

HANS
ABRAHAMSEN
MARK
ANDRE
REBECCA
SAUNDERS

22 octobre 2013

Opéra national
de Paris-Bastille
Amphithéâtre



Hans Abrahamsen
Tre små nocturner
pour accordéon et quatuor à cordes

Rebecca Saunders
Fletch
pour quatuor à cordes

Choler
pour deux pianos

extraite

Hans Abrahamsen
Air
pour accordéon solo

Mark Andre
S1
pour deux pianos

Frode Haltli, accordéon

Yukiko Sugawara et Tomoko Hemmi, pianos

Quatuor Arditti
Irvine Arditti, violon
Ashot Sarkissjan, violon
Ralf Ehlers, alto
Lucas Fels, violoncelle

Coralisation Opéra national de Paris ; Festival d'Automne à Paris

Avec le concours de la Sacem



France Musique enregistre ce concert



Photographie couverture : Rebecca Saunders © Katrin Schander

Lumière et couleurs



Si le s de l'énigmatique titre *S1* de Mark Andre fait allusion à l'allemand *Schwelle*, le seuil, mais aussi au S-Bahn (le RER de Berlin), l'œuvre décrit un voyage musical à travers des situations qui se dissipent, s'éteignent, sans laisser de traces, et induit une « petite méditation métaphysique » sur la disparition, où résonne l'injonction biblique *Noli me tangere*. Dans les *Tre små nocturner* (*Trois Petits Nocturnes*), entre timbres frêles, anamorphose de tango et languissante berceuse, Hans Abrahamsen associe des cordes diaphanes et les accents prégnants de l'accordéon. *Air* revisite une œuvre ancienne pour ce même instrument, *Canzone*. La sillonner à nouveau, après avoir oublié les règles qui avaient présidé à son écriture, c'est en donner une toute autre version, dans la distance, et y scruter le polissage des ans, l'oubli.

À la blancheur d'Abrahamsen répondent les couleurs de Rebecca Saunders, et surtout un rouge intense, évoquant les théories humorales d'antan. *Choler* se réfère en effet à la bile mêlée de sang et à la capacité que l'on prêtait aux humeurs de déterminer les qualités de chacun. Aussi l'œuvre fait-elle montre d'un tempérament bilieux, d'une irascibilité, aux soudaines éruptions. Comme dans *Fletch*, dont le titre rappelle la plume stabilisant la flèche de l'archer, Rebecca Saunders accorde au son, d'une intense présence, une énergie, un corps.

Hans Abrahamsen
Tre små nocturner
pour quatuor à cordes et accordéon
Andante amabile
Allegro appassionato
Langsam gehend, immer zögernd, mit unsicheren, schlependen Schritten
Composition : 2005. Commande : Cikada Ensemble avec le concours de Domus
Éditions Wilhelm Hansen
Durée : 9'

Dans le premier de ces *Trois Petits Nocturnes* se forme une musique lente et qui « tombe », sur une pulsation irrégulière donnée par les harmoniques des cordes. Le second nocturne est rapide, sans aucun silence, et il fait penser brièvement à un tango. L'accordéon est employé ici de façon traditionnelle, avec une basse d'accords et un accompagnement standard en *oum/ta/ta*. Le troisième est à nouveau lent, très lent même, et les indications de tempo et d'expression sont en allemand. Il s'achève sur une berceuse de l'accordéon joué avec une technique inhabituelle qui imite le *portato* des instruments à cordes, et qu'accompagnent les harmoniques aiguës des cordes, pendant que le premier violon cite doucement une mélodie du premier nocturne.

Hans Abrahamsen
Extrait du programme du Festival de Witten, 2012
Traduction, Martin Kaltenecker

Hans Abrahamsen
Air, pour accordéon solo
Composition : 1978-2006
Version 2006 dédiée à Frode Haltli
Éditions Wilhelm Hansen
Durée : 9'

Récit d'une collaboration

« Copenhague, 1977 : Hans Abrahamsen, âgé de 25 ans, écrit une pièce pour accordéon, avec bien des difficultés, et livre finalement en 1978 *Canzone* qui, retravaillé en 2007, s'intitulera *Air*.

Copenhague, 1996 : presque vingt plus tard, je suis étudiant au Conservatoire royal de Copenhague. Hans Abrahamsen est maintenant une légende dans

l'institution. J'observe comment il monte l'escalier vers la cantine au dernier étage, malgré sa maladie musculaire, en s'appuyant sur la rampe. À la cantine, on parle à voix basse de ce compositeur qui a cessé de composer.

San Francisco, 2006 : le *grand old man* de la vie musicale danoise, Per Nørgård, me raconte qu'il y a quelques années, il a vu Hans Abrahamsen tourner les pages pour une pianiste pendant une exécution du *Pierrot lunaire* de Schoenberg. Il remarque en souriant qu'il n'avait jamais vu quelqu'un, assis sur le bord d'un tabouret, tournant les pages avec autant de précaution et d'amour... La pianiste était Anne Marie Abildskov. Peu de temps après, Hans Abrahamsen compose de nouveau !

Berlin, 2002 : Anne Marie est la soliste du *Concerto pour piano et orchestre* (1999-2000) de son mari Hans Abrahamsen et je suis heureux de constater à nouveau pourquoi je trouve la musique d'aujourd'hui si passionnante. J'entends un compositeur courageux, à maturité. Pour moi, le mythe Hans Abrahamsen se confirme. La réaction des musiciens est réservée. Ils parlent d'un compositeur difficile, attaché de façon presque malade à des détails et qui n'est pas loin d'exploser quand ils ne jouent pas exactement ce qui figure dans la partition. Mon désir de collaborer avec lui n'en est aucunement refroidi. L'expérience du concert de Berlin m'incite à reprendre *Canzone* de Hans Abrahamsen.

Manchester, 2005 : je demande à Hans Abrahamsen s'il peut imaginer retravailler son péché de jeunesse *Canzone*. Il refuse immédiatement : il est très différent de ce qu'il était alors. Remonter aussi loin dans le passé voudrait dire reprendre l'œuvre d'un autre. Je lui dis ce que j'ai toujours ressenti dans *Canzone* : dans sa simplicité, l'œuvre a un grand potentiel, mais elle est marquée d'une façon curieusement irritante par l'esprit de son époque, peut-être également par son (premier) interprète. Certaines cadences me semblent exagérément explosives, il y a des trilles bizarres, de petits détails qui ne collent pas tout à fait. À cela s'ajoute une section minimaliste un peu américanisante, beaucoup trop courte et qui ne correspond pas non plus à l'accordéon.

Lingby (Danemark), 2006 : après avoir échangé quelques emails avec lui, je rencontre Hans. Il a écouté mes suggestions, il pense regarder la pièce à nouveau, sans s'engager. Nous nous sommes pré-

parés tous deux. J'ai marqué les endroits où la musique présente, selon moi, des longueurs et dit peu de choses. Hans est inspiré et prêt à l'action. Il a commencé à analyser cette œuvre vieille de presque trente ans. Je suis fasciné par ce compositeur qui sait expliquer chaque son et chaque rythme par des systèmes cohérents. Et puis cette découverte : c'est précisément aux endroits que moi, l'interprète, je ressens comme caduques, et qui font allégeance d'une manière ou d'une autre au goût de l'époque, que le jeune Abrahamsen, à 25 ans, avait transgressé ses propres règles ! Le compositeur mûr ne comprend plus pourquoi : est-ce dans un esprit de contradiction juvénile ? Car le jeune échoue précisément au moment où il n'a plus confiance en lui, où il dit : « Là, il faut ajouter quelque chose qui emporte le morceau ».

Air (2006) est une nouvelle version de *Canzone*. Certains éléments ont été coupés, il y a aussi des ajouts. La pièce, assez brève, a été divisée en plusieurs mouvements. Ce qui subsiste, c'est la forme nue, soutenue par le phrasé, le tempo, la dynamique.

Frode Haltli

Extrait du programme du Festival de Witten, 2012
Traduction, Martin Kaltenecker

Mark Andre *S1*, pour deux pianos

Composition : 2011-2012

Commande de la WDR pour les Wittener Tage für neue Musik et de la Sacem

Création le 27 avril 2012 à Witten par Yukiko Sagawara

et Tomoko Hemmi

Editions Peters

Durée : 26'

« Le titre *S1* indique l'idée de seuil, *Schwelle* en allemand, des seuils entre types sonores, entre familles sonores, mais aussi en tant que phénomènes ou processus constitutifs de leur composition.

J'ajoute que je vis à Berlin depuis longtemps maintenant, où le S-Bahn, le RER, relève du domaine de la banalité, du quotidien, ainsi que d'autres seuils, historiques, comme ces traces qui demeurent quand on passe de l'Est à l'Ouest. *S1* est né de ce que j'éprouvais alors dans le S-Bahn de Berlin. C'est une sorte de voyage à travers trois familles sonores, aux iden-

tités distinctes : l'harmonicité du commencement (des sons « habituels ») ; puis l'inharmonicité, quand les interprètes jouent à même les cordes des pianos et laissent entendre des couleurs micro-intervalles ; et *in fine* le bruit. J'ai cherché à éliminer tout type d'impulsion. Or, on le sait, le piano est indissociable du modèle archétypique de l'attaque et de la résonance, avec les transitoires d'attaque.

L'idée de seuil évoque aussi un élément qui m'est plus personnel, en tant que croyant et pratiquant. Elle est centrale dans les Évangiles, où le quotidien ouvre à des questions métaphysiques et relatives à l'au-delà. Ne serait-ce, par exemple, que la communion, le partage du pain et du vin. Dans l'Évangile de Jean, qu'on le tienne pour une légende ou une histoire réelle, l'épisode du *Noli me tangere* suggère un seuil comme latence. La disparition déploie une autre catégorie de présence – comme dans l'épisode d'Emmaüs.

Dans *S1*, les seuils se croisent et déploient des interstices. Mais en quoi la disparition – disparition de résonances, de familles sonores ou d'objets sonores – déploie-t-elle une autre forme de présence ?

En composant, j'étais dans un travail d'écoute. Le matériau, les situations me l'imposaient. Et que les situations sonores prennent les commandes me convient assez. Il ne me revient que de créer les conditions pour cela. Les deux pianos de *S1* ne sont ni une sorte de « méta-instrument », ou de « super-piano », ni une simulation réduite de l'orchestre, mais autorisent à approfondir l'inharmonicité et le bruit.

Le toucher y est essentiel, en tant que phénomène actif, par le jeu des pédales, mais aussi par des types d'effets. Mettre les doigts sur les cordes et exercer sur elles diverses pressions modifient la nature du son. Si l'on étouffe la corde à un endroit stratégique, on libère un harmonique, un partiel, ou quelque chose d'inharmonique, proche d'un timbre de cloche. Le mode de jeu permet de franchir le seuil de familles sonores aux qualités et aux identités morphologiques différentes. Et l'on en revient, là aussi, indirectement, ou peut-être directement, au *Noli me tangere*. Mais je n'ai pas eu de démarche intellectuelle *a priori*, j'étais en recherche. »

Mark Andre

Berlin, 28 mai 2013

Propos recueillis par Laurent Feneyrou

Rebecca Saunders *Fletch*, pour quatuor à cordes

Composition : 2012

Commande : ORF-Musikprotokoll Graz, Wigmore Hall Londres, avec le concours d'André Hoffmann, du Quatuor Arditti et de la Fondation Ernst von Siemens pour la musique

Création : 6 octobre 2012, à Graz/Musikprotokoll, par le Quatuor Arditti

Edition Peters

Durée : 14'

Choler, pour deux pianos

Composition : 2004

Commande : BBC pour le Festival de Huddersfield

Création en novembre 2004, à Huddersfield,

par Nicolas Hodges et Rolf Hind

Édition Peters

Durée : 17'

Entretien

Vous êtes anglaise, mais vous êtes allée étudier la composition à Édimbourg.

Rebecca Saunders : C'est qu'il y a là une faculté de musique très ancienne, très réputée, et à l'époque, dans les années 1980, on pouvait s'inscrire un peu partout, puisqu'il n'y avait pas encore de droits d'inscription. J'avais également une grande envie d'être ailleurs – et l'Écosse, c'est tout de même un autre pays que l'Angleterre.

À partir de quand avez-vous étudié avec Nigel Osborne ?

R. S. : Le système était un peu différent alors, le *bachelor* en musique durait quatre ans et on se spécialisait à la fin seulement en composition et en interprétation. Il y avait plusieurs professeurs à Édimbourg, qui m'ont initiée à la composition électronique, que j'ai explorée en profondeur, mais Osborne était sans doute le plus passionnant. C'était quelqu'un d'extrêmement cultivé, maîtrisant une quinzaine de langues, ouvert à toutes sortes de sujets autres que la musique, et il représentait pour nous, en Grande-Bretagne, une figure internationale. Il n'incarnait pas exclusivement la tradition anglaise, il avait aussi étudié à Darmstadt, en Pologne...

Quelle était alors la situation en Angleterre pour un jeune compositeur ?

R. S. : La scène était un peu fermée, mais en lien étroit avec la Hollande et peut-être plus avec la France qu'avec l'Allemagne. En tout cas, quand j'étais

étudiante, Paris était pour nous une sorte de Mecque musicale, au point que j'y allais parfois pour un concert. J'ai travaillé aussi sur l'UPIC développé par Xenakis. Je savais que je voulais être exclusivement compositrice et que je devais me rendre à l'étranger. Et une fois prises ces décisions, c'était une immense libération de se retrouver ailleurs, quelle que soit la situation dans son pays d'origine. On recommence tout à zéro, on se rencontre soi-même de nouveau, on se voit autrement, on est un peu en dehors de la société et on peut chercher son propre langage d'une manière plus libre que si l'on reste rattaché aux structures culturelles et sociales dans lesquelles on a été élevé. Tout peut être objet de questionnement. C'était ça l'important, et puis la musique de Wolfgang Rihm...

Quand avez-vous écouté sa musique pour la première fois ?

R. S. : Juste avant de me décider à partir. Je m'étais fait envoyer des cassettes par le Goethe Institut de Glasgow, mais aussi par d'autres instituts, de France, des œuvres de Donatoni et de compositeurs qui enseignaient un peu partout et chez qui j'entendais de nouvelles manières de concevoir la musique. Chez Rihm, c'était surtout l'expressivité qui m'avait frappée, une énergie vitale, un langage qui affirmait la vie et qui me parlait sans que j'aie pu formuler précisément pourquoi. Je ne connaissais par ailleurs rien à l'Allemagne, je savais à peine où elle se situait, c'était toute une aventure.

J'ai vécu trois ans à Karlsruhe. L'enseignement de Rihm consistait en des leçons particulières, plutôt une conversation qui partait précisément des besoins de l'élève, sans passer par le métier ou des détails techniques, ni par l'étude de ses œuvres. Rihm possède ce don de se concentrer sur des étudiants très différents et il m'a donné un cadre dans lequel j'ai pu très vite devenir indépendante. On entendait aussi beaucoup la musique de Lachenmann. Et il y avait Mathias Spahlinger, Walter Zimmermann – qui venait pour nous ouvrir l'horizon sur Feldman et les Américains – et Péter Eötvös.

Comment s'est fait chez vous le passage vers la vie professionnelle ?

R. S. : J'ai eu la chance, à la fin de mes études, d'obtenir une bourse de doctorat à Édimbourg, très généreusement dotée, sur trois ans. J'en suis encore aujourd'hui très reconnaissante. J'avais déjà quelques propositions de commandes, peu rémunérées, mais qui m'ont permis de me consacrer entièrement à la composition ; pour ma thèse, il n'y avait pas de

travail écrit à produire – uniquement l'exploration des sons, des structures. Ensuite, j'ai commencé à faire des allers-retours entre l'Allemagne et l'Angleterre, et je me suis ensuite installée à Berlin en 1998. Les prix que j'ai reçus m'ont permis la stabilité matérielle, le Prix Busoni et le Prix Ernst von Siemens par exemple. J'ai enseigné à Berlin dans un cadre privé, ayant la chance de trouver des étudiants qui venaient de partout (Paris, Munich, Londres), et ensuite à la Hochschule de Cologne en 2008, puis de façon permanente à Hanovre depuis 2010.

Quelles rencontres ou lectures autres que musicales ont été importantes pour vous ?

R. S. : Beckett avant tout, surtout sa dernière période, ces nouvelles où le langage est réduit à l'état de squelette, avec parfois des structures presque musicales. Et je me suis beaucoup intéressée à Vilem Flusser, un théoricien des médias qui explore une approche phénoménologique, par exemple dans son livre *Objets et Non-Objets* (1993). Il s'agit de tout oublier, de mettre entre parenthèses ce que l'on sait déjà et de se concentrer sur un objet, un instrument, une sonorité, d'aller à la rencontre d'un geste instrumental comme si c'était la première fois, d'un piano comme si on n'en avait jamais vu.

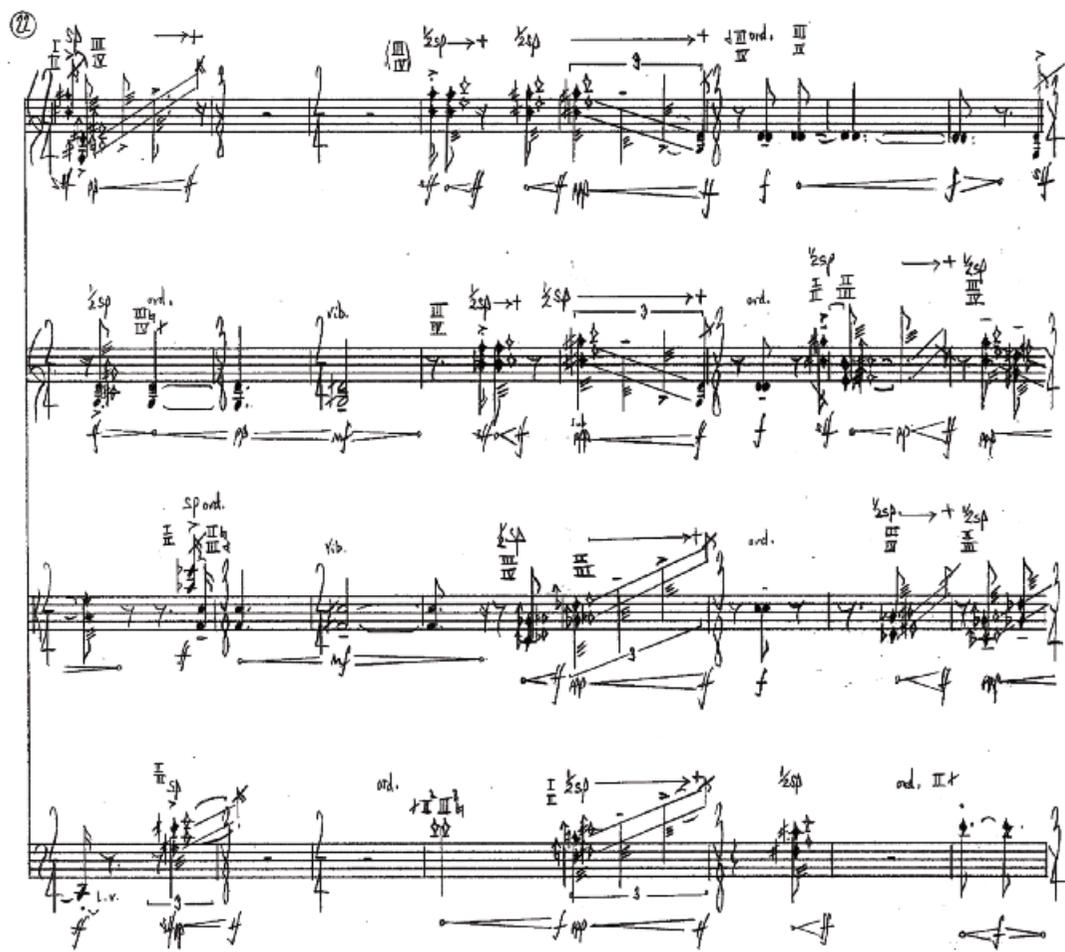
Une de vos premières œuvres pour ensemble Into the Blue est dédiée à Derek Jarman.

R. S. : Derek Jarman a été une grande force dans le monde culturel britannique, un artiste incontournable, à la fois peintre et cinéaste. Son film *Blue* consiste en un écran bleu, accompagné d'une bande sonore très complexe, un tissage subtil de musiques et de paroles. Il a beaucoup écrit sur l'histoire culturelle, sur la morale sexuelle, et son livre *Chroma* m'a fasciné : une succession de citations, d'aphorismes, de poèmes, de bouts de conversations, reliés aux différentes couleurs, pour faire apparaître le sens culturel, politique, social et artistique d'une couleur.

La couleur est une notion importante pour moi. On pourrait parler tout aussi bien de lumière, des valeurs d'ombre et de lumière du son, ou de la dimension spatiale, tous ces aspects sont liés. Le paramètre de l'espace m'a beaucoup intéressé depuis 2003, la façon dont il imprègne un son, le rôle de la distance entre les musiciens sur notre perception.

Vous parlez du poids des sons et, à propos de Quartet (1998), de « prendre les sons dans la main ». C'est une belle image, mais que signifie-t-elle concrètement ?

R. S. : Quand je compose, je compare les murs blancs



de mon atelier à une grande page blanche. Mais cette page est en fait déjà saturée de sons, le silence est saturé de potentialités sonores, et je dois extraire les sons un à un – en tirant comme sur un fil qui pourra ensuite retourner au silence pour disparaître ou bien en dégageant avec violence des sons de ce blanc. Je forme en somme des cadres, pour découper les sons, je les sculpte, et je dois ressentir leur poids, un poids physique, la présence corporelle de la musique. Il faut ensuite réagir lucidement, consciemment.

Faites-vous beaucoup d'esquisses, de schémas ?

R. S. : Non. Ce que je fais en revanche, c'est au préalable une recherche avec les interprètes – peut-être par nostalgie de l'interprète en moi qui s'est perdu. J'ai besoin de me retrouver avec les musiciens, d'étudier un son, parfois un fragment, un souffle sonore, un geste minimal, pour l'explorer, le retourner, le scruter, parfois tout simplement pour observer comment procéder, mécaniquement. Les grilles, cela fait gagner du temps, il est vrai, mais hélas, cela ne m'apporte rien dans mon travail... À trop la fixer par avance, la musique s'enfuit. Je travaille très intuitivement, l'intelligence se traduit dans une attention extrême aux sons, dans une focalisation de l'écoute.

Ce qui frappe à l'écoute de vos œuvres, c'est l'énergie sonore. Aimez-vous Xenakis ?

R. S. : J'aime énormément la musique de Iannis Xenakis ! Il y a chez lui une magistrale complexité dans la maîtrise souveraine de masses sonores énormes, si bien que l'énergie est lâchée, je ne dirais pas construite, mais libérée sous contrôle.

Quelle est la source d'inspiration de Choler ? Était-ce l'affect de la colère ?

R. S. : Le titre résume le type d'énergie que je voulais rendre, avec des objets sonores très directs, des événements, des couches de résonances qui se superposent et mettent en relief tout le spectre du piano. Les deux pianos devaient former un « méga-piano » ou un seul instrument, à l'énergie sauvage mais canalisée.

Le piano est-il votre instrument ?

R. S. : Mes parents sont pianistes, ma grand-mère aussi, je me recroquevillais sous le piano quand j'étais petite. Il était donc omniprésent ! Et je l'aime toujours en tant qu'objet théâtral, chargé d'histoire et de potentialités, je n'en ai pas fini avec cette fas-

cination. Avant d'écrire *Choler*, j'avais entendu Nicolas Hodges et Rolf Hind. Je savais combien leur style d'interprétation et leur langage corporel était différent et je désirais travailler avec cette tension. En l'occurrence, je savais très bien ce que voulais et j'ai travaillé beaucoup moi-même sur l'instrument en expérimentant avec les différents clusters, sur les touches blanches ou noires, exécutés avec la paume de la main, avec l'avant-bras, les *glissandos* etc., toute une chorégraphie qui implique les bras et le torse.

C'est une œuvre à voir aussi bien qu'à entendre alors ?

R. S. : Je trouve cela très important en effet. Dans *Choler*, les deux grands pianos, tête-bêche, imbriqués, forment un objet théâtral merveilleux, avec les musiciens qui s'affrontent et se répondent. J'ai réalisé une série de projets qui se sont rapprochés de plus en plus du théâtre, même si les protagonistes sont encore des musiciens, comme dans *Chroma* qui a été créé à la Tate Modern et dans une seconde version au Musée de la musique à Paris. Il y avait les musiciens de l'EIC, sans chef, et j'arrivais avec mes platines et mes quatre-vingts boîtes à musique... Récemment, j'ai exploré cette perspective dans *Stasis*, une œuvre pour orchestre de près d'une heure jouée au Festival de Donaueschingen. Elle repose sur le mouvement complexe de vingt-trois sections brèves qui apparaissent dans des combinaisons spatialisées toujours nouvelles. C'est déjà du théâtre, et je verrai comment je peux prolonger cette expérience ailleurs qu'au concert.

Dans le quatuor Fletch, c'est aussi le caractère gestuel qui frappe...

R. S. : La partition repose sur des gestes brusques, violents. Je n'ai pas toujours fait cela d'ailleurs, d'autres œuvres vont dans une direction différente, comme le *pianissimo* continu de murmures. Dans ce quatuor, je voulais partir d'un seul geste corporel minimal qui est, sous sa forme la plus élémentaire, constitué d'une levée de l'archet, jouant sur le chevalier un double trille en harmoniques. Une sorte de *glissando* rapide du rien au *fortissimo* – un geste à la fois affirmatif, dirigé, et toujours instable, fragile, sur le point de se rompre. J'aime cette contradiction. *Fletch* désigne l'empennage de la flèche, qui vibre et produit ce sifflement qui a été mon point de départ.

Avril 2013
Propos recueillis par Martin Kaltenecker

Ci-contre : *Fletch*, manuscrit
© Rebecca Saunders

BIOGRAPHIES

Compositeurs

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 cuivre

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 a été invité par le Festival de Witten qui a présenté plusieurs de ses œuvres dont *Tre små nocturner* par le Quatuor Arditti et l'accordéoniste norvégien Frode Haltli, et le *Quatuor à cordes n°4*.

Le 20 décembre 2013 sera créé à Berlin *Let me tell you*, une œuvre commandée par la Philharmonie de Berlin, pour soprano (Barbara Hannigan) et orchestre, direction Andris Nelsons.

Hans Abrahamsen au Festival d'Automne à Paris :

1982 Aspects de la musique minimale en Europe

Winternacht (Centre Pompidou)

2012 *Winternacht*, pour ensemble, version 1987

Études pour piano (sélection)

Schnee pour ensemble

(Opéra national de Paris Bastille-Amphithéâtre)

Mark Andre

Né le 10 mai 1964 à Paris, Mark Andre étudie au CNSMDP, dont il est titulaire des premiers prix de composition, contrepoint, harmonie, analyse et recherche musicale, ainsi qu'à l'École Normale Supérieure, où il soutient en 1994 un mémoire de DEA : *Compossible musical de l'Ars subtilior*. Boursier Lavoisier du ministère des Affaires étrangères, il suit de 1993 à 1996 l'enseignement de Helmut Lachenmann à la Hochschule für Musik de Stuttgart, où il obtient un diplôme de perfectionnement en composition. Il étudie ensuite l'électronique musicale avec André Richard au Studio expérimental de la Fondation Heinrich Strobel du SWR à Freiburg. Lauréat de nombreux prix internationaux (Kranichsteiner Musikpreis Darmstadt, Ville de Stuttgart, Fondation Siemens, Fondation Kaske, Akademie der Künste de Berlin...), Mark Andre est en résidence à l'Académie Schloss Solitude (1995), au SWR (1997), à la Villa Médicis à Rome (1998-2000), à l'Opéra de Francfort (2001), au DAAD de Berlin (2005), et enseigne le contrepoint et l'orchestration au Conservatoire de Strasbourg et à la Musikhochschule de Francfort, puis la composition à la Hochschule für Musik de Dresde. Le triptyque *...auf...* a été joué en 2009 par l'orchestre SWR dirigé par Sylvain Cambreling à Berlin (Festival März-Musik) ; à Bruxelles (Ars Musica) et à Paris (Cité de la Musique / Festival d'Automne à Paris). Depuis 2005, il vit à Berlin. Ses œuvres sont éditées par C. F. Peters à Francfort.

Mark Andre au Festival d'Automne à Paris :

2001 *In nomine...* (Théâtre de l'Athénée - Louis Jouvet)

2002 *In..., Als 1* (Théâtre des Bouffes du Nord)

2003 *Modell* (Cité de la musique)

2004 *...22, 13...*

(Opéra national de Paris/Bastille-Amphithéâtre)

2007 *...auf...II* (Salle Pleyel)

Zum Staub sollst du zurückkehren...

(Musée du Louvre-auditorium)

2009 *...auf...* (triptyque) (Cité de la musique)

2011 *Modell, hij, iv1*

(Opéra national de Paris / Bastille Amphithéâtre)

Interprètes

Quatuor Arditti

Irvine Arditti, violon

Ashot Sarkissjan, violon

Ralf Ehlers, alto

Lucas Fels, violoncelle

Le Quatuor Arditti est fondé en 1974 par Irvine Arditti. L'ensemble joue un rôle capital dans l'histoire de la musique des dernières décennies. Aussi nombreux que différents sont les compositeurs qui ont confié au Quatuor Arditti la création de leurs œuvres, dont certaines sont aujourd'hui reconnues comme des pièces majeures du répertoire. On trouve parmi eux Ades, Andriessen, Aperghis, Bertrand, Birtwistle, Britten, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusapin, Fedele, Ferneyhough, Francesconi, Gubaidulina, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen et Xenakis.

Convaincu de la nécessité de travailler étroitement avec les compositeurs afin d'obtenir une interprétation au plus haut niveau, le Quatuor Arditti les implique dans son travail. Cet engagement hors-pair au service de la musique se manifeste également sur un plan pédagogique. Les membres du quatuor ont été tuteurs résidents aux Cours d'été de Darmstadt, et ils proposent, dans le monde entier, des master-classes et des ateliers pour jeunes interprètes et compositeurs.

La discographie du Quatuor Arditti compte plus de cent quatre-vingt disques. On y trouve entre autres l'intégrale des quatuors à cordes de Luciano Berio et l'enregistrement du *Helikopter Quartett* de Karlheinz Stockhausen. En Allemagne, le Grand Prix du Disque lui a été attribué à plusieurs reprises ; en 1999, le quatuor reçoit le Prix Ernst von Siemens pour l'ensemble de ses interprétations.

L'Académie Charles Cros l'a récompensé en 2004 pour sa contribution exceptionnelle à la diffusion de la musique de notre temps.

www.ardittiquartet.co.uk

Frode Haltli
accordéon



© DR

Frode Haltli est né en 1975 en Norvège. Il commence à jouer de l'accordéon à l'âge de 7 ans. D'abord en jouant des pièces du répertoire folklorique puis des compositeurs comme Pietr Fiala, Per Nørgård, Arne Nordheim et le répertoire classique.

Il gagne de nombreux prix nationaux, étudie au conservatoire norvégien d'État, puis au conservatoire royal de musique de Copenhague où il obtient son diplôme en 2000. En 2001, il est nommé Jeune Soliste de l'année. Il joue en Europe comme aux États-Unis. Il établit des liens avec des compositeurs comme Maja Solveig Kjelstrup Ratkje qui écrit spécialement pour lui, il interprète des œuvres de Bent Sørensen, Rolf Wallin, Atli Ingólfsson, Hans Abrahamsen, Jo Kondo et Sam Hayden.

En 2002, ECM publie son premier CD *Looking on Darkness*, et en 2012 Simax Classics publie l'intégrale des œuvres pour accordéon d'Arne Nordheim. Il enseigne aujourd'hui l'accordéon au Conservatoire de musique d'Oslo.

<http://frodehaltli.com>

Tomoko Hemmi
piano

Tomoko Hemmi, pianiste, est née à Sapporo. Après son baccalauréat, elle étudie le piano à la Musik-hochschule de Stuttgart avec Fernande Kaeser et André Marchand. Elle se produit comme soliste et avec des ensembles de musique de chambre, en particulier aux Cours de Darmstadt, aux festivals d'Akyoshidai et de Donaueschingen, et elle collabore avec de nombreux compositeurs. Elle a tenu une des parties solistes dans l'opéra *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* de Helmut Lachenmann et elle forme un duo de piano avec Yukiko Sugawara depuis 1997.

Yukiko Sugawara
piano

Née à Sapporo, Yukiko Sugawara étudie le piano au Conservatoire Toho à Tokyo et complète sa formation en Allemagne, avec Hans Erich Riebensahm à Berlin et Aloys Kontarsky à Cologne. Elle remporte plusieurs prix internationaux et se produit, entre autres, à la Biennale de Berlin, au Festival Ars Musica de Bruxelles, au Festival de Huddersfield, au Festival d'Automne à Paris, aux Berliner Festwochen, sous la direction de chefs tels que Pierre Boulez, Sylvain Cambreling, Péter Eötvös et Hans Zender. Elle se produit aussi avec plusieurs formations de chambre et en particulier avec le Trio Accanto qu'elle a fondé. Helmut Lachenmann, Mauricio Sotelo, Mark Andre, Manuel Hildago ont composé des œuvres pour elle.

PROCHAINS CONCERTS

30 octobre Opéra Bastille

Anton Webern
Matthias Pintscher
Igor Stravinsky

Orchestre de l'Opéra national de Paris
Direction Matthias Pintscher



Matthias Pintscher © Aymeric Wamé-Jamille

8 novembre Cité de la musique

Hugues Dufourt
Lucia Ronchetti

Ensemble intercontemporain
Direction Matthias Pintscher



Hugues Dufourt © Marlon Kalter

13 novembre Cité de la musique

Karlheinz Stockhausen

Orchestre du Südwestrundfunk
Direction François-Xavier Roth
Solistes : Marco Blaauw, Fie Schouten, Steve Menotti



Karlheinz Stockhausen,
1928-1987
© Südwestrundfunk - Stuttgart
für Musik

16, 18, 19 novembre Opéra-Comique

George Benjamin – Martin Crimp
Written on Skin

Orchestre Philharmonique de Radio France
Direction George Benjamin
Mise en scène : Katie Mitchell



© Pascal Victor

22, 23 novembre Collège des Bernardins

Éliane Radigue
Occam Ocean et Naldjorlak

Solistes : Charles Curtis, Rhodri Davies,
Robin Hayward, Julia Eckardt, Bruno Martinez,
Carol Robinson



© Vincent Pontet



Directeur : Nicolas Joel
Directeur de la dramaturgie
et de l'Amphithéâtre, Christophe Ghristi
Responsable de l'Amphithéâtre,
Mireille Campioni
Régisseur technique, Jean-Pierre Ruiz
120, rue de Lyon – 75012 Paris
www.operadeparis.fr



Président : Pierre Richard
Directeur général :
Emmanuel Demarcy-Mota
Directrices artistiques :
Marie Collin, Joséphine Markovits
www.festival-automne.com

91.7 FM



MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

Concert contemporain, lundi à 20h

Alla Breve, du lundi au vendredi, 16h55 et 22h25

Label Pop, lundi à 22h30

Electromania, lundi à minuit

Tapage Nocturne, jeudi à minuit

Le Jour d'avant, dimanche à 17h

© Christophe Abramowitz/Radio France

france
musique

CE MONDE A BESOIN DE MUSIQUE
francemusique.fr