

Heiner Goebbels

Surrogate Cities

Gail Gilmore, David Moss, chant

Junge Deutsche Philharmonie

Peter Rundel, direction

réalisation

Heiner Goebbels



Théâtre des Champs-Élysées

Lundi 10 octobre 1994

En association avec le Théâtre des Champs-Élysées
et

avec le concours de l'AFAA - Association Française d'Action Artistique-
Ministère des Affaires Étrangères

HEINER GOEBBELS SURROGATE CITIES

D & C

pour grand orchestre

In the Country of Last Things 1

pour mezzo-soprano, voix et orchestre
sur un texte de Paul Auster

Die Faust im Wappen

pour voix et orchestre
sur un thème de Kafka

10 Stücke

Suite pour échantillonneur et orchestre
Sarabande/N-touch (1),
Allemande/Les ruines (2)
Courante/Banlieue (3), Air/Compression (10)
Bourée/Wildcard (7), Gigue (8)
Menuet/L'ingénieur (4),
Chaconne/Kantorloops (6)
Gavotte/N-touch remix (9), Passacaille (5)

3 Horatier-Songs

pour mezzo-soprano et orchestre
sur des textes de Heiner Müller
traduits par Carl Weber
1 Rome and Alba
2 So that the Blood Dropped to the Earth
3 Dwell where the Dogs Dwell

Rewind further

pour voix, échantillonneur et orchestre
sur un texte de Hugo Hamilton

Die Städte und die Toten 4/Argia

pour grand orchestre
sur un thème d'Italo Calvino

Surrogate

pour voix et orchestre
sur un texte de Hugo Hamilton

In the Country of Last Things 2

pour mezzo-soprano, voix et orchestre
sur un texte de Paul Auster

Surrogate, 1. suppléant, substitut, 2. succédané
Dictionnaire anglais-français Harraps

Gail Gilmore, David Moss, voix
Junge Deutsche Philharmonie

Direction, Peter Rundel

Composition : Heiner Goebbels
Arrangements : Heiner Goebbels et Ali N. Askin
Réalisation scène et lumières : Heiner Goebbels
Assistant : Stephan Buchberger
Régie son : Norbert Ommer
Assistant : Udo Willburger
Lumières : Martin Kurz et Bruno Briggmann
Régisseur général : Christian Zech
Assistant : Timo Dörrhöfer

Matériel son : Crystal Sound, Baden-Baden
Matériel lumières : Main Design, Frankfurt
Theater am Turm, Frankfurt (TAT)

Réalisation de la partition :
Ali N. Askin et Gudrun Winkler
Editeur : Ricordi & Co., Bühnen und Musikverlag
GmbH

Durée, 90 minutes sans entracte

Toutes les œuvres (à l'exception de la troisième
Horatier-Song), réunies sous le titre *Surrogate
Cities*, ont été composées en 1993/1994 et
résultent d'une commande des Frankfurt Feste
pour le vingtième anniversaire de la Junge
Deutsche Philharmonie et pour les 1200 ans de
la Ville de Francfort.

Création mondiale le 31 août 1994
à l'Alte Oper, Frankfurt.

Concerts à Cologne le 4 septembre (Kölner
Philharmonie) et Berlin le 7 septembre
(Berliner Festspiele).

Avec le soutien amical du Siemens
Kulturprogramm et du Deutscher Musikrat.

HEINER GOEBBELS, Entretien, à propos de *Surrogate Cities*

Junge Deutsche Philharmonie : Heiner Goebbels, comment se déroule la composition d'une œuvre comme *Surrogate Cities* ? Ecrire pour la première fois pour un corps sonore aussi vaste que l'orchestre symphonique vous a-t-il inspiré, ou au contraire gêné ?

H.G. : L'un et l'autre à la fois : je tente d'abord, dès le début, d'exclure tout ce qui ne m'intéresse pas dans un projet – et cette sélection aura été, cette fois, particulièrement longue. Par rapport aux ensembles et aux effectifs avec lesquels j'ai travaillé jusqu'à présent, le " grand orchestre " est, de la manière la plus traditionnelle, *pré-occupé*. Je veux dire par là qu'il est non seulement *occupé d'avance* du point de vue sonore, mais aussi qu'il est en quelque sorte *repéré* par les lieux et les institutions où se joue la culture orchestrale : philharmonie, opéra, salle de concert, etc.

La sonorité classique de l'orchestre est toujours muséale, elle ne peut absolument pas dépasser le " sérieux " qui la compose : il y a là comme une intonation festive ou pathétique qui envahit jusqu'aux nouvelles œuvres. Il est surprenant de constater combien les événements accueillis par la salle de concert sont restés à la traîne, *derrière* la plupart des développements de la musique et des formes de sa représentation au cours de ce siècle : l'orchestre philharmonique est certainement l'une des institutions qui aura le plus fermement résisté à ces changements.

C'est ce " caractère historique " que j'ai pris pour point de départ, et c'est pourquoi l'on trouve notamment, dans ma musique, des réminiscences de formes traditionnelles : la suite, le choral baroque, une sonate de Scarlatti... J'ai grandi musicalement dans cet univers expressif, c'est en lui que j'évolue – ou plutôt, c'est de lui que je tente de m'éloigner. Cette partie de l'œuvre correspond à une vue verticale de la ville, de ses strates, de ses débris, de son histoire, de ses ruines...

Mais la question se pose : qu'est-ce qui m'intéresse dans ce " dinosaure " qu'est le grand orchestre ? Et peut-être la réponse vient-elle de la *pop music* : je recherche la possibilité de *lier* les forces en vue d'une action musicale, de mettre en jeu le potentiel que représentent tous ces gens qui jouent ensemble : sans me disperser, je cherche à rassembler la puissance de ce vaste appareil en un point, c'est-à-dire aussi à insister par exemple sur un rythme, plutôt que d'y faire simplement allusion.

Surrogate Cities est une tentative pour s'approcher de la ville de différentes parts : de raconter quelque chose à propos des villes, de s'exposer à elles, de les surveiller. *Surrogate Cities* est un matériau sur les mégapoles. Il s'est constitué partiellement en réaction à des textes, mais aussi à des dessins, des structures, des sonorités : le face-à-face de l'orchestre et de l'échantillonneur joue ici un rôle important, car l'échantillonneur conserve des sons et des bruits qui, normalement, n'ont pas leur place au sein de l'orchestre.

JDPH : Le choix de textes pour *Surrogate Cities* insiste sur l'inhumanité et le caractère artificiel de la ville. Le milieu urbain est-il, pour vous, un objet d'épouvante ?

H.G. : Non, au contraire. On ne doit pas lire les textes de façon aussi univoque : celui qui aime les romans policiers ne sera pas pour autant assassiné... En nommant la menace, on l'a déjà en partie surmontée. Avec *Surrogate Cities*, je rassemble une image réaliste, contradictoire, mais finalement positive d'une mégapole moderne. Bien entendu, les villes ne peuvent plus offrir la protection et la sécurité qu'elles offraient peut-être – qui sait – par le passé. Mais face à l'idylle provinciale, elles ont toutefois l'avantage décisif de nous contraindre à la confrontation, elles sont comme des impulsions culturelles qui nous poussent à débattre, si bien qu'elles ne produisent pas que de la peur, mais aussi une ouverture et une flexibilité.

Ma démarche n'est pas celle du gros plan, celle de la caméra subjective, ce serait plutôt une tentative pour lire la ville comme un texte, pour traduire quelque chose de sa mécanique et de son architecture, en musique. Quand j'arrive dans une ville, j'essaie souvent d'en trouver une vue d'ensemble, à partir de son point le plus élevé. Cela donne des indications sur la structure et l'histoire de la ville.

En fait, je pensais à une tension entre un panorama exposé et la plongée dans la rue : une tension entre la sphère publique et la sphère privée. Une chose m'a frappé, sur la tour Eiffel : Gustave Eiffel s'est ménagé, sur le plateau le plus élevé de cet emblème national qu'il a construit pour une exposition universelle, une petite chambre, afin de pouvoir s'y retirer avec ses visiteurs : c'est un lieu tout à fait privé, confortable, et il a même utilisé les poutrelles métalliques qui traversent cette " chambre " comme étaie pour ses livres. A travers une petite fenêtre, on peut encore l'y voir discuter, figure de cire, avec Edison. A côté : sa fille (également en cire), dont la boucle d'oreille tremble. Pourquoi ? Parce que la tour Eiffel oscille.

JDPH : Utilisez-vous ces images urbaines grimaçantes de Kafka et de Calvino pour souligner que la réalité est plus heureuse, ou bien voulez-vous dire que ces images pourraient représenter les impressions subjectives d'un habitant des villes ?

H.G. : Dans les rapports de pouvoir au sein de la ville, le solitaire a toujours le dessous. L'art se rebelle contre cette structure, dans la mesure où il exalte le subjectif. La musique aussi est composée d'un point de vue très subjectif, c'est-à-dire que les compositeurs motivent le plus souvent ce qu'ils écrivent en disant : " cela devait sortir de moi ". Ce qui, pour moi, n'est pertinent qu'avec certaines réserves : j'essaie de garder plus de distance, je construis quelque chose qui prend place face au public, et le public réagit à cela, il a sa place, son espace dans la musique, où il peut pénétrer avec ses associations et ses représentations imaginaires.

D & C

pour grand orchestre

D & C, pour grand orchestre, sont des édifices acoustiques, non pas une image de la ville animée d'intentions illustratives, mais sa moelle épinière structurelle : angles, piliers, cloisons, seuils, façades. Ne sont désignées ni images architecturales précises, ni villes déterminées ; mais les analogies ne sont pas fortuites, à l'exemple des cinq derniers coups de poing du récit de Kafka (*Les armes de la ville*), sur lesquels s'ouvrent D & C, et qui ne cessent de transpercer les images.

Du point de vue de la composition, les différentes parties se présentent sous forme de variantes sur les deux notes *ré* et *do*.

Heiner Goebbels

Traduit de l'allemand par O. Mannoni

In the Country of Last Things I

pour mezzo-soprano, voix d'homme et orchestre sur un texte de Paul Auster

C'est ainsi que je vis, poursuivait-elle dans sa lettre.... Je mets un pied devant l'autre, puis l'autre devant l'un, et j'espère pouvoir recommencer. Rien de plus que ça.(...)
Lorsque tu marches dans les rues, poursuivait-elle, tu dois te souvenir de ne faire qu'un pas à la fois. Sinon la chute est inévitable. Tes yeux doivent être constamment en alerte, braqués vers le haut, le bas, devant, derrière, surveillants d'autres corps, à l'affût de l'imprévisible. (...)

L'essentiel est de ne pas s'accoutumer. Car les habitudes sont mortelles. Même si c'est la centième fois, il faut aborder chaque chose comme si on ne l'avait encore jamais rencontrée. Peu importe combien de fois, ce doit toujours être la première. (...) Dans cette ville, la meilleure méthode consiste à ne croire que ces propres yeux. (...) Un pas, puis un autre pas, puis encore un autre : telle est la règle d'or. Si tu ne peux même pas arriver à faire ça, alors autant te coucher tout de suite sur place et t'ordonner à toi-même de cesser de respirer.

Paul Auster

Le Voyage d'Anna Blume

Traduit de l'américain par P. Ferragut/Éditions Actes Sud

Die Faust im Wappen

pour voix d'homme et orchestre sur un texte de Kafka

Au début, quand on commença à bâtir la Tour de Babel, tout se passa assez bien : il y avait même trop d'ordre ; on parlait trop poteaux indicateurs, interprètes, logements ouvriers et voies de communication ; il semblait qu'on eût des siècles devant soi pour travailler à son idée. Bien mieux, l'opinion générale était qu'on ne saurait jamais être assez lent : il eût fallu la pousser bien peu pour avoir peur de creuser les fondations.

Voici comment on raisonnait : l'essentiel de l'entreprise est l'idée de bâtir une tour qui touche aux cieux. Tout le reste, après, est secondaire. Une fois saisie dans sa grandeur l'idée ne peut plus disparaître : tant qu'il y aura des hommes il y aura le désir, le désir ardent, d'achever la construction de la tour. Or, à cet égard, l'avenir ne doit préoccuper personne ; bien au contraire, la science humaine s'accroît, l'architecture a fait et fera des progrès, un travail qui demande un an à notre époque pourra peut-être, dans un siècle, être exécuté en six mois, et mieux, et plus durablement. Pourquoi donc donner aujourd'hui jusqu'à la limite de ses forces ? Cela n'aurait de sens que si l'on pouvait espérer bâtir la tour dans le temps d'une génération. Il ne fallait pas compter là-dessus.

Tout ce qu'il y est né de chants et de légendes est plein de la nostalgie d'un jour prophétisé où elle sera pulvérisée par les cinq coups d'un gigantesque poing. Cinq coups qui se suivront de près. Et c'est pourquoi la ville a un poing dans ses armes.

Franz Kafka

Les Armes de la ville

Traduction, Alexandre Vialatte

La Muraille de Chine/Éditions Folio/Gallimard

La catastrophe pour un plan de ville, c'est de vouloir résoudre tous les problèmes exhaustivement dans le temps d'une génération et de ne pas donner le temps et l'espace aux générations futures, de ne pas le leur léguer, précisément, parce que "ceux-qui-savent", les architectes et les urbanistes, croient savoir d'avance ce que demain devra être et substituent ainsi leur programmation technoscientifique à la responsabilité éthico-politique. C'est encore ce que me semble suggérer Kafka dans les *Armes de la ville* [...].

Jacques Derrida

Généralités d'une ville : mémoire, prophétie, responsabilités
Lettre internationale, Été 1992

Prague : Avenir d'une ville historique capitale/Éditions de l'Aube

10 Stücke

Suite pour orchestre et échantillonneur

Samples de David Moss Dense Band (2, 3, 5), Xavier Garcia (10), Joseph Schmidt, Ben Zion Kapov-Kagan, David Moshe Steinberg, Yehoshua Wieder, Gershon Sirota et Samuel Vigoda (6), Entouch (1, 9), Third Person (7, 8), Otomo Yoshihide (4, 7), Karl Biscuit (4)...

Les sons du sampler – venus de Berlin, New York, Tokyo, Lyon, Saint Pétersbourg – gravitent autour du thème/les banlieues, et se composent de "bruits" : *industriels* (ou ce qui, dans la transformation électronique de la musique, peut apparaître comme un bruit industriel), "bruits" *sub-culturels* et sons *historiques*, à l'exemple d'une citation de Scarlatti dans l'Allemande, d'un choral de style baroque dans la Gigue, et, dans la Chaconne, de vieux enregistrements des années vingt et trente, qui perpétuent le souvenir de la culture vocale des cantors juifs, depuis longtemps révolue.

Heiner Goebbels

Traduit de l'allemand par O. Mannoni

"Proche du lointain, lointain du proche", telle pourrait être la formule structurelle qui régit toutes les expériences de la grande ville. Même le plus lointain, le plus inaccessible retrouve, dans la grande ville, une proximité relative de principe, puisque les distances n'y sont plus tant spatiales que symboliques. D'autre part, le plus proche se situe aussi, en s'offrant immédiatement au regard, dans un lointain de principe. C'est le critère de la grande, ou plutôt, de la très grande ville : en elle, même pour les habitants de la ville eux-mêmes, l'étranger l'emporte sur le familier... Mais le proche n'est pas seulement, toujours, l'étranger, c'est aussi ce qui cache le regard sur une autre chose, et la renvoie ainsi à l'absence.

Karlheinz Stierle

Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt
Carl Hanser Verlag, Traduit de l'allemand par O. Mannoni

En effet, à peine, eut-il franchi le seuil, la salle à manger s'écroula sur les convives et ce fut un tel mélange que les proches, voulant ensevelir les victimes, ne pouvaient, malgré leurs recherches, reconnaître à aucun signe les visages, ni même tous les membres des gens écrasés. Alors, dit-on, Simonide, qui se rappelait l'ordre dans lequel chaque convive avait pris part au repas, rendit les corps à leur famille.

Quintilien

Institution Oratoire, Livre XI, 2, 13

Texte établi et traduit par J. Cousin, Les Belles Lettres

A-t-il traversé des quartiers inconnus ? Un homme a heurté son épaule au passage dans une rue peuplée. Était-ce hier, aujourd'hui ? Où était-ce ? Il doit être loin de sa demeure. Il a croisé des couples enlacés, pareils à de jeunes arbres qui prennent racine dans le ciel et qui sont chargés d'étoiles. Il a croisé une femme qui lui a demandé... Il ne lui a pas répondu. Il n'avait pas entendu. Il n'avait entendu que des sons. Il ne l'a même pas vue. L'a-t-il croisée vraiment ? Il a entendu des bruits... des bruits.

Edmond Jabès

Le Livre des questions, Le Livre de l'absent,

Première partie / Éditions Gallimard

3 Horatier-Songs

pour mezzo-soprano et orchestre sur des textes de Heiner Müller traduits par Carl Weber

Le sujet est vieux comme le monde, transmis par Livius et traité dans de nombreuses pièces de théâtre (de Corneille à Brecht) et opéras (de Cimarosa à Mercadante) : une querelle, presque une guerre civile, entre deux villes voisines, dont le sort est abandonné à deux hommes, afin de ménager la force des autres. Malgré leurs liens de parenté (l'un est fiancé à la sœur de l'autre), Horace, le Romain, triomphe du Curiace, qui combattait pour Albe, et ne l'épargne pas, espérant ainsi être dûment fêté à son retour. Mais sa sœur fond en larmes, il la tue. Rome a maintenant deux hommes en un : un vainqueur et un assassin. "Comment les concilier ?", telle est la question essentielle posée par l'adaptation de Heiner Müller.

Heiner Goebbels

Traduit de l'allemand par L. Feneyrou

ROME AND ALBA

Entre la ville de Rome et la ville d'Albe
Il y avait une querelle pour la domination. (...)
Les chefs d'armée
S'avancèrent chacun devant son armée et dirent
L'un à l'autre : la bataille affaiblissant
Vainqueurs et vaincus, tirons au sort
Afin qu'un homme combatte pour notre ville
Un homme combattant pour votre ville (...)
Et les armées frappèrent les glaives contre les boucliers (...)
Et ils tirèrent au sort.
Le sort appela à combattre
Pour Rome un Horace, pour Albe un Curiace.
Le Curiace était fiancé à la sœur d'Horace
Et Horace et le Curiace
Furent interrogés chacun par son armée :
Il est Tu es fiancé à ta/sa sœur. Doit-on
Tirer au sort encore une fois ?
Et Horace et le Curiace dirent : Non [...]

SO THAT THE BLOOD DROPPED TO THE EARTH

Et Horace et le Curiace
Furent interrogés [...].
Doit-on
Tirer au sort encore une fois ?
Et Horace et le Curiace dirent : Non
Et ils combattirent entre les rangs des armées
Et Horace blessa le Curiace
Et le Curiace dit d'une voix s'évanouissant :
Épargne le vaincu. Je suis
Fiancé à ta sœur.
Et Horace s'écria :
Mon épouse s'appelle Rome
Et Horace planta son glaive
Dans la gorge du Curiace, et le sang tomba sur le sol.
Lorsque dans Rome rentra Horace
Sur les boucliers de la troupe intacte
Avec sur l'épaule la tunique
Du Curiace qu'il avait tué (...)
Vint à sa rencontre à la porte de l'Est
D'un pas rapide sa sœur (...)
Mais la sœur reconnut la tunique ensanglantée
Œuvre de ses mains et hurla et défit ses cheveux.
Et Horace blâma sa sœur endeuillée :
Qu'as-tu à hurler et défaire tes cheveux.
Rome a vaincu. Le vainqueur est devant toi.
Et la sœur baisa la tunique ensanglantée et s'écria :
Rome.
Rends-moi ce qui était dans ce vêtement.
Et Horace (...)
Planta le glaive (...)
Dans la poitrine de celle qui pleurait
Et le sang tomba sur le sol. (...)
Voilà le vainqueur. Son nom : Horace.
Voilà l'assassin. Son nom : Horace. (...)
A chacun son dû.
Au vainqueur le laurier. À l'assassin la hache.
Et Horace fut couronné avec le laurier (...)
Et Horace fut exécuté avec la hache
Et le sang tomba sur le sol (...)

DWELL WHERE THE DOGS DWELL

Il doit être nommé vainqueur d'Albe
Il doit être nommé assassin de sa sœur
D'un seul souffle son mérite et sa faute.
Et qui nomme sa faute et ne nomme pas son mérite
Qu'il vive comme un chien parmi les chiens
Et qui nomme son mérite et ne nomme pas sa faute
Qu'il vive aussi parmi les chiens.
Et qui nomme sa faute en un temps
Et nomme son mérite en un autre temps
D'une même bouche parlant autrement en des temps différents
Ou bien autrement pour des oreilles différentes
Que la langue lui soit arrachée.
Car il faut que les paroles restent pures. Car
Un glaive peut être brisé et un homme
Aussi peut être brisé, mais les paroles
Tombent dans le mouvement du monde irrattrapables
Rendant les choses connaissables ou méconnaissables.

Heiner Müller

Hamlet-Machine et autres pièces. Horace

Traduit de l'allemand par J. Jourdeuil et H. Schwarzingger
Editions de Minuit

En 1991, Heiner Goebbels avait déjà composé, pour Gail Gilmore, la dernière de ces chansons, incluse dans son œuvre de théâtre musical, *Römische Hunde*, créée avec la collaboration de Michael Simon et produite par le TAT. *Dwell where the Dogs Dwell* a été orchestré pour *Surrogate Cities*.

Rewind further

pour voix d'homme et orchestre
avec un texte de Hugo Hamilton

Stop. Play. Il y avait un son de trompette cru mais distant. Stop. Et il réembobina. Ses doigts tapotaient la machine avec impatience. Encore stop. Play. Son de voix. Avance rapide. Encore play. D'abord il n'y eut rien. Rien que le bruit de la cassette. Ambiance. Il augmenta le volume. Il y eut un léger sifflement. Puis vint le son clair d'une porte qu'on ferme. Une toux ou un grognement suivi d'autres sons de pas ou de mouvement dans un espace clos, suivi d'autres sons de respiration sourde. Une fabrique abandonnée. Puis un son très clair retentit [...].

Hugo Hamilton

Surrogate City

Editions Faber/Traduit de l'anglais par L. Feneyrou

Die Städte und die Toten 4/Argia

pour grand orchestre
sur un thème d'Italo Calvino

Ce qui rend Argie différente des autres villes, c'est qu'elle a de la terre à la place de l'air. Les rues sont complètement enterrées, les pièces des maisons sont pleines de fine argile jusqu'au plafond, sur les escaliers se pose – en négatif – un autre escalier, sur les toits pèsent des couches de terrain rocheux en guise de ciel avec ses nuages.

D'Argie, du dessus où nous sommes, on ne voit rien : il y en a qui disent : «C'est là-dessous», et il faut bien les croire : les lieux sont déserts. La nuit, en collant l'oreille contre le sol, on entend quelquefois une porte qui bat.

Italo Calvino

Les villes invisibles. Les villes et les morts 4

Traduit de l'italien par J. Thibaudeau/Editions du Seuil

Surrogate

pour voix d'homme et orchestre
avec un texte de Hugo Hamilton

Elle avait couru. Pour quoi ? [...] Qu'est-ce qui fait courir une jeune femme ? Toute la journée ? En ville ? [...] C'est comme si vous étiez en retard. Oublié quelque chose. Comme si vous deviez aller à la banque, chez le docteur ou chez le procureur. Comme si vous n'aviez pas de voiture. Rêviez beaucoup au petit déjeuner. Disiez peu. [...] C'est comme si vous vous étiez fait avoir. [...] Courir, comme si vous aviez oublié quelque chose. Ou volé quelque chose. Ou dit quelque chose. Raconté des mensonges. [...] C'est comme si vous saviez quelque chose que personne d'autre ne sait. Comme si vous aviez eu une idée de ce que vous vouliez le plus. [...] Et courir, comme si vous étiez novice. [...] Et courir dans les rues, comme si vous étiez non avenue. Comme si vous étiez non-employée. Non-Allemande. Substitut.

Hugo Hamilton

Surrogate City

Editions Faber/Traduit de l'anglais par L. Feneyrou

In the Country of Last Things 2

pour mezzo-soprano, voix d'homme et orchestre
sur un texte de Paul Auster

Ce sont les dernières choses, a-t-elle écrit. L'une après l'autre elles s'évanouissent et ne reparaissent jamais. Je peux te parler de celles que j'ai vues, de celles qui ne sont plus, mais je crains de ne pas avoir le temps. Tout se passe trop vite, à présent [...].

[...] Ce sont les dernières choses. Une maison se trouve ici un jour et le lendemain elle a disparu. Une rue où on a marché hier n'est plus là aujourd'hui. [...] Quand on habite dans la ville on apprend à ne compter sur rien. On ferme les yeux un instant, on se tourne pour regarder autre chose, et ce qu'on avait devant soi s'est soudain évaporé. Rien ne dure, vois-tu [...]. Lorsqu'une chose est partie, c'est définitivement.

C'est ce que la ville te fait. Elle te met les pensées à l'envers. Elle te donne envie de vivre en même temps qu'elle essaie de te prendre ta vie. C'est quelque chose dont on ne sors pas. Tu y arrives ou pas. Et si tu y arrives, tu ne peux pas être assuré de réussir la fois suivante. Et si tu n'y arrives pas, il n'y aura pas de fois suivante.

Paul Auster

Le Voyage d'Anna Blume

Traduit de l'américain par P. Ferragut/Editions Actes Sud

BIOGRAPHIES

Heiner Goebbels

Né le 17 août 1952 à Neustadt Weinstrasse.

Vit depuis 1972 à Francfort/Main.

Etudes de sociologie et de musique.

Nombreux concerts et productions discographiques avec le Sogenannten Linksradikalen Blasorchester (76-81), le Goebbels/Harth-Duo (76-88) et le Art-Rock-Trio Cassiber (82-92). Il écrit tout d'abord de la musique de scène (pour Hans Neuenfels, Claus Peymann, Matthias Langhoff, Ruth Berghaus...), de la musique de film (pour Helke Sander...), et des ballets (pour le Ballett Frankfurt). Au milieu des années 80, il compose et met en scène ses œuvres – le plus souvent sur des textes de Heiner Müller (*Verkommenes Ufer, Die Befreiung des Prometheus, Wolokolamsker Chaussee*) –, pour lesquelles il obtient le Hörspielpreis der Kriegsblinden et, à plusieurs reprises, le Prix Italia et le Prix Karl Szuka. Après des concerts scéniques (*Der Mann im Fahrstuhl*, 1987, *Prometheus*, 1991...), et un concert pour danseur (*Thränen des Vaterlands*, avec Christoph Nel/Ballett Frankfurt, 1986), il crée au TAT, avec Michael Simon, *Newton's Casino* (1990) et *Römische Hunde* (1991).

Depuis 1988, Heiner Goebbels compose de la musique de chambre pour l'Ensemble Modern (*Red Run, Befreiung, La Jalousie*) et pour l'Ensemble InterContemporain (*Herakles 2*). Il est lauréat du Hessische Kulturpreis en 1993. Festivals, tournées avec ses ensembles, productions scéniques, concerts-portrait l'ont conduit, au cours des quinze dernières années, dans plus de trente pays. Sa production discographique compte actuellement une dizaine de CD. En 1993, il met en scène, au Théâtre Nanterre Amandiers/Atem, sa dernière œuvre de théâtre musical *Ou bien le débarquement désastreux*, avant diverses reprises à Francfort, Berlin, Munich, Bruxelles. Il est membre de l'Akademie der darstellenden Künste de Francfort et de l'Akademie der Künste de Berlin.

Peter Rundel, direction

Né en 1958, Peter Rundel étudie le violon avec Igor Ozim, Werner Heutling et Ramy Shevelov à Cologne, à Hanovre et à New York. Sa rencontre avec le compositeur Jack Brimberg, dont il devient l'élève à New York, est déterminante pour l'évolution de sa carrière. Il suit les cours de Michael Gielen et de Peter Eötvös, à Salzbourg et à Szombathely. Depuis 1984, il est violoniste de l'Ensemble Modern, qu'il dirige de plus en plus souvent, notamment aux Frankfurt Feste, au Festival d'Automne à Paris, au festival Ars Musica (Bruxelles), au Holland Festival (Amsterdam)...

Gail Gilmore, mezzo-soprano

Née à Washington. Après ses études à la Xavier University (New Orleans) et à l'Indiana University (Bloomington), elle est engagée par Michael Gielen en 1982, à l'Opéra de Francfort. Invitée aux Arènes de Vérone, à la Fenice de Venise, à La Scala de Milan, au Met de New York, à Dresde ou à Moscou, elle chante les principaux rôles du répertoire : Carmen, Dalila, Kundry, Oktavian, Salomé... Interprète de Barber, Joplin, Bernstein, mais aussi de Berlioz et de Poulenc, de gospels et de spirituals, elle enregistre divers airs d'opéra et, pour Sony, les chansons de Gershwin.

David Moss, voix

Né en 1949 à New York. Après des études de composition et de percussion, il donne de nombreux concerts en soliste et avec différents groupes, parmi lesquels Dense Band, Direct Sound, Operetta, My favorite Things Project et Max Factor. Invité par les principaux festivals de jazz et de musique contemporaine, il collabore avec Heiner Goebbels, Fred Frith, Shelley Hirsch, et participe aux tournées d'Arto Lindsay. Il est lauréat du DAAD, du Guggenheim Fellowship, et du Schloß Solitude Stipendium, et sa discographie comprend à ce jour une quarantaine de titres.



Heiner Goebbels à Francfort, 1994

Photo D.R.

Junge Deutsche Philharmonie

Sous la direction de Volker Wangenheim, l'orchestre, aux structures démocratiques, donne son premier concert le 31 août 1974. Régulièrement invité par le Alte Oper Frankfurt, la Kölner Philharmonie, la Hamburger Musikhalle et le Wiener Konzerthaus, il se produit avec les plus grands chefs d'orchestre, compositeurs et solistes, parmi lesquels Eliahu Inbal, Kyrrill Kondrachine, Lorin Maazel, Witold Lutoslawski, Pierre Boulez, Heinz Holliger, Lothar Zagrosek, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Peter Eötvös, Gidon Kremer, Daniel Barenboïm..., et obtient de nombreux prix internationaux. Orchestre aux intenses activités pédagogiques, dont les membres participent notamment aux formations de chambre nées en son sein (Ensemble Modern et Deutsche Kammerphilharmonie), la Junge Deutsche Philharmonie bénéficie du soutien financier d'entreprises et d'institutions allemandes : *Deutsche Ensemble Akademie*, GVL, Ecole des Beaux-Arts de Berlin, Fondation Oscar et Vera Ritter, Programme Mobil Pegasus, Commerzbank AG, Siemens *Kulturprogramm*, *Deutscher Musikrat*, Ministère des Affaires Etrangères de la République Allemande, ainsi que la Fondation *Initiative und Leistung* de la Caisse d'épargne de Nassau. A l'occasion de son 20e anniversaire, les éditions ConBrio lui ont consacré une importante publication

Violons I. Luitgard Spohn, Matthias Ramsch, Swantje Tessmann, Hauko Wessel, Thomas Glöckner, Sabine Bretschneider, Anna B. Hullmann, Christian Krug, Simone Kröger, Susanne Schwarz, Daniel Rehfeldt, Jun Sakurai, Anne von Hoff

Violons II. Barbara Bultmann, Kirsten Ohst, Tobias Rempe, Stephanie Bock, Dorothee Plum, Silke Mundt, Celine Bertele, Gundula Bartels, Eva Kammerer, Wolfgang Wehner, Matthias Ilkenhans, Clara Höfer

Alti. Marie-Theres Stumpf, Andreas Bartsch, Heidi Schiekofer, Franz Rauch, Eva-Maria Wilms, Anna Kondring, Sabine Mack, Sandra Gamberger, Haruko Imasawa, Andrea Setzer

Violoncelles. Sigrid Strehler, Ulf Schade, Andreas Fischer, Daniel Steiner, Jutta Knak, Jan Mischlich, Sigurd Müller, Lore Hab, Thomas Lukovich, Franz Quero-Lehmann

Contrebasses. Georg Kekeisen, Frank Kistner, Jan Weber, Markus Gähler, Elmar Süb, Ants Geisler, Rani Datta, Markus Kräkel

Flûtes. Sabine Daniels, Kira Herting, Alexander Friedl

Hautbois. Daniela Schissler, Andreas Strehler, Antje Thierbach

Clarinettes. Andreas Lehnert, Constanze Rothmaler, Anita Rimmel

Bassons. Roland Schulenburg, Lutz Köller, Johannes Rupe

Cors. Philip v. Buren, Anna Sieler, Aki Yamauchi, Masako Sagawa

Trompettes. Rochus Aust, Yosemite Adjei, Matthias Kamps, Thomas Irmen

Trombones. Michael Büttler, Melanie Roth, Christoph Weber, Matthias Dangelmeier

Tubas. Alexander v. Puttkamer, Christian Sonnen

Percussions. Jan Schlichte, Wolfgang Eger, Andree Wolf, Bassam Abdul-Salam, Peter Hänsch

Claviers. Sebastian Plate, Hella Westendorf

Harpe. Regine Dengler

Tuteurs

Violons. Nikolaus Richter de Vro, Ingeborg Scheerer ; **Alti.** Brett Dean ; **Violoncelles.** Richard Duven ; **Contrebasse.** Ralf Santo ; **Cordes.** Peter Rundel ; **Bois.** Christian Hommel ; **Cuivres.** John Kenny ; **Percussions.** Rainer Römer.



Junge Deutsche Philharmonie, Surrogate Cities

Photo : Anna Meuer

FRFAD_1994_M_06 - PRGS