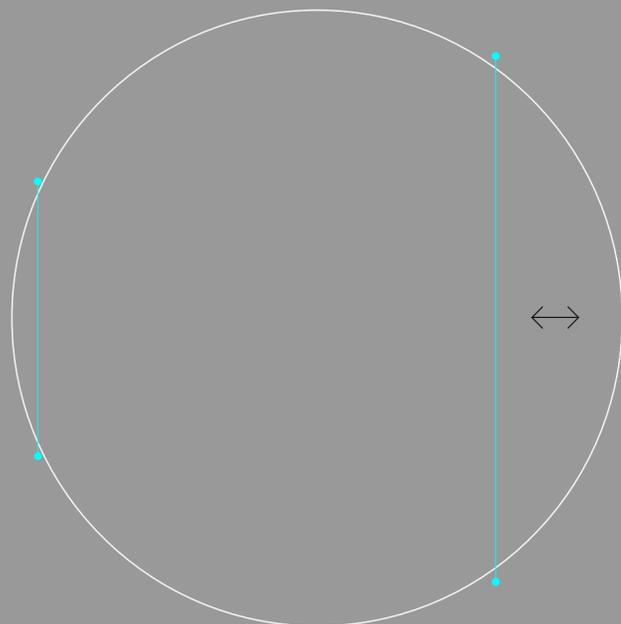


N° 501

P144020 ETPUB

Format: 798 x 300 mm



Ouverture

Le livre pour les Célébrations d'ouverture de la Philharmonie Luxembourg présente des essais sur la genèse, l'architecture et l'acoustique de la salle, ainsi que sur les relations entre les salles de concerts, la musique et la société.

Cet ouvrage contient des entretiens avec les compositeurs sur leurs créations, des textes sur tous les concerts – de la fanfare d'ouverture composée de 366 jeunes musiciens, à la création de la 8ème Symphonie de Krzysztof Penderecki, en passant par la philosophie du fado et l'invitation à une perception très active de la musique par DJ Spooky.

Le CD inclus offre un regard personnalisé de la saison 2005/2006, dans la perspective de Pierre-Laurent Aimard et DJ Spooky.

Das Buch zum Musikfest zur Eröffnung der Philharmonie Luxembourg – mit Essays über die Entstehung, Architektur und Akustik des Hauses sowie über die Zusammenhänge zwischen Konzerten, Häusern und Gesellschaft.

Der Band bringt Gespräche mit den Komponisten der Auftragswerke sowie ausführliche Texte zu den Konzerten – von der Eröffnungsfanfare mit 366 jungen Musikern über die Uraufführung der Achten Symphonie von Krzysztof Penderecki bis hin zur Philosophie des Fado und zu DJ Spookys Aufforderung zur eigenständigen Wahrnehmung von Musik.

Die beiliegende CD bietet einen persönlichen Ausblick auf die Eröffnungssaison 2005/2006 aus der Perspektive von Pierre-Laurent Aimard und DJ Spooky.

www.philharmonie.lu

8,- EUR

Philharmonie Luxembourg

Célébrations d'ouverture

Musikfest zur Eröffnung

Opening celebrations

26.06.–03.07. 2005

Ouverture 26.06.–03.07. 2005

PHILHARMONIE

Etablissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte

Ouverture

Philharmonie Luxembourg
Célébrations d'ouverture
Musikfest zur Eröffnung
Opening celebrations
26.06.–03.07.2005

Inhalt

Prélude

Editorial	6
Préfaces	8
Damien Wigny: Et après?	10
A Son Altesse Royale La Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte	12
Gilles de Bure/Christian de Portzamparc: Musicalité architecturale / The music of architecture	14
Christian de Portzamparc: Ouvertures	21
Albert Yaying Xu: Acoustique de la Philharmonie Luxembourg	22
Walter de Toffol: La construction de la Philharmonie	26
Yann Rocher: Au-delà de la salle	29
Katrin Bicher: «Hauptstätte der Musik als solcher»	32

Programme

26.06. 14:00 & 16:00 Opening fanfare I & II	40
Film ab! Marcel Wengler im Gespräch mit Bernhard Günther	44
Musik macht alles. Nur keine Angst. Renald Deppe im Gespräch mit Bernhard Günther	48
26.06. 20:00 Concert d'ouverture	54
Krzysztof Penderecki: Symphonie N° 8. Vertonte Gedichte / Poèmes mis en musique	56
Mieczysław Tomaszewski: Chants de l'éphémère	59
27.06. 20:00 Orchestre Philharmonique du Luxembourg	64
Rainer Nonnenmann: Vom Ende und vom Neubeginn der absoluten Musik	66
Mieczysław Tomaszewski: Lieder der Vergänglichkeit	70
Gaëlle Plasseraud: Beethoven et César Franck	74
28.06. 20:00 New Spaces in Jazz	76
Ralf Dombrowski: New Spaces in Jazz	78
29.06. 20:00 London Philharmonic Orchestra & Julia Fischer	82
Dominique Escande: Rencontre en terre slave	84
Hommage an die Integration. Camille Karger im Gespräch mit Bernhard Günther	87
30.06. 20:00 OPL & lauréats du Concours Reine Elisabeth	90
01.07. 20:00 Solistes Européens Luxembourg	92
Wolfgang Fuhrmann: «... so mußte ich original werden»	93
Marc Vignal: De la Symphonie «La Passione» à la Messe de Sainte-Cécile	96
02.07. 20:00 Mísia	100
Ana Vidal: O fado é à alma portuguesa	102
Ana Vidal: Der Fado und die portugiesische Seele	105
Agnès Pellerin: Le fado, d'hier à aujourd'hui	109
03.07. 11:00 Elisabeth Leonskaja & Orchestre de Chambre du Luxembourg	112
Remy Franck: Haydn en majeur, Mozart en mineur	114
03.07. 16:00 Cyprien Katsaris & guests	116
Hélène Cao: Histoire d'un dialogue amoureux	117
03.07. 20:00 Le jardin des sons – Im Garten der Klänge	120
Bernhard Günther: Im Garten der Klänge	122
Kommunikation vor allen Dingen. Alexander Müllenbach im Gespräch mit Bernhard Günther	126
Alexander Müllenbach: Antiphonien	129
03.07. 22:30 Dance towards the future	132
Paul Miller: loops of perception. sampling, memory, and the semantic web	134

Service

Compositeurs	140
Interprètes & ensembles	145
La conception de la Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte	154
Insertions publicitaires	156
Philharmonie Luxembourg. The Preview CD	176

Au-delà de la salle

Trois aspects socio-historiques du lieu de concert

Yann Rocher

L'architecture des salles de concert, telle qu'elle s'est développée à partir de la fin du XIX^e siècle avec le modèle de «boîte à chaussure», a posé jusqu'à aujourd'hui de nombreuses questions sur son rapport à la musique: quelle est la place à accorder au public qui doit à la fois prendre place dans un lieu, et se consacrer à l'écoute? Comment la salle de concert, qui se présente souvent dans l'histoire comme un lieu de communion autour du répertoire, s'organise en fonction des symboles d'un tel rituel? En quoi enfin, l'architecture peut-elle aujourd'hui, donner une expression à ce lieu, tout en restant pour la musique un espace des possibles?

Le corps du public

L'histoire des salles de concert se présente souvent comme une juxtaposition de lieux éloignés les uns des autres dans l'espace et le temps. Et l'histoire des publics de ces salles en serait comme l'histoire parallèle, révélatrice, rien que par la manière dont les auditeurs prennent place, des rapports qui s'établissent entre ceux-ci et la musique. La différence entre un public de théâtre et celui d'une salle de concert, ne tient pas seulement à la nature du spectacle, mais aussi sans doute, à la manière dont la lumière se répartit dans les deux types de lieu. Au théâtre, où la représentation est circonscrite par le cadre de scène, le public est plongé dans le noir, comme neutralisé. Il n'entre donc pas en conflit visuel avec l'action, ainsi que le note en 1909 l'écrivain Karl Kraus, familier des théâtres viennois, dans *Dits et contredits*: «Au théâtre, on doit être assis de manière à voir le public comme une masse noire. Alors, il n'a pas plus de prise sur soi que sur l'acteur. Rien n'est plus gênant que de pouvoir distinguer les individualités de la foule». En l'absence de lumière, le public peut donc fusionner en une seule masse, un seul corps qui peut d'autant mieux se projeter sur scène, s'identifier aux acteurs.

La scène est ainsi l'espace à partir duquel se déploient les corps. La force de la représentation et du drame tient en grande partie à cette mise en lumière de part et d'autre du rideau. Ce n'est qu'après le spectacle, lorsque la lumière réapparaît dans la salle même, que se joue alors l'autre représentation, celle du public qui se regarde, et projette en lui-même les intrigues auxquelles il vient d'assister. Cette neutralisation du public par l'obscurité n'existe pas dans la salle de concert: les auditeurs, en présence des musiciens dans un seul et même espace, ne sont séparés de l'orchestre que d'une scène, qui n'a pas vraiment vocation à dramatiser le concert, à mettre en tension la représentation dans l'espace. Si la scène produit une distance et une solennité, elle n'empêche toutefois pas public et musiciens de faire corps. La représentation musicale n'a pas les mêmes exigences que la représentation dramatique: le public, en situation d'écoute, se regarde sans se voir et la musique n'exprimant pas le corps, le contact s'établit sans que le corps du public n'ait besoin de se déployer dans d'autres corps, si ce n'est à travers celui de l'interprète, qui lui-même par la technique, se débat pour s'en détacher. La musique n'a pas de corps. En remplissant le vide de la salle, elle se rend disponible en tout point du public, et par les émotions qu'elle suscite, mobilise par l'intérieur, le corps de l'auditeur.

Des lieux sans replis

La représentation musicale, peu dépendante d'une dimension corporelle, peut donc être investie par le public d'un sens qui se situe au-delà de la simple présence physique, cette caractéristique posant au lieu de concert la question suivante: doit-il s'effacer devant la représentation musicale ou peut-il s'accorder à elle par ses propres moyens de représentations ? Un témoignage de ce type de questionnement apparaît en 1870, au moment de l'inauguration du Musikvereinssaal de Vienne, l'une des plus prestigieuses salles de concert de type «boîte à chaussure». Le célèbre critique musical Edouard Hanslick se demande en effet à cette occasion, si la salle n'est «pas trop somptueuse et luxueuse pour une salle de concert», craignant que l'or et la couleur qui «débordent de tous les côtés», ne détourne l'attention des auditeurs. À cette époque, Hanslick a déjà livré son essai *Du beau dans la musique*, dans lequel il définit la musique comme ne représentant rien sinon elle-même, contribuant ainsi à une théorie de l'autonomie de la musique.

Cette définition de la représentation musicale s'accompagne dans le même ouvrage, d'une véritable théorie de l'écoute, exclusivement basée sur l'appréciation intellectuelle de la musique par l'auditeur. En s'établissant nécessairement comme un intermédiaire entre la musique et la perception de l'auditeur, le lieu de concert intervient alors comme un élément extra-musical qui entre inévitablement en conflit avec la représentation musicale. Au final, cette pensée musicale, révélatrice de préoccupations esthétiques de la fin du XIX^e siècle, élève la musique à un statut d'absolu, à une expérience transcendante qui rapproche le concert d'un rituel religieux.

Cette analogie peut naturellement faire penser à la sacralisation du répertoire et à l'engouement que peuvent susciter la musique et le concert, donnant parfois l'image d'une véritable communauté d'auditeurs, vouée au culte des compositeurs et des œuvres. Mais l'analogie religieuse peut tout aussi bien s'appliquer à d'autres caractéristiques de la pratique musicale. D'abord la scène de la salle de concert, qui serait l'équivalent d'un autel. La salle de concert n'est pas un lieu d'illusions. Elle ne nécessite donc pas le même type de fermeture qu'au théâtre ou à l'opéra. Au contraire même, elle se constitue parfois comme un lieu de transparence qui pourrait être assimilé à une nef comme au Musikvereinssaal de Vienne, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Neues Gewandhaus de Leipzig (détruit lors de la seconde guerre mondiale) ou encore au Stadtcasino de Bâle, tous les quatre munis de baies faisant entrer le jour au cœur de l'espace de concert.

Enfin, si l'on voulait pousser la comparaison jusqu'au bout, on pourrait assimiler l'invisibilité de la représentation musicale à celle mise en œuvre par le dispositif symbolique de l'église, qui renvoie à un au-delà. En effet, on s'accorde à penser que l'une des origines possibles de la «boîte à chaussure» proviendrait de l'espace basilical devenu au fil des temps, un lieu profane consacré à la musique. Mais de toute évidence le lieu de concert s'est construit ses propres spécificités, ses propres rituels et représentations symboliques. Si l'on revient au Musikvereinssaal, ce sont les références à la Grèce antique qui prévalent à travers les fameuses caryatides dorées qui soutiennent le balcon. Construit un peu plus tardivement, le Symphony Hall de Boston, ménage des niches latérales aux répliques de statues grecques et romaines. L'enveloppe de ces salles est donc le lieu d'expression d'un idéal esthétique, qu'elle met en œuvre par un décor sans réelle profondeur. La «boîtes à chaussure» de cette époque n'est pas un lieu de repli, elle semble au contraire vouloir contenir le son. C'est en gardant intègre sa morphologie de boîte, que la salle peut assurer l'idéal d'écoute, qu'elle peut tenter de parvenir à une perfection acoustique digne de la musique qu'elle reçoit. Les auditeurs quant à eux, qu'ils soient situés au parterre ou en balcon, sont contenus dans une seule et même enveloppe. Leur répartition ramassée exprime l'idée de partage d'un même son. Et si elle persiste nécessairement, la hiérarchie des spectateurs que l'on connaît au théâtre est ici amoindrie.

Une ville-écoute

En distribuant le public dans un seul intérieur et sur des plans horizontaux, la salle de concert donne généralement l'image d'un ordre social éloigné du théâtre qui, de manière récurrente parmi tous les types de lieux de spectacle, est le lieu privilégié des métaphores de la ville. En littérature, Stendhal, écrit suite à sa visite à la Scala de Milan en 1816: «Ici, une loge est comme une maison, et se vend 20 à 25.000 francs». Ou encore comme le suggère Proust en 1921 dans *Le côté de Guermantes*: «Les gens du monde étaient dans leurs loges (derrière le balcon en terrasse), comme dans des petits salons suspendus dont une cloison eût été enlevée, ou dans de petits cafés, où l'on va prendre une bavaroise, sans être intimidé par les glaces encadrées d'or et les sièges rouges de l'établissement du genre napolitain». La métaphore de la ville fonctionne au théâtre à la fois par l'étagement des loges, souvent rapproché de l'étagement des immeubles, mais aussi par les multiples intérieurs que constituent les loges, susceptibles de fonctionner indépendamment et de fournir l'image de la densité et de la variété urbaine.

Au final, la salle de théâtre peut apparaître comme une sorte d'autre ville, avec ses propres règles de civilité. Dans son article *Le théâtre, lieu de mémoire*, Georges Banu n'hésite pas ainsi à déclarer que «si la loge était le substitut théâtral du palais, la salle condensait l'organisation entière de la ville». La salle de concert, généralement peu verticale et surtout dépourvue de loges, peut donc difficilement faire l'objet de telles interprétations. En situant la métaphore de la ville au cœur de son projet pour la Philharmonie du Luxembourg, Christian de Portzamparc confronte donc une typologie bien codifiée à une thématique riche et familière du lieu théâtral. La Cité de la Musique à Paris, avec sa rue musicale et la manière d'habiter les parois de la grande salle, constituait déjà un point de vue sur le lien possible entre la ville et le lieu de concert. La Philharmonie quant à elle, propose un autre point de vue sur ce lien, en particulier par le Grand Auditorium et ses huit tours de loges, en référence au théâtre shakespearien. Cette configuration inédite place en effet une partie du public en situation de hauteur, un peu comme dans les gravures du Globe Theatre de Londres à la fin du XVII^e siècle, avec ses trois étages de galeries entourant la scène. La forme circulaire et la situation périphérique du théâtre shakespearien rappellent également la Philharmonie. Mais les tours de l'Auditorium font également partie d'une conception plus intime du lien entre architecture et musique. Christian de Portzamparc déclarait ainsi dans un entretien avec Marianne Brausch en 2000: «ces tours de loges apparaissent comme des petits bâtiments dans un ensemble, de telle sorte que l'on se sentira entre des objets, et non pas à l'intérieur d'un objet. Cela fait partie de l'idée que la perception est plus ouverte et que l'imaginaire travaille plus». L'exploration de la typologie de tours, renvoie à l'enveloppe de la salle de concert, à sa perception, et renouvelle la typologie de «boîte à chaussure».

Mais c'est peut-être aussi pour l'architecte, une réponse à une question qu'il posait en 1995, dans un entretien de la revue *Résonance*: «Concevoir une salle de concert, c'est pour moi aussi accorder l'écoute à la vue: comment entendre et voir à la fois, telle est bien la question». En pensant la perception de son architecture en lien avec celle de la musique, Christian de Portzamparc ne neutralise pas l'architecture de sa salle au profit d'une musique qui se suffirait à elle-même. Substituant notamment les habituels balcons de ce type de salle, par des tours verticales, le Grand Auditorium complexifie son enveloppe, organise des replis, et peut ainsi affirmer un imaginaire architectural qui cherche à libérer l'écoute.