



HELMUT
LACHENMANN

HEINER
GOEBBELS

ENSEMBLE MODERN ORCHESTRA
PETER EÖTVÖS

Vendredi 20 novembre 1998

Salle des Fêtes et de Spectacles de Colombes



HELMUT LACHENMANN

SCHWANKUNGEN AM RAND, MUSIQUE POUR CUIVRES ET CORDES (1974-75)

PREMIÈRE AUDITION À PARIS

EFFECTIF : QUATRE TROMPETTES, QUATRE TROMBONES, DEUX GUITARES ÉLECTRIQUES, DEUX PIANOS,
QUATRE PLAQUES DE TÔLE, TRENTE-QUATRE CORDES

DURÉE : 33 MINUTES ENVIRON

ÉDITEUR : BREITKOPF & HÄRTEL

CRÉATION : 17 OCTOBRE 1975, DONAUESCHINGEN, ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA RADIO DE BADEN-BADEN, SWF,
SOUS LA DIRECTION D'ERNEST BOUR

COMMANDE DE LA RADIO DE BADEN-BADEN, SWF. DÉDIÉ À GÜNTER BIALAS

ENTRACTE (25 MINUTES)

HEINER GOEBBELS

WALDEN, POUR ORCHESTRE ÉLARGI (1998)

CRÉATION FRANÇAISE

I. WHERE I LIVED AND WHAT I LIVED FOR (SIMPLIFY ! SIMPLIFY !), II. THE HOUSE, III. THE PONDS, IV. READING,
V. THE ICE LIST, VI. SPRING, VII. WINTER VISITORS, VIII. THE BEANFIELD, IX. THE WHITE POND

EFFECTIF : FLÛTE, HAUTOIS (DIDGERIDOO), DEUX CLARINETTES (ET CLARINETTE BASSE), HAUTOIS, COR,
QUATRE TROMPETTES, QUATRE TROMBONES, TUBA, QUATRE PERCUSSIONS, DEUX GUITARES ÉLECTRIQUES
(ET DAXOPHONE), TROIS PIANOS, CLAVIERS, ÉCHANTILLONNEURS, QUATORZE VIOLONS, DIX ALTOS,
TROIS VIOLONCELLES, TROIS CONTREBASSES ET ÉLECTRONIQUE

DURÉE : 55 MINUTES ENVIRON. ÉDITEUR : RICORDI

CRÉATION : 15 NOVEMBRE 1998, HANOVRE,

ENSEMBLE MODERN ORCHESTRA, SOUS LA DIRECTION DE PETER EÖTVÖS

COMMANDE DE L'ENSEMBLE MODERN ORCHESTRA. DÉDIÉ À BOB RUTMAN

ENSEMBLE MODERN ORCHESTRA

PETER EÖTVÖS, DIRECTION

COPRODUCTION, FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS / SALLE DES SPECTACLES DE COLOMBES
AVEC LE CONCOURS DU GOETHE-INSTITUT

L'ENSEMBLE MODERN ORCHESTRA BÉNÉFICIE DU SOUTIEN DE LA FONDATION ERNST VON SIEMENS,
DE LA FONDATION HOECHST, DE LA FONDATION CULTURELLE DE LA DEUTSCHE BANK ET DE
EXPO 2000 HANNOVER.



CULTURAL FOUNDATION

Deutsche Bank Group

ERNST
VON SIEMENS
STIFTUNG

Hoechst foundation
Die Stiftung der Hoechst AG

EN MARGE

S'il faut briser une écoute abusée par les conventions musicales et culturelles, s'il faut renoncer à l'assurance flatteuse des *a priori*, *Schwankungen am Rand* de Helmut Lachenmann, dans la radicalité de ses modes de jeu et de ses blessures instrumentales, est une critique inflexible des apparences et de la certitude : "La société se cramponne ainsi à une conception de la musique déduite d'une tradition dévoyée vers un sens idyllique, et que conforte encore un abus qui se prolonge." Éliminant toute manière d'être acquise, l'œuvre élargit la béance de ses vestiges et met en crise l'acte même de composer.

Impur, le son est toujours déjà sédimenté, investi d'une histoire, dans laquelle s'inscrit plus que tout autre l'idéologie du monde philharmonique. Délivrance, révélation d'un autre et inaccessible lointain, l'œuvre récuse l'ornement, l'artisanat subtil et la fascination technologique : elle résiste et interroge l'histoire du matériau – monde de déchets ne distinguant plus entre le bruit et le son. Aspects sonores et déterminations historiques s'y nouent intimement.

Morale est en effet la musique de Helmut Lachenmann, qui dévoile la dimension utopique des formes, sans promesse de réconciliation, ni complicité avec le monde aliéné. Le silence, les débris épars, la puissance pénétrante du néant ne signifient plus un matériau promis au naufrage, mais nous découvrent son existence réelle, et nous donnent la faculté de lire ce que transmettent desseins et figures : "Le champ de ruine devient un champ de force."

Luigi Nono citait, dans un texte en hommage à Helmut Lachenmann, une lettre de Wittgenstein à son biographe anglais : "En philosophie, on se sent contraint à regarder un concept d'une manière déterminée. Ce que je fais, c'est poser ou plutôt inventer d'autres manières de le considérer. Je suggère des possibilités auxquelles vous n'avez jamais pensé." Après *Air* (1968-69), pour orchestre et percussion, *Kontrakadenz* (1970-71), pour orchestre, *Fassade* (1973), pour orchestre et bande, les décombres de *Schwankungen am Rand* perpétuent, non sans fascination, une solitude existentielle née d'un interdit de la régression. Absolue, mais souffrante, la musique tend à une pureté disloquée.

Rien ne va de soi. Mais tout se joue à l'intérieur du phénomène acoustique, là où la musique de Heiner Goebbels découvre au contraire le mot écrit et la matière du texte dont les sons découvriront la transparence : "Concevoir l'écoute comme un processus qui fait apparaître quelque chose de l'écriture du texte, cela peut se comparer à la lecture : aller de l'avant, revenir, soudain mal lire, comprendre l'erreur, découvrir des mots dans d'autres mots."

Même en l'absence du chant, l'œuvre musicale inclut l'écriture du texte littéraire, non seulement son sens, mais sa trace, ses formes, ses figures sur la surface blanche de la page. Au milieu de fragments de Quintilien, Italo Calvino, Jacques Derrida, Franz Kafka ou Heiner Müller, les *Surrogate Cities* (1993-94) empruntaient à Paul Auster quelques lignes du *Voyage d'Anna Blume*. Aux angles, seuils et façades de cette utopie urbaine, répondent dans *Walden* les espaces vierges de Henry David Thoreau, qui sont autant de discordances avec le monde industriel alors naissant. Transcendantaliste, Thoreau affirmait l'inaliénable intégrité de l'homme et de ses intuitions, plaçant à l'origine de son idéalisme l'individu et sa conscience.

Mais la lecture de Thoreau suit celle du détective Bleu dans *Revenants* de Paul Auster. La mise à distance inaugurale de *Walden* évoque un autre interstice : pour exister vraiment, la musique a besoin d'un lecteur, d'un musicien qui interprète, lise à haute voix les notes d'un texte conçu comme paysage. "Ne pas le parcourir en surface comme un touriste (autrement dit, pour rester dans le même registre, ne pas voir les choses du train), mais bien plutôt le traverser comme lors d'une expédition. Ou, comme le dit Walter Benjamin, comprendre le texte comme 'une forêt dans laquelle le lecteur est le chasseur'."

Ôtant au paysage tristesse et désolation, la multiplication des instruments et la disparité inédite de leurs timbres renouent avec une archéologie, une saisie vive et impétueuse des matériaux les plus divers, sans hiérarchie, mais superstitieuse de la provenance de ses sons : koto, didgeridoo, percussions africaines... Ou plutôt un déjà donné, presque un *sample* de koto, de didgeridoo ou de percussions africaines – l'attitude en somme du musicien échantillonneur. Alors le compositeur n'est plus maître des sons, mais se laisse dominer par leur mémoire. Son œuvre transforme un répertoire toujours antérieur ou lointain.

Mise en récit d'une bibliothèque sans cesse renouvelée, d'un vocabulaire et d'une grammaire à réinventer, la musique naît du déplacement, modifie les perspectives, déploie de nouveaux contextes. Non plus l'individualisme de Thoreau, mais un je choral et collectif, "comme la mémoire d'expériences plurielles", où l'écoute se fait autonome : le compositeur se retire, et laisse à l'auditeur le soin d'occuper l'espace musical par association, de le remplir.

Laurent Feneyrou

HELMUT LACHENMANN SCHWANKUNGEN AM RAND*

Quatre trompettes, quatre trombones, quatre plaques de tôle, deux pianos, deux guitares électriques et trente-quatre cordes aiguës (violons et altos) sont répartis dans la salle autour du public. Les effets sonores réels et spatiaux peuvent être transformés et déplacés à travers les microphones au moyen d'amplificateurs et de haut-parleurs. Plusieurs oppositions sont développées. Certaines figurent dans le matériau initial, d'autres apparaissent au cours de l'œuvre. Aux premières appartiennent la signification "vibrante" du son – en tant que produit concret de sa naissance mécanique et en tant que signal bien connu, élément d'un répertoire courant de modes de jeu –, mais aussi les conditions de l'espace réel : elles sont dépassées et bloquées par l'amplification électrique, et se mettent en quelque sorte à "vibrer". Aux secondes appartient la fonction vibrante du rythme, qui apparaît ici comme une ossature temporelle rigide, et là comme un élément imprévisible, régulé de manière seulement indirecte, produit du flou et de la vie intérieure caractéristique des processus instrumentaux. Ce principe de "vibration" devient directement tangible à travers le matériau concret des plaques de tôle, dont le pilotage n'est que relatif, et à travers le média du pilotage lui-même, l'appareillage aveugle de l'amplification électrique.

L'œuvre cherche à maintenir l'écoute en suspens entre différentes catégories possibles, à la faire quasiment osciller, sur un chemin jalonné de structures précises, formulées *ad hoc*. Celles-ci sont destinées à disparaître, à détourner l'attention vers le paysage des flous et des valeurs intermédiaires dissoutes, telles qu'elles apparaissent au "recto" du modèle créé. Ceci devient clair lorsque la structure se fige dans les points d'orgue, les méandres pétrifiés de l'ostinato ou le "laissez-vibrer" du papier d'emballage froissé.

Helmut Lachenmann

* *Vibrations en marge* ou *Oscillations périphériques*

ENTRETIEN AVEC HELMUT LACHENMANN

Quel était selon vous le rôle de l'"orchestre" lorsque vous avez commencé à composer, et quel est son rôle aujourd'hui ?

L'orchestre est un complexe fascinant d'individus aux formations très différentes, maîtres souverains de leurs instruments, cerveaux instruits professionnellement, capables de réagir séparément, mais responsables dans leur travail en commun, sous forme de groupes qui se déterminent sans cesse, en tant que solistes et en tant que masse. En fait, c'est un potentiel inépuisable permettant de mettre en œuvre des utopies structurelles, mais aussi un média au rayonnement déjà archétypique, et d'une magie suggestive.

Mais l'institution "orchestre" se révèle être un appareil largement standardisé, marqué et manifestement limité dans son exploitation par la pratique dominante de types de comportements rodés. Les dépasser ou s'en détourner d'une manière ou d'une autre semble poser des problèmes techniques et psychiques que la plupart des musiciens ne se sentent pas capables d'affronter. Le problème relève moins de l'incertitude esthétique que de celle des techniques de jeu. Pour le compositeur qui cherche à élargir l'horizon musical et stylistique, l'orchestre apparaîtra donc toujours comme un objet extrêmement fascinant, mais aussi comme une sorte de monstre hostile et inerte, incarnation d'une forteresse caractéristique de notre époque – mais c'est, en tant que tel, un défi explosif, une "gueule du loup" typique dans laquelle il faut se jeter en prenant tous les risques si l'on ne veut pas se réfugier dans un laboratoire sonore moins résistant, c'est-à-dire plus anodin...

Lorsque l'identité du musicien en tant qu'individu (identité qui est pourtant tellement animée par la domination d'une culture sonore forgée par l'histoire), est à ce point déconcertée, il est utopique, lorsque l'on compose, de se placer au-dessus des résistances. Elles sont inévitables. Il est utopique de demander à un interprète expérimenté d'établir (surtout pour une seule œuvre !) une relation totalement neuve avec son instrument, et qui ne soit pas une escapade grotesque ou surréaliste. De la même manière qu'il interprète Brahms et articule le son avec musicalité, il doit à présent presser l'archet derrière le chevalet, ou utiliser les cordes atones sur le chevalet. Tout cela peut être bien

ou mal fait, c'est-à-dire être convaincant ou repoussant, et suppose un esprit responsable et une propension à s'aventurer dans une zone encore vierge...

Pensez-vous aujourd'hui que la nouvelle culture de l'interprétation ait de plus grandes chances de s'imposer, que la propension à s'y engager soit plus grande ? Ou bien avez-vous toujours à faire aux mêmes résistances ?

Aujourd'hui, au moins, je sais mieux me sortir des difficultés. En collaborant aux répétitions de mon opéra à Hambourg, j'ai vu quelles énergies on peut encore libérer et féconder chez la plupart des musiciens. Pour beaucoup d'entre eux, la haine initiale envers ce qu'ils ressentent comme un défi insurmontable n'est que le revers d'une volonté sincère de remplir leur mission intelligemment. Une fois que les musiciens ont réussi à produire un bruissement atone des cordes, sans la moindre souillure, même involontaire, ils ont senti eux-mêmes cette autre espèce de virtuosité, mais aussi l'intensité magique du résultat, né d'une sorte tout à fait inhabituelle de contrôle de soi dans la technique de jeu, et d'un sens sonore orienté différemment.

Jadis, il était très rare que l'on aille aussi loin. On en restait souvent à une attitude allergique qui déteignait sur l'interprétation. Le rayonnement "polémique" de la musique n'avait, au moins chez moi, rien d'intentionnel – le son sale comme un "choc" tout à fait standardisé dont la "provocation" s'émuait rapidement. Seule une conception nouvelle et transmise consciemment d'une culture instrumentale élargie permet d'éviter ce quiproquo. Aujourd'hui, je pourrais compter sur mes dix doigts les modes de jeu fondamentaux de ma "musique concrète instrumentale" : le son étouffé, le son pressé, tiré, battu, ses résonances et ses nombreuses variantes.

J'ai presque du mépris pour les "folles" escapades. L'exotique, l'expressionniste, l'absurde en tant que tels me repoussent. On y fait le vide, si je puis dire. Là où les autres s'amusent, je préfère être sérieux, si l'on veut, dans un sens gaiement emphatique – et c'est la seule manière dont cela m'"amuse". C'est la raison pour laquelle je suis constamment allé non pas en arrière, mais en avant, par des détours caractéristiques (et ce sont ces détours qui comptent), vers les techniques de jeu traditionnelles. Car ce répertoire de la tradition, d'une richesse incroyable, veut être non seulement rouvert dans un nouveau contexte, mais aussi revécu sous un nouveau jour.

Pour des auditeurs qui ne connaissent pas ce nouveau contexte, cela sera peut-être encore plus fortement ressenti comme une rupture de tabou ?

Parfois, oui. C'est comme un orgue qui perd son aura sacrée et devient une monstrueuse soufflerie. Dans ce cas, il ne s'agit pas de le détruire, mais de l'écouter autrement. Il est aussi absurde de mutiler brutalement un orchestre pour en faire une pure machine à bruits. Cela produirait une sorte d'idylle des terrils. L'unisson choral des premières mesures de *Parsifal* me donne encore la chair de poule, mais c'est aussi quelque chose de mystérieux dans le sens physique du terme. Pourquoi exclure ce type d'expériences ?

Toute la pratique philharmonique traditionnelle du son pourrait être redécouverte dans un environnement élargi, du point de vue technique et esthétique, ou même totalement transformé. C'est ainsi que je conçois un rapport vivant avec la tradition.

Mais cette pétrification de l'institution n'est peut-être qu'apparente ?

Elle est aussi pétrifiée et aussi vivante que la formation et l'engagement des différents musiciens, et que l'esthétique à laquelle ces derniers s'agrippent souvent, alors qu'ils devraient trouver une manière de la dépasser. Le simple fait de travailler sur un compositeur comme Schoenberg, lorsqu'on suit une formation instrumentale dans un conservatoire, devrait inclure la confrontation avec la césure esthétique historique de ce siècle. Ce n'est pas simplement du Brahms dissonant. Alban Berg note le plus extrême degré d'intensification de l'*espressivo*, *ausdruckslos*, sans expression. Ici, l'expressif aboutit à l'expérience du structurel. Les musiciens doivent forcément savoir ce genre de choses, car elles déterminent de manière essentielle la composition et la forme musicale. Un musicien d'orchestre qui joue une œuvre de Nono, même lorsqu'il compte plus qu'il ne joue, doit discerner la forme de l'ensemble, ressentir son expressivité et mettre en jeu consciemment le poids de sa propre participation, que ce soit lorsqu'il joue ou lorsqu'il ne joue pas. Cela dépasse la simple maîtrise des techniques de jeu. Le musicien d'orchestre devrait, pourrait se former continuellement, le regard ouvert vers l'avant, regardant en arrière et continuant à découvrir sans cesse.

Extraits d'un entretien avec Andreas Mölich-Zebhauser, Rainer Römer et Ulrike Vöidél
In *Magazin 1998 Ensemble Modern*

HEINER GOEBBELS WALDEN

Walden, ce sont quelques esquisses musicales sur le roman du même nom, écrit en 1854 par Henry David Thoreau, l'auteur de *La Désobéissance civile*. Après avoir expérimenté pendant deux ans la "vie dans les forêts", retiré dans une cabane en bois qu'il s'était construite lui-même sur les rives de l'étang de Walden, où la civilisation n'arrive plus que sous la forme du bruit lointain d'un train qui passe, il prône avec *Walden* un individualisme radical, solitaire, spartiate, qui n'a d'autre obligation que l'accord avec la nature.

Pour John Cage, Thoreau et la perception du monde exprimée dans *Walden* furent une réelle source d'inspiration. "Thoreau était un grand musicien, non parce qu'il jouait de la flûte, mais parce qu'il n'avait pas besoin d'aller à Boston pour entendre la 'Symphonie' [...]. La sensibilité de Thoreau aux sons naturels était probablement plus grande que celle de beaucoup de musiciens praticiens." [Charles Ives, *Essais avant une sonate*]

Nous voici donc de nouveau avec un orchestre symphonique. Mais le paysage décrit dans ces images musicales s'oriente plutôt vers des sonorités non orchestrales, et la distribution inclut par conséquent des instruments atypiques pour un orchestre : sampler, claviers, guitares électriques, cymbalum, didgeridoo, koto, harmonium, percussions africaines, plusieurs *steel celli* et *bow chimes* conçus par Bob Rutman, des guitares sur table mises au point par Fred Frith, et un daxophone fabriqué par Hans Reichel, qui tire comme par magie des sons invraisemblables d'une planchette de bois. Même les distributions réduites ne sont pas conçues comme de la musique de chambre. Elles ont besoin de l'ampleur et de la distance du grand orchestre.

Mon idée initiale était d'établir un contre-projet aux images des grandes villes développées dans mon premier travail pour grand orchestre, *Surrogate Cities* (1993-94). Pourtant, le regard sur ce texte est certainement moins idyllique, et mon rapport avec le concept de nature chez Thoreau plus éloigné que ne le laisse penser sa source. Parfois, la perspective sur ce classique américain est marquée par une distance et une difficulté de mise en forme semblables à celles du détective Bleu dans la *Trilogie new-yorkaise* de Paul Auster. En observant avec des jumelles par la fenêtre de l'immeuble en vis-à-vis, il voit un homme qui lit *Walden* et finit par essayer de le lire lui-même :

"Un soir, donc, Bleu se tourne enfin vers son exemplaire de *Walden*. L'heure est venue, se dit-il, et s'il ne fait pas cet effort-là à présent il sait qu'il ne s'y résoudra jamais. Mais ce livre n'est rien de simple. Dès qu'il commence à lire, Bleu a l'impression de pénétrer dans un monde qui lui est complètement étranger. Progressant avec peine à travers des marécages et des ronces, se hissant sur de lugubres éboulis et des roches traîtresses, il se sent comme un prisonnier au cours d'une marche forcée, et il n'a qu'une seule pensée, s'échapper. Les mots de Thoreau l'ennuient, il a du mal à se concentrer. Des chapitres entiers défilent, et lorsqu'il arrive au bout il se rend compte qu'il n'en a rien retenu. Pour quelle raison quelqu'un aurait-il envie de partir vivre seul dans les bois ? Qu'est-ce que c'est que ces histoires de planter des haricots et de ne pas boire de café ou de ne pas manger de viande ? Pourquoi toutes ces descriptions interminables d'oiseaux ? Bleu croyait qu'on allait lui servir un récit ou au moins quelque chose qui ressemble à un récit, mais ce n'est rien de plus qu'un fatras de sonnettes, une harangue sans fin à propos de rien du tout.

Il ne serait pourtant pas juste de l'en blâmer. Bleu n'a jamais lu grand-chose si ce n'est des journaux et des magazines, avec occasionnellement un roman d'aventures lorsqu'il était jeune garçon. Même des lecteurs subtils et expérimentés sont connus pour avoir eu du mal avec *Walden*, et un personnage aussi éminent qu'Emerson a pu écrire dans son journal que la lecture de Thoreau l'énervait et le mettait très mal à l'aise. Mais Bleu n'abandonne pas, ce qui est à son honneur. Le jour suivant il recommence et cette reprise se déroule avec moins de heurts que la première séance. Dans le troisième chapitre il tombe sur une phrase qui lui dit enfin quelque chose : "Les livres doivent être lus avec autant de considération et de réserve qu'on a mis à les écrire." Alors, soudain, il comprend que le secret c'est d'aller lentement, plus lentement qu'il ne l'a jamais fait jusqu'alors quand il s'agit de mots. Cela l'aide en effet jusqu'à un certain point, et quelques passages commencent à se clarifier : l'histoire des vêtements au début, la bataille entre les fourmis rouges et les fourmis noires, l'argument contre le travail. [...] Ce qu'il ne sait pas, c'est que s'il arrivait à avoir la patience de lire ce livre dans l'esprit que sa lecture exige, sa vie entière commencerait à changer et petit à petit il parviendrait à une compréhension pleine et entière de sa situation [...]."

Walden reprend aussi des motifs de pop-music, qui ne sont ni des thèmes importants, ni des refrains de tubes, ni des figures de basse bien connues. Le matériau est plutôt anonyme, interchangeable, accessoire, comme on en a entendu dans d'innombrables œuvres au cours des quarante dernières années – une référence, sans doute, non pas à des musiciens et à des groupes définis, mais à un genre qui, en réalité, n'a rien à faire dans une salle de concert, et encore moins avec un orchestre. Ces motifs sont, par exemple, une phrase d'accompagnement à la guitare, qui pourrait dater des années soixante, une sonorité d'orgue des années soixante-dix, une distorsion des années quatre-vingt, ou un motif rythmique caractéristique de la musique pop des années quatre-vingt-dix – des ingrédients qui ne sont pas vraiment importants, mais qui jouent un rôle essentiel dans la réalisation du *sound* de notre époque, et qui font en même temps écho aux attitudes comparables que l'on peut retrouver aussi bien dans le *Walden* du XIX^e siècle que de nos jours.

Walden est dédié à l'artiste américain Bob Rutman. Rutman est peintre, sculpteur, performer et musicien*. Il joue sur des instruments qu'il a lui-même inventés, comme le *steel cello* et les *bow chimes*. En 1990, je cherchais à Boston des musiciens pour *Shadow / Landscape with Argonauts*. J'ai écouté beaucoup de cassettes. La plupart n'étaient que du *college-jazz* sans originalité. Mais un enregistrement m'a aussitôt intéressé : le son des *steel celli* de Bob Rutman. J'ai appris qu'il était entre-temps reparti pour l'Allemagne. Nous avons donc attendu des années pour faire connaissance. C'était après un concert à Berlin, lorsque le musicien Mathias Bauer m'a présenté un vieil homme à la voix admirable, aux yeux perçants, mais au regard amical : Bob Rutman.

Heiner Goebbels
août 1998

*Bob Rutman est né en 1931 à Berlin, il émigre en 1938 en Angleterre puis aux États-Unis en 50. Ouverture de sa première galerie en 1966 à New York. Participation aux happenings et performances des années soixante-dix ; collaborations avec Merce Cunningham, Robert Wilson, Wim Wenders. Retour à Berlin en 1990.

Traduction de l'allemand, Olivier Mannoni, Laurent Feneyrou. Traduction de Charles Ives, Carlo Russi et Vincent Barras, in *Contrechamps, Essais avant une sonate*, 7, 1986. Traduction de Paul Auster, Pierre Furlan, in *Revenants*, Actes Sud, 1988.

BIOGRAPHIES

Helmut Lachenmann

Né en 1935, Helmut Lachenmann étudie à la Musikhochschule de Stuttgart (1955-58), sous la direction de Johann Nepomuk David (théorie, contrepoint) et Jürgen Uhde (piano). Après avoir suivi les Ferienkurse für neue Musik de Darmstadt en 1957, il devient élève de Luigi Nono à Venise (1958-60) et travaille au studio électronique de l'Université de Gand (1965). Compositeur et pianiste, il enseigne la théorie et la composition à la Hochschule für Gestaltung d'Ulm (1961-73), à la Pädagogische Hochschule de Ludwigsburg (1970-76), à l'Université de Bâle (1972-73), à la Musikhochschule de Hanovre (1976) et à la Musikhochschule de Stuttgart (depuis 1981), tout en participant à de nombreux séminaires de composition. Lauréat de la Fondation Ernst von Siemens (1997), Helmut Lachenmann est membre des Akademien der Künste de Berlin, Hambourg, Leipzig, Mannheim et Munich. Ses écrits sont publiés sous le titre *Musik als existentielle Erfahrung* (Breitkopf & Härtel, 1996) et son opéra, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-96), d'après Hans Christian Andersen, a été créé à Hambourg en 1997.

Heiner Goebbels

Né en 1952, Heiner Goebbels étudie la sociologie et la musique. Improvisateur, membre du Sogenanntes Linksradiokales Blasorchester (1976-81) et du Art-Rock-Trio Cassiber (1982-92), il se produit en duo avec le saxophoniste Alfred Harth de 1976 à 1988, tout en composant pour le théâtre, le ballet et le cinéma. Dans les années quatre-vingt, il réalise différents *Hörstücke* sur des textes de Heiner Müller (*Verkommenes Ufer*, 1984, *Die Befreiung des Prometheus*, 1985, *Maelstromsüdpol*, 1987-88, *Wolokolamsker Chaussee*, 1989-90, *Schliemanns Radio*, 1992...). En 1986, il revient à la scène et au théâtre musical : *Thränen des Vaterlands* (1986), pour le Ballett Frankfurt, *Der Mann im Fahrstuhl* (1987), *Newtons Casino* (1990), *Römische Hunde* (1991), *Ou bien le débarquement désastreux* (1993), *La Reprise* (1995), *Schwarz auf Weiss* (1996), *Max Black*, *Eislermaterial* (1998). Depuis 1988, Heiner Goebbels compose pour l'Ensemble Modern (*Red Run*, *Befreiung*, *La Jalousie*), la Junge Deutsche Philharmonie (*Surrogate Cities*) et l'Ensemble InterContemporain (*Herakles 2*). Lauréat du Hessische Kulturpreis en 1993 et de nombreux prix internationaux, Heiner Goebbels est membre de l'Akademie der darstellenden Künste de Francfort et de l'Akademie der Künste de Berlin.

Peter Eötvös, direction

Né en 1944 en Transylvanie, Peter Eötvös étudie la composition à l'Académie de musique de Budapest et la direction à la Musikhochschule de Cologne, tout en composant pour le cinéma, la télévision et le théâtre. Membre de l'Ensemble Stockhausen (1968-76), il collabore au studio électronique du Westdeutscher Rundfunk (1971-79). Directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain (1979-91), il est nommé premier chef invité de l'Orchestre symphonique de la BBC (1985-88) et de l'Orchestre du Festival de Budapest (1992-95), et dirige, depuis 1994, l'Orchestre de chambre de la Radio de Hilversum. Depuis 1983, il se produit régulièrement avec l'Ensemble Modern. En 1991, il fonde un institut à destination des compositeurs et des chefs d'orchestre. Peter Eötvös est aussi professeur à la Musikhochschule de Karlsruhe (1992-98), et, depuis 1998, à la Musikhochschule de Cologne. Parmi ses œuvres, citons *Chinese Opera* (1986), *Drei Madrigalkomödien* (1963-90), *Korrespondenz* (1992) et l'opéra *Les Trois Sœurs* (1998).

Ensemble Modern Orchestra

Fondé en 1998, l'Ensemble Modern Orchestra, exclusivement consacré à la musique du xx^e siècle, est issu de l'Ensemble Modern. À raison de deux tournées annuelles dans les capitales et les principaux festivals européens, l'orchestre souhaite alterner créations des compositeurs les plus importants de la fin du siècle et réalisations d'œuvres expérimentales de la nouvelle génération.

Outre le présent programme consacré à Helmut Lachenmann et Heiner Goebbels (qui mène l'orchestre à Hanovre, Berlin, Vienne, Paris / Colombes, Cologne et Francfort), l'Ensemble Modern Orchestra interprètera en 1999 Charles Ives, John Adams et Michael Gordon. Les partenaires de l'orchestre sont l'Ensemble Modern, la Fondation Ernst von Siemens, la Fondation Hoechst, la Fondation culturelle de la Deutsche Bank et EXPO 2000 Hannover.

Bob Rutman, *steel cello, bow chime*, voix
Matthias Bauer, *steel cello, bow chime*

Dietmar Wiesner, flûte
Catherine Milliken, hautbois
Roland Diry, clarinette
Wolfgang Stryi, clarinette, clarinette-contrebasse
Noriko Shimada, basson
Franck Ollu, cor

Bruce Nockles, Christopher Dicken,
Achim Gorsch, Markus Schwindt, trompette
Uwe Dierksen, Alexander Kowalsky, Michael Büttler,
Douglas Simpson, trombone
Gérard Buquet, tuba
Rumi Ogawa-Helferich, Rainer Römer,
Boris Müller, Pascal Pons, percussion
Mats Bergström, Klaus Obermaier,
Alexandre Meyer, guitare électrique, daxophone
Ueli Wiget, Jürgen Kruse, Ali Askin, piano et
échantillonneur

Freya Kirby, Marcus Barcham-Stevens, Maya Bickel,
Barbara Bultmann, Thomas Glöckner, Insa Cordes,
Gerður Gunnarsdóttir, Corinna Guthmann, Juditha
Haeberlin, Stefan Häussler, Kirsten Harms, Thomas
Hofer, Antonio Pellegrini, Tobias Rempe, Inken Renner,
Claudia Sack, Livia Schwartz, Verena Sommer, Ulrike
Stortz, Erika Takano, Swantje Tessmann, Dagny Wenk-
Wolff, Sibylle Wolf, Hölger Schlingmann, violon

Susan Knight, Geneviève Strosser, Ingrid Albert,
Miriam Götting, Kerstin Hüllemann-Watson, Juliet
Jopling, David Schlage, Nikolaus Schlierf, Nathalie
Vandebeulque, Konrad von Coelln, alto

Eva Böcker, Michael M. Kasper, Helmut Menzler,
violoncelle

Thomas Fichter, contrebasse, basse électrique
Johannes Nied, Michael Tiepold, contrebasse

Régie du son : Norbert Ommer

Assistant régie pour *Walden* : Stephan Buchberger

Régie de plateau : Ernst Neisel, Bernd Layendecker

Lumières : Frank Kraus

Couverture : Photo, D.R.
Festival d'Automne à Paris, 156 rue de Rivoli 75001 Paris
Téléphone 01 53 45 17 00 - Télécopie 01 53 45 17 01
<http://www.festival-automne.com>
Imprimerie Jarach-La Ruche