

# HANS ABRAHAMSEN

OPÉRA NATIONAL DE PARIS BASTILLE/AMPHITHÉÂTRE  
5 OCTOBRE 2012



41<sup>e</sup> édition

# Hans Abrahamsen

## Ensemble Recherche

Jean-Pierre Collot, piano solo

### Winternacht

#### pour ensemble, version 1987

- I. Winternacht (to G. Trakl)
- II. Drei Welten (to M.C. Escher)
- III. Septet (to I. Stravinsky)
- IV. Im Frühling (to G. Trakl)

Composition : version 1, 1976-1978  
version 2 : 1987 pour The Elsinore Players  
Effectif : flute, clarinette, percussion, piano, guitare,  
violon et violoncelle  
Dédicace à Karl Aage Rasmussen.  
Création le 15 novembre 1987, à Copenhague  
Durée : 13'

### Études II à IX pour piano

2. Sturm
3. Arabeske
4. Ende
5. Boogie-Woogie
6. For the children
7. Blues
8. Rivière d'oubli
9. Cascades

Commande des *Études I à VII* : Bornholms Musikfestival  
Composition : *Études II à VII*, 1983,  
*Études VIII et IX* 1998  
Création le 20 décembre 1998, à Odense  
par Anne-Marie Abildskov  
Durée : 18'

Pause

Durée du concert 1h35 plus pause

Coréalisation Opéra national de Paris ; Festival d'Automne à Paris  
Avec l'appui de l'Association des éditeurs de musique du Danemark, à travers la Fondation Koda pour le développement culturel et social

France Musique enregistre ce concert



Directeur : Nicolas Joel  
Directeur de la dramaturgie  
et de l'Amphithéâtre,  
Christophe Ghristi  
120, rue de Lyon  
75012 Paris  
[www.operadeparis.fr](http://www.operadeparis.fr)



Président : Pierre Richard  
Directeur général : Emmanuel Demarcy-Mota  
Directrices artistiques :  
Marie Collin, Joséphine Markovits  
[www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)

### Schnee, dix canons pour neuf instruments

Canon 1A Calme mais toujours allant  
Canon 1B Presque toujours doux et silencieux  
Canon 2A Enjoué et allègre, mais point trop,  
toujours un peu mélancolique  
Intermezzo 1  
Canon 2B Enjoué et allègre, mais point trop,  
toujours un peu mélancolique  
Canon 3A Très lent, en se traînant et déprimé  
(tempo du Tai Chi)  
Canon 3B Très lent, en se traînant et déprimé  
(tempo du Tai Chi)  
Intermezzo 2  
Canon 4A (mineure) (Hommage à WAM) Tempétueux,  
agité et nerveux (danse allemande)  
Canon 4B (maggiore) (Hommage à WAM) Tempétueux,  
agité et nerveux (danse allemande)  
Intermezzo 3  
Canon 5A (rectus) Simple et enfantin  
Canon 5B (inversus) Simple et enfantin

Commande de l'Ensemble Recherche et de la Radio de Cologne  
WDR, avec le concours de la Fondation Siemens pour la musique  
et du Conseil danois pour les Arts  
Composition : 2006-2008  
Effectif : flûte, hautbois, clarinette, violon, alto, violoncelle,  
percussion, deux pianos  
Création le 26 avril 2008, par l'Ensemble Recherche  
au Festival de Witten  
Durée : 60'

# De blanches polyphonies



Hans Abrahamsen est un musicien de la transparence. Son art est empreint de romantisme, de l'hiver, de la nuit et de l'aube qui traversent l'œuvre de Robert Schumann et dont résonne, en son titre, *Winternacht*. Un art aussi de l'émergence et de l'advenue : à la lisière de l'audible, un frémissement initial amorce de rigoureux processus. Car la vibration, l'émotion et l'expression, immédiatement poétiques et si libres à l'écoute, résultent de structures strictes – il en est ainsi de celles, en miroir, qui ordonnent les *Études pour piano*. Des formes concentrées, d'une radicale objectivité, puisent à une mélodie bien connue ou à un matériau neutre et concret. Ce matériau, rare, sinon minimal, simple, presque enfantin, s'ouvre peu à peu, se révèle plein de surprises et exerce de la sorte sa puissante fascination. Ainsi, dans *Schnee*, cycle composé après des arrangements de Johann-Sebastian Bach, l'objectivité résulte de paires de canons de plus en plus courts, jusqu'à l'aphorisme – une réduction que les *Études pour piano* anticipaient, en regroupant les pièces par nombre décroissant et en laissant la dernière isolée. L'image d'un puzzle élégamment contracté ne serait pas vaine. Dans *Schnee*, deux phrases s'échangent, de sorte que la première devient la

dernière, et vice versa – une illusion analogue à celle des mondes du graveur néerlandais Mauritius C. Escher, multipliant les architectures simultanément ascendantes et descendantes, selon les repères que l'on y fixe. Chez Hans Abrahamsen, ce n'est plus l'espace mais le temps qui suscite l'illusion, qui avance en ralentissant et recule en accélérant. Le temps, alors, atteint une autre dimension, dans cette troublante « représentation de la neige et d'une blanche polyphonie ».

## De nuit et de neige

### Quelles ont été les influences marquantes sur votre évolution musicale ?

**Hans Abrahamsen** : Je dois mentionner surtout Per Nørgård, mon professeur de composition et par ailleurs une personnalité charismatique. Il avait étudié avec Nadia Boulanger à Paris, et avait écrit à ses débuts dans un style, disons, « nordique », post-romantique ; et il a ensuite évolué avec la découverte puis l'étude des œuvres de Stockhausen et Ligeti dans les années soixante. Il a composé par exemple en 1968 une œuvre remarquable, *Voyage into the Golden Screen*, dont le premier mouvement est basé sur le spectre d'un *sol* et d'un *la* bémol grave haussé d'un quart de ton – une des premières musiques spectrales ! Dans le second mouvement, il utilise la « série infinie », une manière de lire une série en sélectionnant les hauteurs et en en sautant d'autres pour créer un objet où l'on circule à l'infini, un peu comme un objet fractal – c'est là peut-être un lien avec Ligeti. J'ai moi-même souvent repris cette technique, et aussi son utilisation du nombre d'or pour les rythmes, afin de construire des rythmes irréguliers mais ordonnés.

### Vous êtes associé en même temps au mouvement de la « Nouvelle Simplicité » danoise.

**H. A.** : Il y a là aussi des compositeurs intéressants, comme Pelle Gudmundsen-Holmgreen, qui a écrit une *Symphony-Antiphony* remarquable. C'était une version de l'esthétique postmoderne, le désir – que vous avez déjà dans *Sinfonia* de Berio – qu'une œuvre soit faite d'objets et d'espaces différents. Pour moi, c'était en même temps naturel. J'ai commencé à composer vers seize ans. Je voulais intégrer dans les œuvres la musique *pop* ; je me voyais comme une sorte de compositeur hippie. Il fallait

faire de la place pour toutes les musiques, un peu à l'image de Christiania, le quartier libre de Copenhague. Et cela devait aussi être un style qui soit l'équivalent du *pop art* qui repose lui-même sur le dialogue des styles.

Tout cela s'est donc passé avant que je rencontre Ligeti, avec qui j'ai étudié pendant un moment en 1987. J'ai toujours pensé en même temps qu'il y avait une certaine connexion intellectuelle ou spirituelle entre certains musiciens danois et Ligeti, des influences mutuelles même, et puis il y avait Terry Riley qui fascinait les deux. Cela dit, je continue de trouver beau et important qu'il y ait cette multitude de « voix » dans la musique d'aujourd'hui, qu'il y ait la voix de Ligeti, celle de Boulez, d'Arvo Pärt...

**Est-ce qu'au début vous avez commencé par écrire en réaction contre l'esthétique qu'on associe au nom de Darmstadt ?**

H. A. : Oui, autour de 1970, quand j'ai commencé à composer, j'étais essentiellement « contre » – je voulais me libérer de tout, à la suite des événements de mai 1968, j'étais contre les autorités. Et puis pendant les années 1973-1974, j'ai étudié méthodiquement les œuvres de compositeurs comme Ligeti, Xenakis, Stockhausen et d'autres, et j'ai senti que cet héritage aussi devait entrer dans ma musique. J'ai écrit de la musique sérielle également, en tentant de combiner des éléments simples pour aboutir à un résultat complexe.

**On pourrait opposer deux versants du postmodernisme : celui énergétique qui se réclame de Stravinsky, et celui fasciné par l'univers postromantique, marqué par le sentiment de la perte, de la mélancolie, comme chez Schnittke. Est-ce que vous voyez les choses ainsi ?**

H. A. : Cette opposition était en fait très présente dans mes œuvres depuis la fin des années soixante-dix, par exemple dans *Nacht und Trompeten*, une commande du Philharmonique de Berlin que Hans-Werner Henze a créée en 1982. Mon côté romantique va d'ailleurs plutôt vers le Romantisme germanique. Le premier mouvement de *Winternacht* par exemple s'inspire du poète expressionniste Georg Trakl ; j'avais voulu mettre un texte en musique pour soprano et ensemble, mais j'ai finalement fait une version purement instrumentale. J'essayais peut-être aussi de trouver, comme Ligeti l'exprimait également dans

ses œuvres, une sorte « d'expressionnisme froid », de ne pas donner l'objet lui-même, mais son image ; pas de récits, d'histoires, mais l'expression montrée derrière un écran, afin de la dépasser. Et dans le dernier mouvement, vous avez au contraire un rappel de « l'horlogerie » de Stravinsky, un travail plus rationnel ou plus mathématique sur le matériau, le côté constructiviste que nous appelons « concrétiste » au Danemark. Il y a là vraiment deux attitudes humaines, ce sont des thèmes philosophiques. À la fin des années quatre-vingt, j'avais l'impression que le postmodernisme devenait une excuse pour composer de manière traditionnelle. Le « pluralisme stylistique » devenait plus réactionnaire. Et cela a changé autour de 1990. Mais ce n'est que récemment, en fait, que j'ai eu moi-même le sentiment, avec *Schnee* en particulier, de réussir à combiner ces deux zones – passons la forme d'un conflit dramatique mais d'une sorte de synthèse, de fusion.

**Avant cela, vous n'aviez presque rien composé pendant dix années. Est-ce que vous n'aviez plus de papier réglé chez vous ?**

H. A. : Si, tout de même. Vous voyez, je suis en train de lire le roman *1Q84* de Murakami. Il raconte à un moment l'histoire de Tchekhov qui, à l'âge de trente ans, fait un voyage vers l'île de Sakharine, en parcourant donc plus de 4000 km. Et tous ses collègues disent : qu'est ce qui lui prend ? Pourquoi n'écrit-il pas plutôt des pièces ou des nouvelles ? Mais Tchekhov a besoin de faire le vide dans son cerveau – et moi, je devais faire cela dans les années quatre-vingt-dix, je ne pouvais pas continuer. J'ai fait autre chose en plus de l'enseignement, de la méditation, et j'ai continué à dialoguer avec les maîtres de la musique en écrivant des transcriptions ; j'en ai fait beaucoup alors, de Bach, Schoenberg, Ravel... Puis un beau jour j'ai décidé d'arrêter de composer. Et dès que cela s'est su, lorsqu'un journaliste en a parlé, eh bien aussitôt, je me suis remis à écrire ! Je me suis aperçu que je pouvais produire également des « essais » sur ma propre musique, qu'elle se laissait développer, qu'il y avait des proliférations nouvelles ; c'est d'ailleurs une idée qui revient dans *Schnee*, où chacun des cinq canons est doublé. Cela m'a permis de me libérer, en découvrant à quel point il est important de reformuler toujours les mêmes choses, d'aller vers la différence infime, comme un peintre peut reprendre toujours un même motif.

**Ya-t-il eu quelque chose de nouveau tout de même ?**

H. A. : Peut-être, en tout cas comme je le vois maintenant. C'était aussi lié à l'âge, au temps. Quand j'étais jeune, une part de ma musique exigeait une sorte de « nouvelle naïveté » – qui est au fond difficile à réaliser. Dans les années quatre-vingt, on m'a dit : va à l'Ircam – mais je sentais cet univers comme très étranger, trop technique pour moi. Et pourtant, je devais me débarrasser de mon côté naïf, introduire plus de complexité, la microtonalité également, qui apparaît aussi dans *Schnee* : on passe ici à travers trois types d'accords différents, pour lesquels les instruments se réaccordent dans les intermezzos. La même chose vaut pour le rythme ; vous voyez, le côté droit de mon corps est nettement moins performant que mon côté gauche, et ainsi mes rythmes deviennent « autobiographiques » – ils sont déséquilibrés, irréguliers, compliqués.

**Est-ce qu'il y a eu également une nouvelle attention aux sonorités, aux modes de jeu, comme ces sons exilés dans l'extrême aigu dans le premier canon de Schnee ?**

H. A. : C'était en fait une idée très ancienne – des harmoniques presque inaudibles qui descendent vers le registre audible. Ce type de sons, je n'étais pas capable de l'utiliser dans ma musique avant 2000, donc de trouver un point de convergence entre l'écriture de Sciarrino ou de Lachenmann et le style de Steve Reich. Une véritable intégration, pas l'éclectisme postmoderne. D'où la nécessité de ce « blanc » pendant dix années.

**Schnee est donc constitué d'une série de canons – une forme à la fois prestigieuse (c'est de l'écriture en imitation) et un peu basique, ludique...**

H. A. : L'idée fondamentale est surtout que chacun des canons soit doublé. J'ai été longtemps fasciné par ces appareils qui permettaient la superposition de deux images pour obtenir une image en 3D. C'est cela pour moi, la répétition : deux éléments se fondent en un troisième, le passé et le présent se superposent. La même chose est vraie quand on réécoute une œuvre : vous écoutez une combinaison de deux moments, et il y aura peut-être même une rétroaction sur le premier. Le matériau des canons est très simple, presque enfantin, un peu comme chez Paul Klee. C'est le travail à partir de là qui est complexe, les décalages, le découpage irrégulier

des phrases, elles-mêmes superposées à d'autres découpages différents, l'agencement des notes en groupes croissants ou décroissants... Le canon est la part mathématique de l'œuvre, par opposition au monde poétique évoqué, la neige, la blancheur. Le premier thème de canon est déduit de celui de l'*Art de la fugue* de Bach : j'applique le principe de la « série infinie » aux cinq premières hauteurs et je déduis ensuite des harmoniques une sorte de mélodie qui vient en contrepoint, elle-même très simple. J'ai toujours pensé qu'une mélodie doit se trouver, qu'il faut l'extraire, la découvrir dans un matériau – non pas l'inventer de but en blanc. Les autres canons proviennent d'un modèle que j'ai utilisé dans un quatuor à cordes de 1973, formé de deux lignes qui se croisent.

**Est-ce que ce goût pour les structures rigoureuses serait un trait caractéristique de l'art danois ?**

H. A. : Je ne sais pas. En tout cas, il n'y pas seulement la nature, les grands paysages... Chez Hans Christian Andersen, il y a de petites histoires, mais souvent très crues et cruelles. Vous avez les séries de personnages immobiles chez le peintre Vilhelm Hammershøi aussi, et tout le mouvement Dogma initié au cinéma dans les années 1990 par Lars von Trier, qui s'appuie sur des règles, des limitations. J'aime les structures rigoureuses, il est vrai : dans *Schnee*, ce sont les canons variés, qui durent deux fois 9, deux fois 7, deux fois 5, deux fois 3 et deux fois 1 minute. Dans *Winternacht*, les tempos deviennent progressivement de plus en plus lents. Ordre décroissant en revanche dans les *Dix Études pour piano* : quatre pièces aux titres allemands, qui travaillent sur des mètres irrationnels, trois pièces américaines, qui symbolisent le monde moderne, deux pièces françaises qui entrent dans la sonorité, le timbre, et à la fin une pièce italienne.

**Qu'a-t-elle d'italien, en fait ?**

H. A. : Je ne sais pas vraiment... Elle s'intitule *Trompettes du matin* et elle n'est peut-être pas si italienne que ça... Mais dans la musique italienne, les trompettes expriment toujours la joie, alors que dans la musique allemande, elles signalent la guerre...

Propos recueillis par Martin Kaltenecker

# Biographies

## Hans Abrahamsen

Né à Copenhague en 1952, le compositeur danois Hans Abrahamsen apprend d'abord à jouer du cor. Plus tard il suit les cours de théorie et de composition à l'Académie royale de musique du Danemark. Il étudie auprès de Per Nørgård, Pelle Gudmundsen-Holmgreen, puis György Ligeti. En 1989, il reçoit le prestigieux Prix Carl Nielsen et Anne-Marie Carl-Nielsen, puis le Prix Wilhelm Hansen en 1998. Depuis 1995, il enseigne la composition à l'Académie royale. Parmi ses œuvres publiées par les Éditions Wilhelm Hansen :

*Dix Préludes* pour quatuor à cordes (1973)  
*Stratifications* pour orchestre (1973-1975)  
*Winternacht* pour ensemble (1976-1978)  
*Quatuor à cordes n° 2* (1981)  
*Nacht und Trompeten* pour orchestre (1981)  
*Dix Études pour piano* (1983-1998)  
*Märchenbilder* pour ensemble (1984)  
*Lied in Fall*, pour violoncelle et orchestre (1987)  
*Two Pieces in Slow Time* pour ensemble de cuivres et percussion (1999-2000)  
*Concerto pour piano et orchestre* (1999-2000)  
*Fire Stykker* pour orchestre (2000-2003)  
*Schnee* pour ensemble (2006-2008)  
*Wald* pour quinze instrumentistes (2009)  
*Double Concerto* pour violon, piano et cordes (2011)

Hans Abrahamsen a également transcrit un nombre important d'œuvres (*Étude Arc-en-ciel* de Ligeti, des œuvres de Carl Nielsen, de Johann-Sebastian Bach et Per Nørgård). En mars 2012, Hans Abrahamsen est le compositeur invité par le Festival de Witten qui présente plusieurs de ses œuvres dont *Tre små nocturner* par le Quatuor Arditti et l'accordéoniste norvégien Frode Haltli, et la création du *Quatuor à cordes n° 4*. En projet, une œuvre commandée par Simon Rattle et la Philharmonie de Berlin, pour soprano (Barbara Hannigan) et orchestre ; création en février 2013.

## Jean-Pierre Collot, piano

Jean-Pierre Collot étudie au CNSM de Paris auprès de Jean-Claude Pennetier, Christian Ivaldi et Jean Koerner et y obtient des premiers prix de piano, de musique de chambre et d'accompagnement au piano. Il a étroitement collaboré à Paris avec l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Fa, TM+. Membre de l'Ensemble Recherche depuis 2003, il se produit aussi en soliste. Il crée de nombreuses œuvres qu'il enregistre au disque et à la radio.

## Ensemble Recherche

Avec plus de 500 créations depuis sa fondation en 1985, l'Ensemble Recherche a considérablement contribué au développement du répertoire de musique de chambre et d'ensemble. Parallèlement à une intense activité de concerts, l'ensemble participe à des projets scéniques, enregistre pour la radio et la télévision, enseigne auprès d'instrumentistes et de compositeurs. L'ensemble est également présent dans les conservatoires comme par le biais du projet *Hör mal!* (*Écoute!*) visant à développer écoute et créativité chez les enfants et les adolescents.

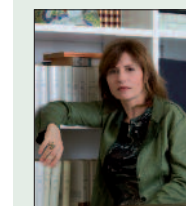
L'académie organisée en partenariat avec l'Orchestre baroque de Freiburg (Ensemble-Akademie Freiburg) constitue également un lieu de formation privilégié. L'ensemble, constitué de neuf solistes, possède une ligne de programmation originale qui lui fait occuper une place déterminante sur la scène musicale internationale. Son répertoire s'étend de la fin du XIX<sup>e</sup> aux œuvres de l'avant-garde contemporaine en passant par les impressionnistes français, la deuxième École de Vienne, l'École de Darmstadt ou le spectralisme. Autre centre d'intérêt majeur : le regard contemporain porté sur la musique d'avant 1700.

Plus de cinquante CDs et de nombreux prix internationaux – parmi lesquels le Prix de la critique allemande – témoignent de la vitalité et de l'engagement qui animent l'Ensemble Recherche.

[www.ensemble-recherche.com](http://www.ensemble-recherche.com)

Martin Fahlenbock, flûte / Jaime González, hautbois / Shizuyo Oka, clarinette / Melise Mellinger, violon / Barbara Maurer, alto / Åsa Åkerberg, violoncelle / Christian Dierstein, percussion / Jean-Pierre Collot, piano / Klaus Steffes-Holländer, piano / Jürgen Ruck, guitare (invité)

## PROCHAINEMENT



16 OCTOBRE 2012

**Mason, Pattar,  
Ronchetti,  
Stockhausen**

Opéra national de Paris /  
Bastille-Amphithéâtre



EDITION WILHELM HANSEN

Representing composers Hans Abrahamsen, Per Nørgård and Pelle Gudmundsen-Holmgreen. [www.ewh.dk](http://www.ewh.dk)



# MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

**Alla Breve**, du lundi au vendredi à 16h55

**Les lundis de la contemporaine**, lundi à 20h

**Electromania**, lundi à minuit

**Chronique contemporaine**, jeudi à 7h20

**Electrain de nuit**, 3<sup>e</sup> lundi du mois à 1h

france  
musique

© Christophe Abramowitz/Radio France

**CE MONDE A BESOIN DE MUSIQUE**  
francemusique.fr