

DIRECTION
DES **ÉTUDES MUSICALES**
ET DE LA **RECHERCHE**

#RECHERCHE

DÉPARTEMENT
MUSICOLOGIE ET ANALYSE

COLLOQUE ANDRÉ JOLIVET

JEUDI 14 MARS 2024
SALLE NADIA-BOULANGER
ET SALON VINTEUIL

VENDREDI 15 MARS 2024
BNF RICHELIEU

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR
DE **MUSIQUE** ET DE **DANSE DE PARIS**
SAISON 2023-2024

{ BnF



COLLOQUE ANDRÉ JOLIVET

Yves Balmer, Lucie Kayas,
direction scientifique

**Mathias Auclair, Sophie
Cherrier, Nathalie Forget,
Shigeru Fujita, Stefan Keym,
Hervé Lacombe, Damien
Mahiet, Christopher B.
Murray, Caroline Potter,
Caroline Rae, Pascal Terrien,
Pierre-André Valade,** comité
scientifique

Yves Balmer, Lucie Kayas,
Arthur Macé, comité
d'organisation

**Gilbert Amy,
Philippe Hersant,
Christine Jolivet, Édith
Lejet, Alain Louvier,
Catherine Massip,** comité
d'honneur

À l'occasion du 50^e anniversaire de la disparition d'André Jolivet (1905–1974), le Conservatoire de Paris et la Bibliothèque nationale organisent un colloque international les 14 et 15 mars 2024.

Créateur du groupe Jeune France avec Olivier Messiaen, Daniel-Lesur et Yves Baudrier, Jolivet fut aussi professeur de composition au Conservatoire de 1966 à 1971. Spécialistes français, britanniques mais aussi japonais ou américains se retrouveront pour porter de nouveaux regards sur son œuvre : influence du jazz, musique de film, réception dans le monde... Les étudiant-es du Conservatoire s'approprièrent ce répertoire pour un concert et un moment musical à la BnF. La danse sera également présente à travers la restitution d'une chorégraphie des *Incantations* pour flûte seule, œuvre emblématique de la musique de Jolivet.

14 MARS 2024 – MATIN

SALLE NADIA-BOULANGER

9H
Accueil

9H30
Introduction du comité scientifique

SESSION I : L'UNIVERS INTELLECTUEL D'ANDRÉ JOLIVET

Hervé Lacombe, présidence

10H
*Du vitalisme au mysticisme, le bergsonisme
d'André Jolivet*

Margaux Sladden

André et Hilda Jolivet lisent et annotent *Les Deux Sources de la morale et de la religion* de Bergson dans les années 1930, au moment où le compositeur s'intéresse à la spiritualité et à la magie et qu'il est en train d'élaborer un style « incantatoire ». Tandis que ses contemporains se concentrent sur les notions bergsoniennes de durée, d'élan vital et d'intuition, Jolivet est pour sa part davantage marqué par les développements liés à l'ethnologie et à la conception de l'acte créateur teintée d'héroïsme et de mysticisme déployée par Bergson dans son ouvrage. On retrouve la trace de telles idées dans les écrits personnels du compositeur (notes de lecture, *marginalia*, brouillons), les textes publiés (conférences, articles) et, dans une certaine mesure, au cœur de la démarche artistique elle-même. Bergson semble donc avoir constitué un soutien important, tant au niveau du processus créatif qu'à celui des discours qui sous-tendent et justifient ce projet.

Plus fondamentalement, les notes relatives à Bergson sont à même de nous renseigner sur les modalités de lecture et de travail de Jolivet : elles montrent comment le compositeur traduit une pensée préexistante dans son univers personnel et comment il fait dialoguer les auteurs les uns avec les autres, établissant des liens entre des horizons épistémologiques à première vue assez éloignés. Procédant à une lecture

transversale, confrontant les points de vue et croisant les disciplines, il incorpore, en les amalgamant, diverses sources d'inspiration dans ses propres écrits.

Sur la base de ces éléments, notre communication poursuivra le double objectif de mettre en lumière le rôle précis qu'a pu jouer la philosophie bergsonienne pour Jolivet, et de situer celle-ci au sein d'une constellation de lectures : chez le compositeur, le jeu d'allusions et de rebonds d'une pensée à l'autre, où différentes strates de lecture entrent en résonance pour soutenir une pensée esthétique et musicale singulière, est vaste, et Bergson se trouve intégré dans un réseau de références extrêmement dense.

Margaux Sladden est professeure d'histoire de la musique au Conservatoire royal de Bruxelles et membre du Laboratoire de Musicologie (LaM) de l'Université Libre de Bruxelles. Sous la direction de Valérie Dufour et d'Antonino Mazzu, elle prépare une thèse de doctorat destinée à étudier la présence de la philosophie dans les discours sur la musique durant la première moitié du XX^e siècle en France, en se concentrant plus particulièrement sur la figure d'Henri Bergson. Son mémoire de maîtrise, consacré au critique et esthéticien Boris de Schloezer, a été couronné lors du concours annuel de l'Académie royale de Belgique. Plusieurs articles (dans *La Revue belge de Musicologie*, *La Revue musicale OICRM*, aux Presses universitaires de Rennes, chez Vrin) rendent compte de ses recherches dans le domaine de la critique et de l'esthétique musicales. Elle a par ailleurs la charge de la programmation du cycle de concerts commentés « Échos : Musique et pensée » à la Vénérie (Bruxelles).

10H30
*Pierre Teilhard de Chardin et André Jolivet,
une rencontre spirituelle*

Mercè Prats

Phénomène de mode, succès de librairie, enjeu de débats multiples et acérés entre 1955 et 1965, le teilhardisme a irrigué toutes les facettes de la pensée et des arts au tournant des années cinquante-soixante. Au-delà du message apologétique, l'œuvre de Teilhard est empreinte d'un lyrisme qui a su inspirer des artistes, mais comment ce jésuite si peu intéressé par (et si peu doué pour) la musique a-t-il pu devenir source d'inspiration pour des musiciens ? Une certaine musicalité de son œuvre a su inspirer, tant la *Messe sur le Monde* (1923) ou le *Milieu divin* (1926–1927), d'autant que certains contradicteurs n'en faisaient qu'un poète. En 1965, André Jolivet compose une cantate, *Le Cœur de la Matière*, inspirée par l'œuvre de Teilhard de Chardin, destinée à fêter le 10^e anniversaire de la mort du jésuite. Le langage musical

permet au compositeur de communiquer sa propre lecture de l'œuvre. Cette composition, jamais rejouée depuis sa création, est d'une qualité exceptionnelle et mérite assurément d'être connue. Cette communication, en une trentaine de minutes, permettra d'entendre – et aussi voir – quelques extraits de la Cantate, confiés par l'INA (Institut national de l'Audiovisuel), enregistrement du concert passé à la télévision au mois de novembre de l'année 1965 dans « Les Secrets de l'orchestre ».

Actuellement chargée de cours dans le département d'histoire contemporaine à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, Mercè Prats est docteure en Histoire contemporaine. Sa thèse, dirigée par le professeur Frédéric Gugelot, étudie le teilhardisme – réception, adoption et travestissement de la pensée de Pierre Teilhard de Chardin en France (1955–1968). Ce parcours d'historienne vient se superposer à sa carrière de pianiste. Diplômée en 1989 par le Conservatoire Supérieur de Musique de Barcelone, elle poursuit ses études auprès de Monique Deschaussées, à Paris, puis complète sa formation auprès d'Alicia de Larrocha, en 1994, à l'Academia Marshall, Barcelone.

11H

Ariadne (1964) le « cri » d'André Jolivet

Annalise Moschella

La plupart des études menées sur l'esthétique d'André Jolivet s'accordent sur l'importance qu'y occupe le « cri », concept influencé par Antonin Artaud. En revanche, les paramètres exacts de la conception du « cri » par le compositeur et la manière dont il s'applique dans son œuvre ne restent généralement que peu, voire pas, abordés. L'objectif de cette communication est d'initier une discussion sur ce concept, en étudiant son influence sur l'une des œuvres du compositeur démontrant un usage explicite du concept, *Ariadne* (1964). Cette étude est menée sur deux fronts. Premièrement, nous analysons en détail et comparons les écrits d'Artaud et de Jolivet au sujet du « cri ». Deuxièmement, nous étudions le ballet, *Ariadne*, notamment par le biais de ses partitions, et plus particulièrement la manifestation du « cri » à ce moment dans le temps. La composition de cette œuvre se plaçant dans un contexte historique riche, multiculturel, et rarement étudié, cet article est bâti sur un ensemble de documents d'archives, collectés à la fois en France et aux États-Unis. La lecture de ces documents, en plus de répondre aux besoins de notre analyse, a fait émerger plusieurs pistes de recherche stimulantes. En particulier, en permettant de mieux nuancer les relations culturelles franco-américaines dans la deuxième moitié du

XX^e siècle, mettant en lumière des personnages peu connus ayant néanmoins laissé leur trace dans la culture Française, tels que Rebekah Harkness, Alvin Ailey et George Skibine. Par ailleurs, cette période de la carrière de Jolivet est moins étudiée, et ces documents offrent de l'information inédite sur la fin de sa carrière, ses œuvres dramatiques, et son voyage aux États-Unis de 1964. Ainsi, à travers l'œuvre *Ariadne*, cet article permet d'étudier en détail une facette majeure de l'esthétique de Jolivet, et nous espérons qu'il puisse ouvrir la voie à de nouvelles études sur l'influence du « cri » dans d'autres de ses compositions, et, plus généralement, sur la place de ce concept dans son œuvre au sens large.

Boursière de l'EMF et doctorante en musicologie sous la direction de Michel Duchesneau, les travaux de recherche d'Annalise Moschella portent sur le concept du « cri » dans l'esthétique et le langage musical d'André Jolivet. Le concept, forgé au début de la carrière du compositeur et inspiré des réflexions d'Antonin Artaud, est au cœur du ballet *Ariadne* (1964) composé à la demande de la compagnie américaine, le Harkness Ballet. Comme auxiliaire de recherche, Moschella contribue activement au projet numérique de la *NHMF* ainsi qu'au projet Presse musicale pour lequel elle a entre autres complété une notice sur Roland-Manuel. Elle est également professeure de flûte traversière depuis 2015, et enseigne aujourd'hui à l'école LUMI de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal.

14 MARS 2024 – 12 H

HALL LOUISE-FARRENC

Classe de notation
du mouvement Laban
Estelle Corbière,
Olivier Bioret, professeur-es

Classe de répertoire
en danse contemporaine
Cheryl Therrien,
Iris Florentiny, professeur-es

Classe de flûte
Sophie Cherrier, professeure

FRANÇOISE ET DOMINIQUE DUPUY
Incantations, chorégraphie

ANDRÉ JOLIVET
Cinq Incantations, pour flûte (1936)
Partition en cinétopographie, Hélène Leker (2011)

Pour accueillir les négociateurs
– et que l'entrevue soit pacifique

Paul Tiberghien, flûte

Pour que l'enfant qui va naître soit un fils

Alice Barrière, Juliette Blezat, Matys Dupuy,
Solène Le Minor, danseurs
Jeongyeon Lee, flûte
Florence Casanave, transmission

Pour que la moisson soit riche qui naîtra
des sillons que le laboureur trace

Chloé Auvray, flûte

Aux funérailles du chef –
pour obtenir la protection de son âme

Romain Charrier, Lilla Dorgère, Louhan Mondo-Daupany,
Adèle Cimbault, Eliot Preti, Jules Rethoré,
Anahita Roman-Barthe, danseurs
Aurélien Picard, flûte
Chloé Corolleur, Julie Lefilliatre, Kevin Martial,
transmission et (re)création

Pour une communion sereine de l'être avec le monde

Alice Barrière, Juliette Blezat, Romain Charrier, Adèle
Cimbault, Lilla Dorgère, Mathys Dupuy, Solène Le Minor,
Moa Lesterlin, Louhan Mondo-Daupany, Eliot Preti, Jules
Rethoré, Anahita Roman-Barthe, Juliette Schiel, danseurs
Leona Rajakowitsch, flûte
Faustine Verdier Gharbi, transmission

TRANSMISSION ET (RE)CRÉATION

Les trois extraits dansés ont été transmis aux étudiant-es de DNSP1 en danse contemporaine à partir d'une partition en cinétopographie étudiée par l'ensemble des étudiant-es de 1^{re} année de 2^e cycle en notation du mouvement Laban.

Pour la présentation à ce colloque, les couleurs des costumes ont disparu quand bien même les silhouettes près du corps sont conservées.

Pour que l'enfant qui va naître soit un fils

À l'origine, l'extrait de cette partie est un septet, constitué d'un groupe d'hommes, un groupe de femmes et un duo mixte au centre de l'espace. Ce duo central est dansé par Dominique et Françoise Dupuy.

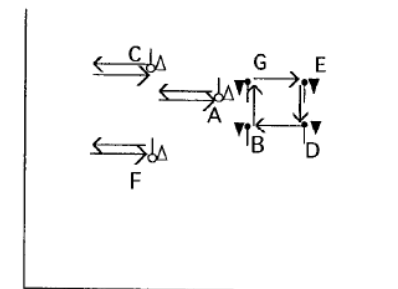
Aujourd'hui, l'extrait remonté se focalise sur la première moitié du duo central. Il est dupliqué une fois. Les écarts entre les deux duos viennent mettre en perspective la part d'interprétation du danseur-se face à la stabilité de l'écriture chorégraphique. Cette adaptation bouleverse l'occupation de l'espace initial. Le centre de l'espace scénique se vide et les duos se redistribuent sur sa circonférence. Les deux groupes d'hommes et de femmes sont absents. De fait, ce remontage pose la question du genre, le rôle de l'homme étant donné à une femme dans le duplicata. La relation entre la musique et la danse est conservée. La présence scénique de la flûtiste a été inventée pour l'occasion. Il n'y a pas de traces précises de son occupation de l'espace à l'origine. La musique était jouée sans partition. La seconde partie du duo n'est pas remontée mais la présence des danseur-ses persiste, à l'écoute de la musique qui les traverse, en hommage à l'inspiration qu'elle a suscitée chez les Dupuy.

Aux funérailles du chef - pour obtenir la protection de son âme

Cette partie fait l'objet d'une (re)création. Il s'agit de développer le travail et la réflexion à partir de l'extrait transmis. Nous avons souhaité rester dans l'univers de cette œuvre mais aussi dans l'esthétique des Dupuy. C'est pourquoi pour le processus de création, nous avons identifié des points clefs caractéristiques de leur travail : la marche, l'écriture spatiale et le rapport à la musique.

Processus : Pour cette présentation publique, le tableau se décompose en trois parties :

1 – (Re)création : à partir des croquis de parcours (dessins représentant les déplacements des danseurs sur la scène) présents dans la partition en cinétopographie Laban écrite par Hélène Leker, il a été proposé aux étudiant-es danseur-ses de reprendre chacun de ces croquis et de se déplacer selon les mêmes trajets, dans une marche « à la manière des Dupuy » : des genoux légèrement fléchis et des pieds qui se déroulent des orteils aux talons.



52 - 54

Exemple de croquis de parcours issu de la partition chorégraphique.

Les chiffres renvoient aux mesures de la partition en cinétopographie en correspondance avec les mesures de la partition musicale.

2 – Répertoire : transmission d'un extrait de la pièce originale à partir de la partition. Visible par l'entrée des sept danseur-ses à cour.

3 – (Re)création : à partir du vocabulaire existant, les étudiant-es notateur-rices ont identifié des mouvements précis dans l'extrait de répertoire et les ont agencés différemment pour obtenir de nouvelles phrases chorégraphiques qui restent dans l'esthétique de Françoise et Dominique Dupuy, puis les ont transmis aux danseur-ses.

Les neuf danseur-ses se regroupent en deux lignes au centre de l'espace scénique et commencent ensemble un déplacement en formation carrée avec des transferts et changements d'orientation (quart de tour) comme dans la partition du quatuor d'hommes, mais cette fois avec l'ensemble des danseur-ses. Ensuite, deux groupes se forment et traversent, chacun à sa manière, l'esthétique des deux chorégraphes. Mouvements, formations, relations, déplacements, unissons ou solo ont été source d'inspiration pour composer cette partie.

L'ŒUVRE ET LES CHORÉGRAPHERS

Incantations est une pièce pour sept danseurs : trois femmes et quatre hommes. Elle est créée en 1964 par Françoise et Dominique Dupuy sur la musique d'André Jolivet. Elle est divisée en cinq tableaux distincts représentant le cycle de la vie avec tous les événements qui la ponctuent.

« Pour tous les événements qui ponctuent la vie, qu'ils soient de joie ou de tristesse. Le ballet *Incantations* est un retour aux sources profondes de la danse. C'est un hommage à son caractère incantatoire, à sa magie. Des hommes et des femmes, ils sont 7, ils pourraient être des milliers, se rencontrent pour célébrer ensemble l'éternel cycle de la vie »

Dominique Dupuy

Françoise (1925-2022) et Dominique (1930-) Dupuy sont tous deux danseur-ses, chorégraphes et pédagogues. Pionniers et témoins de la naissance de la danse moderne en France dans les années 1950 et les décennies suivantes, ils ont signé, ensemble ou séparément, une cinquantaine de ballets. Ils s'investissent dans la sensibilisation d'un plus large public à la danse. Tous deux ont œuvré pour la reconnaissance de la danse moderne et des danseur-ses. Leur technique privilégie la qualité du corps et les sensations plutôt que la forme des mouvements. Le compositeur André Jolivet a composé plusieurs musiques spécifiquement pour la danse. On peut citer *Guignol et Pandore* en 1943, d'après ses *Cinq Danses Rituelles* de 1938, à la demande du chorégraphe Serge Lifar pour l'Opéra de Paris ; *L'inconnue* pour le chorégraphe Skibine ou bien encore *Ariadne* chorégraphiée par Alvin Ailey en 1965 pour le Harkness Ballet. En 1936, alors en vacances près d'Aix-les-Bains, André Jolivet compose *Cinq Incantations pour flûte*. Françoise et Dominique Dupuy décident de chorégraphier une pièce quelques années plus tard sur cette musique, nommée *Incantations*.

LA NOTATION LABAN

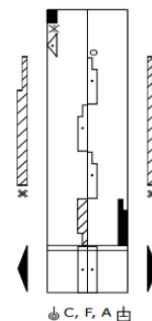
Comme il existe des partitions pour la musique, il en existe pour la danse !

La Cinégraphie Laban transcrit les mouvements simples ou complexes du corps humain. Elle a été publiée en 1928, par son créateur Rudolf Laban, puis a été développée par Albrecht Knust, d'abord en Allemagne puis dans le monde entier. Ce système est composé de signes placés dans une portée constituée de trois lignes verticales et lue de bas en haut. La ligne médiane représente l'axe anatomique, les signes placés à droite de cette ligne correspondent aux mouvements de la partie droite du corps et inversement. La portée se complète par d'autres lignes non tracées, dans ou en dehors de la portée, formant ainsi des colonnes. Chaque colonne est réservée aux mouvements d'une partie déterminée du corps humain : transferts, gestes de jambes, mouvements du haut du corps, mouvements de bras, coudes, mains poignets etc.

Des petits traits horizontaux sur la ligne médiane de la portée scandent le déroulement du mouvement dans le temps. La lecture se fait ainsi à la fois verticalement et horizontalement : les variations des mouvements sont tracées dans leur succession et dans leur simultanéité. La forme du signe indique une direction et sa couleur un niveau.

Exemple de portée :

Cet exemple est un extrait simplifié d'une partie du trio de femmes de la partie *Aux funérailles du chef - pour obtenir la protection de son âme*, issue de la partition d'Hélène Leker.



Position de départ avec jambes en parallèle d'un écart ordinaire (position dite « en place ») et bras placés sur les côtés. La direction indiquée par la forme du signe et au niveau bas indiqué par la couleur noire. Le premier mouvement est constitué de deux signes. Le signe hachuré sur la ligne médiane se réfère aux transferts d'appuis. Sa forme signifie que nous faisons un pas en arrière avec la jambe gauche et sa couleur que nous sommes niveau haut, c'est-à-dire sur demi-pointe. Le second signe, à sa droite en noir, nous indique que, pendant le transfert, la jambe droite sera en avant décollée du sol. Puis on fait trois pas en avant. Les signes avec un point sont de niveau moyen, ce sont des pas « normaux ». En même temps, nos bras se placent dans une direction avant-haut et sont très pliés. Le mouvement des bras est continu et trois fois plus lent que celui des transferts. On peut donc en déduire que nos mains sont plus ou moins devant notre visage. À la fin on reste en appuis sur notre jambe droite et la jambe gauche vient se mettre à l'horizontal sur le côté gauche pour finir par se placer en bas de notre corps et plié (notre pied gauche arrive à côté du genou droit).

Remerciements

Nous remercions Estelle Corbière et Olivier Bioret, nos professeurs, Laurence Tissot, Muriel Maffre, Maxime Hoarau, Lucie Kayas, Brigitte Hyon, Florence Le Bailly, Hélène Leker, Soahanta De Oliveira et Laetitia Doat qui nous ont permis de mener à bien ce projet.

14 MARS 2024 – APRÈS-MIDI

SALLE NADIA-BOULANGER

SESSION II : JOLIVET ET LES ONDES MARTENOT

Stefan Keym, présidence

14H15

Introduction au Concerto pour ondes Martenot de Jolivet

Nathalie Forget

14H30

Le Concerto pour ondes Martenot d'André Jolivet : enjeux des techniques compositionnelles

Mattéo Vignier

Le *Concerto pour Ondes Martenot* (1947) est le premier d'une longue liste de concertos écrits par Jolivet à cette période (pour flûte en 1949, pour piano en 1950, pour harpe en 1952, etc.). Créé par Ginette Martenot aux ondes et le compositeur lui-même à la baguette à Vienne le 23 avril 1948, le *Concerto pour Ondes Martenot* va de pair avec celui pour piano par leur programme sous-jacent identique : celui du mythe d'Orphée. Après une délimitation des articulations formelles globales du *Concerto pour Ondes Martenot*, cette communication dégagera un ensemble circonscrit de techniques de composition. Ces dernières concerneront la mélodie et la gestion des flux dans une approche extérieure à la génétique compositionnelle. La mélodie. Le *style incantatoire* se caractérisant entre autres par les duplications ou les redites, cette communication se proposera d'analyser les ressorts précis de ces répétitions de sorte à en tirer des schèmes de construction. L'analyse invite donc à manipuler ces procédés de sorte à se réapproprier la science mélodique de Jolivet, ou plus précisément celle de son développement. Ici, le mot « développement » est utilisé au sens photographique ou bien au sens d'un dépliage ; la deuxième occurrence d'un fragment mélodique révèle (sens photographique) ou étend (déplie) certaines potentialités présentes dans le fragment originel. Les modifications étudiées dans les répétitions seront de deux natures : techniques d'insertion mélodique : ornementation, insertion d'un segment mélodique, ajout de notes avec conservation du rythme (modification du rapport entre *color* et *talea*) ; techniques

de modification avec conservation des notes : permutation, augmentation et diminution. La gestion des flux. Cette étude se propose également d'analyser le rapport entre les flux harmonique, mélodique et orchestral de sorte à montrer des moments clés de la forme où Jolivet opère des disjonctions entre leurs évolutions propres. Plus largement, cette analyse cherchera à comprendre les ressorts de la distribution de l'énergie dans le *Concerto pour Ondes Martenot* d'André Jolivet. Par cette communication, nous souhaitons ainsi entrer dans le détail de la science mélodique et orchestrale de Jolivet, à partir du *Concerto pour Ondes Martenot*, de sorte à en comprendre des problématiques majeures de composition. Cette présentation du *Concerto pour Ondes Martenot* aura aussi comme but de montrer comment l'analyse est productive pour la composition.

Mattéo Vignier est pianiste de formation, étudiant au Conservatoire de Paris dans les départements d'Écriture et de Musicologie, titulaire des prix d'harmonie, de contrepoint, de fugue et formes, d'analyse théorique et appliquée. Ses recherches portent principalement sur l'analyse de la musique française des XX^e et XXI^e siècles ainsi que sur la manière dont la pratique de l'analyse peut être productive à l'exercice de la composition. Il est actuellement professeur d'écriture au CRR de Paris.

15H

Concerto pour ondes Martenot

Imsu Choi, ondes Martenot

Tomoki Akiyama, piano

15H30

Visite des collections de la médiathèque Hector Berlioz

14 MARS 2024 – APRÈS-MIDI

SALON VINTEUIL

SESSION III : ÉTUDES ANALYTIQUES ET ESTHÉTIQUES

Catherine Massip, présidence

16H15

Les concertos de Jolivet sont-ils néoclassiques ?

Lucie Kayas

Qualifié d'avant-garde par la critique dans la période des années trente, le style de la musique de Jolivet deviendrait néo-classique dans l'après-guerre, avant de renouer avec les racines originelles d'un style incantatoire, comme le laissent entendre différents commentateurs dont Serge Gut (Gut, 1977). Au-delà de cette discutée partition qui rappelle dans son principe les trois périodes de la vie et la production de Beethoven, il a paru intéressant de se pencher sur le corpus des 12 concertos, genre classique par excellence, afin de s'interroger sur la nature de leurs styles.

Le néoclassicisme a pu être envisagé comme une période historique (Solomos, 2018) ou comme un retour à des formes classiques, voire baroques, plus atemporel (Strauss, 1990). Partant de ces repères, les concertos de Jolivet seront observés en fonction des possibles modèles auxquels ils se réfèrent. Les esquisses annotées de Jolivet (Paris, BnF), et notamment celles comportant des documents annexes de l'ordre du plan analytique, seront mises en regard d'autres approches analytiques possibles. On tentera donc de mesurer l'écart entre les concertos de Jolivet et leurs multiples modèles empruntés au répertoire de la musique savante occidentale mais aussi au jazz, tant dans le domaine de la forme que du langage et de l'écriture soliste.

Lucie Kayas est professeur de culture musicale au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP). Docteur en musicologie, spécialiste de la musique française du XX^e siècle, elle a travaillé notamment sur Roussel, Jolivet, Messiaen et Poulenc. Chez Fayard, elle a publié une biographie d'André Jolivet (2005) ainsi que la traduction française de la biographie de Messiaen de Peter Hill et Nigel Simeone (2008). Avec Hervé Lacombe, elle a dirigé l'ouvrage collectif *Du langage au style, singularités de Francis Poulenc* (SFM, 2016). Son catalogue raisonné de l'œuvre d'André Jolivet est paru en 2021 (SFM). En charge de la classe des Métiers de la culture musicale du CNSMDP, elle travaille aussi sur les questions de médiation déjà abordées quand elle était responsable des

actions éducatives du théâtre du Châtelet (2000–2012). Pour la Philharmonie de Paris, elle a signé en 2019 le scénario d'un concert Opus consacré aux *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. Une série d'entretiens avec le saxophoniste Claude Delangle, *Les Voies du saxophone*, est parue en octobre 2023 aux Éditions du Conservatoire.

16H45

The Cinq églogues in Context: A Microcosm of Jolivet's Late Style

Caroline Rae

Spanning the breadth of his career from the early 1930s to his final years, Jolivet's music for strings represents an important yet often overlooked strand of his oeuvre that contains some of his most personal musical statements; Jolivet was himself a cellist. While much has been written about the significance of *Mana*, it was Jolivet's earlier works for strings – the *Violin Sonata*, *String Trio* and *String Quartet* – that catalysed his innovative new atonal language and first attracted the admiration of Messiaen. Under the shadow of war when Jolivet turned towards his more accessible diatonicism of the 1940s, strings gave voice to intensely emotional expression in the *Nocturne for cello and piano*, while the more joyful, divertimento-like *Petite suite for string quintet*, piano and percussion reflected the optimism of post-war euphoria. With the *Adagio pour cordes*, *Symphonie pour cordes* and the two Cello Concertos, strings once again provided a workshop of expressive ideas during the 1960s as Jolivet began to refine his now fully developed dodecaphonic language through exploring diverse aspects of timbre, innovative approaches to form, gesture, juxtapositions of strident percussive textures with contemplative lyricism and the, at times, savage expression of the incantatory that came to define his late style. During the mid 1960s, Jolivet produced three experimental works for unaccompanied violin, cello and viola that not only explore characteristic features of his string writing of the period, but also reveal new developments in his approach to incantation both as prayer and hypnotic invocation, an idea that culminated in the violently expressive *Violin Concerto* of 1972. This paper examines the last of the set of unaccompanied works, the *Cinq églogues* (1967) for solo viola, exploring aspects of musical language and performance technique as a microcosm of Jolivet's late style. Within the context of other works for strings, it will be shown how Jolivet's approach to form, pitch organisation, rhythm and gesture has parallels in both Hindemith and Bartók, while his mode of expression is uniquely his own.

Caroline Rae is a Reader in Music at Cardiff University. She has published extensively on twentieth-century French music, her books including *André Jolivet: Music, Art and Literature* (Routledge, 2019), the first book on the composer in English, for which she was contributing editor. She is currently completely a sole authored monograph, *The Music of André Jolivet*, for Boydell. She was Series Advisor to the Philharmonia Orchestra's *City of Light: Paris 1900-1950* festival and has been a programming consultant to the BBC National Orchestra of Wales. Also a pianist, she was a pupil of Dame Fanny Waterman and also studied with Yvonne Loriod-Messiaen in Paris. She was made a *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* for her services to French music and culture in 2018.

17H15

Contributions from Jolivet's style incantatoire to organ composition, in his Prélude apocalyptique, in Messiaen and beyond

Jonas Lundblad

André Jolivet made a distinct contribution to the advanced literature for the organ. In contrast to the specialized field of organist-composers writing for their own instrument, Jolivet composed works lacked the eminently practical qualities derived from a personal experience of performing on the complex instrument. At the same time, his creativity was limited neither by conventions within the French organ tradition on how to distribute timbres and sound masses across the instrument's divisions, nor conformity to technical aids available for organists in the changing of registers. Among the organists with whom Jolivet co-operated, Olivier Messiaen stands out for his influence and his contributions to modernist transformations in uses of the organ's resources.

This paper has two main aims. The first of these is to charter how Jolivet adapted his *style incantatoire* to the organ. The primary focus is the 1935 *Prélude apocalyptique*, composed in the decade when his personal idiom, and its theoretical underpinnings, were established. The goal is to note how characteristic traits in the *style incantatoire* works of the period established a set of textures, motivic cells and harmonic complexity that go beyond prevalent French writing for the organ. The secondary aim is to investigate reciprocal influences between Jolivet and Messiaen, for whom the *Prélude apocalyptique* was written. Having provided an overview of coincidences in the middle of the 1930s between Jolivet and Messiaen's organ music, the paper searches for further such

connections. Whereas Jolivet removed traces of Messiaen's writing in his reworking of the *Prélude* into the 1961 *Hymne à l'Univers*, Messiaen's *Les Corps Glorieux*, *Messe de la Pentecôte* and *Livre d'orgue* contain traces either direct citations or traces of the style incantatoire. The emphasis lies on texture and not least the use of monody. Jolivet's style provides a way of further delineating Messiaen's writing in this field, both in terms of concurrences and divergences.

Finally, the paper makes a case for the originality and vitality of Jolivet's contribution to organ literature through some remarks on similarities between his *style incantatoire* and Jean-Louis Florentz's music for the instrument. While Messiaen absorbed traces from Jolivet into a music of a manifestly different character, Messiaen's student Florentz once again allowed a cross-cultural spirit and melodic writing akin to Jolivet's to shape the course of composition for the organ.

Jonas Lundblad is an organist and musicologist. As a scholar, he has been a research fellow and teacher in the Department of Musicology at Uppsala University since 2014. His work broadly concerns aesthetics, performance and historical musicology in Western European music from 1800. Olivier Messiaen's music is a central and longstanding interest, both in performance and scholarship. Jonas has played the composer's integral corpus of organ works on two occasions, having first studied them with Hans-Ola Ericsson and Gillian Weir. Intersections between composition, theorizing and performance in Messiaen was the topic of his 2023 doctoral dissertation in musicology.

19H

Concert en salle Nadia-Boulangier

15 MARS 2024

BNF (SITE RICHELIEU) – SALLE DES CONFÉRENCES

**SESSION IV : JAZZ ET DESSIN ANIMÉ :
DEUX FACETTES MÉCONNUES**

Caroline Rae, présidence

10 H

*André Jolivet et la musique du dessin animé :
la collaboration avec Marcel Breuil*

Stefano Alba

André Jolivet figure parmi les compositeurs et compositrices de sa génération qui, ayant déjà écrit pour la salle de concert au cours des années 30, n'abordent la musique pour le cinéma qu'au cours de la décennie suivante. En effet, Jolivet a déjà à son actif une centaine d'œuvres alors qu'il compose sa première partition cinématographique en 1942. Indubitablement, la musique de film demeure l'un des aspects le moins explorés de l'œuvre de Jolivet : travail essentiellement « alimentaire », nettement séparé du domaine de la musique « pure », il représente cependant une partie considérable de son activité tout au long des années 40 et 50. Encore moins connues, sont les partitions inédites de Jolivet pour des dessins animés, composées au cours de deux périodes différentes : celle de sa collaboration, entre 1945 et 1949, avec le réalisateur Marcel Breuil (1920–2002) et une deuxième période, de 1950 à 1961, pendant laquelle Jolivet compose la musique pour des films publicitaires de la société La Comète, fondée par André Sarrut (1917–1997). Nous nous concentrerons ici particulièrement sur la première période, liée à la figure du docteur Pierre Thévenard (1901–1992), médecin, cinéaste et producteur de films. Entre 1943 et 1955, Jolivet compose les musiques pour huit films en prises de vues réelles réalisés par Thévenard. En 1945, Marcel Breuil rejoint la société de production de Thévenard, où il réalise son premier dessin animé : *Le Lavoir en folie*, court-métrage publicitaire pour la lessive Saponite, comportant la première musique écrite par Jolivet pour un film d'animation. Ensuite, le compositeur collabore avec Breuil à deux projets plus ambitieux de dessins animés produits par Thévenard : *Chevaliers de la Table Ronde* (1946–1947), probablement inachevé, et *Sim s'évade* (1948), apparemment jamais sorti en salles. Cette communication se propose de remettre en lumière cet aspect méconnu de l'œuvre de Jolivet, en s'appuyant sur des documents inédits liés à la production de ces dessins animés

Stefano Alba est doctorant en musicologie à l'Université de Montréal. Son projet porte sur la musique du cinéma d'animation en France (1930–1950). Il a complété une maîtrise en musicologie à l'Université de Milan, où il a étudié notamment la musique de scène des compositeurs italiens de la *Generazione dell'Ottanta*. Boursier de l'OICRM, Stefano collabore au projet Histoire de l'esthétique musicale en France, 1900–1950 du Laboratoire Musique, histoire et société de l'OICRM

10 H 30

André Jolivet à la recherche de la « valeur magique et incantatoire » du jazz : points de rencontres et rendez-vous manqués

Pierre Fargeton

Jolivet s'est assez peu exprimé sur son rapport au jazz. Quelques indices (les plus consistants) pointent néanmoins vers une influence possible de Louis Armstrong, dont la technique et le style ont pu imprimer une marque discrète sur le *Concertino* (1948) ou le *Concerto pour trompette* (1954), et, au-delà du langage, ont pu jouer un rôle dans la façon dont le compositeur a su comprendre les mutations du goût du public. Par sa quête incantatoire souvent relevée par les commentateurs, la musique de Jolivet a par ailleurs fréquemment été rapprochée d'un lexique du primitif (« sauvage », « équatorial », « tropical », « nègre ») assez vague, qui rappelle en de nombreux points celui qui a entouré la réception du jazz au temps de la jeunesse du compositeur (années 1920) et qui a longtemps nourri le discours français sur le jazz. Ainsi le dessein revendiqué par Jolivet de redonner à la musique « son sens originel antique, lorsqu'elle était l'expression magique et incantatoire de la religiosité des groupements humains » recoupe-t-il assez exactement la qualité que le premier discours jazzophile spécialisé a voulu voir dans le jazz, « chant de l'âme profondément religieuse du peuple noir » (Hugues Panassié). On tâchera donc ici de démêler ce qu'il y a de résonances entre Jolivet et le jazz sur le plan des représentations, de ce qu'il peut y avoir d'affinités réelles dans le langage musical – en particulier dans les concertos pour trompettes ou dans une œuvre comme le *Concerto pour piano* de 1950 (que Bernard Gavoty voyait purement et simplement comme un « concerto nègre »).

Pierre Fargeton est maître de conférences à l'Université Jean-Monnet (Saint-Étienne), membre du CIEREC (Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine). Titulaire de l'agrégation (2008) et d'un doctorat de musicologie consacré à la musique d'André Hodeir (2006), il est l'auteur d'un livre sur le langage du dernier Django Reinhardt, *La Modernité chez Django* (Mémoires d'Oc éditions, 2005) et de nombreux articles d'analyse ou de réflexion sur le jazz, en particulier la question du jazz et de l'écriture. En 2023, il a publié avec Yannick Séité *Quand les musiciens de jazz (s)écrivent*, aux éditions Hermann.

SESSION V : JOLIVET ENSEIGNANT, ENSEIGNER JOLIVET

Mathias Auclair, présidence

11H30

Teaching Jolivet's Songs : Perspectives and Approaches

Clare Wilson

Exploring the abundance of musico-poetic meaning in the early twentieth-century French *mélodie* presents itself as a fascinating pedagogical task, and the complex and manifold cultural and artistic relationships that exist between music and literature can elicit a multitude of creative responses, scholarly classroom discussions, and different ways of critically understanding advanced musical structures. By bringing to light the art songs of composers who have previously been marginalised or pedagogically overlooked, our understanding, judgement and perception of historical musical conventions can be enriched in valuable and worthwhile ways across a myriad of avenues in scholarly study, performance, and pedagogical practice.

Taking examples from two *mélodies* composed in 1928 by André Jolivet as a pedagogical case study, *Chewing-gum* and *Faux Rayon*, this paper firstly offers approaches and strategies that can help us to interpret art song forms that often resist standard analytical processes, and better comprehend the complexities of this musical language in a style suited to different student levels and musical abilities. The methodologies for this approach are built upon and developed from theories of rhythm and metre founded by Cooper and Meyer (1963), Yeston (1976), and Krebs

(1999), to offer interpretative approaches that can help to enable identification of musical strata and the resulting consonances or dissonances that are created by these interactions.

Secondly, perspectives are offered on the creative ways these analytical strategies can be implemented into current pedagogies to equip students with useful learning strategies and techniques for engaging dynamically on both analytical and contextual levels with this often challenging repertoire. This helps to illuminate the vital ways that we can actively rethink the contours of our curricula to better include the voices of composers whose works can effectively inform and innovate student thinking and perception across a wide range of musical levels. I base my pedagogical methodologies and strategies wholly in Universal Design for Learning principles and I additionally explore a variety of multimodal assessment strategies based on this repertoire during this presentation. By bringing to the forefront the captivating diversities of sound and compelling musical structures found in Jolivet's *mélodies*, this paper shines a light across the ways we can creatively establish dynamic avenues for inclusive, innovative, and valuable theoretical pedagogical engagement while simultaneously enriching our curricula with the musical voice of this dynamic composer.

Dr Clare Wilson lectures in Music in the School of School of Theology, Philosophy and Music in Dublin City University. She is the 2022 winner of the DCU Presidents Award for Excellence in Teaching in the Distinctive Approaches to Assessment and Feedback category. Clare's multidisciplinary research focusses on intersections between French music, literature, and performance in the late 19th and early 20th centuries. Recent works include studies to develop rhythmic strategies to analyse André Caplet's Fort settings: *Cinq Ballades Françaises and other mélodies*, and explorations into creative pedagogical innovations with special focus on inclusion of marginalised compositional voices.

12H

André et Hilda Jolivet au travail : l'exemple du Centre français d'humanisme musical (1959–1963)

Aurianne Bec

De manière générale, les ouvrages sur les couples d'artistes prennent la forme de biographies rédigées à travers le prisme du couple d'exception pour fabriquer une vision romancée des relations amoureuses, des lieux et des époques qui les ont vues naître. Le créateur et sa muse apparaissent indissociables sans que la notion de travail mis en commun ne soit étudiée

ni que la pluralité des rôles des femmes dans la carrière de leurs compagnons ne soit interrogée. Pourtant, les épouses contribuent souvent au processus de création et de diffusion des œuvres de leurs conjoints et ne se réduisent pas à des figures inspiratrices. Dans son autobiographie, Hilda Jolivet explique ainsi avoir été « associée à toutes les phases de [la] vie de créateur [d'André Jolivet] : le devenir de l'œuvre, les répétitions, la réalisation, le concert... » Entre 1959 et 1963, sa participation active à la fondation puis à l'organisation du Centre français d'humanisme musical (CFHM) à Aix-en-Provence constitue l'un des exemples les plus significatifs de son implication dans la vie artistique du compositeur. Plus qu'une initiative individuelle, la conception du CFHM apparaît comme une entreprise commune, ce qui soulève plusieurs questions : comment le couple organisait-il l'ensemble du travail en amont des cours d'été puis une fois sur place ? Quelles étaient les modalités du partage des tâches entre André et Hilda ? Comment la vie familiale et la vie professionnelle étaient-elles articulées au cours du CFHM ? En nous appuyant sur les témoignages d'Hilda et Christine Jolivet, la correspondance et les photographies du couple, nous proposons d'explorer un nouvel aspect de la figure d'André Jolivet au travail en insistant sur le duo formé avec son épouse au tournant des années 1960.

Après des études en musicologie à Sorbonne Université et au Conservatoire de Paris, Aurianne Bec poursuit ses recherches sur les couples d'artistes au travail entre 1930 et 1980 dans le cadre de son doctorat à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Elle travaille également à *L'Avant-Scène Opéra* comme secrétaire de rédaction.

SESSION VI : JOLIVET ET L'ÉTRANGER

Damien Mahiet, présidence

15 H

Sur les traces de la « Nouvelle France » : le rôle de l'Association française d'action artistique dans la diffusion de la musique d'André Jolivet à l'étranger

Gabriele Slizyte

Après la Deuxième Guerre mondiale, New York devient la capitale mondiale artistique. Soucieux d'utiliser les arts comme une vitrine officielle afin de reconquérir ce titre perdu, le gouvernement français fait alors appel aux jeunes compositeurs prometteurs à travers l'Association française d'action artistique (AFAA). Créée en 1922, l'association finançait, organisait et encourageait les manifestations pour assurer l'expansion artistique de la France à l'étranger.

Tout comme Olivier Messiaen, André Jolivet incarne alors l'image de la « nouvelle France » et le changement stylistique survenu dans l'écriture musicale. L'exportation de sa musique à l'étranger sera alors fortement encouragée et soutenue financièrement par l'AFAA. Les relations d'André Jolivet avec l'étranger n'ayant pas été explorées autrement que du point de vue de ses archives personnelles, l'étude de son cas à travers les archives diplomatiques de l'AFAA permettra d'évoquer l'implication du gouvernement dans la carrière du compositeur ainsi que le rayonnement géographique de sa musique. En nous appuyant sur les archives du ministère des Affaires étrangères et sur le Fonds Montpensier (BnF), cette communication propose d'analyser le rôle précis de l'AFAA dans la carrière d'André Jolivet. Ainsi, nous examinerons comment sa musique est devenue une partie importante de la politique de diffusion artistique menée et financée par la France dans la première moitié du XX^e siècle.

Violoniste et musicologue, Gabriele Slizyte fait actuellement sa thèse consacrée à l'Association française d'action artistique à l'EHESS (sous la dir. de Rémy Campos). En 2022–2023, Gabriele a été co-chargée d'un séminaire « Culture et politique dans le monde » à l'Université Sorbonne Nouvelle et a publié son article « Propagande diplomatique, management et financement des artistes : le rôle de l'Association française d'action artistique dans la carrière américaine des musiciens français au début

du XX^e siècle » (Financing Music in Europe, éd. Étienne Jardin, Turnhout, Brepols, 2022). Titulaire des Prix d'Histoire de la musique et des Métiers de la culture musicale au Conservatoire de Paris, Gabriele Slizyte a obtenu son Master à Sorbonne Université en 2019. Elle est soutenue par SYLFF, Institut des Amériques, Centre international Nadia and Lili Boulanger, la Fondation de France et la Fondation Nguyen Thien Dao

15H30

Réévaluer l'influence d'André Jolivet dans le Japon d'Après-Guerre : la signification de son Concerto pour piano et orchestre, et la question de l'identité culturelle

Shigeru Fujita

André Jolivet est une figure notable parmi les musiciens français ayant visité le Japon durant la reconstruction d'après-guerre. Mais sa visite a été éclipsée par l'attention suscitée par celle d'Olivier Messiaen quelques années plus tard, en 1962. Cette présentation vise à mettre en lumière les aspects négligés de la réception de Jolivet au Japon en examinant des revues de musique japonaises et les grands journaux (*Asahi*, *Mainichi*, *Yomiuri*) récemment numérisés. Pour dévoiler les éléments clefs de la réception de Jolivet, nous nous concentrerons sur son *Concerto pour piano*, qui y a joué un rôle central.

En novembre 1951, Kato Shuichi (1919–2008) assiste à la « légendaire » première du concerto pour piano à Paris dont il fait la critique qu'il retransmet dans les journaux japonais en février de l'année suivante. Son compte-rendu semble avoir influencé la perception que les Japonais se faisaient de la musique de Jolivet, faisant ainsi du *Concerto pour piano* son œuvre majeure. Kato, futur professeur du Collège de France, a fait les louanges du concerto en le qualifiant de « *pièce révolutionnaire pour les amateurs de musique classique* » qui porte « *un aperçu prophétique de l'avenir de la musique* ». Cependant, il est surprenant que Kato n'ait pas mentionné l'« inspiration coloniale » du concerto, qui était au centre du débat contemporain. De même, les critiques de sa première japonaise à Tokyo en juin 1956 n'ont pas abordé ce sujet. Néanmoins, lors de la première visite de Jolivet au Japon en novembre 1959, où il a dirigé lui-même le concerto, l'« inspiration coloniale » est devenue un point central de discussion. Le disciple de Jolivet, Mutsuo Shishido (1929–2007), a défendu le concerto en soulignant son lien avec « l'humanité ». Cependant, Akio Yashiro (1929–1976), formé auprès d'Henri Challan et Noël Gallon, bien qu'il reconnaisse la beauté du concerto, a exprimé une forte résistance envers ce dernier. Bien qu'un débat complet n'ait pas eu lieu, la déclaration ultérieure de Yashiro est considérée comme

le reflet du point de vue de la majorité silencieuse : « *Il est peut-être inhérent à son identité française d'aborder la composition de cette manière, mais il serait assez insensé pour nous [non-européens] d'être influencés par cela d'une manière ou d'une autre* ». Néanmoins, Yashiro continuera de considérer Jolivet comme l'un des compositeurs majeurs du XX^e siècle, incluant parmi les cinq chefs-d'œuvre contemporains le *Concerto pour Violoncelle* de Jolivet.

En conclusion, Jolivet a exercé une influence significative et plurielle sur les musiciens japonais d'après-guerre alors qu'ils cherchaient une « nouvelle identité culturelle » dans les années 1950 et 1960 (à cette époque). En effet, la musique de Jolivet a servi de catalyseur direct ou indirect dans l'évolution musicale des œuvres de Matsudaira Yoritsune (1907–2001) et Takemitsu Toru (1930–1996), qui ont pris des directions totalement différentes : Matsudaira, souhaitait mettre en avant son identité « orientale », cherchait à incorporer des éléments de la musique traditionnelle japonaise à l'écriture occidentale ; tandis que Takamatsu, en revanche, voulait oublier son identité japonaise et rêvait de créer une musique « universelle ».

Shigeru Fujita est professeur de musicologie au Tokyo College of Music. Ses recherches portent sur la théorisation et l'historicisation des langages musicaux en France après 1945, et plus particulièrement sur Messiaen, Dutilleux et Boulez. En s'appuyant sur la numérisation, il renouvelle son approche des manuscrits autographes des compositeurs, en les mettant en corrélation avec les revues accessibles et les publications pertinentes. Les recherches de Fujita visent à démystifier le processus de composition en examinant son contexte historique dans la création contemporaine. Au cours de la dernière décennie, il a mené des recherches sur le langage musical de Dutilleux, en collaboration avec la Fondation Paul Sacher à Bâle. Fujita traduit également des ouvrages musicologiques en japonais, notamment l'Introduction à la musique tonale d'Henri Gonnard (2015) et le livre de Nigel Simeone & Peter Hill sur Messiaen (2020). Ses recherches sont soutenues par le Kakenhi State Grant for the promotion of scientific research.

SESSION VII : PENSER L'HÉRITAGE DE JOLIVET

Christopher Murray, présidence

16 H

Found objects: what Pierre Boulez owes to André Jolivet

Caroline Potter

Jolivet had a greater impact on Boulez's music than is believed, and the connection between their work is ultimately rooted in surrealism. There are many intriguing links between French music and surrealist thought in the 1930s and 40s, arising within a cultural context where surrealism, ethnography and the emerging discipline of ethnomusicology were closely related. French surrealism was a pluridisciplinary environment that embraced wide-ranging artistic and intellectual interests. Composers tapped into the interests in myth and ritual shared by ethnographers, sociologists and surrealists, and the incantatory aesthetic is central to Jolivet's music and indeed to much French music of the 20th century and beyond, including Boulez. Julian Anderson's chapter *Jolivet and the style incantatoire* is an essential source on this topic; this paper will extend Anderson's analysis by focusing on Jolivet's impact on the generation of composers who emerged in Paris in the 1940s, specifically Boulez but also Yvette Grimaud. Surrealism is a fruitful lens through which to investigate Boulez's music: the surrealist concepts of objective chance, the unification of apparent opposites and the found object (*objet trouvé*) can all be applied to his music. This paper will focus on a found object, a low bass cluster featured in Jolivet's *La Princesse de Bali* (1935) that later appears in many of Boulez's early piano works. I have also found this *objet trouvé* in a piece by Grimaud, a pianist, composer, ondes Martenot enthusiast and developing ethnomusicologist who was particularly important to Boulez during his formative years.

Caroline Potter is an award-winning writer and academic based in London. Currently Visiting Reader in French Music at Royal Birmingham Conservatoire, her book, *Erik Satie, a Parisian composer and his world* (Boydell Press, 2016), was named Sunday Times Classical Music Book of the Year. She is a frequent broadcaster for organisations including the BBC and was Series Advisor to the Philharmonia Orchestra's *City of Light: Paris 1900-1950* season. January 2024 will see the publication of her book *Pierre Boulez: Organised Delirium*, focusing on Boulez's formative years, also for Boydell. She is also active as a reviewer of contemporary music for Tempo and I Care If You Listen.

16H30

Jolivet Today: his Vision and Challenge

Julian Anderson

Alluding to the title of Elliott Carter's 1944 article on Charles Ives, this paper similarly reflects a composer's perspective in aiming to show that, in all its complexities and ambivalences, Jolivet's varied and chameleon-like oeuvre may offer more surprising insights into present and future compositional directions than even Jolivet himself may have suspected. Drawing on a range of works including *Mana*, the *Cinq incantations*, *Cinq danses rituelles*, *Trumpet Concerto*, *Hymne à l'Univers* and *Third Symphony*, five fundamental aspects of Jolivet's output will be examined in turn, both from the point of view of their relations (accidental or otherwise) with various composers of different nationalities and of different generations, and with regard to their potential for stimulating, unexpected new avenues of creative investigation. The five aspects of Jolivet's compositional aesthetic to be examined are ritual, violence, stasis, poly-culturalism and spirituality. Other composers referenced will include George Benjamin, Christian Mason, Pascal Dusapin, Helen Grime and Betsy Jolas. In this way, it will be shown that Jolivet's music remains relevant for understanding the work of today's composers and that, even fifty years after Jolivet's death, the vitality of his legacy extends well into the 21st century.

Julian Anderson is professor of composition and composer in residence at the Guildhall School of Music and Drama, London. He studied composition with John Lambert, Alexander Goehr and Tristan Murail and also worked closely with Gérard Grisey. Published by Schott, his music is widely performed internationally and includes commissions by the Berlin Philharmonic, Boston Symphony, BBC Symphony, London Philharmonic, Munich Philharmonic and Cleveland orchestras as well as the Birmingham Contemporary Music Group, London Sinfonietta, Nash Ensemble English National Opera, BBC Proms and Aldeburgh Festival. He has held senior Professorships at the Royal College of Music and Harvard University, and was Artistic Director of the Philharmonia's Music of Today series.

18 H

Concert

À L'AGENDA DU CONSERVATOIRE

Programme complet
sur conservatoiredeparis.fr

JOURNÉE D'ÉTUDES DOCTORALES #2

#RECHERCHE

Samedi 11 mai 2024 à 9h

Conservatoire de Paris

Salon Vinteuil

Entrée libre sans réservation

NOTATION LABAN : LA DANSE

S'ÉCRIT AUSSI !

#LECTURE_MUSICALE

Vendredi 24 mai 2024 à 18h

Conservatoire de Paris

Médiathèque Hector Berlioz

Entrée libre sans réservation

NOTATION BENESH : LA DANSE

S'ÉCRIT AUSSI !

#LECTURE_MUSICALE

Lundi 27 mai 2024 à 18h

Conservatoire de Paris

Médiathèque Hector Berlioz

Entrée libre sans réservation

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS

Stéphane Pallez, présidente

Émilie Delorme, directrice



UNIVERSITÉ PARIS
ÉTABLISSEMENT PARTENAIRE
DE PSL UNIVERSITÉ PARIS

VOIR ET ENTENDRE SUR CONSERVATOIREDEPARIS.FR

Notre site internet vous permet
d'accéder à un vaste catalogue de films
et d'enregistrements du Conservatoire :
masterclasses, documentaires,
concerts, opéras, événements...

Prenez part à toute l'actualité
sur **Facebook**, **Twitter** et **Instagram**