

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Jeudi 28 novembre 2019 – 20h30

Le cor enchanté



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Programme

Ludwig van Beethoven

Sonate pour cor et piano

Frédéric Chopin

Ballade n° 4

Robert Schumann

Adagio et Allegro

Henri Dutilleux

Trois Préludes

Michael Jarrell

Assonance IVb pour cor

Jean-Christophe Vervoitte, cor naturel, cor moderne

Sébastien Vichard, piano Brodmann 1814, piano Bösendorfer 1850-1860

(collection Musée de la musique)

Ludwig van Beethoven Les œuvres (1770-1827)

Sonate pour cor et piano en fa majeur op. 17

- I. Allegro moderato
- II. Poco Adagio, quasi Andante
- III. Rondo. Allegro moderato

Composition : 1800.

Création : le 18 avril 1800, au Hofburgtheater de Vienne, par Giovanni Punto (cor) et Ludwig van Beethoven (piano).

Effectif : cor et piano.

Durée : environ 23 minutes.

Frédéric Chopin (1810-1849)

Ballade n° 4 en fa mineur op. 52

Composition : vers la fin 1842.

Dédicace : «À Madame Nathaniel de Rothschild».

Effectif : piano.

Durée : environ 10 minutes.

Robert Schumann (1810-1856)

Adagio et Allegro op. 70

I. Adagio

II. Allegro

Composition : le 14 février 1849.

Création : essai privé, le 2 mars 1849, par Julius Schlitterlau (cor) et Clara Schumann (piano); création dans la formation alternative violon et piano, le 26 janvier 1850, à l'Hôtel de Saxe, par Franz Schubert (violon) et Clara Schumann (piano).

Effectif : cor et piano.

Durée : environ 10 minutes.

Henri Dutilleux (1916-2013)

Trois Préludes

I. D'ombre et de silence

II. Sur un même accord

III. Le Jeu des contraires

Composition : 1973 (I); 1977 (II); 1988 (III).

Dédicaces : « À Arthur Rubinstein » (I); « À Claude Helffer » (II); « À Eugène Istomin » (III).

Effectif : piano.

Durée : environ 15 minutes.

Michael Jarrell (1958)

Assonance IVb pour cor

Composition : 2009.

Création : le 10 août 2009, Jean-Christophe Vervoitte (cor).

Édition : Lemoine.

Effectif : cor.

Durée : environ 12 minutes.

Réinventer le cor

Les musiciens et les poètes de l'ère romantique ont érigé le cor en symbole de la nature et de ses insondables mystères, en en faisant l'attribut des chasseurs et des héros légendaires. Cet imaginaire tient autant à l'usage historique du cor qu'à l'évolution de sa facture. Sa puissance sonore l'a rendu propice aux parties de chasse ou aux confrontations guerrières, et le répertoire de notes limité des premiers cors a perduré pour évoquer ces situations lorsque l'instrument a intégré les rangs de l'orchestre. Par ailleurs, l'orientation de son pavillon, dirigé vers l'arrière, l'a associé durablement au chant venu du lointain, tandis que son registre grave l'identifie à la voix masculine.

Au cours du XIX^e siècle, le cor bénéficie d'importantes évolutions qui, si elles ne modifient pas son aura symbolique, transforment radicalement son répertoire. Lorsque Ludwig van Beethoven s'attelle à sa *Sonate pour cor et piano*, il n'existe alors que le cor « naturel », constitué d'un unique tuyau : son échelle de sons demeure restreinte et, pour changer de tonalité, l'interprète doit s'interrompre pour rajouter de nouveaux tuyaux. Vers les années 1760, la pratique du pavillon bouché, permettant d'abaisser les sons, élargit quelque peu ce répertoire de notes. Virtuose de cette technique, le corniste Giovanni Punto se produit en 1800 à Vienne. Beethoven assiste au concert et, enthousiasmé, compose dans l'urgence (en une seule nuit, selon la légende) sa *Sonate pour cor et piano*, qu'il crée aux côtés du virtuose. Sur un cor naturel, l'œuvre s'avère particulièrement exigeante et génère une saveur particulière, le timbre des sons bouchés se distinguant considérablement de celui des sons ouverts. Par leurs arpèges affirmés, les mouvements extrêmes répondent au caractère héroïque de l'instrument tandis que, au centre, une marche funèbre assombrit brièvement cette vaillante composition.

Dans l'intervalle d'un demi-siècle qui sépare la pièce de Beethoven de l'*Adagio et Allegro* de Robert Schumann, le cor connaît une véritable révolution due à l'invention des pistons par Blühmel et Stölzel. Dès lors, l'interprète peut naviguer sur toute l'étendue chromatique et ne subit plus les différences de timbre entre sons ouverts ou bouchés. De nombreux interprètes et compositeurs restent sceptiques face à ce nouvel instrument mais, en 1849, Schumann démontre brillamment son potentiel en composant presque simultanément un *Konzertstück pour quatre cors* et l'*Adagio et Allegro*. Cette seconde pièce est écrite très rapidement le jour de la Saint-Valentin, une date qui influa peut-être sur l'atmosphère du

mouvement lent et le choix du ton de *la* bémol majeur, associé par Schumann à la tendresse amoureuse. Le chant élégiaque de l'*Adagio* s'interrompt cependant dans l'*Allegro* pour laisser place à un autre trait propre au cor, devenu fougueux et jubilatoire.

Vers la même époque, de vastes mutations de facture s'appliquent également au piano, grâce à des facteurs tels qu'Érard ou Pleyel. Le corpus de Frédéric Chopin profite de l'ensemble de ces perfectionnements : le panel de nuances s'accroît et le toucher s'affine, permettant aux musiciens de déployer une virtuosité sans précédent tout en diversifiant les sentiments exprimés. Par leur forme très libre, les ballades de Chopin explorent de nombreux aspects pianistiques et la *Quatrième* varie ainsi un thème profondément mélancolique. La mélodie, d'abord intimiste et sans révolte, se charge au fil des pages de parties internes tumultueuses qui culminent dans un déferlement héroïque.

Avec ses *Trois Préludes*, Henri Dutilleux exploite non seulement la virtuosité et les nuances du piano mais aussi ses potentialités de résonance, notamment par un usage savant des différentes pédales. Cet aspect est particulièrement prégnant dans *D'ombre et de silence*, dans laquelle alternent des motifs vivace et des agrégats resserrés. Dutilleux y joue avec la disparition des sons, laissant s'éteindre une à une les résonances d'accords complexes. Ce phénomène perdure dans les manifestations obsédantes de l'agrégat générateur de *Sur un même accord*, qui prend à la lettre l'idée exprimée par son titre... Bien plus développé, *Le Jeu des contraires* déploie une écriture savante usant abondamment de miroirs d'intervalles, d'échos et d'inversions. Même si ces trois préludes ont été conçus indépendamment les uns des autres, leur intérêt marqué pour les fusées volubiles et leur fascination coloriste pour les harmonies chatoyantes induisent une grande homogénéité de style. Si le piano a suscité un immense répertoire d'œuvres au cours des siècles, le cor traité isolément s'avère infiniment plus rare. Pourtant, c'est sur cet instrument que Michael Jarrell arrête son choix en 2009, ajoutant une nouvelle pierre à sa série des *Assonances* (débutée en 1983). Il y reprend des procédés anciens, enrichis de techniques de jeu plus modernes : registre élargi, *staccato* redoutable, utilisation de la sourdine, sons multiphoniques ou superposition délicate de sons instrumentaux et chantés. En une succession de sections différenciées, Jarrell réalise ainsi une sorte d'état des lieux des possibilités musicales actuelles du cor et réinvente l'imaginaire de l'instrument.

Les instruments

Piano à queue Brodmann, Vienne, 1814

N° d'inventaire E.982.6.1

Collection Musée de la musique

Étendue : 6 octaves, fa_0 à fa_6 (FF – f_4), 73 notes

Mécanique viennoise

Jeux d'*una corda*, *basson*, *céleste* et *forte* commandés par quatre pédales

Cordes parallèles, trois cordes par note

la_3 ($a1$) = 430 Hz

Le piano de Joseph Brodmann (1771-1848) a été construit à Vienne en 1814. Facteur d'origine prussienne installé à Vienne en 1796, Brodmann jouit alors d'une réputation flatteuse. Il est notamment très apprécié de Carl Maria von Weber, qui lui achète un instrument en 1813. Il forme de nombreux facteurs de piano, notamment, le célèbre Ignaz Bösendorfer (1796-1849), dont la marque fait encore aujourd'hui autorité.

Instrument rare, d'une grande qualité de facture, ce piano présente un meuble raffiné plaqué d'acajou. Il est rehaussé d'une frise en bronze doré constituée d'un décor de feuillages agrémenté de mascarons à tête féminine et de lyres. Il est équipé d'une mécanique viennoise, et son clavier couvre une étendue de six octaves. Ses quatre pédales de jeu (*una corda*, *basson*, *céleste* et *forte*) permettent d'en modifier le timbre ou l'intensité.

Lors de l'acquisition de cet instrument par le Musée de la musique en 1982, les garnitures de la mécanique étaient d'origine ainsi que la quasi-totalité des cordes. Pour permettre le jeu, un fac-similé de la mécanique et du cordage a été réalisé par Christopher Clarke lors de la restauration de l'instrument.

Thierry Maniguet

Conservateur au Musée de la musique

Piano à queue Bösendorfer, Vienne, 1850-1860

N° d'inventaire E.2005.9.1
Collection Musée de la musique

Étendue: 7 octaves, $la_1 - la_6$ (AAA - a_4), 85 notes

N°s de série : 3034 et 12144

Mécanique viennoise

Instrument restauré en 2011 par Maurice Rousteau
440 HZ

Cet instrument émane de la maison fondée par Ignaz Bösendorfer en 1828. Il prend alors la suite de Joseph Brodmann, dont il était l'élève depuis 1823. La maison Bösendorfer se distingue rapidement par la qualité de sa production ; les instruments sont fabriqués en petites séries, et le choix des matériaux comme le soin apporté à leur fabrication confèrent aux instruments une grande solidité. Bösendorfer obtient en 1839 le titre de Fournisseur de la cour impériale d'Autriche. Plusieurs compositeurs et pianistes apprécieront tout particulièrement les qualités de timbre de ce facteur comme Liszt, Brahms ou Clara Schumann.

Le piano à queue appartenant aux collections du Musée de la musique est un témoin important de cette grande maison. Les deux numéros de série semblent indiquer que cet instrument a été fabriqué vers 1860 et qu'il est retourné dans les ateliers Bösendorfer vers 1890, époque à laquelle l'on a installé un cadre en fonte. Ce piano a conservé tous les attributs auxquels la maison Bösendorfer est restée fidèle pendant de nombreuses années. On remarque ainsi la présence d'une mécanique viennoise, mécanisme que la maison Bösendorfer sera l'une des dernières à utiliser et qu'elle n'abandonnera au profit de la mécanique à double échappement qu'à la fin de la Première Guerre mondiale.

Thierry Maniguet
Conservateur au Musée de la musique

Les compositeurs

Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig inspirent rapidement à son père le désir d'en faire un nouveau Mozart. Il planifie ainsi dès 1778 diverses tournées, qui ne lui apporteront pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant les autres pianistes. Il rencontre à cette occasion la plupart de ceux qui deviendront ses protecteurs – le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure : les *Quatuors* op. 18, par lesquels il prend le genre en main, et les premières sonates pour piano, dont la « *Pathétique* », mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Symphonie n° 1*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven semble promis à un brillant avenir, les souffrances dues aux premiers signes de la surdité commencent à apparaître. La crise psychologique qui en résulte

culmine en 1802, lorsqu'il écrit le Testament de Heiligenstadt, lettre à ses frères jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (sonates n° 12 à 17 : « *Quasi una fantasia* », « *Pastorale* », « *La Tempête* », etc.). Le *Concerto pour piano n° 3 en ut mineur* inaugure la période « héroïque » de Beethoven, dont la *Symphonie n° 3*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805 ; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors « Razoumovski »* op. 59 ou des cinquième et sixième symphonies, élaborées conjointement et créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse Lettre à l'immortelle bien-aimée, dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de certaines de ses créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus

souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition de la *Sonate « Hammerklavier »*, en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres

du début des années 1820 (la *Missa solemnis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Symphonie n° 9*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX^e siècle) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827.

Frédéric Chopin

Né dans un petit village près de Varsovie, Chopin quitte rapidement la campagne pour la ville, où son père est nommé professeur de français au lycée. La maison familiale résonne du son du piano, d'abord sous les doigts de la mère et de ses élèves, puis sous ceux du fils, qui montre rapidement une telle aptitude qu'on engage pour lui un maître de musique, le violoniste Wojciech Żywny. Bientôt, le petit prodige se produit dans les salons de l'aristocratie, et jusque devant le grand-duc Constantin, frère du tsar. La famille fréquente l'intelligentsia scientifique, littéraire et musicale de l'époque, et c'est auprès d'amis de son père (le directeur du Conservatoire Elsner, l'organiste Wüffel) que Chopin poursuit sa formation. En parallèle, il découvre le patrimoine musical de son pays, dont on trouve la trace dès ses premières œuvres, telles les mazurkas, un genre auquel il reviendra toute sa vie. Il complète son apprentissage au Conservatoire de Varsovie, où

il entre en 1826, ainsi qu'à l'université, et commence à attirer l'attention du monde musical par ses compositions : ainsi avec ses *Variations sur « Là ci darem la mano »*, qui inspirent à Schumann un article louangeur, ou avec son *Concerto pour piano en fa mineur*, qui lui vaut les acclamations du tout Varsovie en mars 1830. Désireux de prouver son talent sur les grandes scènes européennes, Chopin quitte Varsovie pour Vienne à la fin de l'année 1830. C'est là qu'éclate l'insurrection polonaise, durement réprimée ; il ne remettra plus jamais les pieds dans son pays natal. Après un séjour de plusieurs mois qui ne lui apporte pas la reconnaissance espérée (mais lui permet de composer une bonne partie du recueil visionnaire des *Études* op. 10), il part pour Paris, où il rencontre un meilleur accueil. Il y devient un professeur de piano couru, ce qui le met à l'abri du besoin, et se produit régulièrement en concert, gagnant petit à petit l'estime du monde musical parisien qui, dès

1834, le place au premier rang des musiciens de l'époque. La période est riche en mondanités mais aussi en amitiés avec les plus grands représentants de la modernité artistique comme Berlioz, Liszt, Hiller, Delacroix. Les compositions se succèdent : *Études* op. 25, première des ballades, mazurkas toujours, quelques nocturnes. Après une première impression défavorable en 1836, lors de leur rencontre par l'intermédiaire de Liszt, Chopin entame une liaison avec l'écrivain George Sand. Ils passent avec déplaisir l'hiver 1838 (*Préludes* op. 28, *Ballade n° 2*) à Majorque, où la santé de Chopin, fragile depuis l'enfance, se détériore brutalement, puis partagent plusieurs années entre Paris et Nohant. De rares récitals publics

(avril 1841, février 1842), triomphaux, ponctuent cette période faste pour l'inspiration : deux dernières *Ballades*, *Polonaise héroïque* op. 53, *Barcarolle* op. 60. Divers deuils, dont celui de son père en 1844, ainsi qu'une aggravation de l'état de santé du musicien colorent d'un éclairage particulier la fin de la relation avec George Sand, actée en juillet 1847. Une tournée en Angleterre en 1847-1848 achève de l'épuiser sans pour autant assainir sa situation financière, mise à mal par la maladie. En octobre 1849, les dernières attaques de la tuberculose viennent mettre un terme à la courte vie de ce poète du piano, virtuose confirmé, qui en a véritablement révolutionné l'histoire.

Robert Schumann

Né à Zwickau, le jeune Schumann grandit au milieu des ouvrages de la librairie de son père. Bien vite, il écrit drames et poèmes, s'enthousiasme pour Goethe, Shakespeare, Byron et surtout Jean-Paul, son héros en littérature. En parallèle, il découvre la musique avec les leçons de piano données par l'organiste de la cathédrale, entend Moscheles et Paganini en concert, s'adonne à l'improvisation et à la composition. Son départ à Leipzig, à 18 ans, marque un premier tournant dans son évolution. Venu officiellement étudier le droit, Schumann prend peu à peu conscience qu'il veut devenir musicien. Tout en esquissant ses premières véritables compositions, il caresse un

temps le projet de devenir virtuose, et commence les leçons de piano avec Friedrich Wieck, mais un problème à la main anéantit ses rêves de pianiste. L'année 1831 le voit publier ses premières œuvres pour piano (*Variations Abegg*, *Papillons*) et signer sa première critique musicale dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*. Il prolonge cette expérience avec la fondation de sa propre revue en 1834, la *Neue Zeitschrift für Musik*, qu'il dirigera presque dix ans et dans laquelle il fera paraître des articles essentiels sur Schubert, Berlioz ou Chopin. La revue comme la musique accueillent le ballet des personnages dont Schumann peuple alors son imaginaire, au premier rang desquels

Florestan et Eusebius, ses deux doubles. Peu à peu, le jeune homme noue avec Clara Wieck, fille de son professeur et pianiste virtuose, une idylle passionnée que le père tente de contrarier par tous les moyens. Deux demandes en mariage se voient opposer une fin de non-recevoir ; Schumann tente de s'en consoler en composant (*Fantaisie* op. 17, *Novelletes*, *Kreisleriana*, *Carnaval de Vienne...*) et en voyageant. Il part notamment à Vienne, mais des déconvenues le poussent à revenir en terres leipzigaises. Heureusement, l'amitié avec Mendelssohn, rencontré en 1835, ainsi que l'estime de Liszt (qui, notamment, lui dédiera sa *Sonate en si mineur*) mettent du baume au cœur du musicien. En 1839, Robert et Clara intentent une action en justice contre Friedrich Wieck, et s'unissent le 12 septembre. Le temps des œuvres pour piano cède alors la place à celui des lieder de l'année 1840 (*L'Amour et la vie d'une femme*, *Dichterliebe...*), puis à l'orchestre pour l'année 1841 (création de la *Symphonie n° 1* par Mendelssohn au Gewandhaus de Leipzig) et enfin à la musique de chambre en 1842 (classiques *Quatuors à cordes* op. 41, œuvres avec piano). Schumann jouit dorénavant d'une véritable considération. En 1843, la création de son oratorio *Le Paradis et la Péri* est un succès, il prend poste au tout nouveau Conservatoire de Leipzig et refuse la direction de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* qu'on lui propose. L'année 1844 assombrit les horizons. Schumann, qui souffre depuis longtemps d'angoisses et d'insomnies, s'enfonce dans la dépression. Il abandonne sa revue, et le couple déménage à Dresde. Des

pages essentielles voient tout de même le jour : le *Concerto pour piano* op. 54, la *Symphonie n° 2*. La fin de la décennie, attristée par la mort de leur premier fils et celle de Mendelssohn en 1847, marque un regain d'énergie et d'inspiration : le compositeur reprend son projet sur *Faust* (achevé en 1853), commence *Manfred* et trouve un nouveau langage, profondément personnel, dans ses compositions pour piano, pour voix et surtout pour petits ensembles. L'installation à Düsseldorf, en 1850, où il prend ses fonctions en tant que *Generalmusikdirektor*, se fait sous de bons augures. *Genoveva*, l'opéra tant rêvé, est un échec, mais la création de la *Symphonie « Rhénane »*, en 1851, panse la blessure. Du point de vue de la composition, les années fastes se prolongent un temps (œuvres chorales notamment), mais, malheureusement, la position de Schumann s'affaiblit peu à peu. En 1853, la rencontre du jeune Brahms prend des allures d'épiphanie : « Un génie », s'exclame-t-il. Cependant, l'état mental du compositeur empire gravement. Il se jette dans le Rhin en février 1854, et est interné à sa propre demande quelques jours plus tard à Enderich, près de Bonn. Il y passe les deux dernières années de sa vie. Comprenant qu'il ne sortira pas de l'asile, il finit par refuser de s'alimenter et meurt le 29 juillet 1856.

Henri Dutilleux

Henri Dutilleux est né à Angers le 22 janvier 1916, mais c'est Douai qui le voit grandir, et c'est au conservatoire municipal qu'il commence ses études musicales (piano, harmonie et contrepoint), auprès de Victor Gallois. En 1933, Dutilleux intègre le Conservatoire de Paris (CNSMDP). Il se perfectionne au contrepoint et à la fugue auprès de Noël Gallon, et étudie la direction dans la classe de Philippe Gaubert, la composition dans celle d'Henri Busser et l'histoire de la musique avec Maurice Emmanuel. S'il tente deux fois le grand prix de Rome avant de l'obtenir en 1938 avec la cantate *L'Anneau du roi*, Dutilleux n'est que trop conscient des limites de la formation académique qu'il a suivie. Il s'intéresse à l'approche analytique de la composition de Vincent d'Indy, et s'imprègne des œuvres de Stravinski, de Bartók et, plus tard, de la Seconde École de Vienne. Il gardera néanmoins ses distances vis-à-vis de tout dogmatisme esthétique. Les années de guerre voient naître ses premières œuvres – les *Quatre Mélodies pour chant et piano* (1943), la *Sonatine pour flûte* (1943) ou *Geôle* pour voix et orchestre (1944), sur un poème du résistant Jean Cassou –, mais c'est sa *Sonate pour piano* (1946-1948) que Dutilleux considère comme son véritable opus 1. Écrite pour la pianiste Geneviève Joy, devenue sa femme en 1946, cette partition très classique dans ses formes, et d'une veine mélodique généreuse et raffinée, s'inscrit dans la droite ligne de la musique impressionniste française. Continuateur d'un Debussy ou d'un

Ravel, Dutilleux poursuit la métamorphose de la tonalité que ses aînés ont esquissée, vers une forme de polarité atonale. Lente, minutieuse et colorée, son écriture évite toute table rase tout en se plaçant clairement à l'avant-garde. Le compositeur reconnaît par exemple l'influence de l'œuvre de Marcel Proust dans sa manière d'aborder le développement du matériau thématique. Si son œuvre de chambre ne manque pas d'attraits (à commencer par le superbe *Ainsi la nuit*, pour quatuor à cordes), c'est surtout pour son génie symphoniste que l'on connaît Dutilleux. Outre ses deux symphonies (1951 et 1959), citons *Métaboles* (1965), *Timbres, Espace, Mouvement* (1977-1978), *Mystères de l'instant* (1986-1989) ou les cinq épisodes de *Shadows of Time* (1995-1997). Dutilleux a entretenu des relations privilégiées avec certains interprètes : avec son épouse, bien sûr, mais aussi avec le violoncelliste Mstislav Rostropovitch, pour lequel il compose *Tout un monde lointain...* et *Trois Strophes sur le nom de Sacher* – donnant ainsi au violoncelle deux de ses plus grands chefs-d'œuvre du xx^e siècle. Pour la violoniste Anne-Sophie Mutter, il a écrit *Sur un même accord* (2002), et pour la soprano Dawn Upshaw, *Correspondances* (2003). Pédagogue recherché, à l'École Normale de musique d'abord, puis au Conservatoire de Paris et dans le cadre de diverses académies, Dutilleux a atteint à la fin de sa vie le statut de classique. Cela ne l'a pas empêché de continuer à composer avec une égale rigueur, jusqu'à sa disparition, le 22 mai 2013 à Paris.

Michael Jarrell

Né à Genève en 1958, Michael Jarrell étudie la composition dans la classe d'Éric Gaudibert au Conservatoire de Genève et lors de divers stages (notamment à Tanglewood en 1979). Il complète sa formation à la Staatliche Hochschule für Musik de Fribourg-en-Brisgau auprès de Klaus Huber. Il utilise des motifs récurrents qui se développent comme autant de ramifications à travers ses œuvres, comme le suggèrent certains titres, notamment *Rhizomes* (1993). Le lien de l'écriture avec la pensée visuelle demeure : ses *Assonances* sont présentées comme un cahier d'esquisses, dont la première, pour clarinette solo, date de 1983 et dont le cycle se poursuit toujours, avec des œuvres comme *Assonance IVb* pour cor (2009), *Staub – Assonance IIIb* pour sept musiciens et vidéo (2009). *Congruences*, sa première grande pièce avec électronique, s'inspire des notions géométriques de plan, de perspective, d'anamorphose et de figure, projetées dans une forme temporelle. Deux œuvres dramatiques importantes marquent sa carrière : l'opéra *Cassandre*, qui intègre l'univers électronique au monde de l'orchestre traditionnel, et *Galilei*, d'après *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, créé en janvier 2006. Une œuvre de théâtre musical, *Le Père*, sur un texte de Heiner Müller, voit le jour en juin 2010 au Festival de Schwetzingen. Michael Jarrell a reçu de nombreux prix : prix Acanthes (1983), Beethovenpreis de la ville de Bonn (1986), prix Marescotti (1986), prix Gaudeamus et Henriette

Renié (1988), Siemens-Förderungspreis (1990). Entre 1986 et 1988, il séjourne à la Cité des arts à Paris et participe au stage d'informatique musicale de l'Ircam. Il est ensuite pensionnaire de la Villa Médicis à Rome en 1988-1989, puis membre de l'Istituto Svizzero di Roma en 1989-1990. D'octobre 1991 à juin 1993, il est compositeur résident à l'Orchestre de Lyon. Depuis 1993, Michael Jarrell est professeur de composition à l'Université de Vienne. En 1996, il est accueilli comme compositeur en résidence au Festival de Lucerne, puis est célébré lors du festival Musica Nova Helsinki, qui lui est dédié en mars 2000. En 2001, le Festival de Salzbourg lui passe commande d'un concerto pour piano et orchestre, intitulé *Abschied*. En 2004, il est nommé professeur de composition au Conservatoire supérieur de musique de Genève. À l'occasion des 85 ans de Pierre Boulez, en 2010, Michael Jarrell compose *La Chambre aux échos* pour l'Ensemble intertemporain dirigé par Susanna Mälkki. L'année 2012 voit la création, à Salt Lake City et à Lyon, de son concerto pour violoncelle *Émergences (Nachlese VI)*, écrit pour Jean-Guihen Queyras, et de *Nachlese Vb – Liederzyklus* pour soprano et ensemble, à Genève et New York.

Les interprètes Jean-Christophe Vervoitte

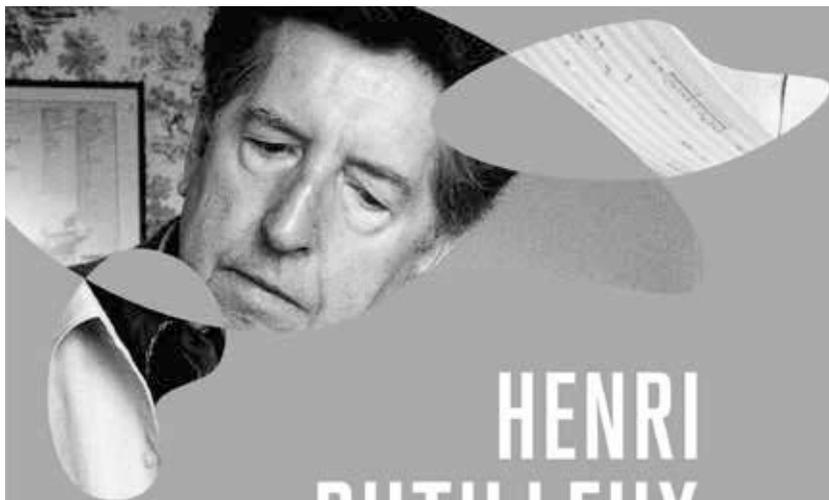
Jean-Christophe Vervoitte commence ses études musicales dans le Nord de la France, où, traditionnellement, la musique est avant tout une démarche collective et sociale qu'illustrent les innombrables fanfares, harmonies et orphéons qui s'y développent dès le milieu du XIX^e siècle. Entré au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe de son maître, Georges Barbotou, il y obtient trois premiers prix en 1991. Il étudie parallèlement l'harmonie, l'orgue, la direction d'orchestre et le cor naturel, activités artistiques qu'il continue de développer actuellement dans le cadre de projets en France et à l'étranger. En 1993, Jean-Christophe Vervoitte rejoint les

solistes de l'Ensemble intercontemporain et Pierre Boulez, aventure artistique exceptionnelle qui lui donnera l'opportunité unique de rencontrer et de travailler avec les principaux représentants de la création contemporaine de la deuxième moitié du XX^e siècle – Stockhausen, Carter, Berio, Ligeti... Jean-Christophe Vervoitte est aussi à l'origine de nombreuses créations pour son instrument en collaboration avec des compositeurs de la nouvelle génération comme Michael Jarrell, Matthias Pintscher, Marc Monnet, Alain Louvier... Il enseigne au Pôle supérieur Paris Boulogne-Billancourt depuis 2009.

Sébastien Vichard

Né en 1979, Sébastien Vichard étudie le piano et le piano-forte au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Pianiste à l'Ensemble intercontemporain depuis 2006, il collabore avec de nombreux compositeurs : Pierre Boulez, Péter Eötvös, Pascal Dusapin, Beat Furrer, Philippe Manoury, Marco Stroppa, Elliott Carter, Philippe Schoeller, Philippe Hurel, pour ne citer qu'eux. Sébastien Vichard se produit régulièrement en soliste sur de grandes

scènes internationales (Philharmonie de Paris, Royal Festival Hall de Londres, Concertgebouw d'Amsterdam, Sugunami Kokaido à Tokyo, etc.). De tous ses professeurs (Alain Martin, Sylvaine Billier, Denis Pascal, Jean Koerner, Patrick Cohen), il a notamment hérité une passion de l'enseignement, qu'il exerce aux conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon.



**HENRI
DUTILLEUX**
**L'ESPRIT
DE VARIATION**

ÉCRITS ET CATALOGUE
ÉTABLIS PAR
PIERRE GERVASONI

[écrits de compositeurs]



EDITIONS



PHILHARMONIE DE PARIS

saison
2019-20

CONCERTS SUR INSTRUMENTS DU MUSÉE

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

VENDREDI 15 NOVEMBRE 2019 ————— 20H30

SALON DES MIROIRS

THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE,
VIOLON MONTAGE BAROQUE JACOB STAINER 1665,
VIOLON STRADIVARIUS « DAVIDOFF » 1708,
JUSTIN TAYLOR, CLAVECIN COUCHET 1652,
CLAVECIN PLEYEL 1959

Œuvres de **François Couperin, Jean-Philippe Rameau,**
François Francœur et Jean-Marie Leclair

MERCREDI 20 NOVEMBRE 2019 ————— 20H30

SALON BERLIOZ

STÉPHANIE D'OUSTRAC, MEZZO-SOPRANO
TANGUY DE WILLIENCOURT, PIANO PLEYEL 1842
THIBAUT ROUSSEL, GUITARE GROBERT VERS 1830
CAROLINE LIEBY, HARPE BLAICHER 1830
LIONEL RENOUX, COR NATUREL COURTOIS NEVEU AÎNÉ, PARIS,
1816-1837

CHRISTIAN-PIERRE LA MARCA, VIOLONCELLE
Œuvres d'**Hector Berlioz, Johann Paul Aegidius Martini, Lélu,**
François Devienne, Nicolas Dalayrac, Dominique Della Maria,
Franz Liszt, Jean-Antoine Meissonnier, Charles-Henri Plantade,
Eugène Vivier

JEUDI 28 NOVEMBRE 2019 ————— 20H30

LE COR ENCHANTÉ

JEAN-CHRISTOPHE VERVOITTE, COR NATUREL, COR MODERNE
SÉBASTIEN VICHARD, PIANO BRODMANN 1814,
PIANO BÖSENDORFER 1850-1860

Œuvres de **Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin,**
Robert Schumann, Henri Dutilleux et Michael Jarrell

MARDI 17 DÉCEMBRE 2019 ————— 20H30

MATHIAS LEVY / UNIS VERS

MATHIAS LEVY, VIOLON HEL « GRAPPELLI » 1924
JEAN-PHILIPPE VIRET, CONTREBASSE
SÉBASTIEN GINIAUX, GUITARE, VIOLONCELLE
VINCENT SÉGAL, VIOLONCELLE
VINCENT PEIRANI, ACCORDÉON

MARDI 4 FÉVRIER 2020 ————— 20H30

SALON DE LA DUCHESSE DU MAINE

MUSICIENS DES ARTS FLORISSANTS
WILLIAM CHRISTIE, CLAVECIN RUCKERS/TASKIN 1646/1780
Œuvres de **Nicolas Bernier, Louis-Nicolas Clérambault**
et **Jean-Joseph Mouret**

DIMANCHE 15 MARS 2020 ————— 15H00

SALON VIS-À-VIS

LUDMILA BERLINSKAYA, ARTHUR ANCELLE,
PIANO VIS-À-VIS PLEYEL 1928
Œuvres d'**Anton Arensky, Serge Rachmaninoff et Sergueï Prokofiev**

DIMANCHE 5 AVRIL 2020 ————— 15H00

LE SALON DU PEINTRE

MARC MAUILLON, BARYTON
ALAIN PLANÈS, PIANO GAVEAU 1929
Œuvres de **Francis Poulenc, Erik Satie, Darius Milhaud**
et **Igor Stravinski**

JEUDI 9 AVRIL 2020 ————— 19H00

SALON MYSTIQUE

JAY GOTTLIEB, PIANO GAVEAU 1929
Œuvres de **Maurice Ohana, Olivier Messiaen,**
Nikolai Obouhov, Erik Satie et Giacinto Scelsi



Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS