuvre d'Alban Berg, en particulier) de la même manière. Sa curiosité et sa connaissance de l'œuvre des jeunes générations de compositeurs étaient impressionnantes, et la création du Concours Dutilleux dans les Pays de la Loire [www.concoursdutilleux.fr] montre bien son désir de soutenir les jeunes talents. Je crois qu'il a toujours été intrigué par la structure technique interne de l'œuvre d'autres compositeurs et, en regardant les diverses approches de la tessiture, de la structure et

de la symétrie dans sa musique, il est facile de constater qu'il fut tout aussi bon comme élève de composition que comme enseignant.

CP

Dutilleux était très curieux de la scène musicale britannique contemporaine et m'interrogeait souvent sur les concerts auxquels j'avais assisté et sur les nouvelles œuvres que j'avais entendues. Il voulait toujours savoir comment on s'en sortait, Ken; et parmi les autres compositeurs britanniques qui l'intéressaient, il y avait Oliver Knussen, Julian Anderson et George Benjamin.

KH

L'intérêt était mutuel, bien sûr, et il ne fait aucun doute que beaucoup de compositeurs britanniques l'admiraient et l'aimaient énormément. De la polyphonie flamande au jazz et à l'avant-garde, sa curiosité musicale couvrait un grand nombre de musiques et sa répugnance pour les cliques et les écoles de pensée relative à la composition montrent que c'était vraiment un personnage qui savait s'identifier aux autres.

CP

En général, il n'était pas très chaud pour discuter de sa musique en détail et, en fait, un jour il m'a dit que l'analyser était "mon boulot!"

Néanmoins, nous avons eu des échanges intéressants qui se concentraient au départ sur d'autres musiques. Par exemple, lors de nos premières rencontres, il a mentionné au cours d'une pause dans la conversation que la page blanche pouvait provoquer la peur pour les compositeurs; et, pour une raison quelconque, j'ai dit, "Eh bien, peut-être pas pour John Cage"! Il se trouve que Dutilleux aimait l'exploration des sonorités pratiquées par Cage dans des pièces comme les Sonates et Interludes pour piano préparé, et il avait assisté à certains happenings de Cage à Paris, car il aimait garder l'esprit ouvert à tout ce qui se passait sur la scène contemporaine, même s'il trouvait l'auto-abnégation de Cage étrangère à sa propre esthétique.

KH

Par ailleurs, je ne peux pas m'imaginer Dutilleux comme un être passionné par les champignons! Oui, il n'aimait pas analyser en public sa propre œuvre, mais je me souviens d'une conférence qu'il a donné à Tanglewood

sur son Concerto pour violoncelle (la série d'accords pivots essentiels à une grande partie de cette œuvre). Un échange entre Dutilleux et George Perle a suivi: ils n'étaient pas d'accord sur un point particulier de technique harmonique (une transposition incorrecte, je crois); en dehors du fait que cet échange était assez intéressant du point de vue du spectateur, il révélait que Dutilleux ne se laissait pas damner le pion en la matière.

CP

La dernière fois que Dutilleux est venu au Royaume-Uni, en septembre 2009, où il assista aux concerts du London Symphony Orchestra au Barbican Centre, je me souviens qu'il était très inquiet pour sa femme, qui est morte quelques semaines plus tard. Elle aimait beaucoup *Le Loup* – je suis sûre qu'elle aurait été enchantée que l'intégrale du ballet soit enregistrée dans ce CD.

© 2021 Caroline Potter
et Kenneth Hesketh

Traduction: Marie-Stella Pâris

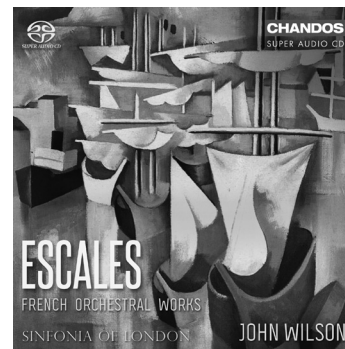


The composers Maurice Thiriet, Pierre Petit, Henri Dutilleux, and Claude Pascal, with Roland Petit and the dancer Colette Marchand, in rehearsal of the 1953 programme, which included 'Le Loup'

Also available



Korngold
Symphony in F sharp • Theme and
Variations • Straussiana
CHSA 5220

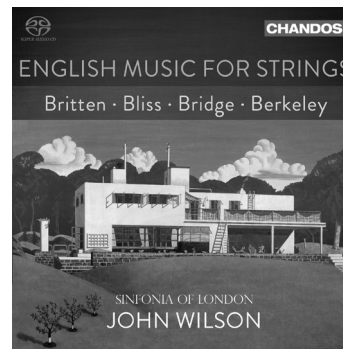


Escales
French Orchestral Works
CHSA 5252

Also available



Respighi
Fontane di Roma • Pini di Roma • Feste Romane
CHSA 5261



Britten • Bliss • Bridge • Berkeley
English Music for Strings
CHSA 5264

Ralph Couzens



John Wilson and Sinfonia of London during the recording sessions

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones

Thuesson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.

Thanks to Ines, Jonathan Kane, and Kenneth Hesketh

Thanks to Declan Kennedy, Assistant to John Wilson

Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Alex James

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Church of S. Augustine, Kilburn, London; 6–9 January 2020

Front cover Caricature of Henri Dutilleux © Neale Osborne (b. 1970) / Bridgeman Images

Back cover Photograph of John Wilson by Sim Canetty-Clarke

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Société Anonyme des Éditions Ricordi, Paris (*Le Loup*), Éditions Musicales Alphonse

Leduc, Paris / Chester Music Ltd, London (other works)

© 2021 Chandos Records Ltd

© 2021 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

Ralph Couzens



Brian Pidgeon, the producer, with John Wilson in the control room during playback

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5263

CHANDOS

CHANDOS

HENRI DUTILLEUX (1916-2013)

1-3 **LE LOUP** (1953) 28:12
(THE WOLF)
BALLET IN ONE ACT AND THREE TABLEAUX

PREMIERE RECORDING OF THIS ORCHESTRATION

4 **SONATINE** (1943)* 9:23
POUR FLÛTE
ORCHESTRATED 2019 BY KENNETH HESKETH (B. 1968)

PREMIERE RECORDING OF THIS ORCHESTRATION

5-7 **SONATE** (1947)† 11:10
POUR HAUTBOIS
ORCHESTRATED 2019 BY KENNETH HESKETH

PREMIERE RECORDING OF THIS ORCHESTRATION

8-9 **SARABANDE ET CORTÈGE** (1942)‡ 7:12
POUR BASSON
ORCHESTRATED 2019 BY KENNETH HESKETH

TT 56:23

ADAM WALKER FLUTE*
JULIANA KOCH OBOE†
JONATHAN DAVIES BASSOON‡
SINFONIA OF LONDON
ANDREW HAVERON LEADER
JOHN WILSON

© 2021 Chandos Records Ltd
© 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

Soloists/Sinfonia of London/Wilson

DUTILLEUX: LE LOUP, ETC.

CHSA 5263

CHSA 5263



SA-CD and its logo are trademarks of Sony.



All tracks available in stereo and multi-channel

This Hybrid SA-CD can be played on standard CD players.