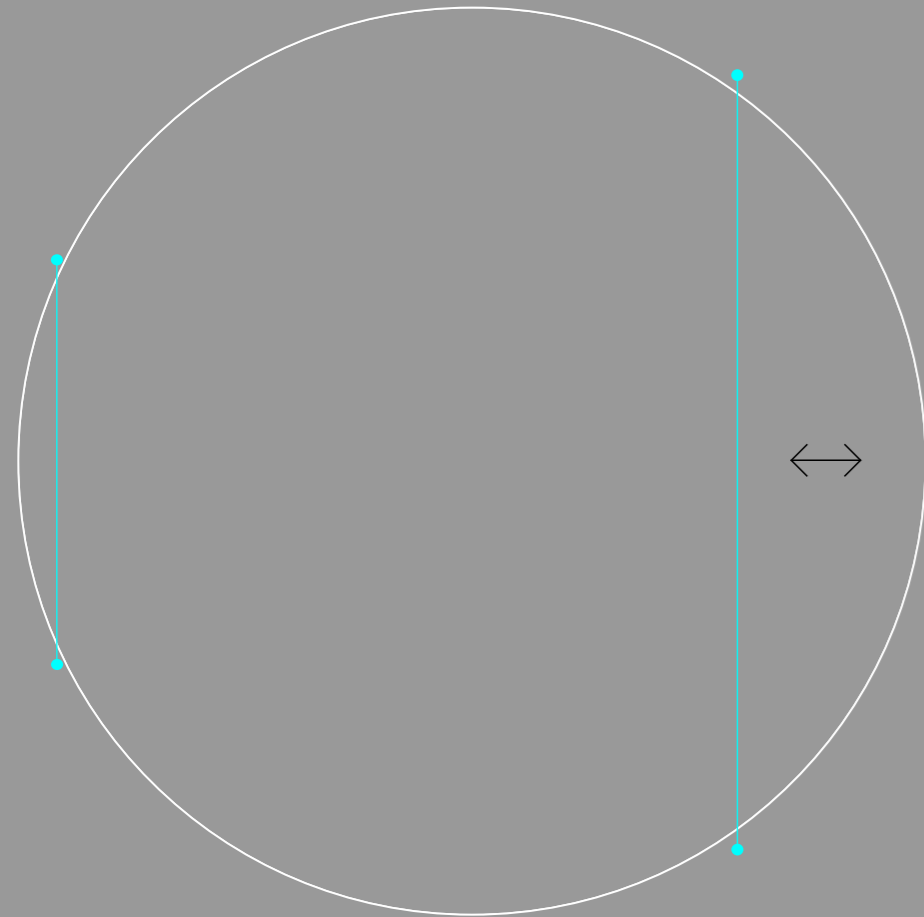


N° 501

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

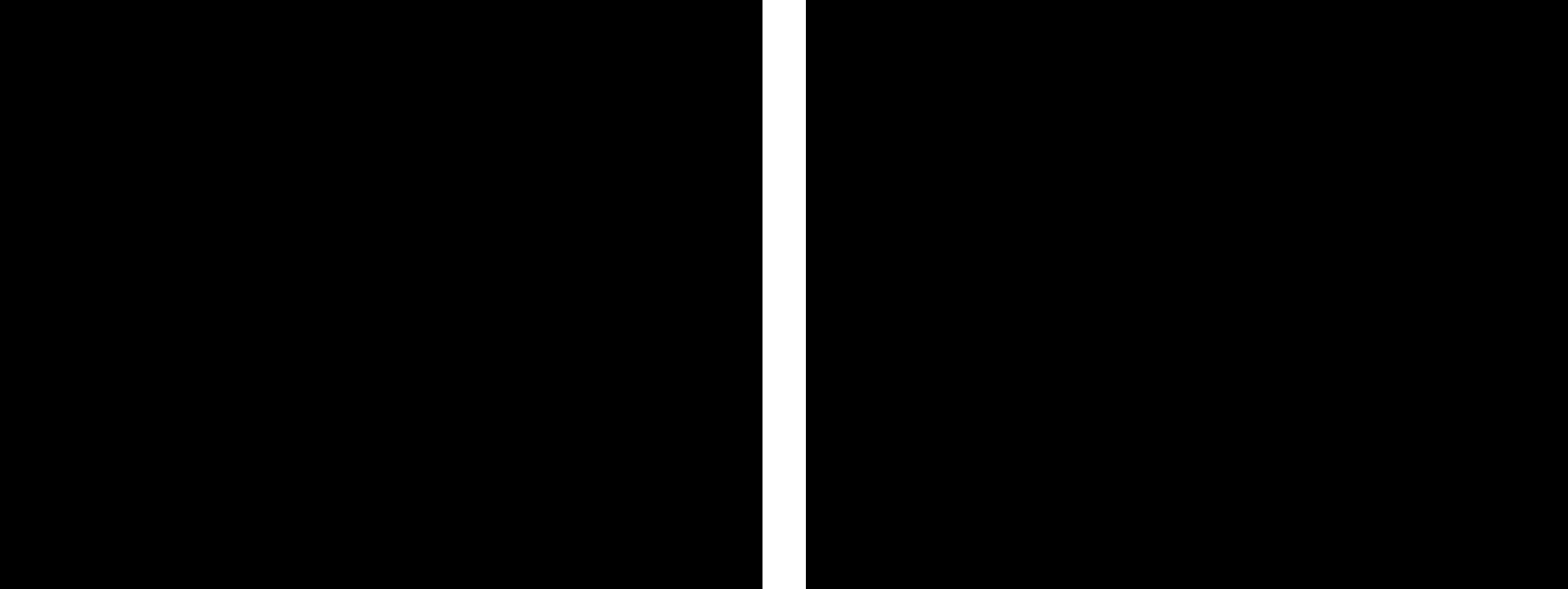
Opening celebrations

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

Impressum

© Philharmonie Luxembourg
2005

Etablissement public Salle de
Concerts Grande-Duchesse
Joséphine-Charlotte
1, Place de l'Europe, L-1499
Luxembourg
www.philharmonie.lu

Für den Inhalt verantwortlich:
Matthias Naske

Redaktion: Bernhard
Günther, Dominique Escande

Redaktionelle Mitarbeit:
Rachel David, Dominique
Hansen, Johannes Kadar,
Arlette Klein, Magali
Lamborelle, Florence Martin,
Vera Neuroth, Raphael
Rippinger

Design and Layout:
Pentagram Design Limited,
Berlin

Druck: Imprimerie Centrale s.a.
Printed in Luxembourg

Alle Rechte vorbehalten /
Tous droits réservés / All
rights reserved



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère des Travaux publics



Official carrier of the
Philharmonie Luxembourg



Partenaire média radio,
télévision et internet



Partenaire média radio



Partenaires média presse

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

PRELUDE

Editorial

Matthias Naske

Der Tag, an dem die Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte feierlich ihrer Bestimmung übergeben wird, ist ein Tag der Freude, ein Tag des Stolzes auf außergewöhnliche kulturelle Leistungen in Luxemburg und Ausdruck der Zuversicht. Mit einem vielschichtigen Musikfest vom Sonntag, den 26. Juni bis zum Sonntag, den 3. Juli 2005 begegnen hunderte von Musikern vielen tausend Besuchern. Jeder dieser Besucher – und auch jeder der Musiker – wird sein Bild von dem neuen Haus, von der gemeinsam erlebten Musik, und von der Begegnung mit Anderen mit sich nehmen. Im Erlebnis des Neuen, das durch die Musik in die Welt kommt, soll sich der Impuls, die direkte Begegnung mit der Musik zu suchen, wieder und wieder verjüngen.

Die Kultur eines Landes lebt in jedem und von jedem Einzelnen seiner Bewohner, wie vielfältig und unterschiedlich die Persönlichkeiten, Erwartungen, Lebenserfahrungen aller Einzelner auch sein mögen. Im individuellen Erleben der Kultur und der Kunst, die sich – und das liegt in ihrer Natur – nicht ausschließlich auf bewährten Pfaden zeigen kann, liegt eine Qualität, die zu suchen, zu fördern und zum Blühen zu bringen eine der Aufgaben des Hauses ist. Die Philharmonie wird im Verbund mit anderen attraktiven Stätten der Kunst in Luxemburg aktiv dazu beitragen, dass möglichst viele Menschen die ihnen jeweils entsprechende Form des Erlebnisses der Kunst mit allen Sinnen finden können.

Die Programmplanung des Musikfests zur Eröffnung baut Brücken zwischen dem hohen künstlerischen Potential Luxemburgs und der internationalen Musikwelt. Beide können zum gegenseitigen Nutzen voneinander profitieren, und neben den Musikern gewinnt auch der Hörer, der originär Neues mitzuerleben eingeladen ist. In einer Zeit, in der wir alle durch das Wachsen von Medienverbänden in überregionalen, bald globalen Märkten beeinflusst werden und dabei die Wahrnehmung des Unmittelbaren zusehends verlieren, ist die individuelle, höchstpersönliche Erfahrung der Musik im Konzert ein notwendiges Gegengewicht. Ohne Zweifel ist es einfach, gefestigte, medienerprobte Urteile zu wiederholen, aber um wie viel spannender ist es, sich dem Neuen zu stellen und ein eigenes Urteil zu bilden! Die Qualität hat viele Gesichter!

↳ S. 48

Ein Konzerthaus ist in diesem Sinne auch immer eine Schule der Wahrnehmung¹, ist ein Ort der Begegnung, ein Ort der Kommunikation, des Diskurses und nicht zuletzt des Vergnügens. Das Erleben eines Konzerts aber ausschliesslich am Gefallen zu definieren, leugnete einen Teil der Qualität. Als gutes Beispiel dafür möchte ich Ihnen die intensive Auseinandersetzung von 366 jungen Musikern aus Luxemburg mit dem schöpferischen Potenzial der eigenen Vorstellungskraft nennen, die durch die Arbeit mit den Komponisten Marcel Wengler und Renald Deppe gebündelt wurde. Von der Union Grand-Duc Adolphe tatkräftig unterstützt, bereiteten diese die Uraufführungen der Klanginstallation und der beiden symphonischen Bläserorchesterformationen in den vergangenen Wochen und Monaten vor. Die besondere Qualität dieses Projekts zur Eröffnung des Hauses liegt im Prozesshaften und kann uns Wegweiser sein für künftige Pläne und Vorhaben².

¹Opening Fanfares am 26.06. mit 366 jungen Musikern, Gespräche mit Marcel Wengler und Renald Deppe → S. 40–53

Die Uraufführung der *Achten Symphonie* von Krzysztof Penderecki³ durch das Orchestre Philharmonique du Luxembourg unter der Leitung von Bramwell Tovey am 26. und 27.06.2005 lässt uns an der Meisterschaft dieses großen europäischen Komponisten teilhaben und führt den Reigen der Uraufführungen im Rahmen des Musikfests zur Eröffnung an: Alexander Müllenbach, Camille Kerger und Gast Waltzing⁴ bauen mit ihren neuen Kompositionen sehr konkret Brücken zwischen Luxemburg und herausragenden Ensembles und Solisten der Welt.

³→ S. 54–62, 70–73

Dieser Idee folgt auch die Programmplanung des Fado-Abends mit Mísia, Elisabeth Leonskajas Begegnung mit Les Musiciens – Orchestre de Chambre du Luxembourg und Cyprien Katsaris im ersten Kammerkonzert auf der Bühne des Grand Auditorium⁵.

⁴Uraufführungen von Alexander Müllenbach 03.07. (→ S. 126–130), Camille Kerger am 29.06. (→ S. 87–89), Gast Waltzing am 28.06. (→ S. 76–81)

2003–2005 – zwei Jahre der Vorbereitung vergehen wie im Flug

Während des Jahreswechsels 2002/2003, ein halbes Jahr nachdem der Bau mit dem Erdaushub für die Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte auf Kirchberg aufgenommen wurde, fuhr ich zum ersten Mal nach Luxemburg, um mich einer Jury aus führenden Kulturmanagern Europas mit Überlegungen über die künstlerische und strukturelle Führung des neuen Hauses zu stellen. Nur wenige Wochen vergingen, bis ich in kurzen Abständen nach Luxemburg reiste, um hier in Zusammenarbeit mit meiner Kollegin der ersten Stunde, Arlette Klein, Orientierung im kulturellen Gefüge des Landes zu finden und den Baufortschritt durch Funktionsanalysen gemeinsam mit Heinz Repper, dem technischen Direktor der Wiener Konzerthausgesellschaft, zu begleiten. Viele Tage und manche Nächte, gefüllt mit Arbeit, reihten sich an unzählige Begegnungen mit Menschen dieses Landes, die die Begeisterung für Musik verbindet. So manche geteilte Sorge, die die am Projekt arbeitenden Menschen miteinander vereint, begleitete uns am Weg, an dem mit jedem Tag des Baufortschritts mehr und mehr die visionäre Gestaltungskraft des Architekten Christian de Portzamparc⁶ greifbar wurde. In bewundernswertem Eifer und mit unermüdlichem Einsatz haben die am Bau beteiligten Menschen unter der Koordination des Maître d'ouvrage délégué Walter de Toffol⁷ und dem verantwortlichen Team der Administration des Bâtiments Public unter Jean Leyder ein weit über die Grenzen des Landes austrahlendes Bauwerk geschaffen, das sich für lange Zeit in den Dienst der Menschen stellen wird.

⁵Mísia: Konzert am 02.06. (→ S. 100–111); Elisabeth Leonskaja und Cyprien Katsaris spielen am 03.07. (Tag der offenen Tür; → S. 112–119)

⁶Christian de Portzamparc → S. 14–20, 154–155

⁷Walter de Toffol → S. 26–28

Das neue Konzerthaus Luxemburgs bietet den musikalischen Initiativen des Landes, allen voran dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg, beste Proben- und Auführungsbedingungen und leistet so der kontinuierlichen Weiterentwicklung der Ensemble- und Orchesterkultur Vorschub. Darüber hinaus entwickelt die Philharmonie ein kompaktes und attraktives eigenständiges Konzertprogramm, das herausragender künstlerischer Qualität verpflichtet ist. An dieser Stelle gilt mein Dank jedem einzelnen Mitglied des Teams der Philharmonie, sie alle haben mit unermüdlichem, machmal an die Grenzen des Machbaren gehenden Einsatz die Realisierung der künstlerischen Vorhaben vorbereitet.

Dem Kulturauftrag des Hauses entsprechend, gestaltet die Philharmonie ein breites Konzertangebot, das möglichst viele Menschen des Landes, aber auch der Großregion ansprechen und zudem Brücken zwischen den Musikern des Landes und der internationalen Musikwelt bilden soll. Wer je das Glück hatte, ein wirklich gelungenes Konzert zu erleben, weiß um die ungeheure Kraft, die in der direkten Begegnung mit der Musik liegt. Die Begegnung zwischen Menschen im Prozess der gemeinsamen schöpferischen Wahrnehmung der Musik ist für mich einer der schönsten Akte einer Kultur, und Kennzeichen einer entwickelten Zivilisation. In jedem gelungenen Konzert, egal welchen Genres, geben Freude und Lust an der Wahrnehmung einander die Hand. In diesem Sinne kann nicht genug getan werden, um Menschen zur Musik zu führen, die ihrem Leben Haltung und ihrem Sein Sinn geben kann. Die Philharmonie schafft Raum, damit die Musik in den Menschen an Raum gewinnt.

Préfaces



C'est en 1995, alors que Luxembourg était pour la première fois la Capitale européenne de la Culture, que les besoins pour une grande salle de concerts, capable d'accueillir, dans les meilleures conditions acoustiques possibles, les musiciens et un public mélomane croissant s'est fait sentir de façon irrésistible. Les responsables politiques, sous l'inspiration de Madame Erna Hennicot-Schoepges, Ministre de la Culture, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, ont par la suite jeté les jalons nécessaires pour créer, au plateau du Kirchberg, à la place de l'Europe redessinée par l'architecte Ricardo Bofill, un nouvel espace de musique sachant répondre aux aspirations des créateurs, des interprètes et des amateurs de musique. Après un concours international d'architectes, le choix du Gouvernement se porta sur le projet de l'architecte Christian de Portzamparc, secondé admirablement par l'expérience de l'acousticien Xu Yaying. Au moment de l'élaboration du projet de loi pour la construction de la nouvelle salle de concerts, une décision allait encore conférer davantage de prestige au projet: l'accord de S.A.R. la Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte de prêter son nom à la nouvelle Philharmonie fut un encouragement important pour tous les promoteurs du projet.



Si nous pouvons inaugurer aujourd'hui cette magnifique Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine Charlotte, nous le devons donc à l'esprit visionnaire, à l'engagement et à la persévérance de beaucoup d'acteurs du monde politique et culturel, aux femmes et aux hommes de l'art, aux collaborateurs des Ministères des Travaux Publics et de la Culture, aux artisans, ouvriers et techniciens qui ont oeuvré, de tout leur savoir et de tout leur coeur, pour que se réalise ce projet. La Philharmonie ne sera pas un «temple de la musique», non, beaucoup mieux: elle sera une maison de la musique ouverte à toutes et à tous. Que nos compositeurs, musiciens et autres artistes de chez nous s'y sentent chez eux, comme se sentiront aussi à l'aise les artistes, ensembles et orchestres venant du monde entier, portés par un public venant d'ici et d'ailleurs que nous souhaitons nombreux et curieux. L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg y trouvera une demeure digne de sa valeur artistique confirmée au niveau international, lui permettant de passer à la vitesse supérieure dans son évolution musicale. Nous souhaitons une excellente cohabitation et collaboration aux deux entités qui présideront à la destinée de cette nouvelle salle.

Puisse cette salle, qui selon son architecte Christian de Portzamparc est «un grand instrument de musique», résonner aux rythmes et aux tonalités les plus divers. Que puissent se côtoyer tous les genres de musique, les chefs-d'œuvre des grands compositeurs du passé aussi bien que les futurs chefs-d'œuvre dont la 8e Symphonie de Krzystof Penderecki qui sera créée en première mondiale le 26 juin 2005, lors de l'inauguration de la Philharmonie. Que cette salle puisse être le lieu de création de beaucoup de nouvelles compositions comme celles que nous aurons le plaisir d'écouter tout au long de cette semaine d'inauguration. Qu'elle soit un espace d'inspiration pour les artistes comme pour les auditeurs et visiteurs.

Nous tenons à remercier tous les responsables de l'Etablissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine Charlotte, son conseil d'administration avec

son président, Monsieur Damien Wigny, ainsi que le directeur général, Monsieur Matthias Naske et son équipe pour tous les efforts entrepris ces derniers mois afin de garantir le succès de la salle.

N'oublions pas que la Philharmonie n'est pas uniquement constituée du Grand Auditorium, mais également d'une Salle de Musique de Chambre et un Espace Découverte, une grande boîte à musique à laquelle les responsables sauront insuffler vie, lui donner une âme. Nous sommes persuadés que tous, nous pourrons contribuer à lui donner cette âme, à commencer par cette semaine d'inauguration que nous souhaitons une grande fête populaire riche en émotions.

Octavie Modert

Secrétaire d'État à la Culture, à l'Enseignement supérieur et à la Recherche

François Biltgen

Ministre de la Culture, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche

C'est avec grande joie et fierté que je me permets de vous inviter désormais à l'inauguration officielle de la «Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte», appelée déjà couramment la «Philharmonie» par le public averti.

Il y a lieu de rappeler que le mérite de cette décision de construction d'une salle de concert de 1.500 places avec une salle de musique de chambre de 300 places, entérinée par la loi du 18 janvier 2001 relative à la construction d'une salle de concert à Luxembourg-Kirchberg, revient au Gouvernement précédent et notamment à Madame Erna Hennicot-Schoepges, à l'époque Ministre de la Culture et Ministre des Travaux publics.

Les origines de cette décision remontent à 1995 où la Ville de Luxembourg était Capitale Européenne de la Culture. Cette année qui a connu un succès remarquable a permis de noter un accroissement substantiel de l'intérêt du public pour la musique, seul langage universel. Cet intérêt se manifestait aussi bien activement par l'inscription de plus de 10.000 élèves à nos conservatoires et écoles de musique que passivement par la présence accrue du public aux différents manifestations et concerts musicaux.

A la veille de l'année 2007, où Luxembourg et la Grande Région seront de nouveau au centre de la culture européenne, le Grand-Duché, avec toutes ses nouvelles infrastructures dans le domaine culturel et en particulier avec la nouvelle Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte, s'est donné les moyens indispensables et adéquats pour relever ce nouveau défi culturel.

D'un point de vue architectural, la Philharmonie, forme elliptique constituée par des matériaux simples comme l'acier et le verre, est devenu sans doute un édifice hors pair, susceptible d'attirer le grand public, national voire international.

Enfin, je profite de l'occasion pour féliciter et remercier tous celles et tous ceux qui ont contribué par leur travail considérable à la conception et à la réalisation de cette œuvre d'art et en particulier tous les corps de métiers avec leur personnel et tous les prestataires de services, l'Administration des Bâtiments publics ainsi que le maître d'œuvre délégué qui, par leur enthousiasme et leur compétence, ont réussi à concevoir et à bâtir dans les délais et avant la fin de la Présidence luxembourgeoise de l'Union Européenne, un véritable chef-d'œuvre.

Claude Wiseler

Ministre des Travaux publics et Ministre de la Fonction publique et de la Réforme administrative



Et après?

Ce soir et toute la semaine, nous sommes entièrement à la joie d'inaugurer cette superbe salle de concert, l'œuvre d'un grand architecte. Les gouvernements successifs ont pris des décisions intelligentes et courageuses en dotant le pays d'infrastructures culturelles importantes, d'autant plus qu'elles apparaissent comme l'expression concrète de la volonté du Grand-Duché de contribuer de manière significative au développement de la Grande Région. Cette salle est donc le fruit d'une stratégie bien pensée et bien réalisée; les citoyens ne peuvent que s'en réjouir au moment où, dans trop de pays démocratiques, la politique n'est perçue que comme une agitation fébrile, finalement improductive. Il est important de créer des «merveilles» qui suscitent l'admiration des hommes et des femmes et qui en même temps excitent leur esprit.

Responsable de la gestion de ce bâtiment, le Conseil d'Administration est conscient qu'il est confronté à un formidable défi, résumé le plus souvent en une question répétée: «Comment allez-vous remplir cette salle?» En effet, ce pays d'un demi-million d'habitants connaît déjà une intense activité culturelle, et plus particulièrement musicale, dans sa capitale et plusieurs de ses villes et villages. D'autre part, la région compte de grands centres culturels tels que Metz et Trèves. Aux yeux de certains, la concurrence sera redoutable. Pour ma part, je préfère parler de complémentarité. Mais pour que la fête continue, il faudra qu'elle soit bien organisée!

La première condition du succès d'une salle de concert est la qualité, la diversité et l'originalité de sa programmation. Sur ce point, je suis confiant: la semaine d'ouverture donne une idée de ce que notre excellente équipe veut et peut faire. En outre, nous entretenons de bons contacts avec les responsables des grandes salles européennes. La Philharmonie est ainsi accueillie dans un cercle prestigieux et lors de l'établissement de sa première programmation, nous avons pu constater que la salle elle-même, en tant qu'œuvre d'art, exerçait un attrait sur les plus grands orchestres et les meilleurs artistes.

Cet effort de qualité est une condition préalable, mais non suffisante. Il faut encore que le public soit présent! Notre politique dans ce domaine se traduit en quelques mots: fidélisation et développement d'un public existant, sensibilisation d'un nouveau public à l'univers de la musique.

La culture musicale est bien vivante au Grand-Duché. Il nous faut commencer par fidéliser ce public, ce qui implique une bonne coordination entre les acteurs de la scène musicale luxembourgeoise. Nous avons tous intérêt à ce que les concerts soient bien répartis au cours de la saison.

Nous ferons aussi les efforts nécessaires pour intéresser un public plus large. Dans le pays, 60% des habitants ne fréquentent pas de salle de concert alors que la musique est largement pratiquée dans les familles. Les conservatoires et écoles de musique connaissent un succès impressionnant. Et l'on sait l'importance de l'Union Grand-Duc Adolphe qui fédère notamment fanfares et harmonies. Existe donc un réel potentiel dont nous devons profiter. En plus de la musique classique,

élargissant et développant l'offre, nous proposerons des programmes de Jazz et de Musiques du Monde.

Le public de la Grande Région sera attiré, lui aussi, par la magie des lieux; il faudra le convaincre de revenir souvent. Nous coordonnerons nos programmes avec ceux des autres grandes salles, tout particulièrement pour organiser des événements plus importants qui ne prennent tout leur sens qu'au niveau de la région. L'accord intervenu pour faire de «Luxembourg 2007, capitale européenne de la culture» un projet régional est prometteur et démontre clairement qu'au niveau de la région, il ne faut pas développer une concurrence réductrice mais des synergies bien concrètes. Cette politique donnera de meilleurs résultats que la somme des efforts individuels.

Enfin, n'ayons pas peur de le dire, le succès ne sera assuré que si nous parvenons à créer un nouveau public. Ce sera l'objectif de nos programmes très ciblés de sensibilisation à la musique. Nous avons ainsi programmé trois cycles pour les enfants et adolescents par tranches d'âge. Pour les adultes, l'accès à toute la richesse et à la diversité de l'univers musical sera l'un des éléments créateurs de l'offre de la Salle de Concerts. Il se fera de manière festive. La musique est une, comme l'ont démontré Yehudi Menuhin, les Beatles, Yo-Yo Ma ou Bobby McFerrin qui ont instauré des dialogues entre des mondes trop souvent cloisonnés. Nous essayerons d'abattre ces cloisons et d'offrir à notre public des découvertes qu'il n'imagine peut-être pas.

Nous lancerons des ponts vers d'autres formes d'art. A partir des genres musicaux et des aspects spécifiques d'une œuvre, nous organiserons des conférences et des rencontres avec des artistes, des philosophes et des écrivains, des symposiums et des ateliers. Ainsi dès l'automne, Christian de Portzamparc viendra nous parler de l'architecture au service de la musique.

Tout cela ne sera possible que si nous parvenons à établir un dialogue avec vous. Nous avons besoin de votre soutien, de vos encouragements mais aussi de vos conseils et suggestions, et même de vos critiques. C'est ainsi que nous pourrons répondre à vos attentes. Après tout, cette salle est la vôtre, la nôtre. Ensemble, nous en ferons un lieu très vivant.

Damien Wigny

Président

Etablissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte

À Son Altesse Royale La Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte

En ce jour, nous sommes en pensées avec son Altesse Royale La Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte, Qui aurait certainement présidé à l'inauguration de l'Etablissement public qui porte cette prestigieuse enseigne «Salle de Concert Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte». La réalisation de cette infrastructure culturelle, digne du pays et comparable à celles des grandes capitales, lui tenait particulièrement à cœur. Elle encourageait la construction de la Philharmonie et du Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, les considérant des instruments indispensables à un saut de qualité dans la vie culturelle du XXI^e siècle au Luxembourg.

Ce faisant, Son Altesse Royale la Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte a agi avec beaucoup de discrétion comme Elle l'a fait pendant toute Sa vie: encourager les arts sous toutes ses formes. Ce sont les événements douloureux de Son Enfance et de Sa Jeunesse qui ont façonné, selon l'expression de Jacques Rigaud, Sa «véritable intelligence qui consiste à conserver assez d'humilité d'esprit pour laisser le mystère pénétrer en vous». Cela explique Sa sollicitude avec les personnes qui souffrent et Son intérêt pour les arts qui reflètent, sous de multiples formes, les mystères et les sentiments de l'Homme.

La Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte a compris Antoine Vitez qui soutenait que toute œuvre même la plus limpide en apparence, est énigme. Aussi a-t-Elle encouragé nombre de jeunes, tels des musiciens, compositeurs, peintres et sculpteurs à persévérer dans l'effort artistique. Lors de Ses voyages à l'étranger, Elle est allée à la rencontre des artistes et des maestros les plus renommés et Elle les a invités à Luxembourg. Les séjours fréquents de personnalités de la trempe d'un Yehudi Menuhin et d'un Mstislav Rostropovitch, en tant que hôtes de Son Altesse Royale à Colmar-Berg, témoignent du plaisir qu'ils ont éprouvé à découvrir l'ouverture d'esprit qui Lui était propre notamment pour les arts. Ils L'ont remerciée en jouant avec nos orchestres et ont fait bénéficier ainsi nos mélomanes de leurs talents.

Elle aurait certainement approuvé l'idée de l'Etablissement public de continuer en quelque sorte cette tradition en invitant, dès la première saison, de grands chefs avec les meilleurs orchestres d'Europe et d'Outre-mer à jouer devant notre public, le répertoire des grands maîtres classiques et des œuvres de compositeurs contemporains. Elle s'est toujours engagée pour la culture et le social avec une discrète intelligence et une imperceptible obstination. Ainsi Elle a pris l'initiative de nombreux colloques singuliers pour assurer chez nous la sauvegarde du patrimoine matériel et immatériel et le développement des arts et des sciences. Ce faisant Elle a contribué au sauvetage de l'ancien orchestre R.T.L, devenu l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg qui, aujourd'hui, a trouvé une demeure permanente dans l'enceinte de cet Etablissement public. Elle a accordé Son Haut Patronage, entre autres, à l'Union Grand-Duc Adolphe et à des associations regroupées dans les Rencontres Musicales Luxembourg tels les Solistes Européens Luxembourg et les Jeunesses Musicales.

Jean d'Ormesson rappelle «la peinture se déploie dans l'espace et la musique dans le temps». L'architecte Christian de Portzamparc a conçu un magnifique espace moderne permettant à la musique de s'y épanouir. La mise à la disposition de cet espace à tous les acteurs nationaux et internationaux de la scène musicale dans toute son étendue, procède de l'ouverture d'esprit et du souci de rassembler ce que la Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte nous a légué. Les artistes ne sauraient mieux honorer la mémoire de la Grande Dame qu'en offrant des prestations de qualité dans l'enceinte à Lui dédiée.

Henri Ahlborn

Président des Rencontres Musicales Luxembourg



Musicalité architecturale

The music of architecture

Gilles de Bure¹

¹Extrait de: Gilles de Bure, Christian de Portzamparc, chapitre 3: «S'enflammer», Editions Pierre Terrail, Paris, 2003, pp. 78–106

Reproduit avec l'autorisation de Gilles de Bure et des Editions Terrail

Musicalité architecturale

Bien sûr, le funiculaire et la montée des sept cents mètres qui mène jusqu'aux pieds de la statue du Christ Rédempteur, du Christ du Corcovado. De là-haut, la vue sur la baie de Rio de Janeiro est à couper le souffle. Et, toute proche, la forêt tropicale de Tijuca dont les senteurs ne font qu'exacerber l'ivresse déjà distillée par les cariocas de Copacabana et d'Ipanema. De là, s'élançant, s'étire la ligne tanguante de la chaîne du Corcovado. Une ligne de crêtes à l'ordonnement étrange et inhabituel. À la fixer vient rapidement le sentiment, la sensation que ces montagnes-là dansent. Qu'elles ont peut-être, avant même que les hommes de toutes parts ne se rencontrent sur cette terre bénie des dieux, inventé ici la samba...

En contrebas, entre océan et lagunes, le quartier de Barra da Tijuca à l'expansion de plus en plus rapide. C'est là, au cœur de ce quartier que prendra place, le structurant et lui donnant une âme, la Cidade da Musica, un projet considérable réunissant une grande et une petite salles de concert, une école de musique, un conservatoire et quatre salles de cinéma d'art-et-essai...

A Rio, Portzamparc cède à une certaine tentation baroque. Comme un hommage à Niemeyer, au tropicalisme, à son épouse brésilienne, au soleil, aux grands espaces... Lyrisme et spontanéité, exubérance imaginative et légèreté, simplicité du plan et dramatisation de la mise en scène, élégance plastique et clarté linéaire, courbes et contrecourbes, arcs, voûtes et rampes entrent musicalement en résonance. La partition est là, mais qu'en est-il de l'orchestre? Portzamparc s'inquiète de la réalisation de ses grandes « feuilles » pliées qui prennent appui au sol, se déploient, s'enroulent, ménagent partout des ouvertures, des découvertes, des échappées belles... Inquiétude vite dissipée par l'assurance des ingénieurs brésiliens accoutumés aux audaces baroques de Niemeyer. Au Brésil, pays neuf, ouvert à toutes les aventures, rien n'est impossible. Étrange vaisseau que la Cidade da Musica où tout est conçu pour que le regard traverse, embrasse la montagne et l'océan, tandis que le visiteur enjambe, au dessus d'un vide de dix mètres un immense jardin et un majestueux plan d'eau. Si la forme extérieure peut être envisagée comme un hommage à Niemeyer, nul doute que la grande salle soit, elle, un hommage à Shakespeare ou, du moins, au théâtre shakespearien. Huit cent places en configuration philharmonique et mille trois cents en configuration opératique, la salle est cernée de tours qui abritent des loges bien dans la manière de Portzamparc: voir et être vu, l'essence même de la salle de spectacle. D'autant que ces tours se déplacent sur des rails, disparaissent pour laisser place à une scène à la profondeur magnifique... On le sait, Christian de Portzamparc est un homme-musique. Musicien et mélomane.

Musicien amateur, ayant tâté du piano et de la flûte. Mélomane averti aux passions plurielles qui le voient s'enflammer tout autant pour Bach, Purcell, Monteverdi que pour Mahler, Debussy et Schönberg, ou encore Kurtág, Messiaen et Ligeti... sans oublier le jazz avec Chet Baker, Miles Davis, Thelonious Monk et Charlie Parker en point d'orgue et, bien sûr, le Brésil avec Caetano Veloso et Chico Buarque... Depuis ce qu'on a appelé l'architecture blanche du conservatoire Erik

Satie, sorte de *tempietto* archétypal planté en plein cœur du VII^e arrondissement de Paris, et avec lequel il revisite ses classiques et expérimente la faille comme prémisse à la fragmentation, jusqu'à l'envolée lyrique de Rio, Portzamparc élargit sa gamme, explore sans cesse de nouveaux territoires architecturaux tout autant que musicaux. Semblant passer d'un registre à l'autre, il compose, jouant des consonances, des assonances, et même des dissonances, une œuvre unique qui se déploie dans le temps et dans l'espace, s'enrichissant, au fil des mouvements, d'appogiatures parfois inattendues. Musique, architecture, la liaison est évidente. On ne peut s'empêcher ici, d'en venir à l'inévitable Paul Valéry: «Dis-moi (puisque tu es si sensible aux effets de l'architecture), n'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets; les autres parlent; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent ?» (in *Eupalinos ou l'Architecte*, Gallimard, 1921)

S'il est vrai que le corps éprouve la musique en tant que temps, force est de constater, à l'instar de Bernard Sève, que: «...Tous les arts sont arts du temps, toute expérience est expérience au moins indirecte de la temporalité...» (in *L'Altération musicale*, Seuil, 2003), soit un temps immédiat, impalpable, inquantifiable, «...dé-sensé par des finalités et des contraintes extérieures» (ibid.). Cette dimension du temps musical, Portzamparc en fait, dans tous ses lieux de musique, un élément fondateur de l'espace, du processus de spatialisation. La musique devient donc du temps compressé dans l'espace, au même titre que la danse s'envisage comme du mouvement étiré dans l'espace. Car la danse est essentielle pour Christian de Portzamparc tout autant que dans sa trajectoire professionnelle. Il y a du Merce Cunningham, chez Portzamparc. Dans la silhouette, dans la démarche d'éternel jeune homme, dans cette manière si particulière d'être absolument classique et résolument contemporain, dans cette volonté de réinventer sans cesse leur vocabulaire, c'est à dire la gestuelle, le mouvement, la densité, la fulgurance, l'inscription dans l'espace. En chacun d'eux résonne ce mot de Debussy à Stravinsky: «Cher ami, j'ai un plaisir intense à voir comment vous repoussez les limites». En 1983, Christian de Portzamparc gagne le concours de l'École de danse de l'Opéra de Paris à Nanterre. Quatre ans plus tard, il livre un lieu fragmenté, composé de trois espaces majeurs répondant à trois fonctions: danser, étudier, dormir. Il se livre ici à une véritable propédeutique de ce qui va devenir sa marque: générer des séquences, isoler acoustiquement, faire entrer la lumière, provoquer la rencontre (le grand escalier en spirale et ses paliers). Dans le même temps qu'il quitte le classicisme, il ébauche déjà ici ce qui sera, plus tard, le Conservatoire de la porte de Pantin. À Nanterre, les petits rats sont regroupés à trois par chambre. Trois âges différents pour former le corps de ballet et pour que les aînées enseignent aux plus jeunes. L'une de ces jeunes filles, âgée d'environ treize ans, complimente l'architecte sur son travail, mais exprime un regret: celui des longs couloirs sombres de l'Opéra Garnier au long desquels la peur avait quelque chose de magique et de délicieux. Après la lumière, à Nanterre, Portzamparc découvre la densité de l'ombre et lit, soudain, d'un œil plus aigu, une autre phrase de Paul Valéry: «Mettez des chaussons trop petits aux danseuses, elles inventeront des pas nouveaux». Au même moment, en 1983, Portzamparc perd le concours de l'Opéra Bastille, pour cette fallacieuse raison d'alignement sur la rue alors que son projet est, de loin, le meilleur, le plus abouti, le plus juste. Ailleurs, on pense deviner Richard Meier, célèbre architecte américain, alors qu'il s'agit de Carlos Ott. La place de la Bastille ne s'en est toujours pas remise, et plus tard, beaucoup plus tard, François Mitterrand, invité chez Bernard Pivot, à la question purement culturelle «Avez-vous des regrets ?» répondra: «Oui, le projet de Portzamparc pour l'Opéra Bastille». Dont acte.

Portzamparc, à la Bastille, s'interroge sur la ville. Les espaces classiques peuvent-ils trouver une expression contemporaine ? L'architecture moderne qui s'est inventée contre la ville classique peut-elle y revenir ? À la fois épure et chaos, la place de la Bastille est terriblement porteuse de sens et de symboles: la colonne de juillet, le faubourg Saint-Antoine, la mémoire de la forteresse, le canal Saint-Martin...Oui, la

place existait historiquement et symboliquement, mais pas «scripturalement». Le projet de Portzamparc qui combinait une dynamique oblique dans un espace carré, soudain, écrivait la place. D'autant qu'une autre symbolique se mettait en place, celle du rideau de scène coulissant créant des interprétations diverses, une façade puissante, une fragmentation unificatrice. De cet échec, Christian de Portzamparc se consolera, partiellement, en remportant l'année suivante, le concours portant sur la Cité de la musique. Il n'en a pas pour autant terminé avec la musique et la danse. En 1992, il participe au concours portant sur le Centre de convention international de Nara, au Japon. Le programme a pour objet d'édifier un ensemble de trois salles de spectacles dans le nouveau quartier de Nara mais en bordure de la cité historique. Or, cette ville historique abrite dans ses jardins, les temples les plus anciens dont certains, chinois, remontent au IX^e siècle. Portzamparc s'inspire du lieu et propose un ensemble de trois bâtiments blancs, sculpturaux, distincts, exceptionnels, reliés par un hall et posés sur un socle de pierre noire, avec des cours, des dallages, des plans d'eau, des plantations qui forment un jardin, un paysage architectural entier.

Lieu de spectacle et de rencontre, l'ensemble est également un lieu de méditation. Soit un vibrant hommage rendu par l'architecte au Japon immémorial, mais une fois encore, dans une écriture contemporaine. À cette occasion, l'architecte expérimentera deux nouveaux territoires. Celui de l'expression 3D que son agence maîtrise désormais avec virtuosité, et le ruban de Möbius dont la géométrie le fascinait depuis longtemps en ce qu'il permet la création d'un espace sans rupture de lignes, et dans lequel on est à la fois dedans et dehors. À Nara, il pervertira légèrement le fameux ruban en créant une faille de lumière, un petit couvercle vitré qui ferme la bande à l'endroit de son pli le plus serré. On le verra, cette bande de Möbius qui renvoie aussi bien à la vague d'Hokusai qu'à la trajectoire d'un surfeur, annonce à sa manière, la salle de musique de chambre de Kirchberg à Luxembourg. En 1994, l'atelier Portzamparc perd un autre concours, celui qui porte sur le Centre culturel et de concerts de Copenhague. L'occasion cependant, en raison du programme, d'explorer la superposition de deux plans dans lesquels se passent des choses différentes. Une affaire de «flottaison» en quelque sorte qui annoncent d'autres aventures à Paris, porte Maillot, à Séoul, à Montréal, à Rennes ou à Rio de Janeiro...Écriture architecturale, figures de style, variations sur un même thème, fragmentation, sans cesse renouvelées, qui nous ramènent, puisqu'il s'agit encore et toujours de musique et de danse, à la chorégraphe américaine, Trista Brown, à propos de ce qu'elle nomme l'improvisation structurée: «je l'expérimente parce qu'elle vous situe dans l'espace avec son volume.»

Ces improvisations, fondées dans un travail sur la ligne, au cœur desquelles les danseuses se déplacent, chacune dans son propre espace, pensé comme un cube, donnent ainsi à voir autant de volumes imaginaires. Scander l'espace, abolir les temporalités, repousser les limites, voilà bien ce qui unit danse, musique et architecture. On a évoqué à propos du projet de Rio de Janeiro, une forme de baroque lyrique. À Luxembourg, sur le plateau de Kirchberg, ce qui s'édifie actuellement relèverait plutôt d'un baroque classique. Deux salles de concerts dans un même ensemble, l'une, philharmonique, de plus de mille cinq cent places, l'autre beaucoup plus petite, de trois cent places, destinée à l'orchestre de chambre. À la Villette, la grande salle est elliptique. Ici, avec ses dix-sept mètres sous plafond, elle est comme un parallélépipède aux faces irrégulières et habitées de huit petites tours avec des loges étagées dont les limites paraissent étrangement indéfinies.

Et qui, semblables à des falaises, créent un trouble extraordinairement émouvant et sensuel. Au même niveau et toute proche, la petite salle est une interprétation du ruban de Möbius tel qu'envisagé pour Nara. Le ruban, ici, devient une feuille qui se déploie, se tord, se couche, se redresse. Ici encore, l'émotion et la sensualité sont au rendez-vous. Comment s'en étonner d'ailleurs à considérer le bâtiment dans son ensemble? Un bâtiment non pas né, de la nature du site, exception à la règle, mais uniquement de la musique. Pourtant, la nature du lieu et celle de l'environne-

ment bâti, ont manifestement conduit Portzamparc à insister sur une forme exceptionnelle et à traiter son programme comme un joyau dans son écrin. Résultat, un ovale légèrement perverti, cerclé d'une forêt de piles, qui composent comme un filtre, comme un «pénétrable», comme la traversée du miroir. Un ovale qui, bien sûr, procède du baroque. Et comment, à cet instant précis, ne pas se souvenir que le baroque et l'opéra naissent au même moment dans le refus des ténèbres et l'aspiration aux lumières? Oui, l'ovale, avec ses effets d'enroulements et de balancement, avec ses combinaisons spatiales dont la volupté évoque à l'évidence un gracieux déhanchement tout autant qu'elle donne le sentiment que l'espace a été creusé par la main d'un sculpteur. Le baroque est un art de la présence, il convient de se laisser prendre à ses jeux d'ondulation et de rythme, d'ellipse et d'illusion, d'héroïsme et de sensualité, d'extase voluptueuse et d'ambiguïté savante.

The music of architecture

Of course: the funicular and the 700-meter climb to the feet of the statue of Christ the Redeemer, the Christ of Corcovado. From up there the view over the bay of Rio de Janeiro is just breathtaking. And no distance away is the tropical forest of Tijuca, whose perfumes only intensify the euphoria you feel from being among the Cariocas, the people of Copacabana and Ipanema. Out from there stretches the swaying, dancing line of the Corcovados. There's something weird about the way the ridges follow one another, and when you look hard you really do feel, straight away, that those mountains are dancing – that maybe they invented the samba here, long before people came from all over to settle this land blessed by the gods. Down below, between the ocean and the lagoons, the Barratijuca neighborhood is growing faster and faster. And here, in the very heart of the neighborhood, the Cidad da Musica is destined to provide structure and a soul. Quite a project, with a large and a small concert hall, a music school, a conservatory and four art cinemas.

In Rio, Portzamparc gave in to a certain Baroque temptation. A kind of tribute to Niemeyer, the tropics, his Brazilian wife Elizabeth, the sun, the wide open spaces: a perfect musical resonance combining lyricism and spontaneity, imaginative exuberance and lightness of touch, a simple plan with a dramatic mise en scène, visual elegance and linear clarity, curves and counter-curves, arches, vaults and handrails. So much for the score, then, but what about the orchestra? Portzamparc was worried about his enormous folded «leaves», planted on the floor and opening out, scrolling in on themselves, providing openings, views and vistas; but the Brazilian concrete engineers, used to Niemeyer's Baroque boldness, were quick to put his mind at rest: in this new, totally receptive country nothing is impossible. A strange vessel, this Cidade da Musica, where everything is designed to lead the eye through and out, taking in the mountains and the ocean, as the visitor, with ten meters of empty space under his feet, strides over a vast garden and a majestic lake. The outside shape can be taken as a tribute to Niemeyer, but the main concert hall is unquestionably a homage to Shakespeare – or at least the theater of Shakespeare's time. With its eight hundred seats laid out on the philharmonic model, and thirteen hundred on the operatic model, the hall is ringed with towers housing boxes very much in the Portzamparc manner: see and be seen, the essence of the auditorium. What's more, the towers move on rails, disappearing when necessary to make room for a splendidly deep stage.

Christian de Portzamparc is a music man, as everyone knows: a musician and a music lover. An amateur musician – he's tried his hand at the piano and the flute – but a knowledgeable music lover, with a range of enthusiasms that set him afire as much for Bach, Purcell and Monteverdi as for Mahler, Debussy and Schönberg, or Kurtag, Messiaen and Ligeti. Not to mention jazz – Chet Baker, Miles Davis, Thelonious Monk and especially Charlie Parker – and the Brazilian sounds of Caetano Veloso, Chico Buarque and many others. From what could be termed the

Source: Gilles de Bure, Christian de Portzamparc, chapter 3: «Firing up», Editions Pierre Terrail, Paris, 2003, pp. 78–106
Reproduction with kind permission of Gilles de Bure and Editions Pierre Terrail.

«white architecture» of the Erik Satie Conservatory – that archetypal tempio right in the heart of Paris’ 7th arrondissement, where he goes back to the classics and tries out the fault-line as a basis for fragmentation – through to the lyrical flight of Rio, Portzamparc has been broadening his scope, ceaselessly prospecting new architectural and musical territories.

And with each seeming change of register, he uses consonance, assonance and even dissonance to compose a unique work, one unfolding through time and space and embracing, movement by movement, appoggiaturas you don’t always anticipate. Music, architecture: the connection is obvious. As is the recourse to Paul Valéry, in his *Eupalinos*: «Tell me, you who are so sensitive to architecture: haven’t you noticed, as you walk around the city, that of the buildings that populate it some are mute, others speak and still others, the smallest in number, actually sing?»¹ If it’s true that the body experiences music as time, we can only agree with Bernard Sève when he says, «All the arts are arts of time and all experience is the experience, indirect at least, of temporality.»²

¹Paul Valéry: *Eupalinos ou l’Architecte* – Paris: Gallimard 1921

²Bernard Sève: *L’Altération musicale* – Paris: Seuil 2003

Sève is talking about an immediate, impalpable unquantifiable time, «freed of external goals and constraints». In all his musical creations, Portzamparc turns this dimension of musical time into a fundamental element of space and the process of spatialisation. Thus music becomes time compressed within space, in the same way that dance can be taken as movement drawn out in space: for dance, too, is an essential aspect of Christian de Portzamparc, personally and professionally. There’s something of Merce Cunningham about him. In the silhouette, the «forever young» walk, the distinctive way of being absolutely classical and unflinchingly contemporary, the determination to endlessly renew the vocabulary in its use of gesture, movement and density, in its dazzlingness and appropriation of space. Each of them is vibrant with Debussy’s remark to Stravinsky: «Dear friend, it gives me intensive pleasure to see how you push back the frontiers».

In 1983 Christian de Portzamparc took out the competition for the Paris Opera Dance School at Nanterre. Four years later, he delivered a «fragmented» site whose three main spaces fit with three functions: dancing, studying and sleeping. This was a thoroughgoing introduction to his coming manner: generation of sequences, acoustic separation, induction of light and encouragement of encounters, as on the great spiral staircase and its landings. At the same time as he was abandoning classicism, he was outlining what would later be the Conservatory at Porte de Pantin.

At Nanterre the «rats», as the students are called, sleep three to a room. The three are different ages: this helps create an esprit de corps within the corps de ballet and means the young dancers learn from their seniors. One of the girls – she might be thirteen – compliments the architect on his work, but there’s one thing she misses, she tells him: the deliciously magic frisson of fear she felt in the long, gloomy corridors of the Opéra Garnier. After discovering light at Nanterre, Portzamparc moved on to dense shadow, reading Valéry again, but with a sharper eye: «Make the dancers wear shoes too small for them; that way they’ll invent new steps.» This was in 1983, the year when he lost the Opéra Bastille competition over a specious building regulations objection, even though his project was by far the best, the most accomplished and the most appropriate. One school of thought wanted Richard Meier, but in the end it was Carlos Ott.

The Place de la Bastille has not still not recovered; and many years later, on television, François Mitterrand, when asked, «Do you have any regrets?», replied «Yes, the Portzamparc Opéra Bastille». Duly noted. In his Bastille project Portzamparc is reflecting on the city. Can classical spaces find a contemporary form of expression? Can modern architecture, born of opposition to the classical city, return to that city?

A kind of chaotic working drawing, the Place de la Bastille is terribly weighted with meaning and symbol: the July column, the Faubourg Saint-Antoine, the memory of the Bastille itself, the Saint-Martin canal. The Place was there historically and symbolically, but it lacked inscription. Inserting a dynamics of obliqueness into a square site, the Portzamparc project «wrote» the Place de la Bastille. All the more so in that fresh symbolism was created: that of the sliding stage curtain and its varying interpretations; of the forceful facade; and of a unifying fragmentation. The following year Christian de Portzamparc found (partial) consolation for this failure by winning the competition for the Cité de la Musique. Nor was his foray into music and dance to end there. In 1992 he entered the competition for the International Convention Center in Nara, Japan, a brief calling for a group of three auditoriums in the new district bordering on the old city.

Nara public gardens are home to ancient temples, some of which are Chinese and date from the 9th century. Taking his inspiration directly from the site, Portzamparc proposed a group of three separate, sculptural, white buildings linked by a lobby and set on a base of black stone. Courtyards, paved areas, ponds and plantations combined to form a garden that is an architectural landscape in its own right. While an entertainment and congress venue, the complex was also a place for meditation, a vibrant tribute by the architect to age-old Japan in a style that, yet again, was uncompromisingly contemporary. This venture saw the architect trying out two kinds of fresh terrain. The 3D technology his agency now used with such virtuosity; and the Möebius strip, whose geometry had long fascinated him in that it enables the creation of a space containing no broken lines and in which one is simultaneously indoors and outdoors. In Nara he tweaked the famous ring a fraction by introducing a light-breach, a small glass lid that closes the strip on its tightest curve. As later become clear, the Möebius strip – an evocation both of Hokusai's «great wave» and of the trajectory of a surfboard – prefigures in its own way the Kirchberg chamber music concert hall in Luxembourg. In 1994 the Portzamparc workshop lost another competition, for the Copenhagen Cultural and Concert Center. This provided, nonetheless, an opportunity to explore the overlaying of two levels devoted to different activities: a matter of «buoyancy» that was the forerunner of other adventures in Paris (at the Porte Maillot), Seoul, Montreal, Rennes and Rio de Janeiro.

Endlessly repeated and renewed, the overall approach, stylistic devices, variations on a theme and fragmentation lead us – music and dance never being far away – to the American choreographer Trisha Brown and her concept of structured improvisation: «I'm trying it out», she explained, «because it situates you in space while including volume». Her improvisations are based on work with line; at their core are the dancers, each in a space of his own conceived as a cube and so revealing an imaginary volume. Spatial scansion, abolition of temporality, pushing back of frontiers: these are what unify dance, music and architecture. Mention was made above, in connection with the Rio de Janeiro project, of a kind of lyrical Baroque. But what is currently being built on the Kirchberg plateau in Luxembourg is closer to classical Baroque. Two concert halls in the same complex: one on philharmonic lines, with seating for 1500 and the other, for chamber music, offering space for 300.

At La Villette the large hall is oval. Here, 17 meters high, it's a kind of parallelepiped with irregular walls and eight little towers housing tiered boxes. The actual contours of the towers seem oddly ill-defined and, like cliff-faces, they generate an extraordinarily moving, sensual disorderliness. Set close by at the same level, the small hall is a version of the Möebius strip as planned for Nara. Here the strip becomes a leaf that opens out, twists, lies flat and straightens up again. Once again, one feels emotion and sensuality everywhere, which is hardly surprising when the building, an exception to the rule, is considered as a whole. It is a building born not out of the nature of the site but solely out of music, even if the site and its built environment have clearly led Portzamparc to emphasize a truly exceptional shape and treat the brief as calling for the creation of a jewel in its own setting. The outcome is a slightly irregular oval ringed by a forest of piers that make up a kind

of filter – something to be «passed through», like a looking glass. An oval which, naturally, comes out of the Baroque; and which cannot fail to remind us that the Baroque and the opera were born together out of a rejection of «the dark ages» and an aspiring to enlightenment. An oval whose billowings, undulations and voluptuous spatial combinations so clearly evoke a graceful, swaying walk even as they give the impression that the space has been hollowed out by the hand of a sculptor. The Baroque is an art of presence: all we can do here is surrender to its interplay of rhythm and undulation, ellipse and illusion, heroism and sensuality, voluptuous ecstasy and deft ambiguity.



Photo: Jörg Hejkal

Ouvertures

Christian de Portzamparc

Pour le Grand Auditorium de la Philharmonie Luxembourg, comme dans les autres lieux de musique que j'ai projetés, j'ai voulu que les parois de la salle soient habitées. La diffusion du son est sphérique. Les musiciens doivent ressentir l'écoute, tout autour d'eux, une écoute proche, aimantée et suspendue dans l'instant.

Le concert est une parcelle de temps unique, qui ne se répètera pas. À l'ère du disque et de la reproduction numérique, cette expérience du son qui naît et se déploie dans l'espace d'une salle, nous est plus que jamais précieuse. C'est à chaque fois, l'expérience d'un échange, un partage du temps, de l'espace, de l'écoute entre musiciens et auditeurs. Expérience intime autant que collective, auditive et spatiale, physique et mentale. Dans la salle, tous doivent s'éprouver mutuellement, et en même temps pouvoir se sentir comme seul dans la musique. Une salle est un grand instrument de musique et, on pourrait aussi écrire, un «instrument d'espace». L'espace et le son se révèlent l'un par l'autre, dans l'équilibre entre le son direct, le son réfléchi, le son diffusé, entre la vision vers les musiciens, et vers le public, vers le bas et vers le haut. Avec la salle de La Villette, j'avais voulu revenir aux salles hautes, comme le Musikverein de Vienne, et habiter des parois elliptiques. Les acousticiens, à l'époque, n'aimaient pas cela, mais Xu Yaying m'a dit: pourquoi pas. Et nous avons travaillé.

Ici au Luxembourg, pour la première fois, j'ai disposé aux bords de la salle, comme autour d'une place, huit tours de loges recevant sur quatre niveaux, les auditeurs dans des conditions exceptionnelles de premier rang. Parois vivantes. Les reliefs, les angles, les orientations de ces tours de bois et de béton se sont avérés, d'après les calculs de Xu Yaying, idéales pour la diffusion du son venu de l'orchestre. Mais elles ont aussi une autre vertu majeure: l'espace. Le jeu de ces tours autonomes installe une impression de profondeur. Elles suggèrent que l'espace continue derrière elles. Inconsciemment, la sensation n'est plus tout à fait celle d'une salle fermée, mais celle de constructions habitées, lumineuses qui, sur un quai, bordent un lieu de rassemblement.

Dans beaucoup de salles de concerts, on ressent une impression d'enfermement. L'isolation acoustique parfaite ne permet pas les ouvertures, c'est vrai. On est fixé dans une grande boîte, alors même que notre imaginaire voudrait se sentir libre. Pour éviter ce sentiment de fixation, j'aime que les formes d'une salle nous la fasse apparaître tour à tour intime et très grande, resserrée et dilatée. Il faut tempérer la fixation, la focalisation unique et symétrique sur une scène pour créer un «paysage» autour. Ici, je souhaite que les formes nous situent dans ce «vacillement» de l'espace hors des mesures réelles qui est presque onirique, parce que je ressens ainsi l'entrée dans le temps musical.

Acoustique de la Philharmonie Luxembourg

Albert Yaying Xu

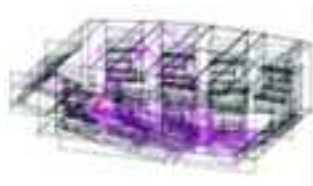


Image 1
Caisse de résonance du Luxembourg / xu-acoustique

«J'aime qu'une salle de concert soit comme le prolongement de mon instrument», me confie Mstislav Rostropovich à l'occasion de l'inauguration de la «Grange au lac» d'Evian et de l'Arsenal de Metz. C'est également dans cette philosophie que nous avons étudié l'acoustique de la Philharmonie Luxembourg. Lorsqu'un violoncelliste joue, les notes et les mélodies rayonnent dans la caisse de résonance de son instrument. Elles font vibrer la salle entière et nos émotions profondes.

Cette grande caisse de résonance que constitue le Grand Auditorium de la Philharmonie se nomme la «boîte à chaussure» dans le jargon des acousticiens. (Image 1) Sa géométrie parallélépipédique est appréciée car elle présente des qualités acoustiques reconnues. Avec l'architecte Christian de Portzamparc, nous avons débuté les études sur cette forme de base en la modernisant considérablement.

Grand Auditorium

L'élaboration acoustique de la grande salle de 1.500 places commence en 1997. Avec un temps de réverbération (aux fréquences moyennes) de 2,0 secondes, la salle répond aux exigences complexes qu'impose un concert symphonique romantique (avec ou sans grand orgue).

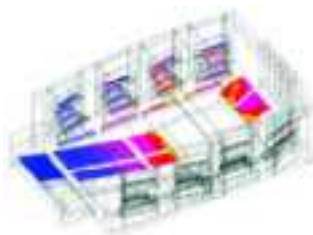


Image 2
La morphologie contrôlée par simulation informatique / xu-acoustique

A la manière d'un luthier, les dimensions de la salle et la morphologie à définir sont les premiers pas de la conception. L'idée est de trouver ce «nombre d'or». Enfin, le volume total de cette salle est de 18.700 m³, ce qui représente un taux volumique de 12,5 m³ par siège. Ce dernier paramètre est primordial car la majorité de l'absorption sonore est due à la présence des 1.500 auditeurs (vêtements, cheveux et peut-être même les moustaches!). Avec un taux volumique inférieur à celui que nous avons prévu, la seule présence du public aurait empêché l'acoustique naturelle de la salle d'atteindre un temps de réverbération idéal.

Le «destin acoustique» donc la sonorité de la salle est déterminé par sa morphologie. La hauteur moyenne est de 17 m, la largeur est de 24 m et la profondeur de 48 m. Ces dimensions donnent des proportions de 1 : 1,4 : 2,8. La largeur du parterre et du plateau d'orchestre est délibérément limitée à 19,6 m. Ainsi, les parois latérales du bassin permettent d'apporter un grand nombre de réflexions précoces, favorisant la richesse sonore perçue par les auditeurs situés au centre du parterre. (Image 2) Dans malheureusement beaucoup de salles de concerts, cet espace central du parterre présente une «zone d'ombre sonore». A la Philharmonie Luxembourg ce n'est pas le cas, car ces réflexions acoustiques dites «latérales» permettent à la musique de vous entourer intimement, à l'inverse de ce que l'on pourrait entendre à travers une fenêtre étroite.

Ce phénomène de spatialisation sonore est lié à notre capacité d'écoute binaurale. L'explication de ce terme est simple à comprendre: nous avons deux oreilles (!) – et c'est la clef de l'acoustique extraordinaire du Musikvereinsaal de Vienne et de nombreuses autres salles «boîte à chaussure» construites au cours du 19^{ème} siècle. (Image 3)

A la différence d'une salle de théâtre, nous avons pu placer des spectateurs derrière l'orchestre. De ce fait, nous avons réduit la distance maximale entre le fond de la salle et le nez de scène à 30 m, ce qui représente un avantage acoustique aussi bien que visuel.

La particularité unique de la Philharmonie Luxembourg par rapport aux autres grandes salles mondialement réputées, réside dans les balcons latéraux. Elle présente 8 grandes tours verticales, 4 de chaque côté. Celles-ci, à la différence des balcons horizontaux classiques, permettent de diffuser efficacement les ondes sonore dans l'espace, apportant ainsi une homogénéité acoustique quelque soit l'endroit où l'on prend place. Les grandes dimensions de ces tours, en lien avec les longueurs d'ondes acoustiques, diffusent le son, l'éclatent dans la salle, jusque dans les basses fréquences.

Mais les auditeurs placés dans les loges des tours ne sont pas en reste, car ils profitent de la directivité sonore naturelle des instruments, qui est en règle générale en «demi-sphère». (Images 4, 5) Aussi, la qualité acoustique perçue dans les hauteurs des tours, est bien souvent jugée comme supérieure, malgré une visibilité différente. C'est une situation «au paradis» comme on la retrouve dans le théâtre. A notre connaissance, il n'existe pas dans le monde une salle ainsi pensée architecturalement et acoustiquement. Entre nous, nous appelons cette situation le «village Shakespearien».

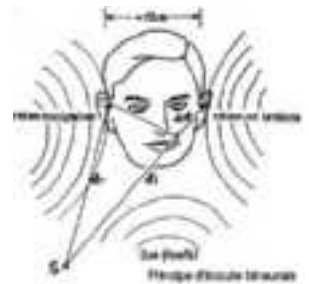


Image 3
Principe de l'écoute binaurale / xu-acoustique

Afin d'éviter le défaut acoustique appelé «écho flottant» entre deux murs parallèles, mais surtout pour apporter une rondeur au son musical, les parois latérales du bassin et de la scène intègrent des diffuseurs de type MLS (Maximum Length Sequence). (Image 9) Le rythme géométrique de ces diffuseurs n'a pas été utilisé de façon brute mathématiquement, mais il a été dessiné conjointement avec De Portzamparc pour s'intégrer harmonieusement sans perdre ses qualités acoustiques. Sur le même principe, le plafond a également été décoré par l'architecte, toujours sur la base du diffuseur géométrique MLS, mais différemment, le relief prenant la forme cette fois-ci de «vagues sonores».

Nous avons placé trois grands réflecteurs suspendus et mobiles au-dessus de la scène. Les différentes positions dans lesquelles on peut les placer, nous permettent d'adapter l'acoustique recherchée en fonction du programme musical, mais également selon les désirs musicaux du chef d'orchestre. Par exemple, leur hauteur

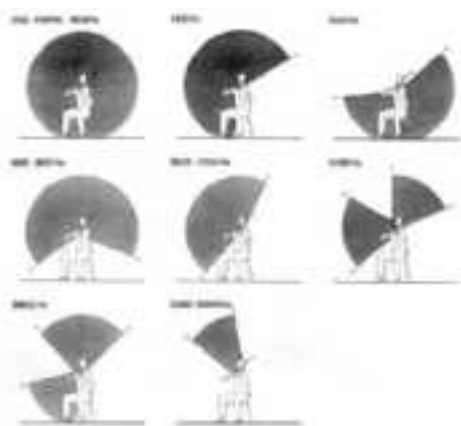


Image 4
Directivité acoustique du violon / Jürgen Meyer

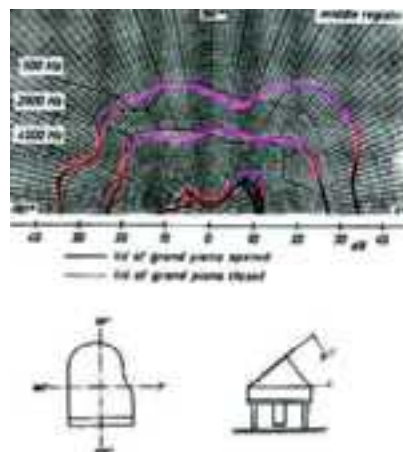


Image 5
Directivité acoustique du piano / Jürgen Meyer



Images 6, 7, 8
Réflecteurs acoustiques réglables / xu-acoustique

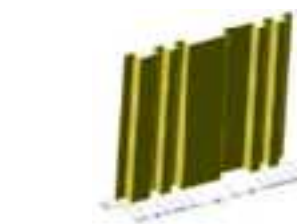


Image 9
Diffuseur acoustique type MLS / xu-acoustique



Images 10, 11
Absorption variable par l'utilisation de rideaux et trappes / xu-acoustique

maximale est de 17 m par rapport au niveau de scène, pour un répertoire musical nécessitant une grande ampleur sonore comme beaucoup d'œuvres symphoniques ou religieuses pour orgues. Placés à environ 14 m, ils adaptent l'acoustique de la salle à des répertoires classiques, romantiques, avec une sonorité riche, nuancée et claire. En position basse à environ 11 m, ils sont placés idéalement pour de la musique de chambre, la musique Mozartienne, contemporaine, les récitals solistes, et tous les concerts où l'on recherche une sonorité plus analytique. (Images 6, 7, 8)

Les études acoustiques passent également par la recherche d'une sonorité propre à la salle. Par le choix des matériaux et des finitions, nous avons pu sculpter le son naturel pour le rendre chaleureux dans les graves, riche dans les médium et cristallin pour les aigus. Les ingrédients de cette «recette acoustique» sont les suivants: Le faux plafond est épais et dense. Il permet d'apporter des réflexions sonores précoces importantes dans la salle. Le choix c'est porté sur du gypse renforcé par des fibres de verres (GRG) pour des raisons de haute densité (60kg/m^2). Le relief acoustique qui s'y intègre harmonieusement permet une diffusion plus homogène des ondes acoustiques, pour ne pas tomber dans une sonorité trop agressive. Les tours ont été intentionnellement laissées en béton enduit. Aucun habillage extérieur n'a été souhaité pour que ces grandes surfaces réfléchissantes puissent restituer les basses fréquences et apporter une sonorité musicale chaleureuse. A l'inverse, l'intérieur des loges dans les tours a été habillé en bois épais pour apporter une chaleur visuelle. Cependant, l'absorption excessive du son grave qui aurait pu être provoquée par les vibrations de ces grandes membranes a été contrôlée par une méthode de fixation rigide, et l'absence de laine minérale dans les plénums. Sur des longues distances, le retour du son par réflexion sur une grande paroi lisse peut provoquer un écho gênant. Ce défaut acoustique aurait pu être présent sur scène par réflexion de la paroi en fond de salle, mais nous l'avons maîtrisé en utilisant des panneaux bois rainurés absorbants. Enfin, un travail précis a été réalisé quant à l'élaboration des fauteuils. Ceux-ci doivent permettre de ne pas modifier exagérément l'acoustique de la salle, quelque soit son taux d'occupation. Certains sièges en fond de salle ont une hauteur de dossier plus haute, arrivant à la hauteur des oreilles de son occupant. Cette sorte «d'abat-son» permet de renforcer le volume sonore perçu de +3 décibels. (Image 14)

Cependant, cette grande salle n'a pas été pensée uniquement pour la musique classique. Les études ont été réalisées pour permettre l'intégration de nombreux éléments et systèmes d'acoustique variable, sans pour autant nécessiter une machinerie complexe et techniquement difficile à mettre en application. Les différentes configurations possibles d'acoustique permettent les concerts sonorisés de jazz, musique contemporaine, musique du monde ... etc. (Images 10, 11) Pour réussir cette adaptation acoustique, et satisfaire les exigences d'intelligibilités et de clarté importantes, nous avons équipés la salle de plus de 200 m² de rideaux mobiles entre les grandes tours. Egalement, il a été prévu la possibilité de mettre en place des pendrillons et frises par un système de perches motorisées, ce qui ajoute jusqu'à 1.400 m² de surfaces absorbantes. Au plafond, pour des raisons scéniques et de sécurité, il existe plus de 220 m² de trappes motorisées. Nous avons su les utiliser pour ajouter de l'absorption supplémentaire et ainsi faciliter le travail de sonorisation de l'espace. Le temps de réverbération global pourra être réduit à loisir jusqu'à une valeur de 1,4 à 1,5 secondes, permettant une polyvalence importante de la salle.

Sept années d'études ont été nécessaires pour contrôler la justesse de nos prévisions. Nous sommes passés par de nombreuses phases de vérification, de plus en plus précises au fur et à mesure de l'avancement du projet. Ainsi, à partir des calculs classiques, nous avons dû réaliser de nombreuses simulations informatiques, pour finir par des séries de mesures tests dans une maquette de la salle tout entière à l'échelle 1/20^{ème}. Les travaux achevés, nous continuons à faire des derniers petits réglages et des mesures de contrôle pour affiner les résultats.

Salle de Musique de Chambre

Dans la Philharmonie il existe également une Salle de Musique de Chambre de 300 places. Celle-ci, avec un volume de 4.200 m³ et un taux volumique de 14 m³ par personne, présente une morphologie asymétrique. (Image 12) La symétrie n'est pas en effet l'unique solution pour obtenir une acoustique de qualité. Certes nos oreilles sont plutôt symétrique, mais pas notre écoute! De la même façon, les formations musicales que nous écoutons ne le sont pas plus: les violons sont à gauches, les violoncelles à droite, chaque instrument à une directivité qui lui est propre etc.

Ainsi, le plafond de la salle de musique de chambre présente une double pente inclinée. Nous avons voulu apporter par cette inclinaison des réflexions immédiates vers le public, afin d'augmenter sensiblement la clarté et la netteté des sons. Nous avons dû intégrer dans cette grande pente un relief sous forme de redents, afin de contrôler le risque d'une éventuelle focalisation sonore due à la concavité de la paroi. Les panneaux en bois utilisés sont très épais (68 mm), car comme dans le Grand Auditorium, nous devons restituer un maximum de l'énergie sonore dans les graves.

Comme dans un grand orchestre, les musiciens d'une petite formation musicale doivent pouvoir s'écouter mutuellement. C'est le rôle d'un réflecteur suspendu au dessus de la scène, construit avec le même matériau massif que le plafond de la grande salle (GRG).

Le temps de réverbération de la salle en présence du public est de 1,4 secondes pour les moyennes fréquences, et de 1,7 secondes pour les basses fréquences. Grâce à cela, nous avons obtenu une belle rondeur des sons perçus, tout en conservant une finesse et une netteté des notes musicales.

Espace Découverte

La plus petite des trois salles de la Philharmonie, appelée «Espace Découverte», est un espace polyvalent conçu pour la musique contemporaine expérimentale, la musique électro-acoustique, et tout autre type de musique. C'est une sorte de «black box» de 1.500 m³ où des panneaux mobiles peuvent faire considérablement varier l'acoustique de la salle. Nous pouvons donc choisir librement d'avoir une réverbération très courte de 0,6 secondes, ou bien de la doubler pour atteindre 1,2 secondes. (Image 13) La géométrie en plan est trapézoïdale, aucun mur n'est parallèle à un autre, et un relief acoustique sur les parois mobiles permet d'apporter une diffusion sonore importante. Finalement, cette salle n'a rien à envier aux salles célèbres de l'IRCAM à Paris.

L'acoustique est une science «exacte» mais avec une part de subjectivité créative indiscutable. Afin de concevoir de telles salles sans équivalent dans le monde, il a fallu accumuler toute l'expérience acquise depuis les années soixante dans la construction des salles de concert. L'acoustique est donc un art ancien et une science novice. Des nouveautés technologiques sont encore à innover, des conceptions à imaginer et à créer. Il existe des lois physiques, des règles précises de géométrie et des paramètres objectifs. Mais comment faire le lien avec les sensations subjectives humaines?

En acoustique architecturale, rien n'est figé. La conception doit permettre les libertés architecturales, mais en même temps atteindre les meilleurs résultats acoustiques possibles. Chaque projet reste un défi passionnant et innovateur. Comme un luthier, l'acousticien façonne la salle pour la faire vibrer musicalement. Arriverons-nous un jour au talent d'Antonio Stradivari?

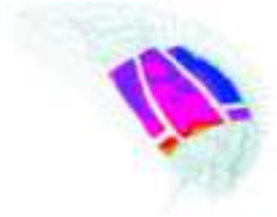


Image 12
Simulation informatique de la
Salle de Musique de
Chambre / xu-acoustique

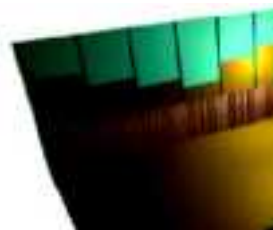


Image 13
Espace Découverte avec
acoustique variable / xu-acou-
stique



Image 14
Grand Auditorium:
siège spécial / xu-acoustique

La construction de la Philharmonie

Du début à la fin

Walter de Toffol

En 1999, l'analyse de la construction d'un parc de stationnement pour 2.000 places sous la Place de l'Europe a été pour moi l'occasion de faire connaissance avec le projet de la Salle de concerts.

Cette étude, qui a abouti à laisser libre l'emprise en sous-sol de la Salle de concerts s'est avérée très judicieuse: il y en a désormais 2 et sont situés aux extrémités, nord et sud de la place, avec la salle au centre, tel que prévu au projet initial par l'architecte Christian de Portzamparc suivant l'urbanisme que Ricardo Bofill avait défini. Dès le commencement de l'avant-projet sommaire à la mi-2000, la Salle de concerts m'est apparue comme le bâtiment le plus complexe à construire à ce jour au Luxembourg et ce, depuis le choix des structures portantes jusqu'à celui des parachèvements – il y a exactement 20 ans, j'avais déjà éprouvé le même sentiment en ce qui concerne le projet du Conservatoire de musique de la Ville de Luxembourg! Dans la majorité des projets, les difficultés structurelles et autres disparaissent sous les revêtements techniques et les finitions ... alors que dans le cas de la Salle de concerts – heureusement – ce n'est pas le cas: sa présence, sa géométrie et son élégance; les colonnes, les coques, la façade vitrée et l'auvent resteraient toujours visibles et exprimeraient leur vérité propre.

Ma première rencontre avec Christian de Portzamparc eut pour objet l'élancement des colonnes et leur vibration due aux effets du vent. L'idée d'insérer des amortisseurs dans leurs fûts évitant ainsi la mise en place de barrettes de liaison dans les deux sens entre les piliers de façade, a signifié le début d'une excellente collaboration et même d'une amitié réciproque. C'était au printemps 2001.

Arriva à la fin de l'été 2002 la phase des travaux proprement dits: après le terrassement, la construction en béton armé des sous-sols -3 (N0) et -2 (N1) qui firent apparaître de grands problèmes d'organisation. On en arriva ainsi au mois d'avril 2003, avec le début du sous-sol -1 (N2), à définir avec le Ministère des Travaux Publics, une nouvelle mission personnelle qui a consisté en la «remise en état» des relations personnelles entre les différents acteurs de la maîtrise d'oeuvre, à décider de simplifications du projet dans le but de réaliser des économies et en la subdivision de certains macrolots de travaux de parachèvement. Le tout conformément au rapport d'analyse de bonne exécution élaboré au mois de mars 2003.

La démarche a porté ses fruits. En effet, la modification du revêtement de la toiture du Foyer (déambulatoire), la subdivision de sa structure portante – colonnes et fermes – par le système dit à «pétales», le traitement et la mise en peinture de finition des colonnes en atelier, le choix de revêtement de la rive et des coques, les verres de façade, la verrière périphérique en toiture, le revêtement de sols, la structure, le type et la peinture des falaises et des tours-loges et finalement de la rampe périphérique en béton vu, du revêtement de sol du déambulatoire et du traitement de la surface intérieure du béton de la Billetterie ont permis de faire des économies substantielles.

Le chantier avance et le gros œuvre avec les poutres en béton précontraint d'une portée de 30 m environ placées en pente pour porter la couverture du Grand Auditorium ainsi que la charpente métallique du Foyer arrivent à leur terme en septembre 2003 respectivement juin 2004. Sont réalisés dans les mêmes délais, une partie de la machinerie scénique, de l'acoustique des locaux techniques et du plafond acoustique du Grand Auditorium.

Restent encore les interventions les plus importantes, à savoir les installations techniques des fluides, et de la partie électrique de la grande salle et puis les plus onéreuses: le parachèvement architectural et l'acoustique des salles principales, des salles de répétition, des loges et locaux annexes.

A-t-on affaire à une soucoupe volante ou à un temple grec? C'est plutôt ce dernier, si on considère le choix d'implantation de la Salle de concerts, les quelques 1500 personnes qui se sont succédées sur le chantier, les 34.000 m³ de béton, les 85.000 m² de coffrage, les 3.500.000 kg d'acier à béton, les 6.000 m² de verre, les 2.400.000 kg de structure métallique, 2.800 m² de dallage en béton préfabriqué, 18.600 m² de plafonds, 2.700 m² de parquet, 480 portes en bois et métal, un volume total de 193.000 m³ et une surface totale de 20.000 m². C'est pourtant la première quand on découvre sa présence et sa forme vue d'en haut.

Mais on est hélas en septembre 2004 et subsistent les soucis liés à la complexité des travaux restants – 40% – et toujours l'épée de Damoclès du temps qu'il reste pour respecter les délais et l'économie. Par chance, il y a aussi la collaboration, la solidarité de la maîtrise d'œuvre, l'engagement des entreprises, le soutien du maître de l'ouvrage et la capacité à entretenir une motivation qui doit rester constante. Il y a René, Norbert, Romain, Christian, Martine, Jean, Frédéric, Jean-Daniel, Mathieu, Fernand, Sébastien, Fabrice, Ralph, Joël, Philippe, Gérard et tous les autres représentants de la maîtrise d'œuvre.

Début 2005, la pression est à son comble puisque s'ajoute celle restée discrète jusque là des utilisateurs. Et pour cause! Nous sommes à moins 5 mois du concert inaugural et les intempéries nous font souffrir tout comme le dallage en béton à haute performance qui s'étiole comme des feuilles de partition séchées au soleil. Mais les travaux des falaises avec l'éclairage trinéon intégré dans le Foyer touchent à leur fin avec l'installation du faux-plafond et de son éclairage. Un travail invraisemblable de 4.800 m² sur 18 m de hauteur, avec des plans inclinés dans tous les sens mais dont le résultat est extraordinaire grâce à l'implication des entreprises. Pour le dallage, la seule solution, c'est de réduire les dimensions prévues par une découpe en oblique suggérée par l'architecte. Nous faisons coup double pour garantir le collage dans la durée et le respect des délais de pose.

Avril 2005... la machinerie, l'électronique scénique et la résistance humaine montrent leurs limites. Il faut encore acquérir des connaissances de scénographie avec l'aide précieuse des collaborateurs de Matthias Naske et relancer une dernière fois la motivation.

Dans le Grand Auditorium et les tours-loges où la peinture à l'éponge et le parquet sont terminés depuis décembre 2004, la mise en place du revêtement en bois de noyer et de poirier est assez avancée, le parterre, les fauteuils de tours (plages), le balcon et les tours (loges) se remplissent de sièges. Mais comme toujours dans les grandes salles de concert, c'est l'acoustique qui demande le plus de vigilance et la contribution des acousticiens est primordiale pour atteindre l'objectif fixé. En même temps se poursuit la mise en place des installations techniques comme la définition de l'éclairage scénique et la mise en route du matériel audio-vidéo, des rideaux et des tentures.



Et qu'en est-il des trois autres espaces «principaux» en dehors du Grand Auditorium? L'Espace Découverte (initialement appelée «salle électro-acoustique»), avance à son train de sénateur (mais prometteur); la Salle de Musique de Chambre mérite son nom intimiste car c'est l'ouvrage le plus compliqué: les travaux suivent à petits pas. Les travaux de gros oeuvre auront duré huit mois! Ceux du revêtement acoustique quatre.

La Billetterie (initialement appelée «médiathèque»), elle, doit être terminée pour l'inauguration avec les accès au parking souterrain. Tout reste à faire en ce qui concerne les travaux de parachèvement.

D'après ce que l'on dit, les loges des artistes, ateliers et salles de travail des musiciens se terminent, comme les tables élévatrices de la scène et les treuils motorisés du plafond, le placement des portes asservies et autres. Mais, il reste les essais acoustiques pour la salle en jauge pleine! Les bureaux des utilisateurs subissent des moments d'arrêt à cause des problèmes des plafonds acoustiques dans les couloirs et la cafétéria exige une modification à vous couper l'appétit, pour en faire un restaurant de prestige.

Depuis 2 mois, les soumissions sont terminées mais les lots du mobilier meublant doivent encore être adjugés. Nous sommes à la mi-mai 2005. Restent encore les travaux des enduits de façade, du revêtement extérieur du disque, des escaliers et des entrées, des portes extérieures et encore la livraison du mobilier intégré avec les meubles d'accueil et de repos posés en pente. Et puis tout le reste: doivent pouvoir avoir lieu les répétitions pour le premier concert avec tests acoustiques du 10 juin qui sera donné en remerciement à tous les collaborateurs qui ont travaillé sur le site.

Nous sommes début juin 2005, on est arrivé aux dernières finitions: les rideaux, les pendillons, les taps, les écrans, les régies, les installations écoutes de scène, les amplificateurs, les caméras, les projecteurs de scène, les haut-parleurs de sécurité, les réceptions des travaux, la mise en lumière architecturale des salles et du foyer, la formation du personnel, les essais de fonctionnement, les réceptions agréées des installations diverses, la rencontre avec les responsables des orchestres, le nettoyage final, le gardiennage, les contrôles, les assurances, la signalétique, les abords, sans compter les nerfs à fleur de peau.

La fin est annoncée mais la question lancinante est toujours la même: finira-t-on?

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.

«Hauptstätte der Musik als solcher»¹

Zur Geschichte und Verflechtung von Konzert-Musik und Konzert-Haus Katrin Bicher

¹Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*. – Wien: Braumüller 1869, S. IX



Abb. 1: Neues Gewandhaus zu Leipzig, Ansicht von Osten, um 1900



Abb. 2a: Gartenkonzert in der Rotunde der Vauxhall Gardens, Francis Jukes, Aquatinta, 1785

Räume begleiten die Musikgeschichte von Anbeginn an. Die Bedeutung des Ortes, an dem ein musikalisches Ereignis stattfindet, wurde sehr früh schon erkannt, und es wurde versucht, ein adäquates Verhältnis von erklingender Musik und ihrer Umgebung herzustellen. Musik und Raum sind ineinander verzahnt und beeinflussen sich im Verlauf der Musikgeschichte häufig – sei es, dass sich in der 1436 anlässlich der Weihe des Florentiner Domes entstandenen Motette *nuper rosarum flores* Guillaume Dufays die architektonischen Proportionen des Bauwerkes exakt widerspiegeln, sei es, dass Beethovens Sinfonien im Wien des beginnenden 19. Jahrhunderts die bis dahin üblichen Salons, Palais und kleinen fürstlichen Festsäle derart sprengen, dass das musikalische Material selbst nach anderen, mithin größeren Aufführungsräumen verlangt. Wenn gegen Ende des 19. Jahrhunderts die großen, monumentalen Konzerthäuser und -säle bespielt werden, ist nicht mehr eindeutig zu klären, welches von beiden auf das andere reagiert: die große romantische Symphonik auf die großen neuen Musikhäuser, oder die größeren Räume auf die mehr Platz beanspruchende Instrumentalmusik. Auch die Dichotomie, die die Diskussion um 1900 besonders erhitzt wird, ist dem Konzert von vornherein beigemischt: Einerseits will sich das Publikum delectieren, sucht hier Unterhaltung und Zerstreuung, die ihm von gewinnorientierten Unternehmern versprochen und präsentiert werden, andererseits fordern Liebhaber, Bildungsbürger und Kritiker vehement den hingebungsvollen Respekt der Musik an sich gegenüber ein, unabhängig von Virtuosität und anderen Reizen. Exemplarisch dafür stehe die Inschrift, die dem Neuen Gewandhaus in Leipzig 1884 beigegeben und knapp einhundert Jahre später gar in den Neubau des kriegszerstörten Gebäudes übernommen wurde: «res severa verum gaudium» – die ernste Sache ist die wahre Freude (s. Abb. 1).

Nicht nur liturgisch konnotierte Musik oder Theater- und Opernaufführungen verlangen also nach eigenen, spezifischen Lokalitäten, sondern auch die Instrumentalmusik; das Konzert braucht bald Orte, die nur ihm vorbehalten sind.

Das Konzert leitet sich begriffsgeschichtlich von «concertare» her, was in der italienischen Bedeutung, wo die Bezeichnung im musikalischen Zusammenhang erstmals zu Beginn des 16. Jahrhundert auftaucht, soviel wie «Übereinstimmen», «Ensemble» heißt.² Auch auf das Konzert als Veranstaltungsort – neben der Gattungsbezeichnung – lässt sich diese Konnotation noch im 19. Jahrhundert übertragen, wenn Gustav Schilling 1840 es als «freundschaftliches Zusammenwirken» zwischen Ausführenden und Hörern, als harmonischen wie harmonisierenden Ort beschreibt.³ Charakteristisch für Konzertveranstaltungen ist, dass die Musikdarbietung öffentlich ist, im Vorhinein auf ein Programm festgelegt, die «Teilnehmer» arbeitsteilig organisiert sind in Produzenten (Komponisten), Interpreten (Ausführende) und Rezipienten (Hörer), sowie die Musikdarbietung gegen Entgelt offeriert wird.⁴ Die Konzertveranstaltung befriedigt ganz unterschiedliche Bedürfnisse, sie dient nicht nur dem rein auf das Musikalische ausgerichteten Genuss, sondern entspannt, belehrt, tröstet, unterhält, dient der Geselligkeit und Konversation, bedient die Schau- und Darstellungslust und kann sowohl Exklusivität wie Egalität transportieren.⁵ Ästhetisch-künstlerische, soziale und ökonomische Aspekte spielen bei der Veranstaltung eines Konzertes demnach

²Im Unterschied zur ursprünglichen lateinischen Bedeutung von «Wetteifern», «Kämpfen», auf die Michael Praetorius 1619 wieder zurückkommt, wenn er das «concerto in specie» beschreibt. Zur komplexen Begriffsgeschichte vgl. Erich Reimer: Artikel «Concerto/Konzert», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. (1973) – Stuttgart: Steiner, 1993, Bd. II; Christian Kaden: *Schönheit, entspannt. Musikalische Werte im Prozeß der Zivilisation*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 155 (1994), H. 6, S. 5-11

³zitiert nach Walter Salmen: *Das Konzert*. – München: C.H. Beck, 1988, S. 7

⁴Vgl. Heinrich W. Schwab: *Konzert*. – Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, o.J. (= Musikgeschichte in Bildern, IV), S. 6

⁵Vgl. Salmen, *Konzert*, S. 7 f.

ineinandergreifende – im Verlauf der Musikgeschichte aber immer wieder verschieden gewichtete – Rollen.

Was das Konzert – als Veranstaltungsort, wie als Gattungsbezeichnung – von (kammermusikalischer) ›Umgangsmusik‹ vor allem schon sehr früh abgrenzte, war die Trennung von Ausführenden und Zuhörern. Bereits die Antike nutzte mit den ›Odeia‹ Bauten, die explizit zur musikalischen Unterhaltung für Bürger und Reisende errichtet wurden. Kithara- und Aulossolisten oder von der Kithara begleitete Sänger, die gegen sehr hohe Gagen musizierten (indes aus diesem Grunde aber auch als Banausen bezeichnet wurden) spielten von einem erhöhten Podium oder Bänkchen, das zugleich als Resonanzboden diente, vor einer größeren Zuhörerschaft. Im alten Rom zählte das ›Konzert‹, das ›theatrum tectum‹, zu den Hauptvergnügnungsorten der Menge – etliches, von dem das Konzertwesen des 19. Jahrhunderts geprägt sein wird, findet sich bereits hier: Das Publikum ist frontal auf die Darbietenden ausgerichtet, viel Populäres steht neben Anspruchsvollem auf dem Programm, das Reisevirtuosentum ist weit verbreitet.

Im Mittelalter standen die funktionalen Aspekte des Musizierens – Gotteslob, Repräsentation von Herrschaft, das öffentliche Sich-Kundgeben, aber auch private Erbauung – neben und vor den ästhetischen. Besonders in den Oster-, Weihnachts- oder Passionspielen und den zünftig organisierten Veranstaltungen wie in den ›Puys‹, Wettkämpfen, die ihren Ursprung in der Minnesangkultur der Troubadours respektive Trouvères haben, lassen sich Wegbereiter der späteren Konzerveranstaltungen erkennen. Seit dem 15. Jahrhundert dann begann man sich vor allem in den italienischen ›accademie‹ dem opus musicum selbst und ausschließlich zuzuwenden. Nach antikem Muster versammelte sich eine sachverständige Hörschaft, die das musikalische Werk unabhängig von seiner außermusikalischen Funktion anerkannte, in der ›camera de la musica‹, einem eigenen Kunst-Studiolo, dessen ikonographische Ausstattung die Musik eindeutig in das Zentrum rückte. In Padua wurde 1524 gar die ›Villa odeo cornaro‹ – bis in den Namen hinein das antike Vorbild nachahmend – mit einem Musiksaal als Mittelpunkt gebaut. Öffentlich waren die Veranstaltungen der Renaissance allerdings nur in Bezug auf einen kleinen Gelehrten- oder Adelskreis.

In Deutschland wurde mit den geistlichen Abendmusiken ein Raum für öffentliche Konzerte geschaffen, der sich vom liturgischen Kontext der Aufführungsstätte vollkommen löste und im Prinzip offen für alle Interessierte war. Selbst bauliche Veränderungen wurden in den Kirchen vorgenommen, um sich ganz dem Musikgenuß hingeben zu können: so wurden in Lübeck 1669 zwei balkonartige Emporen angebracht, um dem mitunter 40 Instrumentalisten und Sänger fassenden Ensemble der Abendmusiken, die unter Dietrich Buxtehude zu einem Höhepunkt gelangten, Raum zu geben (s. Abb. 3). Auf dem Lettner wurden ›Logenplätze‹ für die Ratsherren und vornehmen Bürger eingerichtet, Textbücher wurden verteilt und so der Rahmen ganz auf die musikalische Darbietung abgestimmt.

Auch in England begann im 17. Jahrhundert ein Unternehmertum damit, Konzerte speziell für ein Publikum auszurichten. Ausgangspunkt dieser Initiativen waren zum einen ›Mäzene‹ wie der Kohlenhändler Thomas Britton, zum anderen Instrumentalisten wie der Violinist John Bannister, die die Konzerveranstaltungen als zusätzliche Einnahmequelle verstanden und nutzten. Eine wichtige Rolle spielten auch Wirtshäuser und Gaststätten, aus deren Konzerveranstaltungen die so berühmt gewordenen ›pleasure gardens‹ entstanden (vgl. Abb. 2a, b). Das Konversieren, Essen und Trinken nahm in diesen vor allem dem Vergnügen dienenden Konzertparks großen Raum ein. Dennoch wurde gerade in England ein erster, ganz auf den rein musikalischen Genuß ausgerichteter ›Musick-Roome‹ entworfen (s. Abb. 4), der die Musik, die Konzentrierung der von den Ausführenden klar geschiedenen passiven Hörer auf die Musik, buchstäblich in die Mitte rückte: ein Zweckbau, der akustische und logistische Parameter der Konzerveranstaltung, wie beispielsweise Treppenaufgänge, berücksichtigt – indes nie realisiert wurde.



Abb. 2b: Vauxhall Gardens, T. Allen, Lithographie, 1826

zitiert nach Peter Schleuning: *Der Bürger erhebt sich*. – Stuttgart u.a.: Metzler, 2000, S. 80

J.S. Riemer: *Continuatio Annalium Lipsensium Vogellii*. Zitiert nach Gunter Hempel: Artikel «Leipzig», in: *MGG*. – Kassel: Bärenreiter, 1986, Bd. VIII, S. 555



Abb. 3: Inneres der Marienkirche zu Lübeck

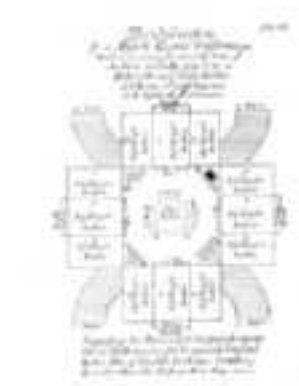


Abb. 4: Entwurf zu einem Musick-Roome, Thomas Mace, Kupferstich, 1676

Arnold Schering: *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*. – Leipzig: Kistner & Siegel, 1941, S. 413

Eine zweite Wurzel des modernen Konzertwesens, neben der auf die Darbietung unter ökonomischen Gesichtspunkten ausgerichteten, liegt in dem gemeinschaftlichen Musizieren der «collegia musica», die sich nach dem Vorbild der italienischen «accademie» vor allem im protestantischen Raum verbreiteten. Der Fokus lag hier nicht auf der Darbietung, sondern dem gemeinsamen, egalitären, umgangsmäßigen Musizieren. Erst nach und nach begannen sich die «collegia musica» derart zu öffnen, dass eine passive Zuhörerschaft zugelassen wurde – die Programmgestaltung allerdings wurde noch sehr lange dem Gleichheitsideal der dilettierenden Musiker unterworfen. So schrieb der Komponist Johann Friedrich Reichardt 1776 nach dem Besuch des Leipziger «Großen Concerts» beispielsweise: «Die wenigen geschickten Männer [...] können das Ganze nicht vollkommen machen; da dieses nur durch die Gleichheit aller einzelnen Theile geschehen kann. Ausser seinem Solo oder Concert ist der Virtuose so gar verpflichtet der Gleichheit wegen seine besondere Geschicklichkeit zu verbergen, und er gilt alsdann nichts mehr, als der Unterste gelten sollte.»⁶ Das Leipziger «Große Concert» kann exemplarisch für Konzertveranstaltungen aus dem Geist des bildungshungrigen Bürgertums gelten: am 11. März 1743 wurde «von 16. Personen so wohl Adel. als Bürgerlichen Standes das Große Concert angeleget»⁷, als private Musizierzusammenkunft, ähnlich den «collegia musica». Der Zuspruch war so stark, dass man die Versammlung 1744 schon in den Saal des Gasthauses «Zu den drey Schwanen» verlegen mußte, hier wurden auch erste «öffentliche» Zuhörer zugelassen. Um 1750 schon besuchten etwa 200 bis 300 Personen die Konzerte der etwa 26 mitwirkenden, zum größten Teil dilettierenden Musiker. Die Konzerte des «Großen Concerts» galten als «gesellschaftliches Rendez-vous der gebildeten Bürgerkreise».⁸ Neben den Liebhaberkonzerten wurden auch Extrakonzerte reisender Virtuosen auf eigene Subskription organisiert. Das «Große Concert» wirkte vielfältig in die Leipziger Gesellschaft hinein – in seinem Umkreis entstanden die vom Direktor Johann Adam Hiller 1771 gegründete Knabensingschule (als Vorläufer des 1843 endgültig von Felix Mendelssohn Bartholdy gegründeten Konservatoriums) ebenso wie die «Musikübende Gesellschaft», die 1778 das «Große Concert» ablöste und allmählich aus einer aktiven Musiziergemeinschaft eine organisierende und tragende Konzertgesellschaft entstehen ließ. Um einen würdigen Rahmen für die Konzerte zu finden, baute man 1780/1781 – mit großer Unterstützung des Leipziger Bürgermeisters – einen Raum im ehemaligen Messehaus der Tuchhändler – daher stammt der bis heute gültige Name des Gewandhauses – am alten Neumarkt zum Konzertsaal um. Das Eröffnungsprogramm enthielt u.a. Reichardts *Hymne an die Musik* – das Ernsthafte, die Konzentration auf die Musik selbst, die Schaffung eines Rahmens für die Musik an sich, kommt hier ebenso zum Ausdruck wie – durch die akustische Abschottung des Musikereignisses von der Außenwelt ermöglicht und begünstigt – in der allmählichen Durchsetzung der Stille-Norm oder auch im 1884 eigens für die Musik geschaffenen Bau des Neuen Gewandhauses mit dem eingangs erwähnten Spruch «res severa verum gaudium».

Auch die Programmgestaltung, nach 1848 zunehmend von einem um sich greifenden Konservatismus geprägt, wurde allmählich standardisiert: das bunt gemischte Hintereinander unterschiedlicher Stücke wich der bis heute üblichen Folge von Ouvertüre, Solokonzert und Sinfonie, wobei die Symphonik der Wiener Klassik, vor allem die Beethovens, eine herausragende Rolle spielte. Die ursprünglichen Laienmusiker wurden – einhergehend mit der Entwicklung der Instrumentalmusik – nach und nach von professionellen Musikern abgelöst, in Leipzig konnte das Konservatorium als «Kaderschmiede» genutzt werden. Die ursprünglich aktiven «Abonnenten» nahmen so die Rolle der passiven Zuhörer respektive der tragenden und organisierenden Konzertgesellschaft ein. Mit dem Durchbruch der Professionalisierung Anfang des 19. Jahrhunderts wich die musikalische Laienaktivität nun in die Chöre aus, ein Rest konnte noch durch Beifallsbekundungen, das Klatschen, aber auch das Denkmäler-Errichten, kompensiert werden. Allerdings: dem Publikum, und allmählich den Kritikern, wuchs eine Macht zu, die das Konzertleben beeinflussen und eben doch aktiv zu gestalten vermochte, und es möglicherweise bis heute tut. Als Beispiel sei nur an Arnold Schönberg erinnert,

der nach den Wiener «Skandalkonzerten» seinen Verein für musikalische Privataufführungen gründete. Die Mitgliedschaft stand zwar jedem Interessierten offen, er musste sich jedoch an strenge Regeln halten: Bei- oder Mißfallsbezeugungen waren verboten, die Programme wurden in ihrer Abfolge vorher nicht bekannt gegeben, über die Aufführungen durfte nichts nach außen gelangen, die erklingenden Werke (darunter viele Uraufführungen) kamen erst nach langer Probenzeit und Absegnung durch den «Meister» Schönberg in das Konzert, dann allerdings mehrfach – kurz: Mittel, mit denen das Publikum regelrecht erzogen werden sollte.

Auch an anderen Orten (wobei die europäischen Metropolen oft auf mittlere, auch kleinere, Städte ausstrahlten) finden sich ähnliche Tendenzen wie in Leipzig. In Wien beispielsweise baute die bürgerliche «Gesellschaft der Musikfreunde» 1871 ein eigenes Haus, das sich repräsentativ in das Ringstraßenensemble einfügt. Konzertsaal, Ausbildungsstätte und Museum (Bibliothek und Archiv) sollten sich hier vereinigen, Hauptziel war «die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen»⁹ – der konservierende wie der Aspekt der Professionalisierung werden hier sehr deutlich. Der «Goldene Saal» des Wiener Musikvereinsgebäudes (so bezeichnet auf Grund seiner außergewöhnlichen Akustik, aber auch seiner auffallenden Vergoldung wegen) zeigt eine zweite Tendenz, die, neben dem Konservatismus und von ihm begleitet, im 19. Jahrhundert eine zunehmend wichtige Rolle im Konzertleben spielte: die der Quasi-Religiosität. Stellten regelmäßig, gar wöchentlich, stattfindende musikalische Veranstaltungen seit je eine Alternative, ja Konkurrenz zum Gottesdienst dar, kulminiert das Kultische, Sakrale in den neuen, großen Konzertsaalbauten: die oft monumental angelegten Konzertorgeln stehen hier an exponierter Stelle, an der Stirnseite der frontal ausgerichteten Säle, mithin an der Stelle, die den Altar assoziiert. Die Konzertsäle und -häuser sind als antikisierende oder neugotisch stilisierte Kunsttempel errichtet. Die ikonographische Ausstattung greift auf mythologische Gottheiten zurück, Apoll – einer der Gründungsmythen der Musik – wird in Begleitung der Musen abgebildet, sogar die Bestuhlung des «Goldenen Saales» greift das Motiv der Lyra als apollinisches Instrument auf (vgl. Abb. 5). Auch die Darstellung kanonisch gewordener Komponisten, Musikheiliger – allen voran die große Gottheit Beethoven – gehörte nun zum ikonographischen Standardrepertoire der weltweit entstehenden Säle. Ferdinand Hiller konstatiert 1868 entsprechend, es sei gelungen «den Concertsaal in eine Kirche im besten Sinne des Wortes zu verwandeln».¹⁰ Großbürgerliches Pathos und Ehrgeiz führten so zum Bau von der symphonischen Hoch-Kunst gewidmeten Prunkstätten. Die Berausung an den pathetischen Orchesterwerken in der entsprechenden Umgebung stand nun im Kontrast zur zunehmend industrialisierten, modernisierten, alltäglichen Umwelt. Einerseits als konsequente Fortsetzung dieser auf die Musik an sich gerichteten Sakralität, andererseits als kritische Erwiderung auf die Realisierung der Musentempel in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, erreichte das emphatische Verständnis des Konzertsaals als Kunsttempel in den Bestrebungen der «Konzertsaalreform» um 1900 einen Höhepunkt: Alles Äußerliche sollte eliminiert werden. Paul Marsop verlangt in einem Aufsatz mit dem sprechenden Titel «Der Musiksaal der Zukunft»¹¹ einen Raum, «der in Formen und Farben ein Muster vornehm ruhiger Architektur darstellte und einzig daraufhin komponiert wäre, der Tonkunst die ungehinderte Entfaltung aller stimmungserzeugenden Wunderkräfte zu ermöglichen [,] eine ideal vornehme Beethovenhalle». Der Konzertraum als Ort der Besinnung: «Je turbulenter die Welt um uns wird, um so mehr abgeklärte Ruhe wollen wir über die Stätten gebreitet sehen, an denen unsere Seele tief aufatmen und unser Geist neue Waffenweihen erhalten soll. Nicht die Religion [...], aber eine Religion kann den jetzt aufstrebenden, sich um veränderte preiswürdige Lebensziele eifrig mühenden Geschlechtern die Kunst sein: eine jede Religion aber heischt ihren Tempel, aus dem alles störend Weltliche unnachrichtig verbannt bleibt, in dem man die Wogen des Tages- und Strassenlärms nicht heranbranden hören darf». Der Hörer soll den Gottesdienst an der Musik «jene[r] Meister als oberste Gebieter» – Bach [!], Beethoven, Wagner – in einem «einschiffige[n] gotische[n] Kirchinnere[n]», einem abgedunkelten Raum mit unsichtbaren, verdeckten Ausführenden ungestört und ohne Ablenkung



Abb. 5: Klappstuhl aus dem Großen Saal des Wiener Musikvereinsgebäudes, Foto, 1911

⁹zit. nach: Franz Enderl: *Der Wiener Musikverein*. – Wien: Edition Wien, 1987, S. 139

¹⁰zitiert nach Salmen: *Konzert*, S. 28

¹¹Paul Marsop: «Der Musiksaal der Zukunft», *Die Musik*, 2,1 (1902/03), S. 3–21 (auch die folgenden 3 Zitate)

¹²Paul Ehlers: «Das deutsche Symphoniehaus», in: *Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1921*. – Regensburg: Bosse, 1920, S. 47–65



Abb. 6: Jahrhunderthalle Breslau, Foto, 1913

¹³Vgl. dazu Desmond Mark: *Wem gehört der Konzertsaal?* – Wien: Guthmann-Peterson, 1998



Abb. 7: Finlandia-Halle Helsinki, Foto, nach 1972

konzentriert auf die reine Musik feiern. «Es soll ein Haus geschaffen werden, worin alle Hemmungen, die sich der Aufnahme der Musik durch eine große Zuhörerschaft entgegenzustellen pflegen, ausgeschaltet werden und das die Klangwerdung der Partituren in der höchsten erreichbaren Annäherung an die Vollendung möglich macht».¹²

Voraussetzung einer Sakralisierung der symphonischen Musik in «Kunsttempeln» dieser Art indes sind abendfüllende und berauschte Werke eines Bruckner oder Mahler – ein weiteres Beispiel dafür, wie sich musikalische Tendenzen in Forderungen nach adäquaten Realisierungsräumen spiegeln. Mit der Zäsur um 1917/1918 veränderte sich das Konzertwesen auf mancherlei Art: Der Staat fungierte nun häufig als Träger der Orchester, der Veranstaltungen, der Gesellschaften, der Häuser. Mit den neuen Medien des Rundfunks und der Schallplatte wurde auch die symphonische Musik quasi ständig und unabhängig von der konkreten Darbietung verfüg- und rezipierbar. Spätestens nach 1945 setzte mit einer neuen Art der Mobilität auch im Bereich des Konzertlebens eine zunehmende Internationalisierung und Globalisierung ein – Konsequenzen sind eine Standardisierung des Repertoires sowohl bei den nie lange an einem Ort verweilenden Stardirigenten, wie bei den nie lange mit einem Stardirigenten probenden Musikern, wie bei den zwischen wenig Alternativen wählenden Publika. Damit einher geht ein im 19. Jahrhundert einsetzender Konservatismus in der Programmgestaltung (abgesehen von Sonderreihen zu Alter oder Neuer Musik). Den Toten gehört der Konzertsaal weltweit – Beethoven, Bruckner, Mahler.¹³ Die Konzertsaalbauten richteten sich nach den Bedürfnissen: seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Mehrzweckbauten – Stadthallen, Festspielhäuser, Art Centers, sogenannte «Jahrhunderthallen» (vgl. Abb. 6 a) – auch für Konzertveranstaltungen gebaut und genutzt, der (Star-) Dirigent wird wie in der 1960–1963 errichteten neuen Berliner Philharmonie in die Mitte gerückt, große Säle werden wie im Sydney Opera House (Abb. 6 c) mit seinen 900 Räumen in ganz vielfältig nutzbaren Kulturzentren eingerichtet.

Ein wichtiger Zug des Konzertlebens im 20. Jahrhundert liegt in der stärker didaktischen Ausrichtung – Kinder- und Jugendkonzerte werden veranstaltet, um Heranwachsenden Orientierung im Musik- und Veranstaltungschungel anzubieten, erklärende Programmhefte entwickeln sich sehr stark in Quantität und Qualität, es finden Gesprächskonzerte statt – das kulturelle Leben generell wird mit einem großen Bildungsprogramm gekoppelt.

Im multimedial geprägten 21. Jahrhundert schließlich dürfte eine aktuelle, sich dennoch von anderen Ereignissen, Events abgrenzende Definition des Konzertes im weitesten Sinne noch wichtiger, aber auch schwieriger sein. Die gegenwärtigen Konzerthausbauten und -projekte weisen – bei aller Verschiedenheit im Einzelnen – insgesamt ähnliche Tendenzen auf. Zuerst soll das Konzerthaus ein Ort für die Stadt, für die Umgebung sein: als Fortsetzung, wenn die Gartenanlage des römischen «Parco della Musica» (2002) sich in die ihn umgebende Landschaft einfügt oder die «Casa da Música» in Porto (Fertigstellung 2004, Einweihung 2005) die vielfältigen bunten Kacheln, die die Fassaden der vom Weltkulturerbe geschützten Altstadt kennzeichnen, in ihrem Inneren aufgreift. Auch ganz appellativ wenden sich die neuen Häuser an ihre Umgebung: In Rom sollen Events von leichter Muse bis zum Kino magnetisch auf das Publikum wirken, das so nicht nur die Multifunktionsräume nutzen, sondern auch auf den großen Konzertsaal, die «Sala Santa Cecilia» [!], aufmerksam gemacht werden soll. In Gateshead im industriell geprägten englischen Norden wird Kulturförderung massiv nachgeholt, das Konzept «Kunst statt Kohle» zahlt sich aus: die «Baltic Mill» gilt als eines der größten Kunsthäuser Europas, dem «Sage Music Center» (2004) in unmittelbarer Nachbarschaft wird ähnliches prophezeit – wobei die Kunstmetropole ganz im Sinne und Verbund ihrer Einwohner agiert. Die neuen Häuser sind von Multifunktionalität und ganzheitlichem Erlebnis geprägt: das 2000 eröffnete Kultur- und Kongresszentrum Luzern beispielsweise versteht sich als Begegnungsort, will neben kulturellen Veran-

staltungen Festivals und Tagungen ermöglichen und beherbergt ein Kunstmuseum; die für Hamburg geplante ›Elbphilharmonie‹ strebt nach ›Einheit und Einbindung[,] einer großen Verschmelzung [, einem] Raum für alle Sinne.«¹⁴ Allen Konzepten ähnlich ist auch die große Bandbreite innerhalb der Programmgestaltung – möglichst viele Menschen sollen über die neuen Häuser mit Musik in Berührung kommen. Allerdings fehlt bei aller genreübergreifenden Multikulturalität nicht der Bezug zur Tradition: Der Hauptsaal – im römischen Parco della Musica gar nach der Heiligen Cäcilia, Patronin der (Kirchen-)Musik, benannt – ist meist dem großen symphonischen Konzert gewidmet und orientiert sich an einer der beiden überlieferten Grundbauformen: In Rom wurde das Muster der Berliner Philharmonie mit einer zentrierten Position der Musik fortgesetzt; in Porto wurde der Wiener Musvereinssaal zum Vorbild genommen (übrigens bis hinein in die Vergoldung).

Auch die Philharmonie Luxembourg versteht sich in erster Linie als Begegnungsort. Das Konzert ist im von Häuserfassaden umstandenen Konzertsaal ganz explizit als Forum, als ›Marktplatz‹ mit Musik als Kommunikationsangebot gedacht. Das Orchestre Philharmonique du Luxembourg zieht in die Philharmonie als Residenzort ein, und mit den Programmen des Orchesters wie auch der zahlreichen Gastorchester, Kammermusik-Ensembles, Jazzformationen etc. im neuen Haus zieht eine Botschaft von hier aus ins Land: Ein Konzertsaal soll und kann sicht- und hörbar auf seine Umgebung ausstrahlen und als musikkulturelles Zentrum Impulse für die Kultur und die Gesellschaft geben. Das zeigen die großen Konzertsäle der Vergangenheit, und das ist auch der Philharmonie Luxembourg zu wünschen.

¹⁴Hanno Rauterberg, Claus Spahn: ›Die perfekte Welle‹, *Die Zeit* 18/2005



Abb. 8: Opera House Sydney, Foto, nach 1956

PROGRAMME

Portes ouvertes: Opening fanfare I & II

Dimanche 26.06.2005 14:00

Foyer & Grand Auditorium

Portes ouvertes: Opening fanfare I

Foyer

Renald Deppe: «*TEMPUS FUGIT*». *Windvariable Klanginstallation für 230 standfeste Flöten und Klarinetten nebst 4x4 sitzstarken Blechblasmusikanten in 2 unterhaltsamen Teilen.*

(Commande / Auftrag: Etablissement public Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte; création / Uraufführung)

Grand Auditorium

Marcel Wengler: «*... in den Himmel wachsen*»

(Commande / Auftrag: Etablissement public Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte; création / Uraufführung)

Dimanche 26.06.2005 16:00

Foyer & Grand Auditorium

Portes ouvertes: Opening fanfare II

Foyer

Renald Deppe: «*TEMPUS FUGIT*». *Windvariable Klanginstallation für 230 standfeste Flöten und Klarinetten nebst 4x4 sitzstarken Blechblasmusikanten in 2 unterhaltsamen Teilen.*

Grand Auditorium

Renald Deppe: *sturcedur. Eintausendachthundertzweiundzwanzig «op. 124-Variationen» über kein Thema von L. van Beethoven (für Symphonisches Blasorchester)*

(Commande / Auftrag: Etablissement public Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte; création / Uraufführung)

206 élèves de l'École de musique de l'UGDA, 19 élèves du Conservatoire de la Ville d'Esch/Alzette et 9 élèves d'autres écoles

(«*TEMPUS FUGIT*»)

Flûte traversière*(«TEMPUS FUGIT»)*

Claire Arens
Laura Ascani
Laura Barboni
Désirée Becker
Nadia Bemtgen
Tessy Bemtgen
Carole Binsfeld
Carole Boes
Audrey Bologna
Larissa Bosseler
Lucie Bozic
Carole Brack
Jana Brandenburger
Alexandra Brandt Corstius
Brenda Brück
Jill Christophe
Sofia Cumming
Claudine Dahm
Elly de Dood
Laura Dell'Angela
Anne Descoups
Elisabete Dias
Fabienne Dondelinger
Lis Eich
Kitty Ewen
Conny Feiereisen
Elisabeth Feinen
Manon Fiorino
Veronique Foetz
Cathérine Fröhlich
Shirley Gedink
Michelle George
Anna Gidt
Noémie Gindt
Christine Gustin
Camille Happe
Paule Haubrich
Lisa Henn
Anouk Hippertchen
Michèle Hoffmann
Bérengère Jargeac
Jo-Anne Jaroszek
Sara Jimenez
Liz Jost
Robyn Kahn
Mélanie Keup
Jill Kohl
Elisabeth Kohll
Julie Kohll
Jenna Kolber
Georgia Kossmann
Claire Kox
Jessy Krier
Sylvie Kruchten
Melanie Ladroye
Liz Lahier
Cédric Lallemand
Diane Leyder

Maité Louis
Jil Mallinger
Magali Margue
Gabriela Martins Oliveira
Béatrice Masutti
Joana Matos
Joëlle Medinger
Sally Milbert
Anna Minelli
Kristina Moeller
Macha Mokchina
Jennifer Moreira
Anne Mousel
Caroline Muller
Michèle Nickels
Anne-Marie Origer
Nathalie Paquay
Sophie Paquey
Victoria Paso
Erica Pereira Mendes
Christine Putz
Cathy Putzeys
Julie Reckinger
Vicky Reding
Sofia Ribeiro Carvalho
Max Ries
Jill Rock
Julie Rosenfeld
Lydie Rosseljong
Lisa Sadler
Conny Schaus
Claire Schelinsky
Kelly Schmit
Lynn Schroeder
Mandy Schuster
Miriam Schuster
Lisa Settinger
Martine Siebenaller
Jessica Simon
Magalie Simon
Stéphanie Sott
Liz Speyer
Mathilde Theis
Cathy Theisen
Conny Therwer
Kim Thill
Lynn Thomas
Lis Thommes
Yolanda Tortorelli
Diane Urbing
Anna Valentiny
Niels Van der Beek
Iris Christina Van der Drift
Muriel Wanderscheid
Valérie Wealer
Fabienne Welter
Chantal Wietor
Jeanne Wirtz

Clarinete si b*(«TEMPUS FUGIT»)*

Jessica Almeida
Vera Augscheller
Dani Barria de Sa
Elisabeth Beckers
Carole Berg
Elise Berkel
Claire Berscheid
Carole Bettendorffer
Raphaël Binda
Jeff Boes
Núria Bonet
Annick Bruck
Cindy Bruck
Thiemo Bucciarelli
Annick Buergen
Vanessa Cambioli
Nadia Casoli
Line Christophe
Linda Damit
Florence Delvigne
Paul Duhr
Martine Engel
Sarah Espen
Véronique Feilen
Laurent Feipel
Pascale Felten
Béatrice Fondu
Alicia Foresi
Oliver Gamble
Simone Gaspar
Joëlle Gelhausen
Marc George
Linn Gidt
Christine Hames
Claire Hansen
Liz Heintz
Benjamin Hertges
Véra Hilger
Annick Hoffmann
Philippe Hoffmann
Isabelle Huybrechts
Jil Jacobs
Fabienne Jacoby
Conny Jodocy
Nathalie Johanns
Alisa Kieffer
Léna Kieffer
Martine Kieffer
Conny Koener
Isabelle Krier
Audrey Lallemand
Marie-Laure Lalli
Ka-Yu Lam
Mylène Lamesch
Marjolein Leerink
Florence Legendre
Sven Liegeois
Carine Linster

Manon Lubowski
Pauline Maes
Jil Maller
Max Mausen
Joao Paulo Manaia Morais
Tamara Mangerich
Judith Manzoni
Patrick Marques Ferreira
Barbara Martins Oliveira
Marie Medernach
Sarah Mille
Julie Muller
Anne-Marie Nagel
Elisabeth Neumann
Isabelle Neumann
Christelle Nicolay
Catherine Noé
Kim Nommesch
Raoul Pagliarini
Linda Pax
Tania Pelaia
Diane Pereira Semblano
Céline Piccini
Kati Pickar
Hélène Popolizio
Joanna Quintus
Françoise Rath
Anouk Rauchs
Cindy Reff
Vanessa Reis de Sousa
Michèle Rihm
Mélanie Santos da Silva
Joëlle Schanck
Lynn Scheibel
Anne Schlechter
Stéphanie Schmit
Christine Schneider
Joe Scholer
Isabelle Scholtes
Tamara Schomer
Ben Spartz
Laure Spaus
Cynthia Sunnen
Magali Terreri
Nathalie Tremont
Annie Van der Beek
Maria Van der Drift
Eline Vandewiele
Jeanne Vervier
Magali Wagner
Michelle Wagner
Nadine Wagner
Aurélie Wealer
Anne Weber
Claire Weidert
Danielle Weigel
Martine Wietor
Claire Willems
Lia Winandy
Lynn Winandy

**4 Quatuors de cuivres
du Conservatoire de
Musique de la Ville de
Luxembourg**

Trompette, cor, trombone,
tuba
(«*TEMPUS FUGIT*»)

Quartett Meereenchen

Michèle Thein
Marc Kremer
Marc Schintgen
Dan Dolinsky

Quartett Feierwon

Luc Rollinger
Sandra Neu
Laurent Hartz
Marc Gars

Quartett Koplabuntz

Marc Eiffes
Marie Fischer
Jean-Marie Thein
Romain Kneip

Quartett Kanoneier

Tom Wiot
Amanda Kleinbart
Pierre Feltgen
Arthur Brandenburger

**Orchestre d'Harmonie
des Jeunes de l'Union
Grand-Duc Adolphe**

(«... *in den Himmel
wachsen*» & «*sturcedur*»)

Flûte Piccolo

Madeline Boonen
Melanie Faber

Flûte Traversière

Michèle Bloes
Véra Kellen
Aurélie Mangon
Isabelle Mattern
Tamara Simon
Jeanne Wirtz

Hautbois

Françoise Bourgois

Clarinete sib

Daniel Agostino
Patricia Begas
Claire Berscheid
Carole Binsfeld
Jean-Luc Blasius
Anick Boever
Laura Brunori
Sarah Classen
Svenja Graas
Jamila Kremer
Judith Manzoni
Patrick Marques Ferreira
Max Mausen
Nicole Oth
Aline Scheer
Roland Schiltz
Joëlle Schintgen
Christine Schneider
Patricia Stemper
Carl Van Speybroeck
Vanessa Venturi
Magali Wagner
Aurélie Wealer
Lena Zimmer

Clarinete basse

Annie Andre-Margue
Nora Kellen
Alexander Steinmetz

Basson

Françoise Spautz

Saxophone soprano

Julie Roob

Saxophone alto

Georges Glod
Luc Oth
Sheila Pigeon
Catherine Schmit

Saxophone ténor

Nadine Bichler

Saxophone baryton

Marie-Lou Frieden
Alexander Kirch

Bugle

Marianne Kellen
Sophie Theis
Jean-Claude Zahlen
Malou Zeyen

Trompette

Melvin Burger
Sebastian Geis
Dan Gries
Gilles Lacour
Luc Lohr
Adrien Papritz
Georges Soyka
Victor Steinmetz
Alain Tonnar

Cor en fa

Tom Alzin
Martine Kellen
Pit Keller
Myriam Otto
François Schammo
Paul Scholer
Ulrich Sulser
Remy Zahlen

Trombone à coulisse

Christian Alzin
Simone Patz
Jean-Michel Sassel
Yannick Victor
Patrick Wilhelm

Baryton

Gilles Diener

Euphonium

Alain Brever
Georges Keipes
Monique Kellen
Marc Mollitor

Basse mi b/si b

Tom Braquet
Carlo Köller
Yves Schumacher
Danielle Theis

Percussion

Georges Biver
Lou Consbruck
Michel Meis
Bob Morhard
Laurent Neu
Sophie Pettinger
Yves Popow
Laurent Warnier

Ensemble de percussion

(«sturcedur»)

Etienne Allard
Ben Bemtgen
Pit Bemtgen
Anne Bock
Pit Braun
Thierry Clarens
Pit Dahm
Fränk Haag
Nicolas Hein
Anne Jung
Patrick Mergen
Max Naske
Luc Welter

Ensembles de tours

(«... in den Himmel wachsen»)

Trompettes

Gilbert Asselborn
Christiane Bourg
Tim Ecker
Martine Fisch
Pit Heyart
Alexandra Kanz
Maggy Kirpes
Pol Koene
Pol Lies
Quentin Malchaire
Ben Moes
Raymond Nockels
Luc Rollinger
Michèle Thein
Claude Theisen
Pascale Wagner

Cors

Mimi Fischer
Marc Haustgen
Laurent Kasel
Sandra Neu
Carlo Pettinger
Pol Schiltz
Laurent Scholtes
Simone Steichen-
Schumacher

Coopération avec l'UGDA
Union Grand-Duc Adolphe

Film ab!

Marcel Wengler im Gespräch mit Bernhard Günther

über Blaskapellen, Liebhaberei, Sportsgeist, Urbanisierung, Champagner und den Unterschied zwischen Modell und Wirklichkeit.

Sie schreiben ein Stück für die Philharmonie, das am ersten Tag der Eröffnungswoche als allererste Komposition im Grand Auditorium erklingen wird. Mitwirkende sind viele junge Musiker aus ganz Luxemburg mit Blas- und Schlaginstrumenten. Was bedeutet es für Sie, dass die Philharmonie von jungen Laienmusikern eingeweiht wird?

Ob dieses Konzert jetzt das erste oder das zweite ist, ist vielleicht für die Statistiker bedeutender als für mich. Für die Musiker ist es auf jeden Fall schön zu wissen, dass sie die Philharmonie einweihen und nicht irgendein lokales Centre culturel, wie sie seit den 1970er Jahren in jeder größeren Ortschaft neben dem eigenen Schwimmbad wie Pilze aus dem Boden wachsen und so der Stolz jeder Gemeinde sind. Es war schon ein Ansporn für die Musiker während der Arbeit, dass es hier um etwas Besonderes geht. Das Grand Auditorium der Philharmonie ist ein besonders großer und auch ein besonders schöner Raum, und wie immer im Leben bereitet man sich für besondere Anlässe besonders vor.

Es ist ja nicht zufällig eine Blasinstrumenten-Besetzung, die dieses Konzert bestreitet – wie sehen Sie als seit langem in Luxemburg arbeitender Komponist die Bedeutung der Blasmusik hierzulande?

Die ganze Luxemburger Musikkultur ist eigentlich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts auf den Blasorchestern aufgebaut. Bis weit ins 20. Jahrhundert gab es kein anderes Orchester; das Symphonieorchester von Radio-Télé-Luxembourg, der Vorläufer des OPL, wurde erst 1933 gegründet. Vorher gab es bereits Militärkapellen und Garnisonsmusiken; Blasmusik war eigentlich vor 100 Jahren die einzige Musik, die in Luxemburg gespielt wurde. Und da Luxemburg weniger ein Agrarland, sondern eher ein Industriestaat war, haben die Arbeiterbewegungen des 20. Jahrhunderts in ihrer Freizeit Musik gemacht, wie das ähnlich auch bei den Brass Ensembles der englischen Kohlegrubenarbeiter der Fall war. Was die Gegend um Liverpool mit ihren Brass Bands war, entspricht in etwa den Industriezonen im Süden Luxemburgs, da haben 70% der Menschen gelebt und gearbeitet – und das waren zugleich ausführende Musiker. Dadurch gab es schon in den 1950er und 1960er Jahren dort hervorragende Blaskapellen, und das kleine Symphonieorchester, das daneben auch noch bestand, war eher etwas für die ‚feinen Leute‘, für die Bourgeoisie in der Stadt Luxemburg; das war nicht repräsentativ für das ganze Land. Die UGDA, die Union Grand-Duc Adolphe, gibt es auch schon seit über 140 Jahren; die vereinigt landesweit die Blaskapellen. Das Gefälle war dabei eigentlich immer so, dass die größten und besten Ensembles aus dem Süden kamen, im Norden gab es eher Dorfkapellen in kleinerer, bescheidener Besetzung. Das ist nicht ohne Auswirkungen geblieben. Eigentlich hat jeder Ort noch immer seine Blaskapelle, theoretisch auch seinen Kirchenchor und seinen weltlichen Chor, aber teilweise bestehen die nicht mehr aus sehr vielen Sängern.

Bei den beiden Eröffnungsfanfaren am 26. Juni wirken ja weit über 200 junge Musiker mit. Wie selbstverständlich ist es für Kinder und Jugendliche in Luxemburg heute, in einem solchen Ensemble mitzuspielen?

Die familiären Erfahrungen spielen dabei eine große Rolle. Wenn der Vater und der Großvater in einer Blaskapelle im Dorf Klarinette gespielt haben, dann lernt der Enkel das auch. In anderen Familien kommt wahrscheinlich keiner auf die Idee, Klarinette zu lernen, es sei denn, der beste Schulfreund spielt auch mit. Es gibt ja kaum andere Möglichkeiten, in einem sozialen Gefüge Musik zu machen. Die Alternative ist, das war immer eher auf die Stadt Luxemburg beschränkt, dass der Sohn oder die Tochter Klavier oder Geige gelernt haben, das war «vornehmer». Man weiss aus Erfahrung, dass es viel schwieriger ist, auf einem Streichinstrument es zu einem gewissen Niveau zu bringen, viel weniger kommen dabei weiter, daher gibt es auch kaum Amateur-Streichorchester. Laienmusik – naja, «laienhaft» klingt in Luxemburg immer pejorativ, «dilettantisch» auch, ebenso «amateurhaft»; obwohl «Amateur» ja eigentlich «Liebhaber» bedeutet – also Liebhaber: Liebhabermusik ist in Luxemburg immer die Blaskapelle, nicht das Streichorchester.

Wie geht es Ihnen als Komponist bei der Arbeit mit dieser Liebhaber-Besetzung?

Die Besetzung ist ja ein Symphonisches Blasorchester ...

... aber die Musiker sind Liebhaber, leidenschaftliche Amateure, die das nicht als Beruf tun, sondern weil sie es gerne machen, weil sie Freude daran haben, mit anderen an einem solchen Projekt mitzuarbeiten, gemeinsam Gastspiele im Ausland zu bestreiten, ihr Instrument zu spielen. Wie ist es für sie, mit diesem Ensemble zu arbeiten?

Es ist vergleichbar mit dem Sport: beim Fussball geht es auch dem kleinsten Jugend-Verein immer darum, zu gewinnen. Die Ansprüche sind sehr hoch, man will immer das beste machen, und es gibt einen richtigen Wettkampf-Geist. Es gibt ja auch einige Hürden, die zu überspringen sind, man muss viel arbeiten.

Das Stück, das Sie komponiert haben, ist eine festliche Musik für Bläser, bis hin zum Volksfest am Schluss ...

So habe ich das nicht genannt. Das erinnert mich so an die Akademische Festouvertüre. Das soll es eigentlich gar nicht sein.

Ich konnte mich der Formulierung «festlich» nicht entziehen, weil diese Assoziation den Ohren wohl seit vielen Generationen mitgegeben wird, wenn man Trompeten auf hohen Türmen spielen hört, der Schall kommt von vielen Seiten und hat einen strahlenden Charakter ...

Es ist Musik zur Einweihung eines Gebäudes, nicht für einen Staatsakt. Das Gebäude spielt in diesem Stück eine große Rolle. Daher ist das Stück keine Festouvertüre, die man bei jeder anderen festlichen Gelegenheit auch spielen kann. Ich kenne diese Philharmonie schon sehr lange – von den ersten Zeichnungen und Modellen beim Architekturwettbewerb her –, und mir ist dieses dreidimensionale, ovale Gebäude seither nicht mehr aus dem Sinn gewichen. Dazu gehört auch die Geschichte, der Entstehungsprozess, wie es zu diesem Gebäude gekommen ist. Ich hatte mir das Gebäude immer ein wenig wie eine Akropolis vorgestellt, stehend auf einem großen Berg – das ist ja kein Zufall, es steht ja auf dem Kirchberg. Aber in der Realität liegt es jetzt quasi wie in einer Mulde zwischen den umliegenden Gebäuden, noch dazu zur Zeit inmitten einer Baustelle. Dieser ganze Werdegang hat mich inspiriert – ich habe eigentlich dazu einen Film gedreht: Das Visuelle, diese Bilder, die Perspektiven – das Hochschauen zur Akropolis mit den Säulen, dann plötzlich das Herunterschauen von den anderen Gebäuden. Es ist vielleicht nicht unbedingt eine Collage, aber ich habe mir gefilmte Szenen vorgestellt, verschiedene Blickwinkel, einen Zoom durch das Foyer mit den Säulen, Lichtwirkungen, das Licht, das von außen hereinfällt, die Sonnenstrahlen auf den Säulen – dazu habe ich Töne gehört. Es sind ja keine Säulen wie bei der Akropolis, sondern sehr filigrane Stäbe, Röhren, Röhrenglocken. Ich hatte daran gedacht, ein Stück für 120 oval angeordnete Röhrenglocken zu schreiben, was ich dann – aus aufführungstechnischen Gründen – wieder verworfen habe, aber das fiktive Anspielen

dieser Säulen hat mich angeregt, das in Töne umzusetzen. Das Gebäude hat viele Assoziationen bei mir ausgelöst: Als ich bei der ersten Besichtigung der Baustelle Renald Deppe zwischen den Säulen stehen sah, assoziierte ich auch eine gewisse Enge; ich sah ihn hinter Gittern und stellte mir das Gebäude plötzlich als Käfig vor – einen goldenen Käfig. Ich stellte mir das ganze in verschiedenen Maßstäben vor, mit einem Kanarienvogel darin, oder auch als von außen bedrängtem Ziel aller Musiker und Gruppen, die während der Planung immer wieder gesagt haben «da wollen wir auch hinein». Bei Salvador Dali gibt es diese Giraffen mit den langen dünnen Beinen, und ich stellte mir vor, wie die Philharmonie versucht, größer zu werden als die umliegenden Gebäude, und die Säulen dabei immer dünner und filigraner werden. Es hängt immer alles vom Standpunkt ab; ob man die Philharmonie auf einem Prospekt sieht, in einem Buch, auf dem Platz neben dem häßlichen Schuman-Gebäude, ob man hineinschaut oder hinaus schaut – es regt an, sich den Blickwinkel zu wählen.

Welche Rolle spielt diese Vielfalt der Bilder und Assoziationen, dieser Wechsel der Perspektiven und Maßstäbe, zwischen Innen und Außen, Durchlässigkeit und Undurchlässigkeit für das Stück?

Ich habe mir das als Weg auf den Berg vorgestellt. Es gibt einen tollen Film, der in der deutschen Fassung den Titel hatte «Vom Mann, der einen Hügel erklimmt und von einem Berg herabstieg»: In Wales gibt es ein Gesetz, dass ein Hügel über einer bestimmten Höhe als Berg bezeichnet wird. Nach einer neuen Messung wurden dann einige Berge als Hügel zurückgestuft. Und weil ein Ort plötzlich wegen 20 fehlender Meter nur noch an einem Hügel lag, haben die Einwohner monatelang Erde aufgehäuft, um wieder einen Berg zu haben. Der Film war sehr lustig, aber darin liegt viel Lebensweisheit. Daran musste ich denken, als ich sah, wie das Gebäude zwar auf dem Berg liegt, aber in einem durch die benachbarten Gebäude gebildeten Tal. Das stört mich. Wenn man wenig Platz hat, möchte man auch auf engstem Raum eine heile Welt haben – deswegen gibt es Bonsai in Japan: Hier ist die Autobahn, hier der Flughafen, aber hier ist meine Welt, mein Baum.

Aber bestünde der Kirchberg noch wie vor 50 Jahren aus Wald und Wiesen, stünde die Philharmonie nicht hier. Das Haus wurde ja eben nicht als Teil einer Idylle geplant, sondern als Teil des Prozesses der Urbanisierung, der von einem Plateau mit vereinzelt Bauernhöfen zu einem Stadtteil mit EU-Institutionen, Schnellstraßen, Banken und zuletzt eben auch Kultureinrichtungen führt.

Als 1963 die Rote Brücke von der Innenstadt herüber auf den Kirchberg gebaut wurde, gab es auf der anderen Seite eigentlich nichts. Dann gab es einige Pläne, die wieder verworfen wurden – eine Autobahn vom Stadtzentrum bis nach Hamburg, die dann wieder zurückgebaut wurde zu einer Straße mit Kinos. Was jetzt in den letzten Jahren realisiert wurde, ist irgendwie die dritte Fassung eines Plans, der im Lauf von 40 Jahren immer wieder geändert wurde. Da gab es das Geschäftszentrum, die Foire, dann wurden Wohnungen gebaut, um das ganze zu beleben. Da stehen viele Gebäude, die eigentlich nicht hinpassen. Aber auch die Berliner Philharmonie wurde ja ins Grüne gebaut. Und diese verschiedenen Blickwinkel, Widersprüche haben ja auch den Reiz der Dialektik – alles, was man macht, kann man ja immer in Frage stellen.

Wie stellen Sie diese Widersprüche, Wechsel und Kontraste in Beziehung zu Ihrem Stück?

Formal beginnt das Stück mit Signalen. Es beginnt übrigens mit einer Spielkarte, mit einem As, mit dem Ton As – hier ist sie, die Philharmonie; eine gute Karte! Die vielen Signale, Trompetensignale haben zugleich mit einem Schilderwald zu tun – in meinem Film sehe ich da Schilder: Baustelle, Umleitung, Da herum, Links rein – Signale, die mit der Vorbereitung zu tun haben, bevor man sich hinein begibt. Auch das hört man – so etwas ganz Idyllisches, einen sehr schönen Klang, bis dann das Hauptmotiv erscheint, quasi die klingenden Säulen, mit Röhrenglocken, Licht,

Schatten, Hall, genug Resonanz, um 100 Kilometer weit auszustrahlen. Meine Musik ist sehr bildhaft, aber es ist eigentlich nicht wichtig, diese Bilder im einzelnen zu erklären: Ich habe einmal Schülern in einem Gymnasium Musik vorgespielt, und sie sollten dazu eine Geschichte schreiben. Eine Seite A4, handgeschrieben, in einer halben Stunde. Die haben alle die gleiche Geschichte geschrieben – mit anderen Personen, aber im Prinzip immer das gleiche. Das Abstrakte in der Musik hat bei allen die gleichen konkreten Geschichten hervorgerufen – das finde ich toll. Dann versteht man auch Musik, versteht diese Assoziationen. Das Kolossale dieser Säulen, die unregelmäßigen Spiegelbilder auf verregneten Glasflächen, der Weg zum Haus, das dünner Werden der Säulen, die unaufhaltsam «... in den Himmel wachsen», am Schluss dann das Saxophon und die Tanzenden, die schon einiges getrunken haben, wie auf dem Bild von Otto Dix, ein Volksfest mit skurrilen Figuren, wie es nach zwei, drei Gläsern Champagner halt so ist – das ist für mich eine Filmmusik ohne Film. Jeder kann sich dazu seinen eigenen Film machen.



Marcel Wengler
Photo: Laurent Friob

Musik macht alles. Nur keine Angst.

Renald Deppe im Gespräch mit Bernhard Günther

über Kultur als Schule der Wahrnehmung, über Ambient-Musik von Mozart, über die EU-Normen des 19. Jahrhunderts, den Zusammenhang zwischen Schubert und den Beatles, sowie über den Unterschied zwischen Auge und Ohr.

Wenn das kein Gespräch für ein Programmbuch wäre, sondern ein Beruferaten, könnte man jetzt viel Geld verdienen: du arbeitest sehr erfolgreich als Musiker, Komponist, Maler, Kurator, Veranstalter ... wie siehst du das selbst; wie würdest du das, was du tust, in kurze Begriffe fassen?

Wenn das kein Interview für ein Programmbuch wäre, würde ich sagen: ich mache immer das, was ich am wenigsten kann. Um zu lernen. Und da ich enorm viel wenig kann, mache ich enorm viele verschiedene Sachen, die ich wenig kann, bis ich sie etwas besser kann – so wird das Leben nie langweilig.

Was sind diese Dinge, die du – jetzt schon seit vielen Jahren – tust, um sie besser zu können?

Besser zu können, oder: besser wahrzunehmen. Ein Kultur-Schaffender und ein Kultur-Konsumierender – was sich ja beides überhaupt nicht ausschließt – befindet sich immer in einer Situation der Sensibilisierung der Wahrnehmung: der Selbst-Wahrnehmung und der Fremd-Wahrnehmung. Und diese Wahrnehmung des Anderen und des Eigenen ist auch ein enorm kulturpolitischer und damit politischer Prozess, denn das zeitigt Toleranzen und Intoleranzen, Akzeptanzen und Nicht-Akzeptanzen. Was also heute der Kultur-Prozess den Menschen schenken kann, ist eine Art Schule der Wahrnehmung – das kann am besten und leichtesten die Kultur, und manchmal auch die Kunst.

Vielleicht etwas weniger abstrakt: Die Besucher betreten am 26. Juni zum ersten Mal die Philharmonie und kommen in eine Situation, von der du als Künstler bestimmt hast, wie sie sein soll.

Die Leute betreten eine Architektur, die der Kultur – und damit dem Menschen – dienlich sein soll. Traditionsgemäß gibt es einen engen Zusammenhang zwischen Architektur und Musik (schon bei den alten Griechen war das Monochord auch ein Architektur-Instrument). Viele Formgesetze der Architektur wie der Goldene Schnitt oder die Fibonacci-Zahlenreihe sind später in die Musik eingeflossen. Architektur und Musik haben einen großen Zusammenhang in der Form, der Gestaltung der Materie. Wenn die Leute die Philharmonie zum ersten Mal betreten, werden sie in einen klingenden Raum treten; die Stille wird sich erst vor den konzertanten Teilen im Grand Auditorium bilden. Die Klanginstallation am Anfang soll eine Kontemplation des Sich-Findens in diesem Raum sein, soll die Strukturen dieses Raumes verstärken oder auch erweitern.

Vorher hast du den Begriff «Schule der Wahrnehmung» verwendet – jetzt betreten die Zuhörer einen klingenden Raum, kommen zum ersten Mal in ein Haus, das von einem Architekten gestaltet wurde und von einem Komponisten mit vielen Musikern zum Klingen gebracht wird. Was wäre dein Wunsch, was in dieser speziellen Situation die «Schule der Wahrnehmung» bewirken könnte?

Ich habe mir lange überlegt, ob man das Wort «Schule» überhaupt verwenden soll, aber an sich ist es ja ein wunderbares Wort. Die Schule ist im Erwachsenenleben oft

negativ belegt, aber jedes Kind, das eingeschult wird, freut sich, in die Schule zu gehen – meistens. Die Schule ist in den ersten Jahren etwas Wunderbares, dann nach 13 Jahren oft zu etwas sehr Furchtbarem geworden. Bleiben wir bei dem Wunderbaren: Was eine Schule bestenfalls bieten kann, ist eine Sensibilisierung des Vermögens, das man hat, um es für sich und für Andere nutzen zu können. Die Philharmonie in Luxemburg ist kein Luxus, sondern ein Gebrauchsgegenstand, um Kraft und Stärke zu finden für sich selber und für Andere. Die Klanginstallation ist ein Mittel dazu, das zeigt, wie man sich an etwas annähern kann, das einem fremd ist. Der Klang kann sehr fremd sein, die Architektur kann sehr fremd sein, und die ausgestellten Bilder, die graphischen Partituren können sehr fremd sein – aber es sollte sich alles ergänzen, damit es zu einem Eigenen wird, damit man sich dem, was dort geboten wird, wirklich nähern kann.

Zum Eigenen werden ja auch die vielen Bilder, die du in wochenlanger Arbeit hier in Luxemburg mit Tusche und Karton hergestellt hast: die verbleiben als Geschenk bei den vielen jungen Musikern aus ganz Luxemburg, die bei der Klanginstallation mitwirken. Vielleicht ist es gut, davon zu erzählen, wie das Ganze entstanden ist – es gibt viel zu sehen, zu hören, es gibt Arbeitsperioden mit den jungen Musikern, ...

Die ‚Verschulung‘ der Musik im negativen Sinn hängt mit den Gefängnissen der fünf Notenlinien zusammen. Es gibt viele großartige Musiker, die sich überhaupt nicht der tradierten Verschriftungen bedienen, sie auch gar nicht chiffrieren oder dechiffrieren können. Diese fünf Notenlinien sind ein Segen, aber – wie alles eine Kehrseite hat – auch ein großer Leidfaktor in der Geschichte der Musiker und der Musikfreunde. Unsere musizierende und musikliebhabende Gesellschaft hat sich Jahrhunderte lang auf die schriftliche Fixierung der Musik verlassen und fast nichts Neues mehr hinzugefügt. Das finde ich sehr schade. Diese fünf Notenlinien können sehr vieles leisten, vieles aber auch überhaupt nicht leisten. Ich als Musiker, der sich sehr oft mit diesen fünf Notenlinien beschäftigt hat, manchmal große Schwierigkeiten damit hatte, manchmal große Freude, habe immer versucht, nach anderen Wegen zu suchen, wie man ein Klangbild schriftlich fixieren kann. Es ist ja so, dass die Augen anders reagieren als die Ohren; die Sinne sind verschieden und ergänzen sich – wie im täglichen Leben, so auch in der Musik: man hört nicht nur mit den Ohren, man hört auch mit den Augen. Selbst mit geschlossenen Augen. Es laufen immer Parallelprozesse ab. Die Partituren und die Klänge sollen sich ergänzen. Ausschlaggebend für den Klang, den man hören wird und den ich versucht habe, annähernd auch in einem tradierten Notensystem aufzuschreiben, waren immer die Bilder, die ich vor Augen hatte – und natürlich auch das Bild der Philharmonie. Die Klänge, die sich dann in meinem inneren Ohr ergaben, sind unendlich mühsam auf fünf Notenlinien zu fixieren; zum großen Teil geht es auch gar nicht. Daher weicht das Notenmaterial, das die Kinder haben, schon sehr früh vom tradierten Notensystem ab. Die Begegnung mit dem Unbekannten ist für die Kinder – die damit wunderbar umgehen – eine Befreiung; nicht vom Üben, sondern von der Tradition einer Fixierung. Tradition kann helfen, Tradition kann fördern – Tradition kann aber auch belasten. Im Lauf meiner Lehrtätigkeit an der Universität für Musik in Wien und an der Bruckner-Universität für Musik in Linz habe ich immer mehr gemerkt, dass Noten auch belastend sind; es sind selbst hervorragende Musiker, die dadurch in gewisser Weise gequält werden. Daher habe ich mir schon sehr früh überlegt, wie man bestimmte musikalische Prozesse anders gestalten kann, so dass sie annähernd gleich abrufbar sind (das muss aber gar nicht immer sein), und zwar auch für Menschen, die das nicht visuell schnell erfassen. Die musikalische Begabung setzt sich aus vielen, vielen verschiedenen Gaben zusammen: aus einem Rhythmusgefühl, einem Gefühl für Intonation, einem Gefühl für den Klang, einem Gefühl für Proportionen, einem Gefühl für Zeit, einem Gefühl für Atem, einem Gefühl für die Motorik – wie auch aus einem Gefühl dafür (wenn man Noten lesen kann), das, was man visuell wahrgenommen hat, sehr schnell umsetzen zu können. Das kann nicht jeder Mensch, er hat aber dafür wunderbare andere Gaben. Unsere Gesellschaft hat einen Musiker, der nicht Noten lesen kann, lange Zeit nicht wahrgenommen oder nicht für voll genommen. Das



Renald Deppe: «TEMPUS FUGIT». 4 von 230 graphischen Partituren; Tusche auf Karton, 2005

finde ich sehr, sehr schade, wie insgesamt die Fixierung auf Verschriftung in unserer Gesellschaft.

Die Bedingung war immer die Reproduzierbarkeit – das ist etwas, was das 19. Jahrhundert angerichtet hat. Das 19. Jahrhundert hat drei schlimme Sachen in unser Leben gebracht: Erstens die Idee der Nationalstaaten (das würde jetzt hier zu weit führen); zweitens der Kunst-Gedanke, beispielsweise die Auffassung, dass Musik Kunst ist; und drittens die Entstehung der Verwertungs- und Vermarktungssysteme der Kunst. Im 19. Jahrhundert entstanden große Verlage, und um deren Druckerzeugnisse zu verkaufen, musste eine Normierung stattfinden. Es war ja nicht so, dass die Notenschrift in allen Gegenden Europas identisch gewesen wäre, da gab es viele verschiedene Verschriftungen, viele verschiedene Instrumente. Das wurde alles nivelliert, es wurden Sachen durchgedrückt, und wenn eine Sonate gedruckt werden konnte, wurde sie nun in England, Frankreich, Italien, Spanien, im partikularistischen Deutschland, überall gespielt, denn jeder wusste genau, was was zu bedeuten hat (zumindest jeder, der sich eine musikalische Ausbildung leisten konnte). Das war zwar durchaus etwas Positives; dadurch entstand zugleich aber auch eine große Verarmung. Die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks – das hat Walter Benjamin hervorragend analysiert – hat nicht nur Segen, sondern auch einen großen Fluch über das Musikleben gebracht. Und dem muss man etwas entgegen setzen.

Also: Das, was in der Philharmonie bei der Klanginstallation passiert, wird niemals irgendwo anders passieren können. Niemals identisch, höchstens ähnlich. Und letzten Endes haben Komponisten schon immer so gedacht. Dass heute die Päpste der Interpretation sagen, wie ein Mozart-Stil und wie ein Brahms-Stil geht, ist eine Art Dekadenz höchsten Grades. Es gibt einen wunderbaren Briefwechsel zwischen Brahms und seinem Verleger Simrock, in dem dieser Brahms immer wieder auffordert, doch endlich seine Sonaten mit Vortragszeichen zu versehen, mit Crescendi und Decrescendi, Piano- und Pianissimo-Vorschriften; und Brahms hat sich verzweifelt gewehrt und meinte immer, man könne eine Stelle doch auch so oder so spielen; metronomisieren wolle er schon gar nicht, und wer es nicht spüre, wie etwas zu spielen sei, dem helfen Vortragszeichen auch nichts. Ich bin überzeugt, dass Mozart und andere Komponisten ebenso dachten. Das bedeutet nicht, dass man mit dem Text machen kann, was man will – die Verantwortung dem Urtext gegenüber ist eine große. Aber Musik ist etwas Lebendiges, wie der Mensch. Und jedes Schriftbild der Musik, jedes – ob mit Notenlinien oder ohne – ist immer nur eine Annäherung an etwas, nie perfekt. So, wie auch der Mensch nie perfekt ist. Es ist nur der Betrieb, der die Stars perfekt macht, die alles zu jeder Zeit können – aber es ist nicht so, auch nicht in der Philharmonie. Es gibt keinen Unterschied zwischen diesen hervorragenden Kindern und den sogenannten Stars.

Die Klanginstallation, mit der die Philharmonie eröffnet wird, lädt anders herum betrachtet gerade dazu ein, Unterschiede wahrzunehmen – es ist eben nicht alles, wie du fast gesagt hast, Musik nach der EU-Norm des 19. Jahrhunderts, sondern es gibt viel mehr, und die Eröffnung der Philharmonie lädt dazu ein, zu erleben, was es alles geben kann in dem weiten Bereich, der sich Musik nennt.

Es ist so, dass Musik verschiedene Aufgaben hat und nicht alles nach dem Sonatensatzschema ablaufen muss. Schon Schubert hatte darunter zu leiden, dass er dauernd an dem Entwicklungsgedanken Beethovens gemessen worden ist. Ich persönlich habe beispielsweise nichts dagegen, wenn Musik – sei es hochkomplizierte oder einfache – einfach zum Träumen einlädt. Es klingt blöd, aber die Menschen haben teilweise verlernt, zu träumen. Man betritt den Raum, beginnt, sich von der Alltagswelt zu lösen und wird zu etwas anderem hin geführt. Das kann man mit den Goldberg-Variationen, das kann man auch mit einer Beethoven-Sinfonie, und das kann man auch mit den Klängen der zeitgenössischen Musik.

Schon bei der Eröffnung der Philharmonie kann man ja erleben, dass ›die‹ zeitgenössische Musik ganz, ganz verschiedene Sachen umfasst. Das kann etwas sein, durch das man hindurch spaziert; das kann auf einer Bühne stattfinden, laut und effektiv sein oder auch leise und der Erkundung bedürfen; das können ebenso kompakte, mitreißende Klänge sein wie komplizierte, kleine Wunderwerke. Du bist in vielen Jahren als Musiker mit vielen verschiedenen Sorten von Musik in Berührung gekommen, vom Jazz bis zu Hans Werner Henze. Vielleicht kannst du etwas über deine Begegnungen mit diesen vielfältigen Sorten von Musik erzählen.

Im Zusammenhang mit der Klanginstallation ist zunächst zu sagen, dass das durchaus keine Domäne der zeitgenössischen Musik ist. Es gab immer Musik, die Funktionen hatte – wenn jemand gestorben ist, wenn jemand geheiratet hat und wenn jemand gegessen hat. Zu den ganz großen Klanginstallationen gehören die Feuerwerksmusik und die Wassermusik von Händel, dann die Gran Partita in B-Dur von Mozart – alle diese Mozart-Serenaden sind fantastische Klanginstallationen in der Sprache ihrer Zeit. Sie wurden geschrieben als Auftragswerke für Festbankette, als Hofmusik. Mozart hat das grandios gelöst: zwischen wirklicher Ambient-Musik taucht auf einmal ein langsamer Satz auf, bei dem ich mir sicher bin, dass einige Leute aufgehört haben zu essen und angefangen haben, zuzuhören. Das alles zeigt die Vielseitigkeit von Musik – auch eine Beethoven-Sonate war einmal zeitgenössische Musik. So gesehen wird in der Philharmonie immer zeitgenössische Musik gespielt, darunter natürlich auch die Musik, die jetzt aktuell zeitgenössisch ist. Und die ist genauso vielfältig, wie der Mensch vielfältig ist, in seinen Erscheinungsformen, in seinen Wünschen und Träumen, in seinen Leiderfahrungen, in seiner Freude; wie er immer etwas anderes braucht, für sich in Anspruch nimmt und weitergibt. Was im musikalischen Prozess, im Adaptionsprozess auftaucht, ist das, was im Leben auch immer auftaucht, was den Menschen begleitet wie ein Schatten: die Toleranz und die Intoleranz, die Akzeptanz und die Nichtakzeptanz.

Das wird besonders deutlich im Kulturdiskurs, der ein ganz heikler ist und bei dem sich die Geister sehr schnell scheiden. Am heikelsten reagieren da kurioserweise die Ohren: es gibt Leute, die gehen in die ›hippesten‹ Ausstellungen, haben absolut zeitgenössische Kunst an den Wänden, aber kommt eine Musik aus dieser Zeit, schalten sie sofort ab, werden aggressiv und wollen das nicht hören. Die Ohren sind ein Organ, das sich nie verschließt, das immer arbeitet, Tag und Nacht, mit einem direkten Zugang zur Seele, und da wehrt sich dann irgend etwas. Warum? Das ist sehr spannend: Ich glaube, dass es erstens ganz wichtig ist, dass man den Unterschied zwischen Toleranz und Akzeptanz für sich begreift. Das wird in unserer Gesellschaft oft vermischt. Ich muss nicht alles akzeptieren, was ich tolerieren kann. Dass aber Toleranz geübt wird, finde ich sehr wichtig. Und: es gibt einen großen Unterschied zwischen Furcht und Angst. Furcht und Angst sind zwei grundverschiedene Dinge. Sprachlich lässt sich im Deutschen nur Furcht positivieren: es gibt Ehr-Furcht, aber keine Ehr-Angst. Der Mensch sollte keine Angst vor der Furcht haben. Man kann sich ruhig fürchten – man kann sich ebenso vor zeitgenössischer Musik fürchten wie vor der Kunst der Fuge –, man sollte aber keine Angst davor haben. Denn Angst, einmal erzeugt, verlässt einen nie wieder. Angst ist wie Energie: sie nimmt immer nur andere Formen an, sie wird nie verbraucht. Ich kann sie woanders hin verlagern, sie umwandeln. Mit Furcht kann man viel leichter umgehen. Deswegen ist es ganz wichtig, dass man vor dem Ungewohnten keine Angst hat. Wenn es den Kulturvermittlungen gelingen kann, die Angst zu verringern und dadurch einen Rezeptionsprozess frei werden zu lassen, wäre das eine große Chance auch für das politische und gesellschaftliche Leben. Es ist ganz normal, dass man eine Furcht bekommt vor Sachen, bei denen man nicht die Mittel bekommen hat, damit umzugehen – dann kann ich doch nicht dem Publikum sagen: ›Oh, ihr Idioten, ihr seht gar nicht, dass das genial ist, was da passiert‹. Das ist alles ganz natürlich, denn gerade das Ohr meldet Furcht und Angst sofort – ein Geräusch signalisiert Tausendfaches. Zum Verhältnis von Auge und Ohr muss ich etwas erzählen: Es gibt in einem Krankenhaus in München für



Operationen am Auge ein Laserstrahl-Gerät, bei dem der operierende Arzt dauernd durch Tonhöhen geleitet wird. Die Messanzeigen sind visuell gar nicht zu erfahren, sondern es gibt für alles einen Ton. Wenn sich der Druck oder die Konsistenz verändern, ändern sich die Töne. Das Ohr reagiert viel sensibler als das Auge es jemals könnte. Das ist auch eine große Chance für die Musik.

Welche Erfahrungen mit Musik haben dich in deinem Leben besonders beeindruckt?

Was mich immer am meisten beeindruckt, ist zum Beispiel, wenn ein kleines Kind gesungen hat. Das kann derart berührend sein, das ist so etwas Wunderbares. Beeindruckt haben mich oft Geräusche, in der Natur. Musikalisch. Viel später erst die Umsetzung von Musik. Einfach die Klänge, die schon da sind. Da gibt es die Glocken, ... – ich muss noch einmal darauf zurückkommen: Der Mensch hat sich ja früher, als es die ganze Technik noch nicht gab, rein über das Ohr orientiert. Statt der Uhr am Armband gab es den Nachtwächter, der gesungen hat; die Glocken, die geläutet haben, wenn Feinde kamen, es gebrannt hat oder die Tore geschlossen wurden. Alles wurde dem Ohr ausgerichtet. Und dann, zu Ostern, sind die Glocken «nach Rom geflogen» – dann war Stille. Im sogenannten Triduum, drei Tage vor Ostern, Donnerstag, Freitag, Samstag, gab es keine Orgel und keine Glocken. Man kann sich heute gar nicht vorstellen, was das bedeutet hat. Und das hat mich auch immer sehr beeindruckt in meinem Leben: die Stille. Bedrückt und beeindruckt, beides. Dann sehr früh natürlich die Popmusik, die meine Generation mitbekommen hat, die Beatles, genauso Jazz, Charlie Parker, da gab es für mich keinen Unterschied. Auch die klassische Musik, Mozart, viel später dann Bach; ich habe eine Hochachtung davor gehabt, aber den direkten Zugang hatte ich zu der Musik, die damals zeitgenössisch war, nicht im «klassischen» Sinne, sondern im Pop- und im Jazzbereich. Die klassische Musik habe ich mir erst viel später aneignen müssen, wie dann auch die zeitgenössische Musik; ich kann nicht von mir behaupten, zeitgenössischer Musik mit elf Jahren begegnet zu sein. Man darf nicht unterschätzen, dass ganze Generationen so geprägt worden sind, das hängt auch mit den Erfindungen der Technik zusammen, mit dem Radio. Die Kulturschaffenden sollten wissen, dass in der Zeit ein Publikum geprägt wird. Da muss man Querverbindungen herstellen, wie das die Philharmonie ja tut, und wissen, dass die Beatles genauso für Schubert eine Rolle spielen wie Schubert für die Beatles.

Was ist für dich das Besondere an der Zeit, die du jetzt in Luxemburg verbracht hast während der Arbeit an diesem Projekt?

Das Besondere ist, dass man sich über eine lange Zeit, über sechs Wochen oder mehr, auf eine Arbeit konzentrieren kann. Das ist für mich ein unglaublicher Luxus, denn unsere Zeit ist dermaßen schnelllebig und man muss soviel «bedienen» heutzutage, dass man zu so einer Arbeit sehr selten kommt. Ich habe mir für diese Arbeit auch bewusst alte Materialien ausgesucht, Tusche (kaum ein Kind kennt heute mehr Tusche, höchstens noch Tinte). Das verlangt ein ganz anderes Arbeiten: Geduld und einen langen Atem, auch eine Art von Stille in sich selber. Ich hoffe, dass ich die Freude, die ich bei dieser Arbeit hatte, den Kindern weitergeben kann – und auch dem Publikum. Dafür bin ich der Philharmonie Luxemburg sehr dankbar.

Was bedeutet es für dich, mit Kindern zu arbeiten?

Mein Manko in diesem Fall ist, dass ich kein Luxemburgisch sprechen kann; manche Sachen könnte ich in der Muttersprache der Kinder viel besser vermitteln. Ich versuche, mich den Kindern zu erklären; das geht zunächst über die Sprache. Es geht darum, dass sie das, was sie tun, mit Freude machen; dass sie keine Angst davor bekommen; und dass sie auf andere Qualitäten achten, die man sonst bei der Musik außer Acht lässt. Und dass sie die Vielfalt der Erscheinungsformen der Musik achten und beachten; so, wie das Leben vielfältig ist und als solches be- und



Renald Deppe: «TEMPUS FUGIT». 4 von 230 graphischen Partituren; Tusche auf Karton, 2005

geachtet werden sollte. Da hatte ich bereits bei der ersten Probe sehr positive Erfahrungen – wenn bei der Klanginstallation etwas schief geht, dann liegt das am Komponisten und nicht an den Kindern, das kann ich jetzt schon sagen.

Eines ist mir noch wichtig: Die Philharmonie, der Bau dieser Philharmonie, ist etwas Wunderbares in unserer Zeit. Ich persönlich halte das – nicht nur, weil ich jetzt hier mit den Kindern arbeiten darf – für etwas sehr wichtiges für Luxemburg und die Großregion. Das ist kein «abgehobener Luxus», was da passiert. Die Wahrnehmung von kulturellen Prozessen ist etwas sehr, sehr wichtiges; viel wichtiger, als viele Menschen ahnen.



Renald Deppe
Photo: Laurent Friob

Concert d'ouverture

Dimanche 26.06.2005 20:00

Grand Auditorium

Concert d'ouverture

(sur invitation / geschlossene Veranstaltung / invitation only)

Krzysztof Penderecki: *Symphonie N° 8 «Lieder der Vergänglichkeit» (chants de l'éphémère) für drei Solisten, gemischten Chor und Orchester, nach Gedichten von Johann Wolfgang von Goethe, Achim von Arnim, Joseph von Eichendorff, Karl Kraus, Rainer Maria Rilke und Hermann Hesse.*

(Commande / Auftrag: Grand-Duché de Luxembourg; création / Uraufführung)

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

EuropaChorAkademie

Bramwell Tovey direction

Joshard Daus chef de chœur

Olga Pasichnyk soprano

Agnieszka Rehlis mezzo-soprano

Wojtek Drabowicz baryton



Krzysztof Penderecki: Symphonie N° 8

Vertonte Gedichte (nicht vertonte Passagen in grau)
Poèmes mis en musique (les passages qui ne sont pas mis en musique
sont imprimés en gris)

Nachts
Joseph von Eichendorff

*Ich stehe in Waldesschatten
Wie an des Lebens Rand,
Die Länder wie dämmernde Matten.
Der Strom wie ein silbern Band.*

*Von fern nur schlagen die Glocken
Über die Wälder herein,
Ein Reh hebt den Kopferschrocken
Und schlummert gleich wieder ein.*

*Der Wald aber rühret die Wipfel
Im Traum von der Felsenwand,
Denn der Herr geht über die Gipfel
Und segnet das stille Land.*

Bei einer Linde
Joseph von Eichendorff

*Seh' ich dich wieder, du geliebter Baum,
In dessen junge Triebe
Ich einst in jenes Frühlings schönstem Traum
Den Namen schnitt von meiner ersten Liebe?*

*Wie anders ist seitdem der Äste Bug,
Verwachsen und verschwunden
Im härten Stamm der vielgeliebte Zug,
Wie ihre Liebe und die schönen Stunden!*

*Auch ich seitdem wuchs stille fort, wie du,
Und nichts an mir wollt' weilen,
Doch meine Wunde wuchs – und wuchs nicht zu
Und wird wohl niemals mehr hienieden heilen.*

Flieder
Karl Kraus

*Nun weiß ich doch, 's ist Frühling wieder.
Ich sah es nicht vor so viel Nacht
und lange hatt' ich's nicht gedacht.
Nun merk' ich erst, schon blüht der Flieder.*

*Wie fand ich das Geheimnis wieder?
Man hatte mich darum gebracht.
Was hat die Welt aus uns gemacht!
Ich dreh' mich um, da blüht der Flieder.*

*Und danke Gott, er schuf mich wieder,
indem er wiederschuf die Pracht.
Sie anzuschauen aufgewacht,
so bleib' ich stehn. Noch blüht der Flieder.*

Frühlingsnacht
Hermann Hesse

*Im Kastanienbaum der Wind
Recht verschlafen sein Gefieder,
An den spitzen Dächern rinnt
Dämmerung und Mondschein nieder.*

*Alle Brunnen rauschen kühl
Vor sich hin verworrene Sagen,
Zehnubrglocken im Gestühl
Rüsten feierlich zum Schlagen.*

*In den Gärten unbelauscht
Schlummern mondbeglänzte Bäume,
Durch die runden Kronen rauscht
Tief das Atmen schöner Träume.*

*Zögernd leg ich aus der Hand
Meine warmgespielte Geige,
Staune weit ins blaue Land,
Träume, sehne mich und schweige.*

Ende des Herbstes
Rainer Maria Rilke

*Ich sehe seit einer Zeit,
wie alles sich verwandelt.
Etwas steht auf und bandelt
Und tötet und tut Leid.*

*Von Mal zu Mal sind all
die Gärten nicht dieselben;
von den gilbenden zu der gelben
langsamem Verfall:
wie war der Weg mir weit.*

*Jetzt bin ich bei den leeren
und schaue durch alle Alleen.
Fast bis zu den fernen Meeren
kann ich den ernsten schweren
verwebrenden Himmel seh'n.*

Johann Wolfgang von Goethe

*Sag' ich's euch, geliebte Bäume?'
Die ich abndevoll gepflanzt,
Als die wunderbarsten Träume
Morgenrötlich mich umtanzt.
Ach, ihr wißt es, wie ich liebe,
Die so schön mich wiederliebt,
Die den reinsten meiner Triebe
Mir noch reiner wiedergibt.*

*Wachset wie aus meinem Herzen,
Treibet in die Luft hinein,
Denn ich grub viel Freud und Schmerzen
Unter eure Wurzeln ein.
Bringet Schatten, traget Früchte,
Neue Freude jeden Tag;
Nur daß ich sie dicke, dicke,
Dicht bei ihr genießen mag.*

Im Nebel
Hermann Hesse

*Seltsam, im Nebel zu wandern!
Einsam ist jeder Busch und Stein,
Kein Baum sieht den anderen,
Jeder ist allein.*

*Voll von Freunden war mir die Welt,
Als noch mein Leben Licht war,
Nun, da der Nebel fällt,
Ist keiner mehr sichtbar.*

*Wahrlich, keiner ist weise,
Der nicht das Dunkle kennt,
Das unentrinnbar und leise
Von allen ihn trennt.*

*Seltsam, im Nebel zu wandern!
Leben ist Einsamsein.
Kein Mensch kennt den anderen,
Jeder ist allein.*

Vergänglichkeit
Hermann Hesse

*Vom Baum des Lebens fällt
Mir Blatt um Blatt,
O taumelbunte Welt,
Wie machst du satt,
Wie machst du satt und müd,
Wie machst du trunken!
Was heut noch glüht,
Ist bald versunken.
Bald klirrt der Wind
Über mein braunes Grab,
Über das kleine Kind
Beugt sich die Mutter herab.
Ihre Augen will ich wiedersehn,
Ihr Blick ist mein Stern,
Alles andre mag gehn und verwehn,
Alles stirbt, alles stirbt gern.
Nur die ewige Mutter bleibt,
Von der wir kamen,
Ihr spielender Finger schreibt
In die flüchtige Luft unsre Namen.*

Ende des Herbstes
Rainer Maria Rilke

*Ich sehe seit einer Zeit,
wie alles sich verwandelt.
Etwas steht auf und handelt
Und tötet und tut Leid.*

*Von Mal zu Mal sind all
die Gärten nicht dieselben;
von den gelbenden zu der gelben
langsamem Verfall:
wie war der Weg mir weit.*

*Jetzt bin ich bei den leeren
und schaue durch alle Alleen.
Fast bis zu den fernen Meeren
kann ich den ersten schweren
verwehrenden Himmel sehn.*

Herbsttag
Rainer Maria Rilke

*Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.
Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
und auf den Fluren laß die Winde los.*

*Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;
gieb ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin und jage
die letzte Süße in den schweren Wein.*

*Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.*

Achim von Arnim

*O grüner Baum des Lebens,
In meiner Brust versteckt,
Laß mich nicht flehn vergebens!
Ich habe dich entdeckt.
O zeige mir die Wege
Durch diesen tiefen Schnee,
Wenn ich den Fuß bewege,
So gleit ich von der Höh.*

*Ich bliebe dir gern eigen,
Ich gäb mich selber auf, -
Willst du den Weg mir zeigen,
Soll enden hier mein Lauf?
Mein Denken ist verschwunden,
Es schlief das Haupt mir ein,
Es ist mein Herz entbunden
Von der Erkenntnis Schein.*

*Ich werd in Strahlen schwimmen,
Aus dieses Leibes Nacht,
Wohin kein Mensch kann klimmen,
Mit des Gedankens Macht.
Es ward mein Sinn erheitert,
Die Welt mir aufgetan
Der Geist in Gott erweitert,
Unendlich ist die Bahn! -*

Wir danken dem Suhrkamp Verlag für die Abdruckgenehmigung der Gedichte von Hermann Hesse und Karl Kraus. Die Gedichte wurden entnommen aus: Hermann Hesse: Die Gedichte. © Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1953, 1977; Karl Kraus: Gedichte. © Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1989.

Poèmes en français (extraits)

Nuits

Joseph von Eichendorff

*À l'ombre de la forêt,
Je suis comme au bord de la vie,
Le paysage comme un pâturage endormi
Le fleuve comme un ruban argenté.*

*Au loin résonnent les cloches,
Leur son pénètre dans la forêt
Éffrayé, un chevreuil dresse la tête
Et se rendort.*

*Mais la forêt, en rêve,
Agite ses cimes le long de la paroi rocheuse.
Car le Seigneur passe sur les sommets
Et bénit le calme pays.*

Nuit de printemps

Hermann Hesse

*Le vent dans le châtaignier
S'endort, gonflant son plumage.
La lune s'en vient baigner
Les toits aigus du village.*

*Monologues ébauchés
Au loin les fontaines pleurent;
L'horloge du vieux clocher
Grince et va sonner dix heures.*

*Dans le désert des vergers
Les arbres aux têtes rondes
Ont de longs soupirs, plongés
Dans leurs rêveries profondes.*

*Dans ma main, tiède encore,
Mon violon se balance,
Contemplant le bleu décor,
Longtemps je songe en silence.*

Dans le brouillard

Hermann Hesse

*Aller par le brouillard... mystère!
Buisson, caillou, chacun est solitaire,
L'arbre n'aperçoit pas son frère,
Chacun est seul.*

*Que d'amis je comptais au monde
Quand ma vie avait son éclat!
À présent que le brouillard tombe,
Nul n'est plus là.*

*Nul ne possède la sagesse
Qui ne connaît se voile doux,
Cette ombre inéluctable qui, sans cesse,
Le sépare de tout.*

*Aller par le brouillard ... mystère!
Vivre, c'est être solitaire.
Nul homme ne connaît son frère,
Chacun est seul.*

Précarité

Hermann Hesse

*Feuille après feuille tombe
De l'arbre de ma vie;
Tourbillon fou du monde,
Comme tu rassasies!
Tu rassasies et lasses,
Tu enivres aussi.
Ce qui brille aujourd'hui
En un instant s'efface.
Sur ma tombe le vent
Va balayer la terre:
Au berceau de l'enfant
Vient se pencher la mère.
Je veux revoir ses yeux,
Pour moi seules étoiles;
Que tout le reste fuie, se voile,
Meure, s'en aille heureux!
Mais tu survis, Mère éternelle,
O toi dont nous venons
Et qui, par jeu, sur la brise infidèle,
Ecrit du doigt nos noms.*

Jour d'automne

Rainer Maria Rilke

*Seigneur, il est temps. Après l'été grandiose,
Pose ton ombre sur les cadrans solaires
Et lâche les vents sur la campagne.*

*Donne encore deux jours de soleil
Aux derniers fruits,
Qu'ils atteignent leur plénitude;
Force le vin à s'emplier de sa dernière douceur.*

*Celui qui maintenant est seul
Le restera longtemps.
Il veillera, lira, écrira,
Et arpentera d'un pas inquiet
Les allées où le vent pousse les feuilles*

Le poème «Nuits» de Joseph von Eichendorff et «Jour d'automne» de Rainer Maria Rilke sont reproduits avec l'autorisation des Éditions Ellipses.

Les poèmes «Nuit de printemps», «Dans le brouillard» et «Précarité» de Hermann Hesse sont reproduits avec l'autorisation des Éditions Corti.

Chants de l'éphémère

Huitième Symphonie de Krzysztof Penderecki

Mieczysław Tomaszewski

La *Huitième Symphonie* a été créée au bout de neuf mois d'intense engagement et enthousiasme. L'idée en est née spontanément, au cours de l'été 2004, dans le parc qui entoure la propriété de Lusławice, au bord du Dunajec, parmi les arbres plantés là, auxquels le compositeur porte ses meilleurs soins. Si la décision finale concernant la forme et le caractère de la nouvelle partition lui est apparu si soudainement, le projet lui-même a longuement été mûri, prenant des formes diverses, au fil d'impulsions changeantes.

Dès 1995, Penderecki a commencé à créer une œuvre qui exprimerait sa réaction personnelle vis à vis d'une nature menacée par l'Homme et sa civilisation insensée, dans le rejet de la culture: «La désacralisation de la nature découle de la désacralisation des normes, des coutumes, de la création – affirme-t-il à Glasgow, lors de la remise par la ville de son diplôme «honoris causa». La passion de Faust pour la destruction n'est encore jamais arrivée aussi loin». «Pour l'Homme qui n'a plus l'habitude du sacré – argumenta le compositeur – la nature est une création morte, dépourvue des impressions transcendantes. Et le rationalisme écologique n'y changera pas grand-chose. L'extinction des arbres, des forêts tropicales, des jungles, n'est pas seulement un problème biologique. La culture qui détruit les forêts ôte la propre raison d'être de l'Homme. Voici que l'on a créé une civilisation qui – ici, Penderecki cite une phrase importante de l'éminent écologiste Éliade – a transformé soixante mille ans de l'histoire de l'évolution en papier carton.»

C'est sur un mode pseudo humoristique que Penderecki conclue ses réflexions personnelles peu réjouissantes sur un ton informatif. Mais auparavant, il se réfère à Beethoven: «S'il était encore vivant, il n'est pas certain qu'il écrirait la Symphonie Pastorale. Et s'il l'écrivait, elle aurait un autre caractère. Le portrait musical de la nature devrait sonner différemment». Ce qui signifiait: «Moi-même, si je réussis à composer ma propre *Sixième Symphonie*, je lui donnerai pour titre *Élégie* pour une forêt mourante».

Quelques années plus tard, en 2003, le compositeur a commencé à concrétiser son «idée fixe». Mais, comme à son habitude, il a commencé la partition non par son début, mais par son milieu, c'est-à-dire par le mouvement central ou adagio. Il en a fait l'ébauche et l'a presque terminé. Cet adagio seul, développé à l'excès, est devenu l'*Élégie* pour une forêt mourante. Mais la *Sixième Symphonie* est restée «inachevée», condamnée à attendre des vents meilleurs, et surtout à ce que la totalité de la conception se cristallise. Comment la comprendre sans le recours aux mots? Les mots sont venus, et l'ont conduit dans une autre direction. Ils se sont éloignés de l'*Élégie*. Lors d'un séjour à Saint-Petersbourg à l'occasion d'un concert, le compositeur a été impressionné par le ton particulièrement nostalgique des poèmes de Sergiusz Jesienin. Il les a entendus déclamés lors d'une soirée poétique à la lueur de bougies. Ébloui et inspiré, il projette alors de composer un cycle de Lieder avec orchestre sur les poèmes de Jesienin. Parmi eux se trouvait en effet un poème sur l'érable, l'un des arbres préférés de Penderecki, et bien sûr sur le bouleau de Russie. Cependant, la thématique des poèmes ne portait pas sur les arbres, la nature vive ou morte, mais sur la solitude de l'Homme parmi les Hommes.

L'idée de composer un cycle de Lieder avec orchestre prenait forme. Les mois passaient, et pendant ce temps, Penderecki plantait des arbres. Il a d'ailleurs réussi à planter lui-même, dans son arboretum de Luślawice, plus de mille variétés et espèces d'arbres. «J'ai décidé de conclure un pacte de bonheur avec la nature». Contre l'extinction des forêts, contre la condition humaine, contre la solitude et l'écoulement du temps.

«En plantant des arbres à Luślawice, où j'ai trouvé mon «Ithaque» personnelle – a avoué Penderecki lors de l'un de ses cours, intitulé L'arbre intérieur – j'ai eu l'impression de me purifier, de me rapprocher de ma propre essence...». Les variations sur le sujet, prirent la forme d'un refrain dans les déclarations qui suivirent. Certaines d'entre-elles sonnaient tout simplement «zugespitzt», de façon provocante. Par exemple, il dit un jour: «Je me sens plus à l'aise en tant que dendrologue qu'en tant que compositeur. Je ne me rappelle pas, dans l'histoire de la musique, de moment plus décadent qu'aujourd'hui». Et un peu plus tard: «Ce qui en réalité me passionne c'est la botanique, qui correspond d'une certaine façon au prolongement de mon œuvre.»

Étrangement, l'arrière grand-père du compositeur était administrateur de forêts. Il s'occupait des forêts à proximité de Dębica, ville de la région de Petite Pologne où Krzysztof Penderecki est venu au monde. C'est son arrière grand-père qui, par ses récits sur les arbres et sur les miracles de la nature, a réveillé chez le futur créateur de la Symphonie élégiaque inachevée, cette fascination et cette passion pour la nature, concrétisée des années plus tard sous forme de l'arboretum de Luślawice. Il ne s'agit pas pour Penderecki d'un «hobby» du dimanche. L'arboretum est devenu l'une des plus grandes entreprises de ce genre dans cette partie d'Europe. Le compositeur dessine d'ailleurs deux fois par an, en avril et en octobre, dans son calendrier surchargé par ses occupations de compositeur et de chef d'orchestre, un arbre vert qui représente le meilleur jour pour effectuer les plantations.

Parmi ses souhaits non réalisés confiés à un journaliste, subsiste celui de la rédaction d'un «livre sur mes arbres». Comme il l'a dit: «Je leur devais bien cela». Mais il en fut autrement. Dans sa bibliothèque de dendrologie de Luślawice, où il a rassemblé pendant des années des éditions en tout genre et de tous auteurs, il a sélectionné l'été 2004, une série spéciale de livres qui sont des anthologies poétiques consacrées aux arbres. Ces livres lui ont enfin fourni les mots qui lui manquaient. Cependant, au lieu de compléter la *Sixième Symphonie* par le Lied *Élégie* pour un forêt mourante, ces mots constituèrent le point de départ d'une nouvelle symphonie, La huitième. Celle-ci reçut la forme et le caractère spécifique du cycle de Lieder, dont le sujet dépassait la seule thématique des arbres. Elle symbolise à travers les arbres, une réflexion sur la condition humaine et l'éternité. Le choix des textes n'a pas été facile, il a fallu faire face à un surplus de richesse. Le compositeur disposait pour le moins, de la poésie allemande, polonaise et russe des deux derniers siècles. Cependant le besoin de maintenir une unité stylistique a obligé Penderecki à faire un choix. Ce n'est donc ni Tetmajer et le Poème sur les limbes de tattras, ni Jesienin et le Poème sur l'érable de Russie, qui furent retenus dans l'élaboration du cycle, mais la poésie de langue allemande d'Achim von Arnim à Hermann Hesse. Il a encore fallu renoncer aux célèbres chênes d'Hölderlin (*Jeder ein Gott, in freiem Bunde zusammen*), ainsi qu'au sapin solitaire de Heine. Eichendorff met dans l'ambiance. Von Arnim conclue l'ensemble sur un ton solennel. Goethe, Hesse et Kraus ajoutent chacun leurs notes personnelles. Penderecki a attribué un rôle particulièrement important à Rilke et à Hesse: celui de souligner l'essentiel: la conscience de l'inéluctable changement et de l'éternité. Ces deux symboles de Rilke et Hesse, sont devenus les étendards du compositeur.

Avec la huitième symphonie, *Lieder der Vergänglichkeit*, Penderecki s'inscrit parallèlement au sein de deux traditions européennes. L'une d'elle conduit des *Nuits d'été* de Berlioz au *Lied von der Erde* de Mahler. L'autre, de la dernière symphonie de Beethoven, à Mahler et particulièrement à sa *Troisième Symphonie en ré mineur*.

La gestation symphonique de Penderecki a connu plusieurs transformations successives. La première symphonie privilégiait l'abandon des sonorités avant-gardistes. La seconde, s'éloignait d'une musique controversée, en reprenant le thème de la symphonie post-romantique autrefois délaissé. Les troisièmes, quatrièmes et cinquièmes symphonies, tentèrent de se libérer des excès. La septième, *Les sept portes de Jérusalem* a pris la forme d'une cantate monumentale, proportionnelle à la grandeur de son thème. La sixième n'est pas terminée. La huitième s'insère dans une nouvelle phase créatrice, mêlant Élégie et Passion, et désignant la «claritas» comme la plus haute qualité. Musicalement, celle-ci se traduit par la transparence du dessin mélodique, l'économie des moyens, l'harmonie des éléments, la clarté et l'euphonie des sons, l'égalité de la forme. Le principe de «claritas» exige également des mots, une fonction au delà de leur façade, par une transmission de leurs sons, de leur essence et de leur sens.

L'ensemble de la *Huitième Symphonie* réunit neuf Lieder qui forment une chaîne de trois voix distinctes qui, à certains moments, sont renforcées par le chœur et l'orchestre. Cet énoncé distinctif construit progressivement la dramaturgie du cycle, avec son apogée et son final.

1. Nachts: «Ich stehe im Waldesschatten»

Le Lied est inspiré par Eichendorff qui introduit mieux que personne, l'atmosphère nocturne. Dans ce poème déjà tardif du poète (1853), l'atmosphère est créée par le silence de la forêt, interrompu par le son des cloches éloignées et par le soulèvement de tête d'une biche effrayée. Mais la dernière des trois strophes conduit l'auditeur dans une autre dimension intertextuelle: elle rappelle le poème de Goethe, *Über allen Gipfeln ist Ruh*. Là comme ailleurs dans le texte, ce n'est pas par hasard que le mot «Gipfeln» rime avec le mot «Wipfeln». À la différence qu'Eichendorff ne termine pas son paysage par un avertissement, mais par une bénédiction divine. Penderecki suit le poète. Les instruments à cordes – pianissimo et con sordino – prolongent le silence de la forêt avec l'échelle chromatique de 12 demi-tons, interrompus uniquement par les cris des oiseaux de nuit. La mezzo-soprano continue son chant sur une longue respiration dans un tempo à 12/8, qui favorise les confessions lyriques. Le chœur lui répond en écho, avant que le timbre de la voix, de la harpe et des cieux, ne produisent ensemble un bercement au rythme des cloches. Le final fait songer à Bach: le chœur entre en scène sur une strophe d'interjection. La strophe, ici empruntée au poème de Rilke (*Ende des Herbstes*), rompt l'atmosphère, car: «Etwas steht auf und handelt und tötet und tut Leid.»

2. Bei einer Linde: «Seh' ich dich wieder, du geliebter Baum»

De nouveau Eichendorff. D'abord – la situation est identique à celle de Schöne Müllerin: «ich schnitt' es gern in allen Rinden ein...», mais l'inscription du nom de l'amante sur l'écorce du tilleul n'est plus visible, tandis que la blessure est encore là. Le compositeur fait appel au murmure du tilleul, en créant un mouvement continu avec les instruments à cordes et les vents. Le baryton se souvient et raconte avant de sombrer dans la tristesse. La phrase nostalgique du hautbois ajoute ce qui n'a pas été dit.

3. Flieder: «Nun weiss ich doch, 's ist Frühling wieder»

Le poème de Karol Kraus progresse au rythme régulier de l'ambe. L'enchantement est là devant le miracle du printemps qui revient, sous la plume de l'auteur de *Mein Weltuntergang* dans un moment particulier (1916), après sa conversion au catholicisme. Penderecki permet presque à l'ambe du poète de danser. Le baryton semble s'amuser en dialoguant avec l'orchestre tout en légèreté, «grazioso».

4. Frühlingsnacht: «Im Kastanienbaum der Wind...»

Retour au paysage nocturne, esquissé cette fois-ci par Hermann Hesse (1904), enveloppé d'une aura symboliste. Les arbres «mondbeglänzte», les violons sont laissés de côté, muets. Le héros lyrique également silencieux, souffre et rêve. Penderecki revient au chant silencieux du début:

Les voix mystérieuses de la nuit se font entendre par-dessus les instruments à cordes, qui poursuivent leurs sonorités chromatiques. Le cor anglais dialogue avec la voix de baryton, comme s'il souhaitait prolonger ses rêves. À la fin c'est la strophe de Rilke qui revient, chantée par les voix du chœur, en un «memento».

5. «Sag ich's euch, geliebte Bäume»

Ce célèbre poème de Goethe a été envoyé à Mme von Stein, avec les mots suivants: «Ich habe eine grosse Unterhaltung mit meinen Bäumen gehabt und ihnen erzählt, wie ich Sie liebe». Le compositeur l'a traité en alternance, entre les voix du soprano et les voix du chœur. Le ton dominant est celui de la joie. Il a également donné au Lied le rythme apparent d'une valse.

6. Im Nebel: «Seltsam, im Nebel zu wandern!»

Retour aux strophes de Hermann Hesse, mais avec un autre regard, à la fois beau et troublant des arbres au milieu du brouillard. Chacun est solitaire. Le chœur scande le texte en quatre valeurs égales – avec en arrière plan, les vibrations immobiles des cordes. Le chœur ouvre et referme le Lied. La voix du soprano illumine la scène en rappelant des moments plus gais de la musique. Mais la note finale du poème a un goût amer: «Kein Mensch kennt den andern. Jeder ist allein». Le prochain Lied suit l'«attaca».

7. Vergänglichkeit: «Vom Baum des Lebens fällt mir Blatt um Blatt»

Un «Adagio», auquel on aimerait poser le mot «maestoso». La musique développe son devenir en demi-tons égaux, sur un tempo à 4/2. Le chant du soprano tente de surpasser le chœur et l'orchestre, sur les mots de Hesse. Mais la voix finale est confiée ici au chœur a capella, et la résonance du cor qui s'efface doucement, «morendo».

8. Herbsttag: «Herr es ist Zeit»

La musique est inspirée par l'un des plus beaux poèmes de Rilke. Penderecki a utilisé celui-ci pour *Das Buch der Bilder* (1902). Il constitue l'apogée du cycle. La voix du baryton, sur un texte particulièrement personnel, résonne presque silencieusement, quelquefois interrompue par les voix de l'orchestre. Le neuvième Lied, qui est aussi le dernier du cycle enchaîne avec l'«attacca».

9. «O grüner Baum des Lebens»

Grand final du cycle, inspiré par le poème d'Arnim von Arnim, il regroupe l'ensemble des moyens utilisés et rappelle les sujets les plus significatifs et les trames musicales précédentes. La première phrase du mezzo-soprano modifie à sa manière la phrase initiale du mezzo-soprano du premier Lied. Dans la partie suivante résonneront les ritournelles du septième Lied, sur l'écoulement du temps. On entendra encore une fois le chœur a cappella. La trompette basse retentira également à un moment précis. Dans la musique de Penderecki elle remplace le son d'un instrument sacré d'Israël, le shofar. On l'entend comme une voix provenant d'en haut. Von Arnim met fin à son poème métaphorique qui se réfère à l'arbre de vie, avec l'espoir du «der Geist in Gott zu erweitern», car «unendlich ist die Bahn!». Penderecki ne clôt pas ce Lied final avec un fortissimo de l'orchestre, renforcé par les battements du tam-tam et de la grosse caisse. Il le laisse s'élever dans les airs et, en un «glissando», se disperser dans l'espace.

La *Huitième Symphonie* de Krzysztof Penderecki devait être une symphonie sur ses arbres. Mais déjà lorsqu'il s'agissait de choisir les textes et de construire l'œuvre entière, il a avoué: «Ce sera plutôt un cycle de Lieder sur l'écoulement du temps, que sur les arbres. Ainsi sera-t-il nommé.» Lied der Vergänglichkeit fait partie des œuvres particulièrement personnelles de Penderecki. Elle est imprégnée de lyrisme. «C'est seulement dans la musique au caractère lyrique – a-t-il dit une autre fois – que la vraie nature de l'homme est révélée. Ici on ne peut pas simuler.»



Photo: Jörg Hejkal

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Lundi 27.06.2005 20:00

Grand Auditorium

Ludwig van Beethoven: *Ouverture zu «Leonore» op. 72 III*

César Franck: *Symphonie en ré mineur (d-moll)*

Krzysztof Penderecki: *Symphonie N° 8 «Lieder der Vergänglichkeit» (chants de l'éphémère) für drei Solisten, gemischten Chor und Orchester, nach Gedichten von Johann Wolfgang von Goethe, Achim von Arnim, Joseph von Eichendorff, Karl Kraus, Rainer Maria Rilke und Hermann Hesse.*

(Commande / Auftrag: Grand-Duché de Luxembourg)

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

EuropaChorAkademie

Bramwell Tovey direction

Joshard Daus chef de chœur

Olga Pasichnyk soprano

Agnieszka Rehlis mezzo-soprano

Wojtek Drabowicz baryton



Retransmission en direct
dans le réseau EBU

La signature «BGL. PARTENAIRE D'UN MONDE PLUS OUVERT» traduit l'engagement traditionnel d'une entreprise citoyenne qui s'investit aussi bien au niveau de l'économie du Grand-Duché et au-delà des frontières, qu'au niveau culturel.

Grâce à différents partenariats, la banque soutient des acteurs importants de la vie culturelle du pays, des acteurs qui ont souvent un rôle d'ambassadeur au niveau international.

Nous avons le plaisir de nous associer à l'inauguration de la Philharmonie Luxembourg qui a consacré des années de planification et de préparation intensives afin de permettre aux musiciens et au public de partager de grands moments de passion.

Notre partenariat de longue date avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, connaîtra ainsi une nouvelle dimension. L'OPL disposera grâce à cette nouvelle infrastructure, d'un lieu à la hauteur de sa virtuosité. Mais l'orchestre devra se positionner également face à la programmation internationale de haut niveau émanant de la Philharmonie.

Persuadés que cette concurrence accrue de tous les acteurs du monde culturel profitera au public, nous souhaitons à cette ouverture tout le succès qu'elle mérite !

Carlo Thill

Président du Comité de Direction de la Banque Générale du Luxembourg S.A.

Vom Ende und vom Neubeginn der absoluten Musik

Zu Beethoven und César Franck

Rainer Nonnenmann

«In diesem mächtigen Tonstücke hat Beethoven [...] ein musikalisches Drama gegeben, ein, auf Veranlassung eines Theaterstücks geschaffenes, Drama für sich, nicht etwa nur die einfache Skizze des Hauptgedankens desselben oder gar bloß eine vorbereitende Einleitung zur szenischen Action: allerdings aber ein Drama im idealsten Sinne.»

Als sich Richard Wagner 1840 in dieser Weise über Ludwig van Beethovens *Leonoren-Ouvertüre Nr. III* äußerte, war er darauf bedacht, die Musik des großen Vorbilds als Etappe auf dem Weg zu seinen eigenen Vorstellungen eines neuen Musikdramas zu reklamieren. Er verschwieg dabei allerdings, dass die Zählung der Leonoren-Ouvertüren nicht mit ihrer Entstehungsfolge übereinstimmt, so dass aus ihrer Reihenfolge nicht auf ihre Rangfolge geschlossen werden kann. Im Gegensatz zur heute üblichen Numerierung entstand *Leonore III* nicht als letzte und vermeintlich beste Fassung. Als Reaktion auf den Misserfolg der Uraufführung seiner Revolutions- und Rettungsoper *Leonore oder die eheliche Treue* 1805 im Theater an der Wien bearbeitete Beethoven die gesamte Oper und brachte das Werk am 29. März 1806 erneut zur Aufführung. Die ebenfalls revidierte Ouvertüre erhielt später die irrije Zählung *Leonore III*. Da das Werk auch in dieser zweiten Fassung beim Publikum nicht ankam, entschloss sich Beethoven zu einer weiteren Überarbeitung. Das revidierte Werk hieß jetzt *Fidelio* und erhielt im Frühjahr 1814 zwei weitere Ouvertüren, die *Fidelio-Ouvertüre* und eine vierte, die später fälschlicherweise als *Leonore I* bezeichnet wurde.

Während die *Fidelio-Ouvertüre* eine Ouvertüre im klassischen Sinne ist, kurz, formal klar gegliedert, in der Thematik lyrisch und weitgehend ohne außermusikalische Programmatik, ist dagegen *Leonore III* – dies erkannte Wagner richtig – ein eigenständiges sinfonisch-dramatisches Musikstück, das schon bald unabhängig von der Oper im Konzertsaal erklang und nachgerade zum Inbegriff der Konzertouvertüre wurde. Wagner hielt *Leonore III* für keine gute Ouvertüre, aber gerade deswegen für Beethovens beste, da sie mit der klassischen Ouvertüren-Tradition brach und den Weg zum handlungsgetragenen symphonischen Musikdrama wies. Mit fast einer Viertelstunde Dauer erfüllte sie zweifellos nicht die Erwartungen des damaligen Opernpublikums und dürfte für das Theaterorchester auch zu anspruchsvoll gewesen sein. Wie Beethoven erkannten auch später viele Dirigenten die Notwendigkeit einer tauglichen Ouvertüre und wählten für szenische Aufführungen der Oper zumeist die *Fidelio-Ouvertüre*. Indes wollten zu Beginn des 20. Jahrhunderts Otto Nicolai in Berlin und Gustav Mahler in Wien nicht auf *Leonore III* verzichten und gingen dazu über, das Stück nach dem ersten Akt als Zwischenspiel vor dem zweiten Akt spielen zu lassen, womit sie eine bis heute praktizierte Theatertradition begründeten.

Leonore III basiert auf einer Sonatenform mit Exposition, Durchführung, Reprise und Coda. Den Anfang macht eine langsame Einleitung, deren absteigende Skala im Vorgriff auf die Oper den Abstieg in den Kerker assoziiert, wo Florestan zu unrecht in Ketten schmachtet. Das synkopierte Allegro-Hauptthema verkörpert seine Gemahlin, die verkleidet unter dem Decknamen Fidelio zu seiner Rettung aus der Willkürherrschaft des Tyrannen herbeieilt, während sich das lyrisch rückblickende Seitenthema der Florestan-Arie «In des Lebens Frühlingstagen» verdankt. Am deut-

lichsten verweist die Ouvertüre auf die Opernhandlung durch das Trompeten-Signal, das zweimal vor der Reprise einsetzt und laut Beethovens Partitur «auf dem Theater» geblasen werden soll. In der Oper verkündet es die Ankunft des Ministers und damit die nahende Befreiung Florestans, die zum Schluss triumphiert und überschwänglich gefeiert wird. In seinem philosophischen Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* (1938–1959) bezeichnete Ernst Bloch die Fanfare als ein «Symbol aus dem Requiem», als «tuba mirum spargens sonum», das die «Ankunft des Messias» verheißt und in Erinnerung an die Französische Revolution jeden künftigen Bastillensturm intendiert. Es markiert den Wendepunkt des Dramas, das analog zum geheimen Programm von Beethovens *Fünfter Sinfonie c-moll* aus dem Kerker in die Freiheit führt, durch Finsternis zum Licht: per aspera ad astra.

Nach seiner Oper auf die Freiheit komponierte Beethoven 1823/1824 mit der Neunten Sinfonie seine Ode auf die Freude. Wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, dass die Wiener Klassik die Sinfonie zu derjenigen Gattung der absoluten Instrumentalmusik gemacht habe, die wie die wortgebundene Vokalmusik am besten in der Lage ist, Ideen, Empfindungen und – gerade als wortlose – auch Unsagbares auszusprechen, so erbrachte diesen Beweis Beethoven mit seinem Ideenkunstwerk und menschheitlichem Anspruch. Die *Neunte Sinfonie* markiert die Vollendung der Gattung und sprengt mit dem Einsatz des gesungenen Wortes im Chorfinale zugleich die klassischen Grenzen. Derselbe Richard Wagner, der bereits *Leonore III* als «musikalisches Drama» gefeiert hatte, proklamierte während seines Schweizer Exils in Oper und Drama 1850/1851 unter Berufung auf Beethovens letzte Sinfonie seine berühmte These vom Ende der Sinfonie und der Selbstaufhebung der Idee der absoluten Musik insgesamt. Durch das testamentarische Vermächtnis des großen Vorbilds sah er sein Konzept des Musikdramas, wie es ihm zur selben Zeit mit den ersten Plänen zum *Ring des Nibelungen* vorschwebte, kunst- und geschichtsphilosophisch legitimiert. Die von Wagner beschriebene Krise der Sinfonie benannte treffend die Schwierigkeit, an Beethovens sinfonisches Erbe anzuknüpfen, und seine These behielt insofern lange Zeit recht, als nach Robert Schumanns *Dritter Symphonie* von 1850, der chronologisch letzten von Schumanns vier Symphonien, fast zwei Jahrzehnte lang kein nennenswertes Werk in dieser Gattung erschien, das nicht wie die Symphonischen Dichtungen Franz Liszts auf einem literarischen Programm basierte.

Nachdem die historische Entwicklung die sogenannte «neudeutsche» Richtung von Liszt und Wagner zunächst zu bestätigen schien, setzte in den 1870er und 1880er Jahren mit den symphonischen Werken von Anton Bruckner, Johannes Brahms, Pjotr Iljitsch Tschaikovsky, Alexandr Borodin, Antonín Dvořák und César Franck ein zweites Zeitalter der Symphonie ein, das über Gustav Mahler, Karl Amadeus Hartmann, Krzysztof Penderecki, Hans Werner Henze, Wolfgang Rihm und viele andere Komponisten bis heute ungebrochen fort dauert und nach wie vor einen Großteil des Konzertrepertoires dominiert. Wo Wagner mit seinem Verdikt einen Schlusspunkt setzte, erkannten die jüngeren Komponisten einen Ausgangs- und Anknüpfungspunkt für weitere symphonische Werke, auch wenn sich einige von ihnen erst relativ spät und mit großen Skrupeln an diese ambitionierte Gattung heranwagten. Unverkennbar an Beethovens *Neunte Sinfonie* knüpft César Franck an mit seiner *Symphonie d-moll*. Der 1822 in Lüttich geborene belgische Komponist und Organist wurde von Kind auf französisch erzogen und zusammen mit seinem Bruder Joseph von seinem ehrgeizigen Vater als Wunderkind vermarktet. 1836 begann er am Pariser Conservatoire Klavier, Orgel und Kontrapunkt zu studieren und – von Franz Liszt protegiert – öffentlich zu konzertieren und in privaten Zirkeln Klavier zu unterrichten. 1851 wurde er hauptamtlicher Organist an der Pariser Kirche Saint-Jean Saint-François, später wechselte er an die Kirche Sainte-Clothilde, wo er 1859 die neue Cavallé-Orgel einweihte und sein außergewöhnliches Format als Orgelkomponist und virtuoser Improvisator entfaltete. Von 1872 bis zu seinem Tode 1890 war Franck Professor für Orgelspiel am Pariser Konservatorium. Während das französische Musikleben im 19. Jahrhundert fast völlig durch die Oper dominiert wurde, wurde der Komponist von Sonaten,

Variationen, einem Streichquartett und einer Symphonie wegen seiner ausgeprägten Kontrapunktik und klassizistischen Form- und Ausdrucksideale als französischer Nachfolger Beethovens gefeiert. Einige seiner wichtigsten Werke entstanden erst in seinem letzten Lebensjahrzehnt, darunter die 1888 komponierte und im darauffolgenden Jahr in Paris uraufgeführte *Symphonie d-moll*. Das Werk bezieht sich in der Tonart und formalen Konzeption direkt auf Beethovens Neunte Sinfonie und blieb neben mehreren *Poèmes symphoniques* Francks einzige Symphonie, die ohne programmatische Vorlage auskommt.

Das Werk basiert auf einer zyklischen Konzeption und – wie die Symphonien des Zeitgenossen Bruckner – einer einheitlichen thematischen Substanz, welche die Hauptthemen aller drei Sätze durch identische oder verwandte Intervallstrukturen verknüpft. Den Ausgangspunkt bildet eine einzige motivische Keimzelle, die dem dreitönigen Fragemotiv «muss es sein?» aus dem Finale von Beethovens letztem *Streichquartett F-Dur op. 135* nachgebildet ist: ein weiteres Bekenntnis César Francks zur Wiener Klassik. Gleich zu Beginn exponieren die Bässe in einer langsamen Einleitung die zentrale Intervallkonstellation von chromatisch absteigender Sekunde mit anschließend aufsteigender Quarte. In zwei Anläufen stürzt der Lento-Abschnitt schließlich in den Allegro-Hauptteil, wo das Zentralmotiv zu einer motorischen Streicherbewegung beschleunigt wird und in kontrapunktischer Umkehrung als lyrisches Seitenthema mit neuem Klang- und Ausdruckscharakter erscheint. Die leitmotivische Verflechtung weniger einprägsamer Gedanken und die exzessive Verwendung von Chromatik und erweiterter Harmonik – vor allem im ersten Satz – verdankt sich ganz ohrenfällig der Musik Richard Wagners, dessen *Tristan-Vorspiel* Franck 1874 erstmals hörte und bewunderte. Vielleicht beabsichtigte der erklärte Klassizist auf diese Weise eine Synthese von Beethovens klassischer Form mit Wagners romantischen Mitteln. Mit Ausnahme von Franck und später Claude Debussy erwies sich der französische Wagnerismus des späteren 19. Jahrhunderts jedoch vor allem als ein literarisches Phänomen, seit Charles Baudelaire mit seiner Schrift über die Pariser *Tannhäuser*-Aufführung 1861 die Auseinandersetzung mit Wagner in Frankreich angestoßen hatte und es 1885 zur Gründung der *Revue Wagnérienne* kam, die vor allem als Sprachrohr für Dichter und Literaten diente.

Der mittlere Satz Allegretto verschränkt die klassische Abfolge der sonst üblichen Mittelsätze Langsamem Satz und Scherzo, so dass die Symphonie trotz äußerlicher Dreisätzigkeit dennoch einen insgeheim viersätzigen Sonatenzyklus nach klassischem Modell bildet. Das menuettartige Hauptthema basiert erneut auf der zentralen Intervallkonstellation und wird in der etwas altertümelnd wirkenden Besetzung von Streicherpizzikati mit Harfe und Englisch Horn vorgetragen. Dass Franck abwechselnd kontrastierende Orchester- und Klanggruppen einsetzt, verdankt sich womöglich den Manual- und Registerwechseln, wie er sie von der Orgel her kannte. Auch im Finalsatz Allegro non troppo bestimmt das Kernmotiv die Themen und deren kontrapunktische Begleitstimmen. Zugleich wird hier der gesamte Zyklus durch Rückgriffe auf die beiden vorangegangenen Sätze geschlossen. Die Coda schließlich versammelt sämtliche Themen der Symphonie zu einer monumentalen Einheit und setzt mit dem ins Triumphale gesteigerten Seitenthema des ersten Satzes einen wuchtigen Schlusspunkt. Gegenüber seinem Freund Pierre de Bréville berief sich Franck dabei erneut ausdrücklich auf Beethovens Schlüsselwerk, in welchem die gesamte symphonische Musik des 19. Jahrhunderts, absolut oder programmatisch, zugleich sowohl Vollendung und Ende als auch Anfang und Neubeginn erkannte: «Das Finale rekapituliert alle Themen, wie bei der Neunten von Beethoven. Aber sie erscheinen nicht als Zitate, sondern ich mache noch etwas daraus, so dass sie wie neue Elemente wirken.»



Photo: Jörg Hejkal

Lieder der Vergänglichkeit

Krzysztof Pendereckis *Achte Symphonie*

Mieczysław Tomaszewski

Krzysztof Pendereckis *Achte Symphonie* entstand im Lauf von 9 Monaten, voll Engagement und Enthusiasmus. Die Idee kam spontan im Sommer 2004 in dem Pendereckis Landhaus in Lusławice umgebenden Park, am Fluss Dunajec. Sie reifte unter den von Penderecki gepflanzten und sorgsam gepflegten Lusławicer Bäumen. Zutreffender wäre es jedoch, zu sagen, dass lediglich die endgültige Entscheidung in bezug auf die Form und den Charakter der Partitur spontan entstand: Die der *Achten Symphonie* zugrunde liegende Idee selbst reifte über lange Zeit, und nahm unter dem Einfluss wechselnder Anregungen verschiedene Formen an.

Bereits gegen 1995 begann Penderecki an eine Komposition zu denken, die seine persönliche Reaktion gegenüber der fortschreitenden Bedrohung der Natur durch den Menschen, bei dem die entfesselte Zivilisation die Kultur verdrängt, wieder spiegeln sollte. «Mit der Entsakralisierung der Normen, Sitten und der Schöpferkraft, trifft die Entsakralisierung der Natur zusammen», sprach er in seiner Dankesrede bei der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Glasgow: «Die Faustische Leidenschaft, zu vernichten, war noch nie so weit fortgeschritten». «Für einen Menschen, der sich das Heilige abgewöhnt hatte», begründete der Komponist, «bleibt die Natur ein totes Gebilde, frei von jeglichem transzendentalen Bezug. Der ökologische Rationalismus kann dabei wenig helfen. Das Aussterben von Bäumen, Regenwäldern und Dschungeln stellt nicht nur ein biologisches Problem dar. Die Kultur, die sich gegen den Wald versündigt, zerstört die eigene Daseinsberechtigung. Nun haben wir eine Zivilisation geschaffen», zitiert Penderecki nach Eliad den Satz eines herausragenden Ökologen, «die sechzigtausend Jahre Evolution zu Verpackungspapier verarbeitet hat.» Damals auch, halb im Scherz, halb im Ernst, schloss der Komponist seine nicht allzu optimistischen Überlegungen mit einer Ankündigung ab. Zuerst aber griff er zu Beethoven: «wenn er heutzutage lebte, bin ich mir nicht sicher, ob er die Pastorale Sinfonie komponieren würde. Und wenn ja, würde sie einen anderen Charakter besitzen. Das musikalische Bild der Natur müsste anders klingen.» Die Ankündigung lautete: «Wenn es mir gelingt, meine *Sechste Symphonie* zu schreiben, wird sie den Titel *Elegie für den sterbenden Wald* tragen.» Nach einigen Jahren, 2003, begann der Komponist, diese *Idee fixe* zu verwirklichen. Wie üblich, begann Penderecki die Partitur nicht von Anfang an, sondern von der Mitte aus, von ihrem zentralen Punkt, dem Adagio, zu schreiben. Er skizzierte es beinahe fertig. Das Adagio selbst, fast übermäßig ausgebaut, wurde zur *Elegie auf den sterbenden Wald*. Die *Sechste Symphonie* blieb jedoch unvollendet, verurteilt zum Warten auf bessere Zeiten. Vor allem musste sie so lange warten, bis sich das Konzept des gesamten Werks herauskristallisiert hatte: Vielleicht bedurfte die Komposition der Worte?

Die passenden Worte wurden gefunden, bedeuteten aber den Weggang von der Elegie. Während eines seiner Aufenthalte in St. Petersburg bezauberte den Komponisten der eigenartig nostalgische Ton der Gedichte von Sergiusz Jesienin. Penderecki hörte sie während eines Dichterabends, bei Kerzenlicht. Der Funke sprang über; es entstand das Projekt, ein Liederzyklus mit Orchester zu Jesienins Gedichten zu komponieren. Unter den Strophen befand sich ein Gedicht über den Ahorn, den Lieblingsbaum von Penderecki, und eines über die russische Birke. Nicht die Bäume, nicht die lebende oder sterbende Natur waren jedoch das Thema

der Gedichte, sondern der einsame Mensch mitten unter Seinesgleichen. Die Idee, einen Liederzyklus zu komponieren, reifte, die Monate vergingen, inzwischen pflanzte Penderecki Bäume. In seinem Arboretum in Luśławice pflanzte er mit eigener Hand über tausend Arten: «Ich habe beschlossen, mit der Natur ein Bündnis der Glücklichkeit zu schließen.» Zum Trotz den sterbenden Wäldern, zum Trotz der menschlichen Kondition. Zum Trotz der Einsamkeit und der Vergänglichkeit.

«Indem ich in Luśławice Bäume pflanzte, fand ich mein persönliches Ithaka», gestand Penderecki in einem seiner Vorträge mit dem Titel «Der innere Baum», «hatte ich den Eindruck, mich zu befreien, an das Wesen meiner selbst heran zu kommen ...» Beinahe refrainartig begann er dieses Thema in seinen darauffolgenden Äußerungen zu variieren. Manche von ihnen klangen zugespitzt, provokativ. «Als Dendrologe», sagte er einmal, «fühle ich mich wesentlich sicherer als als Komponist. Ich kann mich nämlich in der Geschichte der Musik an keine so dekadente Periode wie die heutige erinnern.» Ein anderes Mal: «Das, was mich in Wirklichkeit fasziniert, ist die Botanik, die in einem gewissen Sinne die Verlängerung meines Schaffens bedeutet.»

Es stellte sich heraus, dass der Urgroßvater des Komponisten Forstmeister gewesen war. Unter seiner Aufsicht befanden sich Wälder in der Nähe von Dębica, einem Städtchen in Kleinpolen, wo Krzysztof Penderecki auf die Welt kam. Der Urgroßvater war es, der bei dem zukünftigen Schöpfer der unvollendeten Elegischen Symphonie die Leidenschaft weckte, die nach Jahren in der Gestalt des Luśławicer Arboretum ihren Ausdruck fand. Das bedeutet für den Künstler keinesfalls nur ein Sonntagshobby. Das Arboretum wurde zu einem der bedeutendsten derartigen Vorhaben in diesem Teil Europas. Zweimal im Jahr, im April und im Oktober, zeichnet der Komponist in seinem bis zum Übermaß gespannten Terminkalender einen grünen Baum – es sind dies die besten Tage, um Bäume zu pflanzen. Eine der nicht realisierten Absichten blieb, «ein Buch über meine Bäume zu schreiben», teilte Penderecki einem Journalisten mit. «Das bin ich ihnen schuldig» meinte er. Es kam aber anders. In seiner Luśławicer Bibliothek, in der der Künstler jahrelang Publikationen zum Thema Dendrologie sammelte, stieß er im Sommer 2004 auf die den Bäumen gewidmete Gedichtsammlungen. Darin fand er letztendlich jene Worte, die ihm fehlten. Sie sollten jedoch nicht mehr als Liederergänzung zur *Sechsten Symphonie* dienen, der Elegie auf den sterbenden Wald, sondern den Ausgangspunkt für eine neue, *Achte Symphonie* bedeuten. Sie bekam die Form und den Charakter eines Liederzyklus. Die Komposition sollte aber nicht nur Bäume besingen. Sie sollte vor allem über den Bezug zu ihnen über die «Condition humaine», über die Vergänglichkeit sprechen.

Die Auswahl der Texte war nicht einfach. Es entstand das Problem des «embarras de la richesse»: Zur Auswahl stand die deutsche, polnische und russische Dichtung der beiden vergangenen Jahrhunderte. Die Einheit des Stils verlangte aber nach Reduktion; man verzichtete auf die die Zirbelkiefer besingenden Strophen von Tetmajer und auf das Gedicht von Jesienin über den russischen Ahorn. Es blieb die deutschsprachige Poesie von Achim von Arnim bis Hermann Hesse übrig. Aber selbst hier musste man auf Hölderlins berühmte Eichen («jeder ein Gott, in freiem Bunde zusammen») oder auf die einsame Fichte von Heine verzichten. In Stimmung versetzen die Zeilen von Eichendorff; das Ganze schließt der erhabene Ton von Arnims ab; Goethe, Hesse und Kraus fügen ihre persönlichen Noten hinzu. Rilke gemeinsam mit Hesse teilte Penderecki eine besonders wichtige Rolle zu: das Hervorheben dessen, was am Wesentlichsten ist – das Bewusstsein der ewigen Verwandlung und der Vergänglichkeit. Es scheint, dass besonders die beiden, Rilke und Hesse, zum «porte-parole» des Komponisten wurden.

Mit der *Achten Symphonie* verschrieb sich Penderecki zwei europäischen Traditionen: Eine von ihnen führt von Berlioz' *Les Nuits d'été* bis Mahlers *Das Lied von der Erde*. Die andere von der letzten Sinfonie Beethovens ebenfalls zu Mahler, besonders zu seiner *Dritten Symphonie in d-Moll*. Das Symphonische erfuhr bei Penderecki dabei mehrere Wandlungen. Die Erste Symphonie bedeutete den

Abschied von der avantgardistischen Klangwelt. Die Zweite brachte die «retroversive» Musik mit sich, indem sie das einmal unterbrochene Motiv der postromantischen Symphonik wieder aufnahm. Die Dritte, Vierte und Fünfte versuchten sich von dem «retroversiven Übermaß» zu befreien. Die *Siebte Symphonie* «*Sieben Tore von Jerusalem*» wuchs zur monumentalen Kantate auf, die der Größe des Themas entsprach. Die Sechste wartet darauf, vollendet zu werden. Die *Achte Symphonie* nun entsteht in einer Phase, in der der Komponist von Threnos und der Passion die klassische «claritas» als höchsten Wert anerkennt: Das bedeutet die Klarheit der melodischen und kontrapunktischen Zeichnung, Einschränkung der Mittel, die Harmonie der Elemente, Deutlichkeit und Euphonie der Klänge, die Äquivalenz der Form. Das Prinzip der «claritas» verlangt, dass Worte nicht nur als Vorwand dienen, sondern mit eigenem Klang, Inhalt und Sinn sprechen.

Die gesamte *Achte Symphonie* setzt sich aus neun Liedern zusammen. Sie bilden eine Kette von einzelnen Aussagen, bestimmt für drei Stimmen, in besonderen Momenten verstärkt durch Chor und Orchester. Es handelt sich um separate Aussagen, die jeweils einzeln für sich stehen, jedoch nach und nach die Dramaturgie des Zyklus mit einer Kulmination und einem Finale formen.

1. Nachts: «Ich stehe in Waldesschatten»

Das Lied wurde von Eichendorff inspiriert. Keiner versteht so gut wie er, nächtliche Stimmungen heraufzubeschwören. In diesem sehr späten Gedicht (1853) wurde das Klima auf der Basis einer durch den Klang der weit entfernten Glocken durchbrochenen Waldstille und durch ein den Kopf hebendes, erschrockenes Reh erzeugt. Die letzte von den drei Strophen versetzt den Zuhörer in einen anderen, zwischentextlichen Raum, ruft Goethes Zeilen, Über allen Gipfeln ist Ruh, in Erinnerung. Nicht zufällig reimt sich bei Gelegenheit das Wort «Gipfel» auf das Wort «Wipfel». Eichendorff schließt jedoch seine Landschaft nicht mit einer Warnung, sondern mit dem Gottessegen ab. Penderecki folgt dem Dichter. Die Streicher – pianissimo und con sordino – untermalen mit dem halbtonalen Zwölfklang die Waldesstille, unterbrochen lediglich durch die Geräusche der Nachtvögel. Der Mezzosopran führt seinen Gesang mit langem Atem im 12/8 Takt, der den lyrischen Bekenntnissen vorbehalten ist. Der Chor antwortet mit einem Echo. Anschließend, im Rhythmus der schlagenden Glocken, geraten die Koloratur der Stimme und die Klänge von Harfe und Celesta ins Schwingen. Ähnlich wie bei Bach, schreitet zum Schluss der Chor mit einer Botschaft ein. An dieser Stelle wurde die Strophe aus Rilkes Gedicht «Ende des Herbstes» entnommen. Sie bringt einen aus der Stimmung – denn «etwas steht auf und handelt und tötet und tut Leid».

2. Bei einer Linde: «Seh' ich dich wieder, du geliebter Baum»

Wiederum Eichendorff. Zunächst eine Situation, wie aus Die Schöne Müllerin: «ich schnitt es gern in allen Rinden ein ...»: Der Name der Geliebten, eingeritzt in den Lindenbaum, wuchs zu; nicht hingegen die eigene Wunde. Der Komponist ließ die Linde rauschen, indem er Streich- und Blasinstrumente in Bewegung setzte. Der Bariton lässt zunächst Erinnerungen wach werden, dann bricht er in Wehmut aus. Die Oboe fügt mit einer Phrase voller Nostalgie hinzu, was unaussprechlich ist.

3. Flieder: «Nun weiß ich doch, 's ist Frühling wieder»

Das Gedicht von Karl Kraus bewegt sich im jambischen Takt. Das Entzücken über den zurückkehrenden Frühling wurde vom Autor von Mein Weltuntergang 1916 in einem besonderen Moment in Worte gefasst – dem seines Konvertierens zum Katholizismus. Penderecki lässt die Jamben des Dichters beinahe tanzen. Der Bariton spielt quasi in einem Dialog mit dem Orchester, ausdrucksvoll, Grazioso.

4. Frühlingsnacht: «Im Kastanienbaum der Wind ...»

Von neuem eine Nachtlandschaft, skizziert diesmal 1904 von Hermann Hesse, umgeben von der Aura des Symbolismus. Die Bäume sind «mondbeglänzt», die Violinen sind beiseite gelegt, schweigend, der lyrische Held «schweiget, sehnet und träumet». Penderecki kehrt zur das erste Lied eröffnenden Stille zurück. Die ge-

heimnisvollen Geräusche der Nacht klingen über den Streichern, die in einem Halbton-Zwölfklang fortdauern. Das «Cor inglese» führt einen Dialog mit der Bariton-Stimme, als gelte es, seine Träume hinzuzufügen. Zum Schluss, aufgenommen durch die Chorstimmen, ertönt erneut als «memento» eine Strophe von Rilke.

5. «Sag' ich's euch, geliebte Bäume»

Das berühmte Gedicht Goethes, übermittelt an Frau von Stein, wurde ergänzt mit den Worten: «Ich habe eine große Unterhaltung mit meinen Bäumen gehabt und ihnen erzählt, wie ich Sie liebe». Der Komponist verteilte die Strophen auf die Sopran- und Chorstimme. Hervorgehoben hat er den dominierenden Ton der Freude. Er verlieh dem Lied quasi den Rhythmus eines Walzers.

6. Im Nebel: «Seltsam, im Nebel zu wandern!»

Es kehren Hermann Hesses Strophen zurück mit einer neuen, schönen und ergreifenden Vision zugleich: der im Nebel stehenden Bäume. Jeder Baum steht für sich alleine. Der den Text in gleichen Vierteln skandierende Chor, mit den im Hintergrund vibrierenden Streichern, eröffnet und schließt das Lied. Die Sopran-Stimme mit der Erinnerung an leuchtende Momente, bringt Belebung. Das endgültige «envoi» des Gedichtes klingt jedoch bitter: «Kein Mensch kennt den andern. Jeder ist allein.» Das nachstehende Lied folgt attacca.

7. Vergänglichkeit: «Vom Baum des Lebens fällt mir Blatt um Blatt»

Ein Adagio, das man als maestoso bezeichnen möchte: Die Musik schreitet mit gebührender Würde, in gleichen halben Noten, im 4/2 Takt. Der Gesang der Sopranstimme versucht, sich mit Hesses Strophen gegenüber dem Chor und dem Orchester durchzusetzen. Die letzte Stimme gehört aber zum A-capella-Chor und der Nachklang zum Horn, das langsam in ein «Morendo» übergeht.

8. Herbsttag: «Herr: es ist Zeit»

Die Inspiration zur Musik lieferte eines der schönsten Gedichte Rilkes. Penderecki griff nach dem Buch der Bilder (1902); das Gedicht stellt den Höhepunkt des Zyklus dar. Die Baritonstimme mit besonders persönlich geprägtem Text erklingt in fast völliger Stille, dezent kontrapunktiert durch die Orchesterstimmen. Das neunte, abschließende Lied des Zyklus folgt attacca.

9. «O grüner Baum des Lebens»

Das große Finale des Zyklus, inspiriert durch das erhabene Gedicht Achim von Arnims. Es vereinigt in sich die Gesamtheit der Mittel, erinnert an die vorausgehenden wichtigsten Themen und musikalischen Motive. Die einführende Phrase des Mezzosoprans verwandelt in gewisser Weise die entsprechende Phrase aus dem ersten Lied. In weiteren Passagen klingen die Motive aus dem siebten Lied über die Vergänglichkeit nach. Noch einmal ertönt der A-capella-Chor. An einer wichtigen Stelle ist die Bass-Trompete zu hören; in Pendereckis Musik ersetzt sie den Klang des israelischen Sakralinstruments, des Schofars, es erklingt als Stimme von oben. Sein metaphorisches Gedicht, in dem er auf «den grünen Baum des Lebens» Bezug nimmt, schließt Arnim mit der Hoffnung „den Geist in Gott zu erweitern«, denn «unendlich ist die Bahn!» Penderecki beendet das finale Lied nicht mit dem Fortissimo des gesamten Orchesters, verstärkt durch Schläge des Tam-Tams und des Gran cassa. Er lässt es emporsteigen, um es schließlich mit Glissandi im Raum zerfließen zu lassen.

Die Achte Symphonie von Krzysztof Penderecki sollte eine Symphonie über seine Bäume sein. Schon während der Arbeit, bei der Auswahl der Texte und der Überlegung nach der Form des Werkes gestand er: «Es wird, im Grunde genommen, eher ein Liederzyklus über die Vergänglichkeit als über die Bäume sein. Und solch einen Titel wird er auch tragen.» Lieder der Vergänglichkeit gehört zu Pendereckis persönlichsten Werken. Es ist von lyrischer Stimmung durchdrungen. «Erst in Musik mit lyrischem Charakter», sagte er einmal, «offenbart sich die wahre Natur des Menschen. Da kann man nichts vormachen.»

Beethoven et César Franck

Leonore III et la Symphonie en ré mineur

Gaëlle Plasseraud

Ludwig van Beethoven: *Ouverture de «Leonore» op. 72 III*

L'unique opéra de Beethoven fut une œuvre sans cesse remise sur la planche. Bien que le compositeur ait été profondément attaché à son message libertaire, la rédaction de la partition n'alla pas sans mal. Trois cent quarante-six pages d'esquisses lui furent nécessaires, et il continua de la remanier bien après sa création. *Fidelio* compte en tout quatre ouvertures. Le soir de sa création le 20 novembre 1805, c'est l'ouverture que l'on appelle *Leonore II* qui fut jouée – le titre *Leonore*, que Beethoven souhaitait faire porter à son opéra, lui fut refusé, un opéra portant le même titre étant alors en vogue, et c'est finalement le nom de *Fidelio* qui fut retenu. Par la suite, Beethoven composa une nouvelle ouverture, plus développée: *Leonore III*. Pour une représentation à Prague, il écrivit en 1807 celle qui porte aujourd'hui le nom de *Leonore I*. L'ouverture *Fidelio* était destinée à la seconde version de l'œuvre, créé le 29 mars 1806. Le jour de cette seconde création, elle n'était pas prête et l'ouverture des *Ruines d'Athènes* fut jouée à la place. C'est cette dernière ouverture, finalement achevée en 1814, qui introduit aujourd'hui, le plus souvent, l'opéra de Beethoven.

L'ouverture *Leonore III*, quant à elle, s'est imposée dans les salles de concerts. Elle est également parfois utilisée comme intermède dans le deuxième acte de l'opéra. Proche de *Leonore II*, dont elle conserve nombre d'éléments, elle est plus autonome dans sa construction. Si la plupart de ses thèmes proviennent de *Fidelio*, leurs relations trouvent une cohérence qui se passe de la référence au drame. Dans un style avant tout symphonique, Beethoven parvient à conjuguer la rigueur de ce qui s'apparente à une forme sonate, avec un esprit rhapsodique très enlevé.

Leonore III s'ouvre sur un adagio extrêmement modulant qui évolue dans des couleurs sombres s'éclaircissant peu à peu pour déboucher sur des traits couronnés par des accords flamboyants. Conformément aux principes de la forme sonate, un thème plein d'envol lui succède, allegro, tout d'abord énoncé aux cordes, dans un crescendo comptant de nombreux traits virtuoses. Au cours du développement qui suit, apparaissent des thèmes de l'opéra: la mélodie du trio du dernier acte, la sonnerie de trompette signifiant l'arrivée du ministre et la libération de Florestan et une mélodie provenant de la scène du cachot. La réexposition des deux thèmes principaux, laisse place à une coda qui débouche sur la strette finale. Crescendo accéléré, profusion des traits, la conclusion de cette ouverture est jubilatoire.

Le dessin général de *Leonore III* reproduit celui de l'opéra – l'irrésistible espoir de Leonora nous menant des profondeurs du cachot où Florestan a été emprisonné, à la lumière triomphale de la libération. Il est également suffisamment paradigmatique pour constituer une pièce symphonique en soi. Sa virtuosité, la grandeur du propos de Beethoven, l'extrême liberté avec laquelle il passe d'une idée à l'autre, en font une partition de premier ordre.

César Franck: *Symphonie en ré mineur*

Né à Liège en 1822, César Franck a débuté sa formation à l'École Royale de Musique de sa ville natale avant de la poursuivre à Paris – ville où il s'installera dé-

finitivement – auprès du pédagogue tchèque Antonin Reicha, puis au Conservatoire. Organiste de la nouvelle Église Sainte-Clothilde de 1858 à sa mort, il dirige la classe d'orgue du Conservatoire de Paris à partir de 1872. De cette classe dont l'enseignement dépasse largement celui de l'orgue, sortiront des compositeurs comme Henri Duparc, Vincent d'Indy, Guillaume Lekeu, Guy Ropartz, Ernest Chausson ou Gabriel Pierné – toute une génération à la recherche de renouveau, entre revendication d'une identité nationale et fascination pour la musique allemande.

L'écriture de César Franck est marquée par ses préoccupations d'organiste: modulations fréquentes et osées, utilisation de l'écriture en canon, importance des tenues, doublure des pupitres rappelant les accouplements de claviers de l'orgue... Peut-être est-ce sa pratique de l'improvisation qui l'a amené, durant sa maturité, à la «forme cyclique». Afin d'assurer la plus grande unité possible à ses œuvres, le compositeur recourt à un réseau de thèmes qui reviennent d'un bout à l'autre de la partition. Cousin du leitmotiv wagnérien et fréquent chez ses contemporains, ce procédé est poussé chez lui à son paroxysme. C'est notamment le cas dans son unique symphonie, la *Symphonie en ré mineur*, composée entre l'automne 1887 et l'été 1888. Elle naît dans une période d'effervescence de la musique symphonique française: la *Symphonie avec orgue* de Camille Saint-Saëns est achevée en 1885, la *Symphonie en sol mineur* de Edouard Lalo et la *Symphonie «cévenole»* de Vincent d'Indy datent de 1886, plus tard suivront celles de Ernest Chausson, Albéric Magnard ou Paul Dukas ... À sa création, la symphonie de César Franck reçoit un accueil pour le moins froid. Elle est aujourd'hui un grand classique du répertoire. Très influencée par la musique allemande, et Wagner en particulier, elle use d'une harmonie riche qui, alliée à la beauté des thèmes, permet au compositeur d'éviter le risque d'uniformité que fait courir le principe de la forme cyclique.

Un motif cher aux romantiques qui apparaît entre autres dans les *Préludes* de Franz Liszt et joué aux cordes graves, ouvre le Lento qui sert d'introduction au premier mouvement de cette symphonie. Il donne naissance à un premier thème, auquel répond un chant des violons. Des trémolos lancent une section plus animée, qui reprend le thème initial en un grand crescendo s'achevant sur un éclat de cuivres et débouchant sur un court épisode plein d'énergie. L'introduction est alors reprise dans son intégralité à la tierce mineure supérieure. Les mesures énergiques sur lesquelles elle débouchait, se prolongent dans un *Allegro non troppo* très lyrique, qui donne sa pleine mesure au thème initial. Un second groupe de thèmes alimente un développement qui fait la part belle au chromatisme et dans lequel se retrouvent des éléments du *Lento* et de l'*Allegro*. C'est le motif d'ouverture du mouvement qui, au terme d'une brève coda, lancera l'accord final.

Le second mouvement de cette symphonie, *Allegretto*, réunit un *Andante* et un *Scherzo* – l'œuvre respecte ainsi le schéma en quatre mouvements de la symphonie traditionnelle. Exposées successivement, ces deux parties sont ensuite combinées l'une à l'autre. C'est d'abord au cor anglais qu'est confié le premier thème, accompagné par les cordes en *pizzicati* et la harpe, et soutenu par divers contre-chants. Les cordes enchaînent avec un thème parent du premier, avant que le retour du cor anglais et des «pizzicati» ne signe la fin de cet *Andante*.

Des trémolos de cordes introduisent le *Scherzo*. Un thème en rythme pointé fait son apparition. Le compositeur combine ensuite les différents éléments de l'*Andante* et du *Scherzo*. Un arpège de harpe sur l'accord final, viendra clore le mouvement en un rappel de ses premières mesures.

La forme cyclique trouve son parachèvement dans le *Finale, Allegro non troppo*, qui se présente comme un mouvement récapitulatif. César Franck a invoqué à son propos le dernier mouvement de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, tout en s'en démarquant: là où chez Beethoven, il s'agit de réminiscences des mouvements précédents, les thèmes jouent, dans le *Finale* de la symphonie de César Franck, le rôle d'éléments nouveaux. Défilent ainsi la plupart des éléments rencontrés dans les mouvements précédents, mais dans un esprit plus fougueux et plus solaire.

New Spaces in Jazz

Mardi 28.06.2005 20:00

Grand Auditorium

Compositions by Gast Waltzing

George Duke piano

Orchestre National de Jazz Luxembourg

Gast Waltzing direction musicale, trumpet

Marc Neyen trumpet

Carlo Nardoza trumpet

Marc Meyers trombone

Sergueï Khmielevskoi trombone

Patrick Krysat tuba

Gilles Klein french horn

Steve Boehm french horn

David Fettmann alto saxophone

Maxime Bender tenor saxophone

François Breger baryton saxophone

Patrick Hartert keyboards

Marc Mangel keyboards

Laurent Hoffmann e-bass

David Laborier guitar

Rainer Kind drums

Michel Mootz drums

Voilà maintenant 20 ans, déjà, que Cetrel, société coopérative, constituée par les principales banques de la place et l'entreprise des Postes et Télécommunications, sert sur une base 7 jrs / 7 et 24hrs / 24 ses clients dans un souci de qualité et d'efficacité.

De la petite structure de l'époque jusqu'au Cetrel d'aujourd'hui bien des choses se sont passées. La société a grandi, est devenue plus importante, plus complexe, plus sophistiquée mais s'est toujours attachée à rester proche de ses clients, de ses partenaires et de comprendre leurs besoins pour être en mesure d'offrir une palette de services de qualité fonctionnant sur des plates formes technologiques fiables et sécurisées.

Aujourd'hui reconnu comme acteur majeur du marché luxembourgeois et certifié Professionnel du Secteur Financier, nous resterons plus que jamais à l'écoute des évolutions du marché afin de mieux encore satisfaire et servir les acteurs économiques concourant au développement du secteur bancaire et financier luxembourgeois et européen.

Dans ces acteurs, nous sommes fiers de retrouver nos coopérateurs qui ont montré que le modèle collaboratif imaginé à l'époque était pertinent et apportait une véritable valeur ajoutée. Cette approche reste plus que jamais d'actualité devant les défis lancés au secteur bancaire et financier et nous les remercions ici pour leur fidélité à la vision et à l'entreprise. Le succès de Cetrel n'aurait pas non plus été possible sans l'engagement de ces hommes et femmes qui travaillaient tous ensemble à la réalisation d'un service qui se veut sans faille, tous les jours, toutes les heures, toutes les minutes de l'année. Qu'ils en soient remerciés ici. La fête de Cetrel est aussi leur fête et ils la méritent pleinement.

Quoi de plus naturel dès lors en cette année anniversaire de Cetrel de s'associer à l'ouverture prestigieuse de la Philharmonie, destiné à accroître le rayonnement de Luxembourg. En effet, tout comme la Philharmonie, Cetrel se doit d'être dans le ton afin d'accroître son propre rayonnement, son développement propre et celui de ses employés, basé sur des valeurs de qualité, de service et de compétence.

Jean Marc Fandel

Président du Comité de Direction du CETREL S.C.

New Spaces in Jazz

George Duke, Gast Waltzing et le nouvel Orchestre National de Jazz du Luxembourg

Ralf Dombrowski

George Duke avait quatre ans lorsque sa mère l'emmena écouter Duke Ellington. Bien qu'il n'eût plus un souvenir très précis de cette soirée, il raconte la surprise de sa mère lorsqu'il a crié, enthousiaste: «donnez-moi un piano, donnez-moi un piano!». Cela cadre bien avec le mythe de George Duke qui, sa vie durant, a mené sa propre carrière et en tant que producteur, orienté le parcours de certains collègues. Peu après la soirée Ellington, il prit des cours de piano, et devint un adepte de musique. Il joua dans l'Église baptiste de Marin City où il se familiarisa avec le «funky». Déjà adolescent, il jouait avec de nombreux groupes dans les clubs de la baie de San Francisco. Au milieu des années 60, George Duke passe professionnel, tout d'abord comme accompagnateur du chanteur Jon Hendricks, puis comme meneur de son propre trio. L'époque était propice aux expériences et, alors que Duke était indifférent au free-jazz florissant, il s'intéressa aux débuts des instruments électroniques. Avec ses synthétiseurs qui gargouillaient, grésillaient et crachaient, il développa un style unique. Après avoir séduit Frank Zappa qui le fit entrer dans son groupe Freak-Kollektiv «Mothers of Invention», ce fut au tour du vieux maître Cannonball Adderley de l'inviter à rejoindre son groupe. Au milieu des années 70, Duke comptait parmi les musiciens de jazz les plus prolifiques, sortant chaque mois jusqu'à cinq disques. En tant que soliste et «sideman» il avait fait naître un style riche en contrastes et en nuances, aux mélodies empreintes de rhythm'n blues, qui marquèrent l'ère de la fusion.

Un rêve se réalise

Aujourd'hui, George Duke compte parmi les personnalités marquantes du jazz. Il a joué auprès de tous les grands, de Sonny Rollins à Al Jarreau, et lancé des artistes tels que Diane Reeves et Rachelle Ferrell. Son talent multiforme s'accompagne d'un goût insatiable pour les nouvelles expériences. Gast Waltzing fut particulièrement heureux d'apprendre que son collègue californien avait accepté avec spontanéité de venir à Luxembourg pour l'ouverture de la Philharmonie: «Pour moi, George Duke a toujours fait partie des grands. Il a été un des premiers à utiliser les instruments électroniques en jazz, il a joué avec Frank Zappa, Miles Davis, il a beaucoup produit et beaucoup composé, tout en conservant néanmoins son naturel et son ouverture d'esprit vis-à-vis des styles musicaux les plus divers. J'en ai été impressionné, et c'est pourquoi ce concert à la Philharmonie est pour moi un rêve de jeunesse qui se réalise».

L'ouverture de la Philharmonie à Luxembourg marque le commencement d'une ère nouvelle de l'engagement culturel. Gast Waltzing souhaite désormais bâtir sur ces débuts prometteurs. Trompettiste classique, il termina brillamment ses études aux conservatoires de Luxembourg, Bruxelles et Paris. En 1982, Waltzing devint professeur de trompette au conservatoire de Luxembourg et quatre ans plus tard, fonda le département jazz dont il est responsable. Il réalisa quelque 150 musiques de films et téléfilms, mena d'importants projets pluridisciplinaires avec des stars invitées telles que Didier Lockwood et Terence Blanchard, et n'eut de cesse de soutenir les jeunes musiciens auxquels il réserve un rôle important dans «New Spaces In Jazz»: «L'Orchestre National de Jazz Luxembourg est un big band pas comme les autres. Je l'ai fondé spécialement pour l'occasion, sous des auspices particuliers. Il

se compose de jeunes musiciens du conservatoire qui ont ainsi l'occasion de montrer ce dont ils sont capables. Sa composition aussi est surprenante, notamment en raison des deux cors de chasse et des deux batteries. Je n'ai pas l'intention de reproduire les vieilles rengaines du swing et du be-bop, je veux au contraire travailler avec des tonalités et des rythmes insolites».

Tradition et innovation

L'Orchestre National est une expérience qui, suite au modèle français, pourrait lancer une mode. Chez nos voisins, il existe déjà depuis le milieu des années 80, un orchestre professionnel au potentiel de talents non négligeable. Waltzing souhaite remporter un succès analogue au Luxembourg: «Une initiative telle que celle de l'Orchestre national a également pour objectif de réunir les jeunes musiciens de jazz du Luxembourg et de créer de nouveaux réseaux. Car il se passe ici beaucoup plus de choses qu'on ne le croit. Depuis le début, je souhaite montrer qu'il y a autre chose que des banques au Luxembourg. Et cela vient compléter mon expérience en tant que responsable du département de jazz du conservatoire. Depuis une dizaine d'années, nous pouvons récolter les fruits de notre travail. Le milieu du jazz a connu une mutation profonde, et nos jeunes ensembles sont désormais présents sur la scène internationale; mais nous pouvons et nous devons encore faire plus».

La Philharmonie crée aujourd'hui l'infrastructure des possibles, grâce à ses lieux et à son concept ouvert:

«Le Luxembourg avait besoin d'un tel établissement. Avant la Philharmonie, notre culture musicale se résumait généralement à faire venir des artistes étrangers moyennant de beaux cachets. Et les stars venaient parce qu'elles avaient justement un jour de libre dans leur tournée et non parce que le site les intéressait. Tout cela est révolu. Car si le bruit court que la Philharmonie est un lieu de représentation exceptionnel et qu'on entretient un concept créatif avec un intérêt particulier pour les projets naissants, alors les artistes montreront un intérêt beaucoup plus vif».

L'exemple de George Duke est éloquent. Avant même d'avoir vu la salle de concert, ni de connaître le big band qui se produirait à ses côtés, il a été emballé à l'idée de jouer avec le jeune ensemble dans le nouvel établissement. Le professionnalisme de la Philharmonie est tel, que la star invitée a accepté cette expérience inédite. Il ne prendra connaissance du programme que peu de temps avant son entrée en scène. La spontanéité du moment fera le reste, encadrée par Waltzing et l'Orchestre National: «Duke nous fait confiance. Nous préparons à fond le programme pour qu'il puisse se laisser guider par la musique. J'ai composé dix nouveaux morceaux spécialement pour l'occasion. Ils ont vu le jour pendant la même période et sont donc indirectement liés les uns aux autres. Viennent s'ajouter quelques chansons de Duke que nous intégrons harmonieusement. J'ai essayé de ménager le plus de liberté possible. Car Duke est le soliste, il survole pour ainsi dire l'histoire, les thèmes qui comportent parfois des séquences longues.» Le jazz jaillit de la créativité produite par la rencontre de caractères forts. Il a besoin d'espace pour se nourrir de toutes les impulsions, mais il a aussi besoin d'un cadre pour ne pas se déliter en motifs dépareillés et incohérents. Ainsi, «New Spaces in Jazz» apporte une pierre importante à l'édifice et laisse entrevoir la rencontre entre le «vieux lion californien» et les «jeunes chats» luxembourgeois. Il montre le jazz sous un jour nouveau, à l'heure où celui-ci s'affranchit de toute tutelle culturelle.



George Duke
Photo: Bobby Holland /
George Duke Ent.

New Spaces in Jazz

George Duke, Gast Waltzing und das neue Orchestre National de Jazz du Luxembourg

Ralf Dombrowski

George Duke war vier Jahre alt, als ihn seine Mutter zu einem Konzert von Duke Ellington mitnahm. Später erzählte er gerne, er könne sich zwar nicht mehr wirklich an diesen Abend erinnern, aber seine Mutter sei überrascht gewesen, weil er vollkommen aus dem Häuschen nur noch «Gebt mir ein Klavier, gebt mir ein Klavier!» gerufen habe. Das passt zum Künstlermythos, und es ist typisch für Duke, der sein Leben lang zielstrebig die eigene Karriere sowie als Produzent auch die Laufbahn von Kollegen in die Hand genommen hat. Bald danach jedenfalls bekam er Klavierunterricht und war fortan zur Musik bekehrt. Er spielte in der Baptistenkirche von Marin City, lernte dort «die Grundlagen der Funkyness» kennen und hatte schon als Teenager mehrere Bands, mit denen er durch die Clubs der Bay Area von San Francisco tingelte. Mitte der Sechziger schaffte er den Sprung ins professionelle Lager, zunächst als Begleiter des Sängers Jon Hendricks, dann als Leiter seines eigenen Trios. Die Zeiten waren günstig für Experimente, und während Duke die florierende Free-Szene kalt ließ, entwickelte er ein umso größeres Interesse für die ebenfalls noch jungen elektronischen Instrumente. Seine Synthesizer ließen es blubbern, zischen, fauchen, pfeifen und behielten trotzdem eine Stimme, die den Menschen hinter den Sounds erkennbar ließ. Das wiederum gefiel zunächst Frank Zappa, der den Newcomer zu seinem Freak-Kollektiv «Mothers of Invention» holte, dann Altmeister Cannonball Adderley, der ihn ebenfalls in seine Band einlud. Spätestens seit Mitte der Siebziger gehörte Duke zu den produktivsten Jazzmusikern überhaupt, veröffentlichte als Solist und Sideman monatlich bis zu fünf Platten und hatte einen Stil geschaffen, der mit trockenen, kontrastreichen Phasierungen und Rhythm'n'blues-geprägten Melodien die Fusion-Ära prägte.

Ein Traum wird wahr

Das waren die Anfänge. Inzwischen zählt George Duke zu den erfolgreichsten Persönlichkeiten seines Fachs. Er hat nicht nur – von Sonny Rollins bis Al Jarreau – mit nahezu jedem Kollegen von Format gearbeitet, sondern auch als Produzent Künstler wie Dianne Reeves und Rachelle Ferrell auf den Weg gebracht. Er ist ein Multitalent, und er hat sich trotz seines Erfolges den Spaß daran erhalten, immer wieder Neues auszuprobieren. Deshalb war es für Gast Waltzing eine besondere Freude, als sein kalifornischer Kollege spontan zusagte, zur Eröffnung der Philharmonie nach Luxemburg zu kommen: «George Duke war für mich von Anfang an einer der ganz Großen. Er war einer der ersten, der die elektronischen Instrumente für den Jazz nutzbar machte, spielte mit Frank Zappa, Miles Davis, produzierte und schrieb viel, behielt aber zugleich seine Natürlichkeit und Offenheit gegenüber den verschiedensten Musikstilen. Das hat mich beeindruckt, und deshalb ist es auch eine Art Jugendtraum, den ich mit dem Konzert in der Philharmonie wahr werden lasse».

Es ist auch ein Zeichen für eine neue Ära kulturellen Engagements, die mit der Eröffnung der Philharmonie in Luxemburg anbricht. Gast Waltzing selbst hat bereits einiges bewegen können und will nun die gelungenen Anfänge der vergangenen Jahre konsequent fortsetzen. Nach dem Studium in Luxemburg, Brüssel und Paris war ihm ein brillanter Abschluss als klassischer Trompeter gelungen. Seine Reputation als Instrumentalist und Komponist wuchs stetig, sein Interesse an fach-

übergreifenden Projekten auch. Waltzing wurde 1982 Professor für Trompete am Luxemburger Konservatorium; nur vier Jahre später gründete er dort eine Jazzabteilung, die er bis heute leitet. Darüber hinaus gestaltete er als Komponist rund 150 Film- und Fernsehmusiken, leitete aufwändige Crossover-Projekte mit Gaststars wie Didier Lockwood und Terence Blanchard und engagiert sich für die Pflege des musikalischen Nachwuchses, dem er eine wichtige Rolle beim «New Spaces In Jazz»-Konzept zugeordnet hat: «Das «Orchestre National de Jazz Luxembourg» ist eine besondere Big Band. Ich habe sie speziell zu diesem Anlass ins Leben gerufen, unter besonderen Vorzeichen. Zunächst besteht sie aus jungen Musikern des Konservatoriums, die in diesem Rahmen ihre Kompetenz beweisen können. Und sie hat eine ungewöhnliche Besetzung, unter anderem mit zwei Waldhörnern und zwei Schlagzeugern. Mir geht es nicht darum, die alten Swing- und Bebopgeschichten zu reproduzieren, sondern mit ungewöhnlichen Klangfarben und Rhythmen zu arbeiten.»

Tradition and Innovation

Es wird ein wichtiger Abend, musikalisch und kulturpolitisch. Denn das «Orchestre National» ist ein Experiment, das nach französischem Vorbild Schule machen könnte. Im Nachbarland gibt es bereits seit Mitte der Achtziger ein vergleichbares Profiorchester, dessen Bedeutung als Talentpool nicht zu unterschätzen ist. Waltzing sieht daher gute Chancen, eine ähnliche Erfolgsgeschichte in Luxemburg auf den Weg zu bringen: «Eine Initiative wie das «Orchestre National» hat auch den Zweck, die jungen Jazzmusiker Luxemburgs zusammenzubringen und neu zu vernetzen. Denn es passiert hier viel mehr als man glaubt. Es war von Anfang an eines meiner Ziele, deutlich zu machen, dass hier im Lande mehr los ist als nur die Geldgeschäfte. Das ergänzt sich auch mit meinen Erfahrungen als Leiter des Jazz Departements am Konservatorium. Seit etwa einem Jahrzehnt können wir die Früchte unserer Bemühungen ernten. Die Jazzszene hat sich enorm entwickelt. Unsere jungen Ensembles sind inzwischen international präsent, und darauf kann und muss man aufbauen». Die künstlerischen Grundlagen sind vorhanden, die nötige Infrastruktur schafft nun die Philharmonie, die durch ihre Räumlichkeiten und ihr offenes Konzept Ideen und Visionen wahr werden lassen kann: «Luxemburg hat so ein Haus gebraucht. Bevor es die Philharmonie gab, bestand unsere Musikkultur häufig darin, Künstler aus dem Ausland einzukaufen. Die Stars sind dann gekommen, weil sie einen Off Day in ihrem Tourplan hatten und nicht, weil sie der Ort interessierte. Das kann sich nun ändern. Denn wenn sich herumspricht, was für ein ausgezeichnete Auftrittsort die Philharmonie darstellt und dass hier ein kreatives Konzept mit Blick auf sich entwickelnde Projekte gepflegt wird, dann steigt die Attraktivität für Künstler enorm.»

Bestes Beispiel George Duke, der begeistert war von dem Plan, mit dem jungen Ensemble im neuen Haus zu spielen. Die Stimmung, die über das professionelle Ambiente verbreitet wurde, war sogar derart positiv, dass sich der Stargast auf ein spannendes Experiment eingelassen hat: Bis kurz vor dem Auftritt wird er nur Ausschnitte des Programmes kennen. Der Rest ist der Spontaneität des Augenblicks überlassen, die allerdings von Waltzing und dem «Orchestre National» perfekt gerahmt wird: «Duke vertraut uns. Wir bereiten das Programm intensiv vor, damit er sich dann von der Musik tragen lassen kann. Ich habe zehn neue Stücke speziell für diese Gelegenheit geschrieben. Sie sind in einem ähnlichen Zeitraum entstanden und hängen daher indirekt miteinander zusammen. Dazu kommen noch ein paar Lieder von Duke, die wir entsprechend umsetzen. Ich habe versucht, möglichst viele Freiheiten einzubauen. Denn Duke ist der Solist, er fliegt quasi über der Geschichte, über den Themen, die stellenweise längere Sequenzen umfassen.» Und das ist gut so. Jazz lebt von der Kreativität, die ein Zusammentreffen starker Charaktere freisetzen kann. Er braucht die Offenheit, von allen Seiten Impulse aufnehmen zu können, und zugleich den Rahmen, der ihn vor dem Zerfall in motivische, inhaltliche Einzelteile bewahrt. Insofern ist «New Spaces in Jazz» ein wichtiges Zeichen: Es weist auf die Möglichkeiten hin, die sich aus der Kombination des Old Lions aus Kalifornien mit den Young Cats aus Luxemburg ergeben können – und es zeigt zugleich ein Selbstverständnis einer Szene, die aus dem Schatten geborgter Kulturgröße heraustritt.



Gast Waltzing

London Philharmonic Orchestra & Julia Fischer

Mercredi 29.06.2005 20:00

Grand Auditorium

Camille Kerger: *Traumblende* (commande / Auftrag: Etablissement public Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte; création / Uraufführung)

Piotr Ilitch Tchaïkovski: *Concerto pour violon en ré majeur (D-Dur) op. 35*

Antonín Dvorák: *Symphonie N° 8 en Sol Majeur (G-Dur) op. 88*

London Philharmonic Orchestra

Emmanuel Krivine direction

Julia Fischer violon

Voici conjugués, ce 29 juin 2005, les talents exceptionnels de l'architecte français Christian de Portzamparc, du London Philharmonic Orchestra, de son conducteur, français, Emmanuel Krivine, et de la prodigieuse violoniste allemande Julia Fischer. Le tout grâce à la direction de la Philharmonie par Matthias Naske, autrichien, à la présidence de son Conseil d'Administration par un mélomane belge, éclairé et passionné, mon ami Damien Wigny, et au soutien inconditionnel du gouvernement luxembourgeois.

Voici un bel exemple d'«union dans la diversité» si chère à l'Europe et à notre groupe européen de banquiers privés.

Au sein de ce groupe que nous avons choisi d'orchestrer au départ de Luxembourg, nous avons toujours eu à cœur de soutenir et promouvoir la musique et son interprétation par des artistes et des ensembles confirmés, comme par de jeunes talents à la recherche d'un soutien pour s'exprimer.

Au Grand-Duché, nous sommes particulièrement heureux de le faire cette saison en partenariat avec la Philharmonie au travers de concerts prestigieux que donneront également le Philharmonia Orchestra, le Cleveland Orchestra, le Wiener Philharmoniker et l'Orchester des Norddeutschen Rundfunks.

En tant que banquier privé, nous sommes d'autant plus heureux de le faire dans ce nouveau temple majestueux dédié à la musique, que ce dernier a été conçu, selon son architecte Christian de Portzamparc, avec la volonté d'«associer la grandeur et l'intimité».

Je vous souhaite une excellente soirée.

Etienne Verwilghen

Président du Comité de Direction
de la Kredietbank S.A. Luxembourgeoise

Rencontre en terre slave

Le Concerto pour violon de Piotr Ilitch Tchaïkovski et la 8ème Symphonie de Antonín Dvorák

Dominique Escande

Bien qu'une courte décennie sépare la création du *Concerto pour violon en ré majeur op. 35* (1881) de Tchaïkovski, de celle de *la Symphonie N° 8 en sol majeur op. 88* de Dvorák (1890), les deux œuvres ont toutes deux reçues une critique acerbe du célèbre Hanslick, qualifiant l'une, de «vulgaire et outrageusement sentimentale, barbare et insipide», et reprochant à l'autre «la fragmentation du discours». Au delà de l'anecdote d'une critique depuis longtemps démentie par leur postérité, les œuvres des deux «frères musiciens slaves» partagent un même idéal: composer une musique aux accents slaves. Tchaïkovski (1840–1893) et Dvorák (1841–1904) se sont retirés, l'un dans le petit village de Clarens au nord-ouest des Alpes, et l'autre dans la propriété de Vysoká, en Bohême, pour composer.

Le Concerto pour violon est pourtant né d'une autre rencontre, celle de la proche intimité du compositeur russe avec le violoniste Joseph Kotek auprès de qui, il se forme à la technique violonistique, et qui lui fait connaître en mars 1877, la *Symphonie espagnole* de Lalo. Immédiatement séduit par sa fraîcheur, ses rythmes piquants, et ses «belles mélodies remarquablement harmonisées», Tchaïkovski entreprend et termine en quatre semaines, la composition de son Concerto pour violon. Le mouvement lent est achevé le 23 mars 1877, le finale le 26, et la partition entière, le 28 mars. Un second mouvement lent viendra remplacer le précédent, devenu Méditation, la première des trois pièces pour violon et piano *Souvenir d'un lieu cher op. 42*.

Kotek, pour qui Tchaïkovski avait écrit en 1877, une *Valse-scherzo* pour violon et orchestre, en joua les premières esquisses, accompagné au piano par Tchaïkovski, qui en réalise les parties d'orchestre. Malgré l'intimité de leur relation, ce ne fut pas Kotek mais Stanislaw Barcewicz qui interpréta le concerto lors de sa création le 4 décembre 1881, à Vienne. Le célèbre violoniste Léopold Auer, dédicataire de l'œuvre, refusa de la jouer, sans doute découragé par sa virtuosité intempestive. Le 20 décembre 1881 à Moscou, Brodsky dévoila le concerto au public russe qui l'accueillie chaleureusement. Auer finit toutefois par apprendre le concerto, après la mort de son auteur, non sans y avoir apporté de nombreuses retouches. Précédé par les concertos russes de Alexis Lvov (1830) et Anton Rubinstein (1857), le *Concerto pour violon* de Tchaïkovski est le premier à s'être maintenu au répertoire, aux côtés des plus grands concertos romantiques. Un an après avoir été sans le savoir, à l'origine de la partition de Tchaïkovski, Lalo découvrit à son tour les compositeurs russes aux concerts de l'Exposition universelle de 1878, et composa son *Concerto russe pour violon* (1879) utilisant des mélodies populaires du recueil de Rimski-Korsakov.

Le concerto de Tchaïkovski possède une saveur nettement nationale, une inspiration populaire qui, à la suite de Glinka et Dargomijski, introduit un souffle russe au sein de l'écriture classique. Si le cadre du concerto en trois mouvements reste traditionnel, le traitement du violon rappelle parfois les sonorités des cabarets tziganes. Après une courte introduction, le premier mouvement, *Allegro moderato*, fait entendre un premier thème ébauché par les violons de l'orchestre, avant d'être exposé par le soliste. La mélodie souple et gracieusement enjouée, s'anime rapidement de

tournures de virtuosité constituées de triples croches, de grands intervalles et de paraphrases d'une cellule en rythme pointé. L'archet du soliste fait apparaître un second thème rêveur et mélancolique. L'orchestre reste neutre se cantonnant au rôle d'accompagnement. Mais le lyrisme du second thème, à son tour, cède le pas à un bouillonnement. Après le «*piu mosso*», passage d'extrême virtuosité du violon constitué de doubles cordes, trilles et bariolages, le retour du «*moderato assai*» place enfin l'orchestre au premier plan dans le thème confié au tutti. L'intensité sonore précède la cadence où culmine la virtuosité.

Tchaïkovski était particulièrement fier de son second mouvement, *Canzonetta Andante* qu'il réécrivit entièrement et au sujet duquel il dit à Nadeshda von Meck: «La *Canzonetta* est franchement magnifique. Quelle poésie et quelle nostalgie dans ses sons! Voilà, des résonances mystérieuses». Malgré le terme *Canzonetta* dissimule ses intonations russes. La mélodie triste et rêveuse, est abruptement interrompue par l'effervescence du final *Allegro vivacissimo*, tout à la fois «rondo à la russe» ou danse cosaque, entrecoupé d'épisodes idylliques tels que le duo entre le hautbois et la clarinette qui évoque l'opéra *Eugène Onéguine*.

En 1888, quelques années après la création du *Concerto pour violon*, Dvorák assiste à Prague, à une représentation de *Eugène Onéguine* et de la *Cinquième symphonie* de Tchaïkovski, dirigé par le compositeur lui-même. Une lettre au compositeur russe, exprime combien il fut séduit par l'originalité, la couleur et le caractère de sa musique. Pour sceller leur amitié, Dvorák lui avait offert le manuscrit de sa *Deuxième symphonie*. À son tour, Tchaïkovski invita Dvorák à se rendre en Russie en 1890, pour donner deux concerts: le 11 mars à Moscou, et le 22 mars à Saint-Petersbourg où furent joués la *Sixième symphonie* et le *Scherzo Capriccioso*. Dvorák souhaitait à l'origine y créer sa *Huitième symphonie* qu'il composa dans l'esprit de la jouer en Russie et qui fut finalement créée à Prague le 2 février 1890. Celle-ci fût dans un premier temps, jugée avec suspicion et réserve. Dvorák s'y éloigna du style de Brahms qui imprégnait encore le *Quatuor avec piano en mi b majeur*. Composée dans l'atmosphère bienfaisante de sa propriété de Vysoká, sa légèreté qui contraste avec la septième, est sans doute liée au bonheur de Dvorák de travailler dans un environnement qu'il apprécie, parmi les champs, landes et forêts où naissent ses idées musicales. À la suite des premières esquisses datées du 26 août 1889, Dvorák en réalise l'orchestration en octobre et achève la partition le 8 novembre. Contrairement aux symphonies en ré majeur et ré mineur, qui placent directement l'auditeur dans l'action du drame, la *Symphonie en sol majeur* commence par une courte introduction.

Le premier mouvement, *Allegro con brio*, introduit une atmosphère de noble élégance, et expose aux cordes un thème ample et solennel de choral, d'où émerge rapidement l'appel pastoral et lumineux de la flûte. Une joyeuse effervescence gagne progressivement l'orchestre qui aboutit à une explosion de joie. La diversité des épisodes qui jalonnent le déroulement du second mouvement, *Adagio*, donne une couleur narrative au discours construit comme une marche majestueuse. Celle-ci symbolise l'écoulement du temps, où alternent passages méditatifs hésitants et moments de fluidité contemplative au charme mélodique. Le caractère pastoral affirmé de ce second mouvement fait songer à *Potické nálady op. 85* (Dans le vieux château), écrit le même été. La valse *Allegretto gracioso* (troisième mouvement) qui suit, fait office de scherzo. Le Trio emprunte son thème d'une simplicité paysanne entonné au hautbois, à une mélodie extraite de l'opéra comique *Têtes dures*, reprise à vive allure dans la coda. La fanfare qui introduit le final est un ajout postérieur, qui n'apparaissait pas dans les esquisses. Celle-ci réapparaît à de nombreuses reprises tout au long de l'*Allegro ma non troppo*. S'ensuit une marche grave, et une accélération, qui confère à ce final un profil de ballet, où s'enchaînent des suites de figures. Les multiples variations aboutissent à une brillante péroraison finale, que les percussions rendent proéminente.

La *Huitième symphonie* constitua sans doute un modèle pour Gustav Mahler qui aime diriger les œuvres de Dvorák. Oscillant entre ampleur de ton et écriture allégée à base de soli instrumentaux originaux et expressifs, Dvorák y révèle des sources mélodiques issues du lied et de la musique de chambre. De la page pastorale du second mouvement, à l'écriture rhapsodique hautement maîtrisée du final, la huitième symphonie est bien, selon le vœu du compositeur, «différente des précédentes en ce qu'elle met en œuvre des idées personnelles de manière nouvelle». Souvent qualifiée de «Bohémienne», un vent de liberté ne manque pas d'y bousculer la forme académique.



Julia Fischer
Photo: Tom Specht

Hommage an die Integration

Camille Kerger im Gespräch mit Bernhard Günther

über Inspiration durch Architektur, über schwebende Geiger, den Orchesterklang des 19. Jahrhunderts, Surfen zwischen den Stilrichtungen, und über integratives Denken aus Luxemburger Perspektive.

Das London Philharmonic Orchestra wird beim Musikfest zur Eröffnung der Philharmonie dein neues Orchesterwerk uraufführen. Wie hast du dich durch das neue Haus anregen lassen?

Die Architektur der Philharmonie ist sehr inspirierend: die riesigen Säulen, die eigentlich klotzig wirken müssten, erzeugen durch ihre filigrane Anordnung stattdessen vielmehr das Gefühl von Weite. Da ist etwas Schwebendes, nicht Fassbares, ein Gefühl von Endlosigkeit wie bei den Bildern von M.C. Escher. Die Architektur hat grundlegende Anregungen zur Komposition gebracht. Das Stück ist – ähnlich wie das Säulenband –, eine Endlosmelodie.

Wie ist der Weg vom Erleben des Bauwerks zum Schreiben der Partitur? Gibt es im Stück Parallelen, die sich beim Hören entdecken lassen?

Alles, was ich jetzt zum Hören sagen werde, muss nicht jeder so erleben: Worte über Musik sind oft naiv; man schreibt sie fest, aber beim späteren Hören erlebt jeder die Musik etwas anders. Der Prozess der Beeinflussung durch die Auseinandersetzung mit einem Text, einem Bild oder einem architektonischen Gebilde entsteht oft langsam und tastend, manchmal unmerklich. Oder aber, ich werde – so wie in diesem Fall – blitzartig überrascht und gebannt. Ein Schlüsselerlebnis war mein erster Besuch im Foyer, wo du dieses sanfte Aufsteigen des Fussbodens hast, und andererseits die abfallende Passerelle. Da sind diese riesigen Säulen, die durch ihre Anordnung etwas Graziles, Schwebendes haben. Und mittendrin die wuchtige Felswand des Orchestersaales.

Ich «sehe» meine Musik oft als schwebendes Element, als etwas von allen physikalischen Gesetzen der Schwerkraft scheinbar Losgelöstes, das verschwindet und wiederkommt – manchmal rasch und mit Macht, manchmal zart wie ein feiner Strich, oder aber gleichzeitig in verschiedenen Dichten und Farben. Als ich diesen Raum zum ersten Mal betrat, hatte ich das Gefühl, vertraute Musik zu «sehen», ein architektonisches «Déjà-vu-Erlebnis» als Parallele zu der Musik, die ich träume.

Das musikalische Angebot der Philharmonie wird sehr breit gefächert sein, und Musik aus allen Zeiten und Ländern umfassen. Deshalb entstand die Idee einer Hommage an die Musikgeschichte, einer Reminiszenz der Tradition, symbolisiert durch einen umgekehrten Dreiklang am Anfang des Stückes, der sich in vielschichtige lineare Gebilde aufsplittert und dann, auflöst in Klangwolken und -farben, zu reiner Energie mutiert.

Kurz zur Frage der Reminiszenzen in deinem Stück. Gut: einen Dreiklang erkennt vermutlich jeder ...

... der hier allerdings kein harmonischer Dreiklang ist, sondern eine melodische Floskel. Das Stück ist für traditionelles Orchester geschrieben; das Orchesterbild und seine Besetzung ist die des 19. Jahrhunderts. Natürlich kann man für diese Besetzung immer wieder neue Klänge erfinden, aber es bleiben nun mal analoge

Instrumente des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Ich habe also, ausgehend von der Klangvorstellung der Romantik, einen Brückenschlag zur Gegenwart versucht.

Die heutige Medialisierung mit der immer zunehmenden Schnelligkeit der Datenübertragung ergibt eine allgegenwärtige räumliche und zeitliche Gleichzeitigkeit. Man kann Barockmusik hören und zwei Minuten darauf Klassik, dann ein modernes Stück –, oder auch alles auf einmal. Ich verschließe mich diesen Gegebenheiten in meiner Arbeit nicht. Deshalb ist die Empfindung der Gleichzeitigkeit ein wichtiges Element meiner Musik, bewusst oder unbewusst. Es gibt kein Vergangenes, es gibt das Jetzt, und in diesem sind die Elemente der Vergangenheit vorhanden. Ich mag diesen wunderschönen Orchesterklang, wie er im 19. Jahrhundert von Bruckner, Strauss oder Mahler verwendet wurde. Und wenn ich die Gelegenheit habe, arbeite ich damit. Gerade bei dieser Komposition, die als Ouvertüre des Konzerts gedacht ist, war es mir ein Anliegen, den vollen Orchesterklang als ›Hommage an die Tradition‹ und gleichzeitig als Brücke zu neuen Klangkonstellationen zu nutzen.

Der riesige Saal der Philharmonie ist ehrfurchtgebietend, das ›Felsenhafte‹ hat Symbolkraft; die Vorstellung, diesen fast noch unberührten Raum mit Klang zu füllen, ist eine besondere Herausforderung. Ich habe eine grosse Vorliebe für Raum-Klang-Musik. So habe ich mir beim Schreiben vorgestellt, dass die Musik nicht nur von der Bühne, also von einer einzigen Stelle kommt, sondern dass man die einzelnen Gruppen des Orchesters im Raum verteilt hätte. Somit gibt es eine räumliche Aufteilung des Klanges, auch wenn sie nur gedanklich ist. Wenn am Anfang die zarten Streicherklänge pianissimo hörbar werden und sich nur langsam intensivieren und ausbreiten, dann braucht es eine verhältnismäßig lange Zeit, bis sie das Auditorium in Besitz genommen haben und den Raum mit großen und dichten Zwölftonakkorden füllen; fast so wie ein feiner Nebel, der langsam, aber stetig den Raum bis in die letzten Ecken füllt.

Zum Stichwort Traum – darüber möchte ich nicht versäumen, mit dir zu reden. Was bedeutet Traum für dich?

Das Traumhafte ist das Mittel, die Realität zu verlassen und in dieses Element des Schwebens, das mir so wichtig ist, zu kommen. Vielleicht bedeutet mir das Schweben ja so viel, weil ich selbst viel Bodenhaftung habe. Was mich als Kind sehr beeindruckt hat, waren Bilder von Marc Chagall – das Traumhafte, die Darstellung von realen Gegenständen auf verschiedenen Ebenen. Im Gegensatz zu Picasso, der die Dinge deformiert, bleiben sie bei Chagall in ihrer ursprünglichen Aussage unverändert, bewegen sich in einem entfremdeten, traumhaften Kontext – ›der schwebende Geiger über dem Haus‹. Traum ist für mich, wenn man gegensätzliche Elemente in ungewohnte Zusammenhänge bringt und dadurch neue Kontexte erschafft. Und dieses Neue hat mit der ursprünglichen Bestimmung der einzelnen Elemente nichts mehr zu tun. Ich glaube, das tut meine Musik, die wirklich real mit einem figurativen Element beginnt, aber dann in Unerwartetes mündet und die Fallgesetze auf den Kopf zu stellen scheint. Dieses stilistische ›Surfen‹ von einem klassischen melodischen Element zu einer Klangwolke interessiert mich als verbindendes Element.

Stilistisch gesehen denke ich nie puristisch. Ich denke, dass wir als Luxemburger – begonnen beim Geographisch-Politischen –, uns nie den Luxus erlauben konnten, puristisch zu denken. Wir mussten und müssen integrativ denken und handeln. Diese aus historischer Notwendigkeit gewachsene Eigenart des Nicht-Dazugehörens (zu einer ›Schule‹) hat uns auf allen Gebieten viel Erfolg beschert, und ich betrachte dieses Denken als wichtiges Element meines künstlerischen Schaffens. Gibt es mir doch die Freiheit, künstlerisch auf Beobachtungen meines Umfelds ›politisch‹ nach eigenem Ermessen und ohne überflüssige konventionelle Rücksichtnahmen reagieren zu können.

Zur ›politischen‹ Dimension der Kunst – ›politisch‹, also mit Bezug auf die Gesellschaft – die Frage an dich, was aus deiner Sicht ein neuer Konzertsaal in Luxemburg bewirken kann: was kann das bedeuten für die Kultur, was kann das bedeuten für die Gesellschaft?

Man merkt, dass manche Kunstschaffenden oder Institutionen Luxemburgs unruhig geworden sind, und sich grundlegend Gedanken machen, wie sie weitermachen sollen, um in Zukunft präsent zu sein. Der Konzertsaal ist eine neue Dimension für Luxemburg: Endlich können große Künstler und Orchester gebührend empfangen werden, und umgekehrt kann die Philharmonie ein Sprungbrett für Luxemburgs gute Künstler sein. Dieses Haus wird die neue Messlatte des Musikbetriebs in Luxemburg sein. Dass beispielsweise Partituren von Luxemburger Komponisten hier von großen ausländischen Orchestern gespielt werden, bedeutet eine Einbindung ins große Kulturgesehen, die keine Einzelerfahrung bleiben darf. Menschen wachsen an der Herausforderung. Das Schlimmste, was einem Künstler passieren kann, ist wohlwollendes Geduldet-Sein. Die Leitung des Konzertsaals muss unsere Künstler durch Aufträge und Konzertverpflichtungen immer wieder zu Höchstleistungen anspornen. Das verlangt sicher ein großes Maß an Vertrauen und Geduld für eine längere Zeit. Der Lohn wird aber umso grösser sein.

Was ich gut finde, ist auch, dass eine ernstzunehmende Konkurrenz entsteht, die es in Luxemburg in diesem Sinne nie gab – man hat sich immer arrangiert. Das Theatre National, dessen Mitbegründer und musikalischer Leiter ich bin, ist entstanden, weil wir uns irgendwann nach dem Kulturhauptstadt-Jahr 1995 gesagt haben: wir können doch eigene Produktionen machen, in Koproduktionen mit ausländischen Theatern. Beim Bau der Philharmonie haben sich manche gefragt, was es denn überhaupt soll, ›wir sind ein kleines Land, lasst uns jetzt nicht größenwahnsinnig werden‹. Wir glauben, dass es sich bewährt hat, sich dem zu stellen, was draußen vorgeht, und zu sagen, wir wollen mitmischen – und die Philharmonie soll und wird eine ganz große zusätzliche Möglichkeit dafür bieten.

Und schließlich eröffnet dieses Haus mit seinem breitgefächerten Programm die Möglichkeit, neue Zuhörer zu erreichen, Menschen, die mit Musik anders umgehen. Beispielsweise, wenn DJ Spooky zur Eröffnung kommt, so mag das für das angestammte Orchesterpublikum vielleicht ein bisschen rätselhaft sein, aber ich glaube, dass das intelligente Einbeziehen von anderen Stilrichtungen eben das bewirken kann, worüber alle immer nur reden, ohne konsequent zu handeln: wir müssen junge Leute in die Konzertsäle und Theater bekommen, und dafür muss man sehr viel tun – und ich glaube, das wird in der Philharmonie funktionieren.



Camille Kerger
Photo: Laurent Friob

OPL & lauréats du Concours Reine Elisabeth

Jeudi 30.06.2005 20:00

Grand Auditorium

Johannes Brahms: *Tragische Ouverture op. 81*

Jean Sibelius: *Concert pour violon et orchestre en ré mineur (d-moll) op. 47*

Dmitri Chostakovitch: *Concert pour violon et orchestre en la mineur N° 1 op. 99*

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Bramwell Tovey direction

Yossif Ivanov violon – 2^{ème} prix (Sibelius)

Sergey Khachatryan violon – 1^{er} prix (Chostakovitch)

Organisé par le Festival Echternach

Le prochain concert dans le cadre du Festival Echternach à la Philharmonie:

Jeudi 07.07.2005 20:00

Grand Auditorium

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Steven Sloane direction

Tabea Zimmermann alto

Œuvres de Toshio Hosokawa, Georges Lentz, Gustav Mahler



Retransmission sur
radio 100,7



Sergey Khachatryan
Photo: Stéphane Gallois

Solistes Européens Luxembourg

Vendredi 01.07.2005 20:00

Grand Auditorium

Joseph Haydn: *Sinfonie f-moll (fa mineur) Hob. I:49 «La Passione»*

Joseph Haydn: *Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae (Missa Sanctae Caecilia / Cäcilienmesse / Messe de Sainte-Cécile) für Soli, Chor und Orchester Hob XXII:5 C-Dur (ut majeur)*

Solistes Européens Luxembourg

Jack Martin Händler direction

Chœur Municipal de Bratislava

Ladislav Holasek chef de chœur

Chœur de Chambre du Conservatoire de la Ville de Luxembourg

Pierre Nimax Jr. chef de chœur

Sibylla Rubens soprano

Elisabeth Kulman mezzo-soprano

Steve Davislim ténor

Adrian Eröd basse



Retransmission sur
radio 100,7

«... so mußte ich original werden»

Joseph Haydn auf dem Weg von der Vokalmusik zur Sinfonie

Wolfgang Fuhrmann

Joseph Haydn gilt uns heute als Komponist von Instrumentalmusik, als ‚Vater‘ der Sinfonie und des Streichquartetts, und dann noch als Autor der beiden großen Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*. Und das ist auch nicht falsch; dies sind die Werke, mit denen Haydn musikgeschichtliche Wirkung entfaltet hat. Aber als Haydn 1776 für ein Sammelwerk mit dem Titel *Das gelehrte Österreich* eine autobiographische Skizze verfassen musste, da nannte er als die Werke, die «den meisten beyfall» erhalten hätten: seine Opern *Le pescatrici*, *L'incontro improvviso* und *L'infedeltà delusa*, das Oratorium *Il ritorno di Tobia* und sein *Stabat mater*, für das er von dem berühmten Komponisten Johann Adolf Hasse gelobt worden war. Diese Aufzählung entspricht der Einteilung der Musik in Theater-, Kirchen- und Kammer-Stil, wie sie zu Haydns Zeit geläufig war. Zum dritten Bereich, den Werken für die «Kammer» (also für den Konzertsaal), vermerkt er lediglich: «In dem camer Styl habe ich ausser denen Berlinern fast allen Nationen zu gefallen das glück gehabt» – worauf eine lange Schmährede gegen die Berliner Musikkritik folgt.

Der 44jährige Haydn verstand sich also noch primär als Vokalkomponist; die Oper stand bei ihm ganz obenan, dann folgte die Kirchenmusik. Von den zahlreichen bis dahin geschaffenen Instrumentalwerken nennt er kein einziges, dabei umfasst die Liste neben vielen anderen nicht weniger als 30 «Divertimenti» genannte Streichquartette und etwa 60 bis 70 seiner 104 Sinfonien, darunter auch die «*La passione*» genannte Nr. 49, die am 1. Juli von den Solistes Européens Luxembourg gespielt werden wird. – Merkwürdige Wendung der Musikgeschichte, dass gerade dieser Komponist mehr als jeder andere vor und (ausgenommen Mozart) neben ihm dazu beitragen sollte, die öffentliche Geltung der Instrumentalmusik auf den Rang der Vokalmusik zu erheben.

Dass Haydns Opern zu seinen Lebzeiten außerhalb des Hofes seines langjährigen Arbeitgebers, des Fürsten von Eszterházy, so wenig bekannt wurden und bis heute trotz großer musikalischer Schönheiten als Angelegenheit für Kenner gelten, daran war er selbst nicht unschuldig. 1787 erklärte er, er könne in Prag nichts aufführen lassen, «weil alle meine Opern zu viel auf unser Personale gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe». Auch aus anderen Äußerungen Haydns geht hervor, dass er seine Musik am liebsten Musikern auf den Leib schrieb, die er persönlich kannte, und im Grunde nur unter seiner eigenen Leitung, sorgfältig geprobt, aufgeführt wissen wollte. Auch hier ein seltsamer Widerspruch im Leben dieses Komponisten, der, im abgelegenen Ungarn versteckt, nur dadurch zur europäischen Berühmtheit werden konnte, dass er seine Werke in handschriftlichen Kopien und im Druck verbreiten ließ! Hier siegte wohl der ausgezeichnete Geschäftssinn Haydns, der sich von seinen Verlegern hoch bezahlen ließ und nicht selten Kompositionen gleich mehrmals, etwa in Wien, Paris und London, an den Mann brachte, über die Skrupel des Musikers. Haydn, der aus dem kleinen Dorf Rohrau in Niederösterreich stammte – dort wurde er am 1. April 1732 getauft, ist also vermutlich einen Tag zuvor geboren worden – und dessen Familie sich aus bäuerlichen Verhältnissen zu den respektablen Berufen eines Wagners (Vater) und einer Küchenmagd (Mutter) emporgearbeitet hatte, hat nicht nur sein Leben lang die

bürgerliche Tugend der Sparsamkeit gepflegt, er hat auch in den 1750er Jahren in Wien als freier Komponist und Musiker bittere Armut erfahren und sich «ganze 8 Jahr kummerhaft herumschleppen» müssen, bevor er seine Kapellmeisterposten beim Grafen Morzin (vermutlich ab 1757) und den Grafen Eszterházy (ab 1761) antrat.

Seine musikalische Laufbahn hat er als Sängerknabe am Wiener Stephansdom begonnen; und neben der Oper ist die Kirchenmusik ein zweites Hauptfeld seiner Kunst gewesen, vom Anfang bis zum Ende. (Von Haydns persönlicher Frömmigkeit berichten nicht nur viele, die ihn kannten; seine Partituren sind mit den Worten «In nomine Domini» überschrieben und enden mit «Laus deo»). Sein erster kompositorischer Versuch galt dem ambitiösen Projekt eines zwölfstimmigen *Salve regina* (wofür er vom Domkapellmeister Georg Reutter d. J. verspottet wurde); und seine älteste erhaltene Komposition, das Werk eines 18jährigen, ist eine *Missa Brevis* für vier Singstimmen in F-Dur, die dem 73-Jährigen 1805/1806 zu seinem höchsten Vergnügen wieder in die Hände fiel, und die er mit hinzugefügter Instrumentalbegleitung publizieren wollte (diese Aufgabe, scheint es, hat der altersschwache Haydn dann dem Wiener Kirchenkomponisten Joseph Heidenreich überlassen). Von der Chorknabenzeit bis zu seinen letzten Jahren hat sich Haydn immer wieder mit der Kirchenmusik und ihrer vornehmsten Gattung, der Messe, beschäftigt; das in seiner oben zitierten Autobiographie genannte *Stabat mater* (1767) war das erste Werk, das ihn zu einer europäischen Berühmtheit machte; und seine letzte vollendete Komposition von Rang war die so genannte *Harmoniemesse* von 1802.

Die *Missa Cellensis*, die in dem Konzert am 1. Juli erklingen wird, ist ein Jahr vor dem *Stabat Mater* begonnen, aber wohl erst 1773 vollendet (oder überarbeitet) worden. Es ist ein Werk von außerordentlichem Umfang – fast 70 Minuten Spielzeit – und Anspruch in der großen Besetzung, der Vielfalt der stilistischen und expressiven Mittel; ohne Zweifel der erste Versuch Haydns, Großes in dieser Gattung zu wagen. Ihre Bezeichnung als *Missa Sanctae Caeciliae*, als Werk für die Schutzpatronin der Musik also, beruht übrigens auf einem Missverständnis: «cellensis» meint den österreichischen Wallfahrtsort Mariazell; das Werk ist vermutlich für eine Wiener Feier zu Ehren des wundertätigen Gnadenbildes in der Mariazeller Kirche komponiert worden. Erst 1807 wurde es gedruckt, hat aber noch damals großes Aufsehen erregt; die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung nannte das Werk – ohne darüber informiert zu sein, dass es rund 40 Jahre alt war – ein wahres Muster des echten Kirchenstils.

Dem Kirchenstil verdankt sich aber indirekt auch die Sinfonie, die bei dem Konzert im Grand Auditorium erklingen wird, die schon genannte Nr. 49 in f-moll, die von Haydn selbst «*La passione*» überschrieben wurde. Dieses Werk folgt nämlich dem Muster der von Arcangelo Corelli 1681 etablierten «Kirchensonate» («*Sonata di chiesa*»), mit der Satzabfolge langsam – schnell – langsam – schnell; allerdings ist der dritte Satz, wie meist beim reifen Haydn, ein Menuett, also ein Tanzsatz. Auf eine kirchliche Verwendung erinnert auch der Titel, der auf die Passion Christi verweisen könnte; der düstere und schmerzhaft Charakter des Werks würde gut dazu passen. «*La passione*» gehört in jene Werkgruppe der späten 1760er und der ersten Hälfte der 1770er Jahre, in denen Haydn eine Reihe solcher leidenschaftlicher Werke schrieb, und die man nicht zu Unrecht seine «Sturm-und-Drang»-Phase genannt hat – eine der bemerkenswertesten Epochen in jenen langen drei Jahrzehnten, die Haydn am Hof von Eszterházy verbrachte: winters in der Residenz zu Eisenstadt (damals das ungarische Kismarton; heute im österreichischen Burgenland), sommers in Schloss Eszterház am Neusiedlersee. Die Einsamkeit, die Isolation gegenüber dem musikalischen Getriebe etwa der Kaiserstadt Wien hat Haydn oft als bedrückend empfunden; aber im Rückblick erkannte er auch den Vorteil dieser Einsamkeit: «Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden», erklärte er im Alter seinem Biographen Georg August Griesinger, «ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn

schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden».

«Original werden»: Das meint, von keinerlei Konventionen und Zwängen belastet, die Musik aus sich selbst schöpfen. Haydn spielt hier auf die Idee des «Originalgenies» an, wie sie im 18. Jahrhundert zum Mythos und Ideal des Künstlers wurde. In der Eszterházy'schen Einsamkeit – eine Einsamkeit, die übrigens recht oft durch Besuch von hohem Adel gemildert wurde und dem Komponisten dann viel Arbeit machte, um den Gast würdig zu empfangen – hat Haydn seine «Versuche» gemacht. In diesem Laboratorium hat er in der Sinfonie und im Streichquartett (aber auch im Klaviertrio oder der Klaviersonate) Verfahren entwickelt, um die Instrumentalmusik ebenso berecht und vielgestaltig zu machen wie die Vokalmusik. Er hat die Kunst entwickelt, ein Thema, einen melodischen Einfall von scheinbar volkstümlicher Einfachheit zum Spielball eines ganzen Satzes zu machen, in dem er in geistvollem Spiel verkürzt und zerlegt, von den Instrumenten hin- und hergeworfen, transformiert und wieder zusammengesetzt wird; das alles geprägt von scharfem Witz und Freude an der Überraschung. Es lässt sich dieses Verfahren nicht besser charakterisieren als mit den Worten des Musikschriftstellers Ignaz Ernst Ferdinand Arnold, der 1810 über Haydn schrieb: «Er macht es wie ein schlauer Redener, der, wenn er uns zu etwas überreden will, von einem allgemein als wahr anerkannten Satze ausgeht, den jeder einsieht, jeder begreifen muß, bald aber diesen Satz so geschickt zu wenden versteht, daß er uns zu allem überreden kann, wozu er nur will, und wärs zum Gegentheile des aufgestellten Satzes. So geht Haydns Musik glatt dem Gehöre ein, weil wir wähnen, etwas leichtfaßliches, schon Vernommenes zu vernehmen; allein bald finden wir, daß es nicht das wird, nicht das ist, was wir glaubten das es sey, das es werden sollte, wir hören etwas Neues und staunen über den Meister, der so schlau Unerhörtes uns unter dem Anstrich des Allbekannten zu bieten wußte.»

Auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, vor allem der Sinfonie, hat Haydn seine größten Triumphe gefeiert, künstlerische und materielle. Vor allem haben ihm diese Werke zweimal zu ausgedehnten Reisen nach England (1791–1792, 1794–1795) verholfen, die ein schlauer Musikagent namens Johann Peter Salomon arrangierte, und für die Haydn seine zwölf größten und letzten Sinfonien, die «Londoner Sinfonien», komponierte und unter seiner eigenen Leitung am Klavier zur Aufführung brachte. Seine Englandreisen brachten ihm ein Vielfaches dessen ein, was er in den Jahrzehnten als Eszterházy'scher Kapellmeister hatte zurücklegen lassen; bei seinem Tod 1809 summierten sich sein Barvermögen und der Erlös aus der Versteigerung seines Nachlasses zu der bedeutenden Summe von 63.599 Gulden. 1791 war er zum Ehrendoktor der Musik in Oxford ernannt worden, 1801 wurde der «célèbre compositeur de Musique à Vienne» vom Institut National de France zum auswärtigen Mitglied der Klasse der Schönen Künste gewählt. Wie seine großen Instrumentalwerke, zeigt auch Haydns Leben als Ganzes, dass aus unscheinbaren Anfängen etwas Bedeutendes werden kann. «Ex nihilo nihil fit»; dieses Zitat aus Lukrez hatte Haydn in eines seiner Londoner Notizbücher notiert und später übersetzt als Kanon vertont: «Aus nichts wird nichts»; darauf spielte er an, als er zu dem Maler Albert Christoph Dies am Ende seines Lebens sagte: «Junge Leute, werden an meinem Beispiele sehen können, daß aus dem Nichts doch etwas werden kann».

De la Symphonie «La Passione» à la Messe de Sainte-Cécile

Joseph Haydn à la fin des années 1760

Marc Vignal

La *Symphonie en fa mineur N° 49*, dite «La Passion», et la *Missa Sanctae Caeciliae* en ut majeur, datent respectivement de 1768 et de 1766. Né en 1732, Haydn avait alors à peu près l'âge auquel Mozart devait disparaître en 1791, près d'un quart de siècle plus tard. Mort en 1809, il n'en était qu'au début de sa longue existence. Depuis son renvoi de la maîtrise de la cathédrale Saint-Etienne de Vienne en novembre 1749, sa carrière avait connu deux périodes bien distinctes: avant et après son entrée au service de la famille princière des Esterházy en mai 1761.

En 1761, Haydn âgé de vingt-neuf ans avait déjà à son actif un nombre appréciable d'œuvres vocales et instrumentales: de la musique religieuse, dont deux messes brèves de l'époque de Saint-Etienne et, reflets de l'enseignement reçu à partir de 1752–1753 du compositeur et pédagogue napolitain Niccolò Porpora (1686–1766), un *Ave Regina* et un *Salve Regina*; la comédie musicale perdue *Der krumme Teufel* (Le diable boîteux), destinée dès 1751–1752 à une troupe de chanteurs-acteurs populaires; des divertissements, des concertos pour orgue, des trios à cordes ou pour clavecin, violon et violoncelle, des sonates pour clavecin, des quatuors à cordes et une quinzaine de symphonies. Cette production l'avait propulsé au premier rang des compositeurs actifs à Vienne.

Il faisait partie d'une génération de compositeurs viennois de naissance ou d'adoption qui vers 1755–1760, furent parmi les premiers en Europe à pratiquer les genres nouveaux de la sonate pour clavier, du quatuor à cordes et de la symphonie, et à renouveler les genres plus anciens du concerto et de l'opéra. Certains de ces compositeurs étaient légèrement plus âgés que lui, comme Joseph Anton Steffan (1726–1797), spécialiste de la sonate pour clavier, ou Florian Gassmann (1729–1774), futur protecteur du jeune Salieri. D'autres un peu plus jeunes, comme Carlos d'Ordóñez (1734–1786), qui composa des symphonies avant Haydn, Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799), avec lequel le jeune Haydn se lia d'amitié et se trouva en émulation, ou Jan Krτίtel Vanhal (1739–1813), un des représentants de l'immigration musicale tchèque à Vienne et symphoniste de talent. Haydn et ses contemporains comptaient parmi leurs «grands ancêtres» viennois, Georg Mathias Monn (1717–1750) et surtout Johann Georg Wagenseil (1715–1777), professeur de clavecin des jeunes archiduchesses filles de l'impératrice Marie Thérèse, auteur d'opéras, de symphonies, de sonates pour clavecin; ou encore, Johann Joseph Fux (1660–1741), le plus grand représentant du baroque musical autrichien, maître de chapelle impérial de 1715 à sa mort, et son vice-maître de chapelle Antonio Caldara (1670–1736), natif de Venise. Les trois générations Fux–Caldara, Monn–Wagenseil puis Haydn–Dittersdorf–Vanhal forgèrent une tradition locale dynamique, riche et variée que Haydn devait mener à la conquête de l'Europe.

De la décennie qui suivit le renvoi de Haydn de Saint-Etienne, on sait peu de choses au plan biographique. Durant ses premières années d'errance sur le pavé viennois, il vécut tant bien que mal. Il réussit à s'installer dans une mansarde de la Michaelerplatz et à y faire monter un vieux clavecin. Il y étudia, surtout la nuit, des ouvrages théoriques comme le célèbre *Gradus ad Parnassum* de Fux, paru en latin en 1725 et traduit en allemand en 1742, donna des leçons et commença à se faire con-

naître comme compositeur. Il joua de l'orgue et du violon dans les églises, ses contacts avec diverses familles nobles s'intensifièrent, et l'on sait depuis peu que de 1754 à 1756, il fut engagé par la chapelle de la cour de Vienne à la fois – ce qui était très rare – comme violoniste pour les bals de carnaval et comme choriste durant le carême et la semaine sainte. Comme quarante ans plus tard Beethoven, les genres «difficiles» du quatuor à cordes et de la symphonie, furent les derniers qu'il aborda, sans doute en 1757 et chaque fois par l'intermédiaire d'un mécène. Pour les séances de musique de chambre du baron Karl Joseph von Fürnberg (v.1720–1767), il composa les dix quatuors à cordes passés à la postérité sous le nom de Quatuors à Fürnberg. Haydn fonda ainsi le genre de toutes pièces ou presque. Sur la recommandation de Fürnberg, il fut enfin nommé, vraisemblablement en 1757, maître de chapelle d'un comte Morzin. A l'intention de ce dernier, Haydn composa notamment ses premières symphonies, pour la plupart en trois mouvements (vif–lent–vif), ainsi qu'une série de divertissements pour instruments à vent.

Des revers de fortune obligèrent Morzin à licencier ses musiciens, mais Haydn ne resta pas longtemps sans emploi. Le prince Paul II Anton Esterházy (1711–1762) était en train de réorganiser et de moderniser sa chapelle musicale et cherchait quelqu'un pour seconder son maître de chapelle vieillissant, Gregor Joseph Werner (1693–1766). Il offrit le poste à Haydn, dont il avait entendu et apprécié une des symphonies, avec promesse de succéder à Werner s'il donnait satisfaction, ce qui devait effectivement se produire en 1766. Haydn signa son contrat le 1er mai 1761, se liant aux Esterházy pour le restant de ses jours.

La famille Esterházy, qui s'était toujours distinguée au service des Habsbourg, n'était pas une des plus anciennes de Hongrie, mais une des plus riches, des plus puissantes et des plus cultivées. Sa résidence principale était alors Eisenstadt (en hongrois «Kismarton»), à une cinquantaine de kilomètres au sud-est de Vienne, et sa cour, depuis une quarantaine d'années, s'était complètement germanisée. Au plan politique, les Esterházy étaient sur le déclin: la situation s'étant stabilisée en Hongrie en faveur des Habsbourg, ceux-ci avaient moins besoin de leur soutien. Au plan économique et culturel, ils étaient en revanche en pleine ascension. Le contrat en quatorze articles signé par Haydn en mai 1761 reflète typiquement la condition du musicien d'Ancien Régime. Le très important personnel de cour était divisé en trois catégories: officiers, serviteurs en livrée et valetaille, payés respectivement à l'année, au mois et au jour. Haydn et ses musiciens appartenaient à la première catégorie, la plus prestigieuse.

Mort à Vienne le 18 mars 1762, le prince Paul II Anton entendit peu de musique de Haydn. Lui succéda son frère Nicolas (1714–1790), surnommé Nicolas le Magnifique, et que Haydn devait servir pendant vingt-huit ans. Le château d'Eisenstadt ne lui suffit bientôt plus. Avant son avènement, Nicolas avait habité un pavillon de chasse à Süttör, à une centaine de kilomètres au sud-est de Vienne. L'endroit était marécageux, mais il parvint à y faire édifier un magnifique château que les contemporains n'hésitèrent pas à comparer à Versailles. Dès 1766, ce château était officiellement appelé Eszterháza (actuellement Fertőd en Hongrie). Haydn et ses musiciens y résidèrent principalement de 1768 à 1790, non sans continuer à séjourner de temps en temps à Eisenstadt ou à Vienne. Eszterháza dépassa bientôt en magnificence tout ce qu'on pouvait imaginer. Depuis son entrée chez les Esterházy, Haydn n'avait plus, à se soucier du pain quotidien. Son contrat l'autorisait à quitter son poste avec un préavis de six mois, mais il ne s'y résolut jamais, ce qui ne devait pas l'empêcher de conquérir progressivement sa liberté. Appliquées à la lettre, les dispositions dudit contrat selon lesquelles sa musique ne devait jamais franchir les limites des domaines princiers auraient pourtant pu se révéler insupportables, et lui coûter sa renommée. En réalité, elles ne furent jamais appliquées: c'était impossible, la demande de «musique nouvelle» en provenance de l'extérieur, à savoir des éditeurs, des salles de concert ou du public, se révélant de plus en plus pressante. En outre, Nicolas le Magnifique que la gloire de son maître

de chapelle en Autriche et ailleurs – dès 1764, plusieurs œuvres instrumentales de Haydn furent éditées à Paris – ne pouvait que rejaillir sur lui-même.

Jusqu'en 1765, outre les partitions de circonstance, Haydn écrivit chez les Esterházy des concertos et environ vingt-cinq symphonies. Il s'y montra expérimentateur audacieux, non sans fixer progressivement la structure en quatre mouvements qui allait prédominer chez lui et d'autres: premier mouvement vif (avec ou sans introduction lente), deuxième mouvement lent, troisième mouvement dansant (menuet avec son trio central), quatrième mouvement vif. A partir de 1766, année de la mort de Werner et de son accession au rang de maître de chapelle, le style de Haydn s'unifia et se consolida, sa production s'intensifia et se diversifia. Il continua à écrire des symphonies: de nouveau environ vingt-cinq de 1766 à 1774, plus vastes, plus profondes d'expression, au ton plus subjectif que les précédentes, et dont certaines comptent parmi ses plus célèbres (*N° 44 Funèbre* de 1771, *N° 45 Les Adieux* de 1772). Mais il produisit parallèlement, durant cette période dite «Sturm und Drang» (Orage et Passion), des œuvres aussi magistrales et novatrices dans les domaines de la musique religieuse, de l'opéra, de la sonate pour piano et (à partir de 1769) du quatuor à cordes. Ses symphonies et ses quatuors firent la conquête de l'étranger, et il s'imposa alors, dans ces deux catégories, comme le premier compositeur européen.

Symphonie N° 49 en fa mineur «La Passion» (1768)

Durant ses années «Sturm und Drang», Haydn composa davantage d'ouvrages en mineur qu'à toute autre période de sa carrière. La *Symphonie N° 49 en fa mineur* dite «La Passion», une de ses partitions les plus sombres et les plus tragiques, en est un magnifique spécimen. Son sous-titre n'apparut qu'à la fin du XVIII^e siècle: il ne provient pas de Haydn, et rien n'indique que l'œuvre fut écrite pour la Semaine Sainte. Chronologiquement, cette symphonie est la dernière d'une série inversant l'ordre traditionnel des deux premiers mouvements: elle s'ouvre par un mouvement lent auquel succèdent un mouvement rapide, un menuet avec son trio et un autre mouvement rapide, les quatre mouvements étant tous dans la même tonalité (ici fa mineur). La seule éclaircie en majeur se trouve dans le trio central du menuet, dominé par les vents. Les instruments à vent (deux hautbois et deux cors) sont en outre, utilisés dans chacun des mouvements, alors que dans les symphonies de Haydn antérieures à 1770, les mouvements lents en position «normale» (deuxième position) se limitent le plus souvent aux seules cordes. Jusqu'au début du XX^e siècle, on crut que la *symphonie «La Passion»* avait été composée vers 1773: d'où sa numérotation relativement élevée. Mais la redécouverte à Stockholm de son autographe daté permit de la situer avec précision en 1768. En 1799, Haydn avait fait cadeau de cet autographe à son élève Paul Struck, de nationalité suédoise, ce qui explique qu'en 1807, il ait abouti à l'Académie royale de musique de Suède, où il se trouve toujours.

La lenteur de l'Adagio initial à 3/4 est renforcée par les valeurs de notes assez longues (noires) de son thème, mystérieusement énoncé par les cordes. À la mesure 9 apparaissent des croches, et à la mesure 15, des doubles croches (double sentiment d'accélération). À la mesure 25 s'établit, en une grande respiration, la tonalité relative de la bémol majeur. L'Allegro di molto à 4/4 qui suit, s'ouvre par de vastes et dramatiques sauts d'intervalles en valeurs longues (blanches), soutenus à la basse par d'énergiques croches régulières et débouchant rapidement sur de violentes syncope, le tout dans la nuance forte. Plus loin, on entend par contraste, en la bémol majeur, une idée fuyante en croches régulières dans la nuance piano. Le Menuet respire la mélancolie, son trio en majeur, dominé par les hautbois et les cors, apportant dans l'œuvre une unique oasis de paix. Fondé sur un bref motif rythmico-mélodique, le finale (Presto à 2/2) porte la tension à un degré extrême.

Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae en ut majeur Hob.XXII:5, dite *Missa Sanctae Caeciliae* (1766) Cette messe, la troisième et la plus vaste des quatorze composées par Haydn de 1749 à 1802, inaugura – compte non tenu du bref *Tē Deum* de 1763–1764 – la série des grandes partitions religieuses composées chez les

Esterházy. Du vivant de Haydn déjà, elle fut associée à Sainte-Cécile, ce qui au XIX^e siècle conduisit Carl Ferdinand Pohl, biographe du compositeur, à estimer qu'elle avait été écrite en 1781 pour la «Cécilien-Congregation» viennoise, institution fondée en 1725 et qui, les 21 et 22 novembre de chaque année, organisait un grand concert à Saint-Étienne pour la fête de Sainte-Cécile, patronne de la musique. Plus tard, d'autres commentateurs la situèrent en 1769–1773, voire en 1769 ou avant. En 1975 seulement, on redécouvrit à Bucarest, daté de 1766, l'autographe de son *Kyrie*. Il n'est pas exclu que Haydn n'ait composé cette année-là que le *Kyrie* et le *Gloria*, et que le reste, du moins tel que nous le connaissons, soit un peu plus tardif. Le titre de *Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae* est le seul provenant de Haydn lui-même. Le mot «Cellensis» fait référence au sanctuaire de Mariazell, dans la province autrichienne de Styrie, mais rien n'indique que l'ouvrage ait été entendu en ce lieu. La messe composée par Haydn en 1782, sa huitième, porte elle aussi le titre authentique de *Missa Cellensis* (c'est-à-dire *Messe de Mariazell*). Pour éviter toute confusion, mieux vaut continuer à appeler, comme ce fut uniquement le cas jusqu'en 1975, celle de 1766 *Missa Sanctae Caeciliae*. Elle est écrite pour quatorze de solistes, chœur à quatre voix, 2 hautbois, 2 bassons, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue, et il s'agit de la seule messe-cantate de Haydn, catégorie dont relèvent également la Messe en si de Bach et celle en ut mineur de Mozart: *Kyrie* en trois parties distinctes dont la troisième fuguée, vaste *Gloria* en sept parties, parmi lesquelles un chœur initial, deux airs pour soprano et fugue terminale. La partition aurait pu s'arrêter là, comme à l'origine la Messe en si de Bach. Toujours est-il que dans les deux cas, nous disposons d'une messe complète. La *Missa Sanctae Caeciliae* brille dans beaucoup de ses sections (celles en ut majeur) de tout l'éclat des trompettes et des timbales. Le *Kyrie* et le *Gloria* font ensemble près des trois cinquièmes de la longueur totale (environ soixante-quinze minutes) de l'ouvrage. Sans devoir regarder jusqu'en Italie, Haydn avait à Vienne, dans la tradition ainsi définie, plusieurs modèles à sa disposition, parmi lesquels la *Missa in honorem Sanctificationi Joannis Nepomucensis* de Caldara (1726). Les dimensions du *Kyrie* annoncent celles de la messe dans son ensemble. À une introduction recueillie de sept mesures, succèdent un Allegro pour chœur et orchestre (*Kyrie*), un Allegretto en la mineur pour ténor solo, chœur, deux hautbois et cordes rappelant le style d'église des années 1740 (*Christe*) et la première des nombreuses fugues de l'ouvrage (second *Kyrie*).

Des sept parties du *Gloria*, la première est un chœur (*Allegro molto*) d'esprit moderne et fort vigoureux. Suivent alors: un air en sol majeur très orné pour soprano (*Laudamus te*); et une splendide fugue lente en mi mineur pour chœur dans le style ancien (*Gratias agimus tibi*); un trio vocal alto-ténor-basse en ut, très difficile et faisant subtilement appel à la forme ritournelle (*Domine deus*); un Adagio en ut mineur au souffle puissant pour chœur avec une intervention émouvante de l'alto solo sur les paroles *Suscipe deprecationem nostram*, typique du «Sturm und Drang» par ses syncopes et sa profondeur d'expression (*Qui tollis*); Un brillant air en ut majeur pour soprano avec trompettes et timbales (*Quoniam*); un Largo homophone de cinq mesures (*Cum sancto spiritu*) introduisant une fugue magnifique d'esprit assez haendelien, d'un bout à l'autre dans la nuance forte.

Le Credo est tripartite. Dans le premier volet, la soprano solo se superpose à plusieurs reprises au chœur en répétant les paroles *Credo in unum deum* (effet de ritournelle). Le volet central (Largo en ut mineur) fait intervenir d'abord le seul ténor (*Et incarnatus est*), puis se transforme en un fascinant duo pour alto et basse (*Crucifixus*). Le troisième volet (*Resurrexit*) éclate soudain, et se termine par une extraordinaire fugue d'esprit moderne (*Et vitam venturi saeculi Amen*). On a là un véritable morceau d'anthologie. A la fin, la première trompette dans son registre le plus élevé scintille comme une épée à travers l'horizon.

Le *Sanctus* et l'*Osanna* sont brefs. Quant au sombre *Benedictus* en ut mineur, avec trompettes et timbales mais sans solistes vocaux, il annonce par son dramatisme celui de la *Nelsonmesse*, de trente ans postérieure (1798). L'*Agnus dei* est un Largo en la mineur pour basse soliste, et le *Dona nobis pacem* une fugue d'écriture serrée où réapparaissent fugitivement en mineur, peu avant la conclusion, les paroles *Agnus dei*.

Mísia

Samedi 02.07.2005 20:00

Grand Auditorium

Mísia

José Manuel Neto portuguese guitar

Carlos Manuel Proença guitar

Daniel Pinto bass guitar

Luis Manuel Cunha violin

Ciro Lopes Bertini piano/accordion



Misia
Photo: C. B. Aragão

O fado é à alma portuguesa

Ana Vidal

Para um português, falar do Fado é, antes de mais e inevitavelmente, tocar numa das mais sensíveis cordas da chamada «alma» nacional. O tema em si é já suficiente para acender a polémica sobre se o Fado é ou não a expressão natural da nossa identidade, a sua melhor tradução em música. E esse facto prova, por si só, o quanto de paixão e emoção existe na simples palavra Fado.

As opiniões divergem, é certo, mas o tema não é indiferente a ninguém. Pessoalmente, pertenço ao grupo de vozes que defende que o Fado traduz, sim, a mais íntima matéria de que nós, portugueses, somos feitos. E arrisco até tentar defini-la: uma eterna nostalgia que não sabemos bem definir, um certo fatalismo que herdámos e nos está indubitavelmente no sangue, uma vocação contemplativa e pacífica que já nos rendeu o epíteto de povo de «brandos costumes». Se somarmos a isto uma insatisfação e curiosidade permanentes, uma estranha ânsia de novos horizontes e um espírito aventureiro e indomável de quem nunca coube confortavelmente no reduzido espaço geográfico a que foi destinado, teremos então o Fado.

Destino, sina. É este, etimologicamente, o significado da palavra Fado (a raiz da palavra é latina: *fatum*) – a forte crença numa sorte predestinada por uma entidade divina, em face da qual o livre arbítrio humano tem muito pouca influência. O poeta Fernando Pessoa, um dos maiores contributos de sempre para o intrincado tema da definição da identidade nacional, disse sobre o Fado, numa desconcertante e enigmática declaração, bem ao seu estilo:

«Toda a poesia – e a canção é uma poesia ajudada – reflecte o que a alma não tem. Por isso a canção dos povos tristes é alegre, e a canção dos povos alegres é triste. O Fado, porém, não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. Formou-o a alma portuguesa quando não existia e desejava tudo sem ter forças para o desejar. As almas fortes atribuem tudo ao Destino; só os fracos confiam na vontade própria, que não existe.»¹

Mas há uma outra palavra sempre associada à «alma portuguesa» e indelevelmente ligada ao Fado como o seu tema por excelência – a Saudade. De difícil tradução noutras línguas, poderá explicar-se como um sentimento de tristeza evocativa pela ausência de algo ou de alguém. Terá porventura origem na saga marítima do povo português – iniciada nos séculos XV e XVI – que separava por longos anos (e em muitos casos para o resto da vida) famílias inteiras, as mães dos filhos, as mulheres dos maridos. A saudade dos que partiam nos navios à aventura deixando para trás tudo o que amavam, a saudade dos que ficavam em terra sofrendo pela sorte incerta dos seus entes queridos, que arriscavam tudo por uma ilusão de riqueza. E, sendo Portugal um país de comunidades emigrantes espalhadas por todo o mundo nas épocas que se sucederam aos Descobrimentos, esse sentimento nunca deixou de fazer sentir-se até aos dias de hoje.

Mas nem sempre foi assim. Dizem-nos os estudos feitos sobre a matéria que o Fado, desde as suas origens, sofreu diversas e profundas alterações até tomar a forma que hoje lhe conhecemos (continuando ainda e sempre, como qualquer outra forma de expressão viva, a adaptar-se aos tempos que vai atravessando).

¹Fernando Pessoa, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 01.03.1983

Muito já se disse e escreveu sobre as origens do Fado, e o assunto tem sido ao longo dos tempos motivo de aceras polémicas em defesa de teorias mais ou menos românticas e fantasistas, desde a tese Árabe à trovadoresca da Provença medieval. Na sua maioria estas teorias careciam de fundamento, pelo que acabaram por ser derrotadas por estudos solidamente fundamentados em documentação escrita existente, que vieram afinal repor a verdade histórica, sem o desvelo emotivo que caracterizava as anteriores opiniões. A verdade é que, por razões várias, só muito recentemente (já no final do século XX) esses estudos foram elaborados de forma sistemática, trazendo à luz do dia uma tese única que parece irrefutável: o Fado, como expressão musical, teve origem no Brasil. E mais: ao contrário do que é hoje (uma canção urbana, quase sempre triste), o Fado começou por ser uma dança alegre e sensual, com raízes africanas e rurais. Existem numerosas e saborosas descrições dessa dança em vários documentos (entre o final do séc. XVIII e o início do século XIX), referindo-se-lhe como um conjunto encantatório e irresistível de movimentos ondulantes e voluptuosos do corpo. Dançavam-na várias pessoas, em grupo, sobretudo aos pares. (Ainda hoje se dança o Fado em alguns pontos do Brasil, permanecendo este como uma tradição do calendário de festas populares, como por exemplo em Quissamã, no estado do Rio de Janeiro).

Teria sido por essa época, então, que o Fado atravessou o Atlântico (o intercâmbio entre Portugal e o Brasil colonial era intenso, nessa altura, e muitos costumes e tradições eram naturalmente miscigenados) e se instalou em Lisboa para ficar, apaixonando tudo e todos. De cariz exclusivamente popular a princípio, encantou rapidamente a população de uma cidade castigada pelas convulsões políticas e ávida de novos entretenimentos, e finalmente foi invadindo os salões nobres e despertando o interesse dos eruditos.

Durante os dois séculos que se seguiram foi-se transformando e adaptando ao meio, acabando por afastar-se irremediavelmente do seu formato original. Aos poucos deixou de ser dançado, passando lentamente à forma de uma canção mais lânguida, e os temas abordados foram evoluindo entre a picardia e o queixume amoroso, mais de acordo com a personalidade dos portugueses. Também o acompanhamento instrumental foi sofrendo alterações: tanto os instrumentos de cordas, mais populares, como o piano dos salões nobres e burgueses foram parceiros do Fado. Mas o instrumento musical que mais inexoravelmente lhe está ligado é, sem dúvida alguma, a chamada «guitarra portuguesa» (curiosamente de origem inglesa), quase sempre em parceria com a viola ou «guitarra clássica». As chamadas «guitarradas» – diálogos puramente instrumentais entre uma guitarra e uma viola – transformaram-se, nas mãos de tocadores virtuosos, em momentos verdadeiramente mágicos e muito apreciados.

Disse atrás que o Fado tem raízes profundamente populares, e creio que é à solidez dessas raízes que deve a sua sobrevivência em épocas mais conturbadas. Na realidade, o povo português continua a gostar do Fado e a identificar-se com ele, não permitindo que este seja desvirtuado por manipulações que poderiam ser-lhe fatais em épocas mais permeáveis a aculturações várias. O Fado tem evoluído, evidentemente, mas não se tem deixado despersonalizar.

Mas também os meios intelectuais têm contribuído de forma significativa para a sua dignificação e enriquecimento: todos os grandes poetas portugueses têm sido cantados em Fado, e muitos deles (desde o século XX) escreveram propositadamente belos poemas para esse efeito. É, uma vez mais, o reconhecimento de uma forma de expressão que traduz a identidade de um povo, e talvez por essa razão o Fado não perca a sua pujança com o passar dos anos. Mesmo hoje em dia, nos tempos da informação imediata e da globalização, o Fado tem sido objecto de variadíssimas experiências e fusões, não deixando por esse facto de manter as suas características próprias. Acredito que, a par de outras formas de expressão musical ditas «étnicas», o Fado deve também a esta nova e saudável curiosidade pela World Music a garantia de um lugar na História.

Finalmente, não seria justo falar de Fado sem referir alguns dos nomes que lhe deram voz. Não querendo cometer a injustiça de excluir alguém, nomearei aqui apenas duas das suas figuras mais emblemáticas, sobretudo porque deram ao Fado uma projecção internacional. Em primeiro lugar, o nome incontornável de Amália Rodrigues, grande diva do Fado e sua embaixadora por todo o mundo. Amália chegou a ser considerada, a par com Maria Callas e Edith Piaf, como uma das três grandes vozes femininas do século XX. É a ela que o Fado deve uma sofisticação e erudição nunca antes atingida, pelo seu extremo bom gosto na criteriosa escolha de poetas. Foi também Amália que conferiu ao Fado muito do seu actual dramatismo, associando a cor negra às suas vestes de palco e assumindo uma atitude trágica e majestosa que antes de si não existia. Por outro lado, abriu portas à experimentação, cantando nos seus espectáculos canções populares de vários países, na língua original, e incluindo-as depois no seu repertório editado. Foi a primeira artista portuguesa a ser sepultada no Panteão Nacional, entre os escritores que tanto divulgou nos seus fados, o que revela bem a sua enorme importância e o grau de reconhecimento que a sua vida mereceu a Portugal.

E em segundo lugar Carlos do Carmo, uma voz masculina largamente aplaudida em várias partes do mundo e igualmente um veículo de transmissão da cultura portuguesa. O seu percurso internacional foi projectado pelas comunidades portuguesas em todo o mundo, que o foram dando a conhecer aos seus países de adopção. O seu êxito foi tal em cada espectáculo, em cada disco gravado da sua extensa discografia, que as entidades culturais e os empresários de todos esses países passaram a convidá-lo directamente, reconhecendo a sua qualidade ímpar. Depois de Amália Rodrigues, é possivelmente o intérprete musical português que mais prémios recebeu em Portugal e no estrangeiro, tendo recebido inclusivamente das mãos do Presidente da República o prestigiante galardão da Ordem do Infante Dom Henrique, o mais alto nível de reconhecimento português. Juntamente com a fadista Mariza, Carlos do Carmo tem sido ainda o incansável promotor da candidatura do Fado a Património da Humanidade.

Mísia

Nas últimas décadas o Fado ganhou novo fôlego com o surgimento de algumas novas vozes de muita qualidade, depois de um longo período de estagnação. Talvez como consequência do súbito e novo interesse neste género musical criado pela World Music, Portugal tem assistido à consagração internacional de várias vozes de grande talento.

Um desses casos é Mísia, cuja carreira se impôs «de fora para dentro», ou seja, tendo sido plenamente reconhecida em Portugal após uma itinerância de sucesso pelas mais prestigiadas salas de concerto do mundo. Mísia deve parte do seu sucesso a uma forte personalidade, que se traduz numa imagem absolutamente original no universo do Fado. Controvertida pela ousada escolha dessa imagem (que foi buscar raízes às artes de palco, herança de uma família de tradição artística) teve o mérito de resistir à tentação de seguir passos já dados, embora tenha inevitavelmente como uma das suas referências, Amália Rodrigues. Outro dos seus trunfos (também esse em comum com Amália) é a cuidadosa escolha de letras para os seus fados, privilegiando os poetas portugueses mais prestigiados, facto que lhe valeu já o epíteto de «fadista dos intelectuais».

Também o seu repertório é atípico. Com uma discografia já respeitável, Mísia gravou recentemente o álbum *Drama Box*, em que apresenta, além de 9 fados, 3 tangos e 2 boleros, cantados ou ditos em português, castelhano, francês, alemão ou inglês. Todo o álbum é atravessado por boa poesia, em alguns casos apenas dita. Em «*Drama Box*» Mísia convidou figuras ilustres: ouvem-se as vozes de Fanny Ardant, Ute Lemper, Carmen Maura, Miranda Richardson ou Maria de Medeiros. Cada uma na sua língua, elas sussurram «Fogo preso», de Vasco Graça Moura.

Der Fado und die portugiesische Seele

Ana Vidal

Über Fado zu sprechen bedeutet für einen Portugiesen, unmittelbar und unausweichlich, an die sensibelsten Saiten der ‹Seele› seines eigenen Volkes zu rühren. Das Thema an sich genügt schon, um augenblicklich eine Polemik darüber zu entfachen, ob – oder ob nicht – der Fado ein natürlicher Ausdruck unserer eigenen Identität ist, in der besten möglichen Übertragung in Musik. Allein dass das so ist, beweist schon, wieviel Leidenschaft und Gefühl bereits das bloße Sprechen über Fado beinhaltet.

Die Meinungen gehen auseinander, gewiss; aber gleichgültig lässt das Thema niemanden. Persönlich gehöre ich zu der Gruppe derjenigen, die die Ansicht vertreten, dass der Fado einen innersten Wesenskern zum Ausdruck bringt, aus dem wir Portugiesen geschaffen sind. Ich würde mich sogar trauen, diesen Kern noch genauer zu definieren: als ein andauerndes Sehnen, das nicht genau zu definieren ist, eine angeborene Ergebenheit in das Schicksal, die uns zweifelsohne im Blut liegt, eine kontemplative und begütigende Ader, die uns in den Ruf eines Volkes von sanfter Wesensart gebracht hat. Gesellt sich dazu noch jene nicht zu stillende Unruhe und immerwährende Suche nach dem Neuen, jenes eigentümliche Verlangen nach neuen Horizonten und einem Geist des Abenteurers, wie er typisch für diejenigen ist, die sich niemals mit dem begrenzten Flecken auf der Landkarte abfinden können, der ihnen beigemessen ist – dann, ja dann entsteht eben der Fado.

Das ist eben so, Schicksal. Das ist auch, rein sprachlich, der Wortsinn von Fado (es kommt vom Lateinischen ‹Fatum›) – nämlich der starke Glaube an einer Art göttlich gegebener Vorherbestimmung, an der nicht zu rütteln ist, und der gegenüber der freien Menschenwille ja doch nur immer kläglich Schiffbruch erleidet. So dass der Dichter Fernando Pessoa in einem seiner großen Beiträge zu jenem heiklen Thema, die nationale Identität zu beschreiben, sich über den Fado in der ihm eigenen beunruhigenden und rätselvollen Art äußerte:

«Jede Poesie – und ein Lied ist eine verstärkte Poesie – drückt das aus, was eine Seele eben gerade entbehrt und nicht hat. Aus diesem Grund sind die Lieder trauriger Völker heiter, und die Lieder heiterer Völker sind traurig. Deswegen ist der Fado weder heiter noch traurig. Er ereignet sich dazwischen. Da kommt die portugiesische Seele zum Vorschein, als sie noch gar nicht existierte, doch schon alles wollte, ohne den Willen dazu zu haben. Die starken Seelen wälzen alles auf das Schicksal ab; nur die Schwachen vertrauen auf den eigenen Willen, der gar nicht existent ist.»¹

¹Fernando Pessoa, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 01.03.1983

Doch es gibt noch einen anderen Ausdruck, der immer mit der ‹portugiesischen Seele› in Verbindung gebracht und mit dem Fado unauslöschbar verbunden wird, als wäre es das ihm wesentliche Thema – die ‹Saudade›. Das wäre mit ‹Sehnsucht nach Etwas› in eine andere Sprache nur andeutungsweise zu übersetzen, da darin auch noch das Gefühl des Traurigseins über das Fehlen von etwas oder von jemandem mitschwingt. Möglicherweise spielen da die Meereslegenden der Portugiesen eine Rolle, wie sie im 15. und 16. Jahrhundert ihren Ursprung hatten, da ganze Familien, die Mütter von den Söhnen, die Frauen von den Männern, für lange Jahre (und vielfach sogar für das restliche Leben) getrennt wurden. Da war das trau-

rige Sehnen nach denjenigen, die in ihren Schiffen in die ungewisse Ferne auszogen und hinter sich all das Geliebte zurückließen, da war die bange Traurigkeit der an Land Zurückgelassenen, die sich um des unsicheren Schicksals ihrer Angehörigen willen verzehrten, welche als Seefahrer auf der Suche nach unbekanntem Schätzen ihr Leben riskierten. Und zumal sich Portugal zur Zeit der Entdeckungen damals als Land von Auswanderern geradezu über die ganze Welt verbreitete, blieb diese Art von Saudade bis zum heutigen Tag im ganzen Volk spürbar.

Doch das war nicht immer so. Neuere Studien über die Entwicklung des Fado besagen, dass seit den Anfängen tiefe Umschichtungen ihre Spuren hinterlassen haben, ehe er die heute bekannte Form annahm (wobei sich, wie bei jeder lebendigen Ausdrucksweise, dieser kontinuierliche Anpassungsprozess an die jeweils durchlebten Zeiten weiterhin fortsetzt).

Über die Ursprünge des Fado ist viel gesagt und geschrieben worden; die ganze Angelegenheit war im Lauf der Zeiten Gegenstand hitziger Debatten und mehr oder minder romantischer bis fantastischer Theorien, wie beispielsweise Thesen zum Einfluss der arabischen Kultur oder der provençalischen Minnesänger des Mittelalters. In ihrer Mehrheit entbehrten solche Theorien historisch gesicherter Fundamente, daher wurden sie durch Untersuchungen und Quellenforschungen widerlegt, die sich im Unterschied zu früheren Theorien auf Dokumente und nicht auf Gefühle stützten. Die Wahrheit ist, dass sich aus verschiedenen Gründen eine Theorie als die einzig Richtige erwies – das ergaben in jüngster Zeit (gegen Ende des 20. Jahrhunderts) systematisch durchgeführte Studien ohne jeden Zweifel: Der Fado hat als musikalische Ausdrucksform seinen Ursprung in Brasilien. Mehr noch: im Gegensatz zu dem, was er heute darstellt – eine urbane, fast durchwegs traurig geprägte Gesangsweise –, begann der Fado dort als fröhlicher, sinnlicher Tanz mit ländlich-afrikanischem Einschlag. Für diese ausgelassenen Tänze bestehen zahlreiche, recht eindrucksvolle Schilderungen in zeitgenössischen Dokumenten vom Ende des 18. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, die diese als faszinierendes, unwiderstehliches Wogen und Wiegen wollüstig geschwungener Körper beschreiben. An solchen Tänzen nahmen Gruppen von Personen teil, die sich paarweise hin- und herwiegen (noch heute wird der Fado an einigen Orten in Brasilien getanzt und ist als unerschütterliche Tradition im Kalender der Volksfeste verankert, wie beispielsweise in Quissamã im Bundesstaat Rio de Janeiro).

Etwa zu dieser Zeit muss es wohl auch geschehen sein, dass der Fado schließlich den Atlantik überquerte (der Austausch zwischen Portugal und dem kolonialen Brasilien war damals besonders intensiv, so dass sich die verschiedensten Bräuche, Gewohnheiten und Traditionen auf ganz natürliche Weise untereinander vermischten). Er ließ sich in Lissabon nieder, um dort zu bleiben und rundweg alles zu verzaubern. Denn was zunächst ausschließlich als Volkstanz begann, entzückte bald die gesamte Bevölkerung der von politischen Erschütterungen bewegten Hauptstadt, die nach neuen Arten der Unterhaltung lechzte, so dass der Fado schließlich bis in die Salons des Adels vorrückte und das Interesse der Gebildeten erweckte.

Im Lauf der beiden folgenden Jahrhunderte vollzog sich seine Umschichtung und Anpassung an die neue Umgebung, wobei er sich unwiderruflich von seiner ursprünglichen Form löste. Bald wurde die Musik nicht mehr getanzt, sie ging allmählich in ein sehnlisches Singen über. Dabei entwickelte sich die Thematik der Lieder von Schelmengeschichten bis hin zu Liebesklagen weiter, blieb aber dabei immer dem besonderen Charakter des Portugiesischen verhaftet. Selbst die Begleitinstrumente passten sich an diese Wandlungen an: sowohl die volkstümlicheren Saiteninstrumente als auch die Klaviere in den Salons der Adeligen und Bürger mussten beim Fado dabeisein. Doch das Musikinstrument, das untrennbar mit dem Fado verbunden ist, ist zweifellos die sogenannte «portugiesische Gitarre» (übrigens britischen Ursprungs), fast immer im Zusammenspiel mit einer, wie man in Portugal sagt, «Viola» oder klassischen Gitarre. Die sogenannten «Guitarradas» –

rein instrumentale Dialoge zwischen verschiedenen Gitarren – verwandelten sich unter den Händen virtuoser Künstler oft zu bestaunten Momenten der musikalischen Magie.

Wie gesagt ist der Fado zutiefst im Volk verwurzelt, und ich bin überzeugt, dass die Festigkeit dieser Wurzeln auch in den stürmischsten Zeiten für sein Überleben sorgt. Denn in der Tat hört das Volk der Portugiesen nicht auf, den Fado zu lieben und behütet ihn als etwas Ureigenes, lässt es nicht zu, dass er durch Veränderung Schaden nehmen könnte, erst recht nicht in Zeiten, in denen die Durchlässigkeit für vielfältige kulturelle Einflüsse von außen besonders hoch ist. Der Fado hat sich entwickelt, ganz offensichtlich, aber er hat niemals zugelassen, dass er seine Persönlichkeit verliert.

Doch ebenso haben intellektuelle Mittel Wesentliches zu seiner Aufwertung und Bereicherung beigetragen: die Worte der großen portugiesischen Dichter und Autoren wurden im Fado gesungen, und viele unter ihnen schufen (seit dem 20. Jahrhundert) gerade für diesen Zweck ihre schönsten Verse. Einmal mehr zeigt sich darin die Wertschätzung einer Kunstform, die Ausdruck der Eigenart eines Volkes ist; und gerade das ist wohl der Grund dafür, dass der Fado im Laufe der Zeiten seine Urwüchsigkeit nicht einbüßt. Gerade heute, zu Zeiten der rasanten Informationsflüsse und der Globalisierung, wurden mit dem Fado die verschiedensten Experimente und Fusionen angestellt, ohne dass irgend etwas von seiner Eigenart dabei verloren gegangen wäre. Man kann durchaus sagen, dass der Fado – wie auch andere Arten verwurzelter Volksmusik – dem neuen, regen Interesse an World Music einen Platz in der heutigen Geschichte verdankt.

Es wäre ungerecht, vom Fado zu reden, ohne letztlich Diejenigen zu nennen, die ihm ihre Stimme gegeben haben. Um dabei niemanden ungerechterweise zu übergehen, beschränke ich mich hier darauf, lediglich zwei prägende Gestalten herauszunehmen, die in besonderem Maße das internationale Interesse am Fado geweckt haben. An erster Stelle ist unbedingt Amália Rodrigues zu nennen, die große Diva des Fado und seine würdige Botschafterin in aller Welt. Amália gelang es – auf einer Ebene mit Maria Callas und Edith Piaf – als eine der drei größten weiblichen Stimmen des 20. Jahrhunderts weltweite Anerkennung zu finden. Durch sie erreichte der Fado ein anspruchsvolleres und ausgereifteres Niveau als je zuvor, auch dank ihres treffsicheren Gespürs für die richtige Auswahl der Textdichter. Es war ebenfalls Amália, die dem Fado viel von seiner heutigen dramatischen Prägung verlieh, in Verbindung mit der schwarzen Farbe ihrer Bühnengewänder und mit einer zuvor unbekanntem, tragischen wie zugleich majestätischen Würde. Andererseits öffnete sie sich ohne Scheu der Experimentierlust, indem sie in ihre Programme Volkslieder aus unterschiedlichen Ländern aufnahm, gesungen in der jeweiligen Sprache, die sie anschließend in ihr eigenes Repertoire integrierte. Ihr wurde als erster portugiesischer Künstlerin die Ehre zuteil, im nationalen Pantheon neben den in ihren Fados besungenen Schriftstellern beigesetzt zu werden – ein Ausdruck der hohen Anerkennung und Bedeutung ihres Lebens in Portugal. An zweiter Stelle ist Carlos do Carmo zu nennen, dessen männliche Stimme vielerorts Begeisterungstürme hervorrief, und der ebenfalls entscheidend zur internationalen Bekanntheit der portugiesischen Kultur beitrug. Sein internationaler Ruf nahm seinen Ursprung in den portugiesischen Communities in aller Welt, die ihn in ihren neuen Heimatländern bekannt machten. Seine Erfolge steigerten sich mit jedem seiner Auftritte und mit jeder seiner zahlreichen Aufnahmen, so dass die lokalen Veranstalter dieser Länder ihn stets zu neuen Auftritten einluden und seinen einzigartigen Darbietungen ihre Anerkennung zollten. Nach Amália Rodrigues ist er womöglich derjenige portugiesische Musiker, der in seinem Heimatland wie auch im Ausland die meisten Preise erlangte, darunter auch den aus den Händen des Präsidenten der Republik empfangenen Orden «Infante Dom Henrique», die höchste nationale Auszeichnung Portugals. Gemeinsam mit der Fado-Interpretin Mariza war er unermüdlicher Botschafter der Anwartschaft des Fado für das Kulturerbe der Menschheit.

Mísia

In den letzten Jahrzehnten kam, nach längerer Stagnation, mit neuen, herausragenden Stimmen Bewegung in den Fado. Wohl als Folge des durch die World Music neu einsetzenden Interesses an dieser Musik erlebte Portugal die weltweite Anerkennung mehrerer Stimmen von außerordentlicher Begabung.

Einer dieser Fälle ist Mísia, deren Laufbahn gewissermaßen «von außen nach innen» verlief: ihre Anerkennung in Portugal kam erst zustande, nachdem sie bereits Tourneen durch die renommiertesten Konzertsäle der Welt hinter sich hatte. Mísia verdankt ihren Erfolg zum Teil ihrer starken Persönlichkeit, die sich innerhalb der Welt des Fado als absolut einzigartige Figur darstellt. Dass diese Figur entschieden gewagt auftritt (das hat mit der ererbten Bühnentradition ihrer Künstlerfamilie zu tun), macht sie zum Gegenstand kontroverser Debatten. Doch es gebührt ihr das Verdienst, dass sie der Versuchung widerstanden hat, allzu ausgetretene Pfade zu betreten, selbst wenn sie sich unausweichlich auch auf Amália Rodrigues beruft. Was ebenso für sie spricht (auch das verbindet sie mit Amália) ist die überaus sorgfältige Wahl der Worte für ihre Fados, für die sie stets den erlesensten Dichtern Portugals den Vorzug gibt – was ihr den Beinamen einer «Fadista der Intellektuellen» einbrachte.

Ihr Repertoire ist dementsprechend ungewöhnlich. Vor dem Hintergrund einer bereits beachtlichen Liste von Platteneinspielungen hat Mísia kürzlich ein Album mit dem Titel «Drama Box» veröffentlicht, auf dem sie außer neun Fados auch drei Tangos sowie zwei Boleros präsentiert, gesungen auf Portugiesisch, Spanisch, Französisch, Deutsch und Englisch. Durch das ganze Album zieht sich eine unverfälschte, teilweise nur gesprochene Poesie. Für «Drama Box» lud Mísia berühmte Künstlerinnen zur Mitwirkung ein: man hört die Stimmen von Fanny Ardant, Ute Lemper, Carmen Maura, Miranda Richardson oder Maria de Medeiros. Jede in ihrer Sprache, hauchen sie «Fogo preso» von Vasco Graça Moura.

Quellen
Rui Vieira Nery: Para uma
História do Fado
Manuel Halpern: O Futuro da
Saudade
Site oficial de Mísia:
www.misia-online.com
Site oficial de Carlos do
Carmo:
www.carlosdocarmo.com

Le fado, d'hier à aujourd'hui

Agnès Pellerin

«Toute poésie – et le chant n'est que de la poésie accompagnée – reflète ce que l'âme ne possède pas. Ainsi, le chant des peuples tristes est gai et le chant des peuples gais est triste. Le fado quant à lui n'est ni gai ni triste. C'est un épisode d'intervalle. [...] Le fado est le repos de l'âme forte, le regard de mépris du Portugal sur ce Dieu en qui il a cru et qui l'a également abandonné. Dans le fado, les dieux reviennent, légitimes et lointains.»

Fernando Pessoa: *Le Chemin du Serpent*

Comme toute chanson urbaine et populaire, le fado cherche ses origines dans le fond des âges. Tour à tour présenté comme l'héritier des romances médiévales, du «fandango» espagnol, du «lundum» (issu d'une pratique propre aux esclaves brésiliens originaires d'Afrique) ou encore de la «modinha» en vogue dans les salons, il apparaît vers 1830 dans la moiteur salée du port de Lisbonne, dans des quartiers devenus mythiques comme Alfama ou Madragoa. À la croisée d'influences ibériques et atlantiques, le fado apparaît tout d'abord sous la forme d'une danse provocante et sensuelle, portant la marque des communautés noires qui peuplent alors la capitale de la métropole portugaise. Peu à peu la référence au corps se perd et le fado chanté s'affirme, tout en conservant la dimension de défi et de performance propre au «fado-dança». Interprété aux origines par les marins, les prostituées, les petits souteneurs et indigents des ruelles bordant le Tage, ce chant de la marge longtemps associé à la «mauvaise vie» est devenu un siècle plus tard, l'icône d'un pays tout entier dont il chante la poésie et l'intraduisible «saudade»: ce plaisir de créer par la magie du chant et du verbe, la présence de l'absence. Dans sa forme traditionnelle, le fado – littéralement «destin» – est un chant d'improvisation: improvisation des textes, qui perdure longtemps et associe de près le «fadista» à la figure du versificateur populaire, mais surtout improvisation de la voix qui, à partir d'un standard fixant une grille harmonique et mélodique relativement simple, propice à de nombreuses variantes, joue sur la diction, les variations de timbres, la «stylisation» de la mélodie, les méliismes et la suspension du tempo. Presque sacré pour certains, le fado, qui a lieu dans la pénombre, toutes portes closes, est une sorte de rituel de victoire sur le temps, un moment d'intervalle ou d'atemporalité qui advient par la voix du «fadista». Comme dans le flamenco espagnol, le «fadista», homme ou femme, est porté par son public, qui le soutient par les interjections enthousiastes de «Ah fadista!».

Les premiers poèmes de fado sont des quatrains aux vers heptasyllabiques, qui s'égrènent à l'infini, sur des thèmes associés à l'intimité et aux histoires de vie: proverbes, récits de quartier, faits divers, jalousies, absence et surtout plaisir du chant. «Le fado, c'est tout ce que je dis et tout ce que je ne sais pas dire», chante un fado célèbre. À travers les strophes qui s'enchaînent, le destin, lourd et capricieux, chargé d'inconnu et de surprises, est d'abord celui de l'existence difficile de ses protagonistes, ce quotidien rythmé par les aléas de la mer, le labeur, l'éloignement et la fatigue. Mais depuis ses débuts, le fado est aussi l'occasion de créer des réseaux d'entraide et des lieux de sociabilité – tavernes, salles de quartiers, restaurants – qui permettent de s'appropriier, souvent avec humour, l'identité «fadista», ce destin d'exception, avec son code d'honneur, son langage, ses rituels, sa fierté et son imaginai-

re. L'histoire de Maria Severa (1820–1846), une des plus anciennes «fadistas» devenue une véritable légende populaire, montre que le fado, loin de se cantonner aux classes les plus populaires, se diffuse également auprès de l'élite. La liaison de cette prostituée du quartier de la Mouraria avec le Comte de Vimioso, évoque la manière dont le fado, inscrit dans le tissu urbain, séduit une aristocratie alors en perte de statut face à la bourgeoisie montante. Dans les années 1870, la noblesse joue ainsi un rôle de mécène vis-à-vis du genre qu'elle tend à affiner en l'introduisant dans les salons et dans ce divertissement aristocratique par excellence qu'est la course de taureaux («tourada»). La bohème littéraire ne reste pas étrangère à ce phénomène et des polémiques naissent: pour ou contre le fado? Pour les romantiques, il incarne le génie et l'âme du Portugal, une idée qui aura la vie longue. Ambivalent, le fado représente aussi, pour d'autres, le symptôme d'une décadence nationale. Sous l'influence de l'élite, le fado commence à circuler à travers le Portugal vers la ville universitaire de Coimbra, où il devient l'un des apanages de la vie étudiante. Loin du réalisme de Lisbonne, le fado y prend la forme d'une ballade amoureuse ou «nocturno», inspiré du «bel canto» italien. Plus intellectuel et exclusivement masculin, le fado de Coimbra qui connaîtra son âge d'or dans les années 1920, devient un style autonome marqué par un accompagnement plus complexe à la guitare, et donnant lieu à certains des plus fameux répertoires «guitarradas», ces compositions pour guitares seules que mit à l'honneur la grande famille des Paredes dont Carlos Paredes, décédé en 2004, fut l'un des plus illustres représentants.

Mais Lisbonne reste néanmoins le port d'attache du fado qui continue d'être chanté dans de nouveaux lieux de sociabilité populaire qui émergent avec l'industrialisation, comme les «hortas», guinguettes du dimanche situées hors des portes de la ville et où certaines denrées et le vin coûtent moins cher. Aux débuts du XXe siècle, aux moments des luttes sociales anarcho-syndicalistes et pro-républicaines, le fado prend position pour la révolution et pour la défense des ouvriers. Il est notamment chanté dans des «cegadas», ces pièces de théâtre de rue, pleines de gouaille et d'irrévérence dont le chanteur Alfredo Marceneiro (1891–1982), qui aimait à s'y travestir, est longtemps resté un grand adepte. Pour lui, «le plus grand ennemi du fado, c'est le culte de la voix, car celui qui cultive la voix oublie la lettre». Au cours de cette première moitié du XXe siècle, le fado se professionnalise. Sur les scènes du théâtre de revue, fréquenté par les classes moyennes qui viennent se divertir dans les théâtres proches de l'avenue de la Liberté, il est incarné par des «fadistas» désormais acteurs professionnels. Le fado devient l'un des ingrédients de représentation de la capitale; incarné par des têtes d'affiche essentiellement féminines, il est alors proclamé «chanson de Lisbonne». Ce déplacement progressif du fado dans ce contexte du divertissement grand public, ainsi que le développement du disque et de la radio, contribuent à fixer ses textes. Un nouveau type de fado apparaît alors: le fado chanson («fado-canção»), caractérisé par la présence d'un refrain et d'une mélodie plus développée, moins ouvert à l'improvisation vocale et narrative que les fados traditionnels. La dictature de Salazar qui surgit à la fin des années 20 impose aux chanteurs une «carte professionnelle», dans l'idée de canaliser les micro-milieus hétérogènes et dispersés où le fado se diffuse. C'est désormais dans les «Casas de fado» qu'il doit être chanté: cafés restaurants majoritairement situés dans le Bairro Alto qui se développent dans les années 40 et 50, et dont certaines existent encore aujourd'hui. Aux côtés du folklore rural et des «Marchas» (hymnes de quartiers), le fado, conformément à la propagande nationaliste, est censé refléter l'esprit aventureux de «l'âme lusitanienne», glorifiée par les découvertes maritimes. La Censure se met en place, imposant que la liste des fados interprétés chaque soir ainsi que leurs paroles soient préalablement visées.

Le fado amateur des quartiers devient, quant à lui, cantonné à la clandestinité. C'est dans ce contexte que débute, dans les années 40, la fulgurante carrière d'Amália Rodrigues qui deviendra au cinéma, au théâtre et sur les scènes du monde entier, une ambassadrice de la chanson portugaise, conquérant avec l'extraordinaire générosité de sa voix, de nouveaux publics. Elle contribue également à enrichir le répertoire du fado. Dans les années 1960, grâce à sa collaboration avec le com-

positeur Alain Oulman, le fado s'ouvre à la grande littérature: Luis de Camões, mais surtout les contemporains d'Amália – Alexandre O'Neil, Pedro Homem de Mello, José Ary dos Santos, entre autres – seront souvent inquiétés par la dictature pour la liberté de leurs textes. Après la révolution des Œillets en 1974 qui met fin à un demi-siècle de dictature, le fado est discrédité pour son rôle dans la culture officielle du régime. La gauche le stigmatise comme l'un des «3 F» imposés par la dictature (fado, Fátima, football), figeant ainsi l'image d'un chant résigné, victime et passéiste.

C'est seulement au début des années 1990 qu'il revient sur le devant de la scène. En 1994, «Lisbonne capitale européenne de la culture» consacre une très belle exposition au genre, qui le reconnaît dans sa dimension sociale de pratique populaire qui n'a jamais cessé d'être vivante. Fort d'une nouvelle légitimation institutionnelle – l'ouverture d'un Musée du fado à Alfama en 1998 en est un bel exemple – le fado pose maintenant la question de sa transmission. Il fait actuellement l'objet d'une candidature en vue de son inscription par l'Unesco au «Patrimoine oral et immatériel de l'humanité». Depuis les années 1990, cet art de scène en plein renouveau, et surtout depuis le décès symbolique d'Amália en 1999, rencontre un succès international grâce à une nouvelle génération de chanteurs qui l'introduisent sur le marché des musiques du monde – ouvert au Portugal à travers le succès des «Madredeus», rendus célèbres par le film de Wim Wenders *Lisbon Story* (1994).

Parmi ces chanteurs d'une grande diversité de parcours et de styles, Mísia fut l'une des pionnières. Ses premiers disques, à partir de 1991, lui confèrent un statut d'artiste culte dans le milieu intellectuel de Lisbonne. Née à Porto d'un père portugais et d'une mère catalane, ballerine, et d'une grand-mère vedette de music-hall, elle emprunte son nom de scène à une figure de l'avant-garde artistique parisienne du début du siècle (Mísia Sert, inspiratrice de Mallarmé, intime de Picasso et Cocteau et amie de Coco Chanel). Mísia travaille son image et la noblesse du genre: «le fado est une lecture des grands sentiments de l'âme», défend-elle.

Choissant avec soin son répertoire, Mísia rend hommage aux plumes reconnues de la littérature portugaise actuelle comme António Lobo Antunes, Vasco Graça Moura, José Saramago, et aussi aux plus grands compositeurs, dont Carlos Paredes, auquel elle a rendu hommage en 2003 dans son album *Canto*. Mísia puise dans le répertoire des 150 fados traditionnels auxquels, selon la pratique fadiste, elle combine de nouveaux poèmes. Tout en restant dans la veine traditionnelle, elle innove en introduisant certains instruments inédits comme le violon ou l'accordéon. Les excellents musiciens dont elle s'entoure mettent en valeur la voix. Par leur écoute et leur sensibilité, ils engagent un véritable dialogue réinventé à chaque interprétation – faisant ainsi écho à ce dicton fadiste bien connu: «N'est pas fadista seulement celui qui chante, mais aussi celui qui sait écouter».

Elisabeth Leonskaja & Orchestre de Chambre du Luxembourg

Dimanche 03.07.2005 11:00

Grand Auditorium

Wolfgang A. Mozart: *Le nozze di Figaro* KV 492. Ouverture

Wolfgang A. Mozart: *Klavierkonzert d-moll (ré mineur)* KV 466

Joseph Haydn: *Sinfonie D-Dur (ré majeur) Hob I:101 «Die Uhr» (L'Horloge)*

«Les Musiciens» – Orchestre de Chambre du Luxembourg

Nicolas Brochot direction

Elisabeth Leonskaja piano



Elisabeth Leonskaja
Photo: Rafael Martin

Haydn en majeur, Mozart en mineur

Remy Franck

«Avec un zèle continu, vous obtiendrez l'esprit de Mozart des mains de Haydn», nota le comte Waldstein à l'intention du jeune Beethoven qui s'apprêtait à quitter Bonn pour aller vivre à Vienne. C'est tout dire de la position des deux compositeurs dans la vie musicale européenne.

Tandis que Wolfgang Amadeus Mozart se meurt misérablement à Vienne, Joseph Haydn est, à Londres, la coqueluche de l'aristocratie et des mélomanes. On révère en lui un patriarche de la musique. Les concerts qu'il est venu diriger à l'invitation de Johann Peter Salomon (1745–1815), sont pour lui des triomphes. On siffle et on chante ses mélodies dans les rues de la capitale. L'apogée de son séjour réside dans l'attribution du titre de «Doctor honoris causa» par la vénérable Université d'Oxford, en juillet 1791. Haydn est le maître adoré, dont peintres et graveurs font le portrait, que les plus hauts personnages de la société se pressent à inviter chez eux, qui prend part comme hôte d'honneur à de multiples manifestations et concerts publics. Retourné à Vienne après un séjour de 18 mois à Londres en 1792, il s'y rend à nouveau en 1794. Haydn se plaît dans la capitale anglaise, il apprécie l'aisance de la vie, puisque, durant l'ère de George III (1760–1820), l'Angleterre, puissance coloniale mondiale, connaît un essor prodigieux qui se répercute dans tous les milieux et domaines. Le premier à en profiter est le domaine des arts.

Comme lors de son premier séjour, Haydn a un contrat qui lui impose de composer et de diriger six nouvelles symphonies pour les Concerts Salomon. L'agenda du compositeur est bien rempli avec des concerts à la Cour royale, chez le prince de Galles, chez des personnalités de la noblesse, avec des excursions à la campagne ou à la mer (à Bath), et de nombreux événements mondains. Il est invité à plusieurs reprises à Buckingham Palace. Le couple royal essaie même de le persuader de se fixer en Angleterre et va jusqu'à lui offrir un logement au château de Windsor. Mais le prince Nicolas II Esterhazy, qui a entre-temps pris le pouvoir, a l'intention de réorganiser l'activité musicale de son palais, de sorte que Haydn est tenu de rentrer. Durant le concert d'adieux donné à son bénéfice, on joue la *Symphonie Militaire* et la dernière des *Symphonies londoniennes* (N° 104). Haydn rentre chez lui en homme aisé, bien conscient d'être le compositeur le plus célèbre de son époque.

Parmi les symphonies composées à Londres, il n'y a qu'une seule symphonie dans le mode mineur, la *Symphonie N° 95 en ut mineur*. Partout ailleurs, Haydn préfère travailler dans la tonalité majestueuse et joyeuse du mode majeur. Le caractère héroïque est accentué dans de nombreux mouvements, en particulier dans les mouvements lents, par des rythmes marqués, voire martiaux. Les douze symphonies sont toutes en quatre mouvements et offrent le mouvement lent et le menuet respectivement comme deuxième et troisième morceaux. A l'exception toujours de la *Symphonie N° 95*, elles commencent toutes par une expressive introduction lente indiquant les motifs du thème principal qui suit.

La *Symphonie N° 101* fut créée peu de temps après son achèvement, le 3 mars 1794. Salomon dirigeait l'orchestre et Haydn présidait au piano. Un critique du journal *The Morning* nota: «Mais, comme d'habitude, le moment le plus délicieux de ce

concert fut une nouvelle grande Overture [sic] de Haydn, l'inépuisable, le merveilleux, le sublime Haydn! Les deux premiers mouvements furent bissés, et le caractère qui anime toute l'œuvre est une joie qui part du cœur».

La symphonie a reçu son appellation «L'horloge» à cause du motif d'accompagnement du deuxième mouvement. Mais le mouvement a une autre connotation avec l'horlogerie, puisque Haydn en réalisa un arrangement pour «Flötenuhr» qui est un petit orgue domestique avec un mécanisme d'horloge le mettant en marche. L'œuvre commence par une introduction lente qui débouche sur un Presto magnifiquement joué. L'Andante, le Menuet et le mouvement final qui culmine dans un fugato débridé, sont à compter parmi les mouvements les plus sophistiqués de Haydn.

Comme Haydn, Mozart préférait la tonalité majeure dans ses compositions, mais il utilisa de temps à autre le mode mineur de façon très significative. Il n'existe que deux concertos en tonalité mineure, le N° 18 KV 456 et le N° 20, KV 466. Le ré mineur du *Concerto pour piano et orchestre KV 466* est assez rare dans l'œuvre du compositeur. On le retrouve dans le deuxième air de la Reine de la Nuit dans *La Flûte Enchantée* («Der Hölle Rache») et dans la scène finale du dernier acte du *Don Giovanni* où le Commandeur enfonce le libertin dans l'enfer. Il apparaît finalement dans le *Requiem*, faisant lui aussi amplement référence à l'enfer. Le concerto se distingue par cette même intensité diabolique.

Mozart termina ce concerto le 10 février 1785 et le joua pour la première fois un jour plus tard, le 11 février. Il fut composé immédiatement après le *Quatuor des dissonances KV 465* créé le 14 janvier 1785, donc à une époque où Mozart étudia de près les compositions de Joseph Haydn. Au cours de cette période de sa vie, Mozart connut de grands succès tant comme compositeur que comme pianiste virtuose. Il donna de nombreux concerts, et se produisit notamment lors de vingt soirées de souscription pour lesquelles il devait jouer de nouvelles œuvres. Il composa, pour ainsi dire, à la chaîne, mais sans jamais faire de concession quant à la qualité de ses créations. Treize de ses concertos pour piano et orchestre ont vu le jour au cours de cette période extrêmement fertile des années 1784–1786.

Et si Haydn avait introduit, dans ses symphonies londoniennes, le style héroïque avec un orchestre considérablement élargi, Mozart innova également avec les deux concertos KV 466 et KV 467 en leur donnant un caractère plus symphonique, redéfinissant le rôle du dialogue entre le piano et l'orchestre. Le concerto KV 466, pour lequel Mozart n'a d'ailleurs pas écrit de cadence, a été très longtemps le plus populaire de tous les concertos de Mozart et au XIXe siècle, il a pratiquement été le seul à être joué.

Cyprien Katsaris & guests

Dimanche 03.07.2005 16:00

Grand Auditorium

Robert Schumann: *Quintett für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncello Es-Dur (mi bémol majeur) op. 44*

Robert Schumann (Clara Schumann): *Quintett für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncello Es-Dur (mi bémol majeur) op. 44*, bearbeitet für Klavier zu vier Händen von Clara Schumann (transcrit pour piano à quatre mains par Clara Schumann)

Cyprien Katsaris piano

Sandrine Cantoreggi violon

Vania Lecuit violon

Danielle Hennicot alto

Marie Hallynck violoncelle

Cathy Krier piano

Histoire d'un dialogue amoureux

Clara et Robert Schumann

Hélène Cao

Lorsqu'en août 1828, Robert Schumann s'installe chez son professeur de piano Friedrich Wieck, il scelle sans le savoir un double destin: le sien et celui de Clara Wieck, qu'il épousera en 1840. Clara n'a que neuf ans en 1828, mais elle est déjà une remarquable pianiste façonnée par un père dévoué et possessif, et une compositrice précoce. Robert, à dix-huit ans, a encore beaucoup à apprendre. Il a commencé l'étude du piano en 1817 et s'est essayé à la composition, mais il n'a pas bénéficié d'une formation complète et rigoureuse. Alors que sa mère l'enjoint de suivre des études de droit, il se place sous la férule du renommé pédagogue de Leipzig en espérant combler son retard.

Entre le jeune homme fantasque et rêveur et la fillette introvertie, se noue d'emblée, une intense complicité. Clara, traumatisée par le divorce de ses parents, n'a parlé qu'à l'âge de quatre ans et demie, et son père ne s'est guère préoccupé de son instruction. «Mon plus ancien souvenir de toi est de l'été 1828: tu dessinais des lettres et essayais de les assembler», se rappellera Schumann. Il ouvre sa jeune camarade au monde du langage, inventant pour elle des histoires et des jeux. Émerveillé, il la considère comme «la meilleure pianiste de Leipzig». Si Clara le surpasse au clavier, elle le devance aussi en composition: ses *Polonaises op. 1* de 1829–1830 sont publiées en mars 1831, quelques mois avant les *Variations Abegg op. 1* de Schumann. Ces dons fascinent le compositeur qui, avec une mentalité toute romantique, idéalise l'enfance. Novalis n'avait-il pas écrit qu'un enfant «est de loin bien plus averti et plus sage qu'un adulte», tandis que Philipp Otto Runge remarquait que «nous ne pouvons retrouver la cohésion en nous-mêmes avant que d'être revenus à la ferveur première du sentiment, ou bien avant que d'être redevenus enfants»? Clara a vingt ans lorsque Schumann note dans son journal intime: «Clara est fidèle et pieuse; une bonne enfant.»

Le dialogue par les mots se double d'un dialogue en musique. Clara commence sa *Romance variée op. 3* en 1831 (publiée en 1833) et la dédie à Robert, lequel en reprend le thème dans ses *Impromptus op. 5*. Par la suite, il citera les mélodies de la musicienne dans plusieurs de ses partitions: les *Valses romantiques op. 4* dans le *Carnaval op. 9* et les *Davidsbündlertänze op. 6*; Le Ballet des revenants, extrait des *Quatre pièces caractéristiques op. 5*, dans la *Sonate en fa dièse mineur op. 11*; la Mazurka et le Notturmo des *Soirées musicales op. 6* respectivement dans les *Davidsbündlertänze* et la huitième des *Novellettes op. 21*. Cette intimité «en sons» ne révèle-t-elle pas l'évolution des sentiments des deux complices? Car l'amitié fraternelle et amicale se mue en un amour passionné. En 1834 toutefois, Schumann se fiance avec Ernestine von Fricken, elle aussi élève de Wieck. Brève parenthèse, suivie d'une rupture brutale l'année suivante. Le compositeur invoquera différentes raisons, mais nul doute que ses sentiments pour Clara, l'aient conduit à prendre cette décision. La compagne de sa vie doit être une artiste exceptionnelle, à même de le comprendre de façon tacite; sa muse, son égérie; les doigts qui donneront vie à sa musique depuis la paralysie de sa main droite, l'ayant contraint à renoncer à une carrière de virtuose en 1832.



Cyprien Katsaris

Wieck ne saurait envisager l'union de sa fille et de son ancien élève. Schumann ne l'empêchera-t-il pas de poursuivre sa carrière? Et quel avenir lui promet-il? Il a fondé la *Neue Zeitschrift für Musik* en avril 1834, revue dont il rédige presque la totalité des articles, mais il n'est pas encore un compositeur connu et reconnu. Par ailleurs, il manifeste d'inquiétantes tendances à la dépression. Tous les moyens sont mis en œuvre afin d'écarter ce dangereux prétendant: Wieck organise des tournées qui séparent Clara et Robert durant de longs mois, et leur interdit de se rencontrer à Leipzig; il retire à sa fille tout soutien financier et la prive de son piano; il calomnie le compositeur, l'accusant entre autres d'alcoolisme. C'est sans compter sur la force de caractère de Clara et sous-estimer la profondeur de son amour, elle qui répond à son bien-aimé en août 1837: «Vous ne me demandez qu'un simple oui? Du plus profond de mon cœur, je le fais, je le dis et tout mon être vous le murmure à jamais.» L'émancipation s'avère déchirante, car jamais Clara ne reniera ses sentiments à l'égard d'un père auquel elle doit tout et avec lequel elle formait jusqu'alors un couple fusionnel. Il lui faut pourtant accepter une démarche cruelle: tenter une action en justice, seul moyen d'obtenir l'autorisation d'épouser l' élu. Le tribunal tranche en faveur des fiancés le 1er août 1840, au terme d'une procédure harassante.

Le mariage, le 12 septembre 1840, marque le début d'une nouvelle vie. Les époux doivent affronter la difficile épreuve de la réalité. Nombreux sont les Romantiques allemands à avoir aimé et vénéré un «Wunderkind» (enfant merveilleux), une bien-aimée à peine sortie de l'enfance, élevée au rang d'ange ou de madone. Mais peu d'artistes ont partagé la vie de leur idéal féminin. Ni E. T. A. Hoffmann, qui a nourri un amour sans espoir pour Julia Marc, âgée de quinze ans, ni Novalis, fiancé à Sophie Kühn qui n'a que treize ans et meurt deux ans après. Clara et Robert ont au contraire, lié leurs destins pour l'éternité.

Que devient la concertiste qui éblouissait ses auditeurs et n'aimait rien tant que jouer en public? Si elle continue d'inspirer Schumann, celui-ci ne la considère plus comme une artiste à part entière. L'époux impose un quotidien peu séduisant, placé sous l'austère devise «Travail, Économie, Fidélité». À la griserie des concerts succède la monotonie du foyer, où Clara doit s'abstenir de jouer du piano lorsque Robert compose. C'en est fini des longues tournées triomphales dans toute l'Europe, peu compatibles avec la charge d'une famille qui s'agrandit. Aux devoirs du ménage – la jeune femme indépendante et émancipée n'y était guère préparée – s'ajoutent la mise au propre des manuscrits du compositeur, la réduction pour piano de certaines œuvres, parmi lesquelles le *Quintette op. 44*. Des tâches délicates, mais qui ne favorisent pas son épanouissement. Schumann supporte mal de voir le jeu de son épouse plus applaudi que sa musique. Lorsque le couple se rend en Russie en 1844, la pianiste enthousiasme un auditoire qui accorde en revanche peu d'attention au compositeur. La vie conjugale s'accompagne d'inévitables tensions, Clara n'entendant pas se limiter au statut de femme soumise. Néanmoins, elle accepte de s'effacer. Schumann interné à Endenich après sa tentative de suicide en février 1854, elle renoue bientôt avec sa carrière d'interprète. Pour des raisons matérielles – elle a sept enfants à charge et doit payer la pension d'Endenich – mais aussi parce qu'elle y puise la force lui permettant d'affronter cette situation tragique et qu'elle a besoin d'exister en tant que pianiste.

Durant les années de mariage, ses apparitions publiques se font rares. Mais au domicile des Schumann, le piano résonne lors des soirées presque quotidiennes de «Hausmusik», cette pratique familiale répandue en Allemagne. Toutes les œuvres de chambre de Schumann connaissent ainsi une création privée précédant la création publique. Clara se fait la première interprète de ce répertoire (à l'exception des trois *Quatuors à cordes op. 41*, toutes les partitions de chambre contiennent une partie de piano) qui permet d'équilibrer vie familiale et expression artistique. Composé à l'automne 1842, le *Quintette pour piano et cordes en mi bémol majeur op. 44* lui est expressément destiné. Il offre à la virtuose l'occasion de déployer son jeu incomparable, grâce à un piano omniprésent, exigeant à la fois agilité et puissance.

Il appartient aux rares œuvres qui lui sont officiellement dédiées (hormis le Quintette, seules la *Sonate en fa dièse op. 11* et l'Ouverture de *Hermann et Dorothee op. 136* portent une dédicace à la muse schumanienne). Joué une première fois en privé le 29 novembre 1842, il est dévoilé au public du Gewandhaus de Leipzig le 8 janvier 1843, avec Clara au piano.

Schumann choisit ici un effectif instrumental inédit. Boccherini avait composé des quintettes pour piano et quatuor à cordes, mais la facture en était différente. Il n'existe pas de tradition du quintette avec piano avant 1842. La partition schumanienne pose des bases nouvelles et inspirera ensuite Brahms, Franck ou encore Dvořák. Elle s'inscrit dans un parcours qui explore successivement les genres et les formations: à la décennie du piano (1830–1839) succèdent l'année du lied (1840), celle de l'orchestre (1841) et de la musique de chambre (l'oratorio, l'opéra, la musique chorale a cappella ou avec accompagnement de piano feront leur apparition ultérieurement). En 1842, Schumann aborde tour à tour le quatuor à cordes, le quintette avec piano, puis le quatuor avec piano (op. 47) et le trio avec piano (op. 88). Il manifeste le désir de quitter l'univers intimiste du piano solo et du lied pour affronter des effectifs plus importants. Il veut également prouver qu'il est capable d'écrire de vastes partitions en quatre mouvements et qu'il maîtrise la forme sonate, afin de revendiquer son appartenance à la tradition germanique.

Le Quintette adopte la traditionnelle structure quadripartite: un premier mouvement de forme sonate bithématique; un mouvement lent «In modo d'una Marcia»; un scherzo à double trio; un finale de forme sonate, mais qui renouvelle les schémas préétablis. La tonalité générale de mi bémol majeur et celle d'ut mineur pour le mouvement lent, renvoient à la *Troisième symphonie «Eroica»* de Beethoven (Schumann lui reprend l'idée d'une marche funèbre pour le deuxième mouvement) et au *Trio pour violon, violoncelle et piano D. 929* de Schubert. L'énergie et le caractère conquérant évoquent encore le Cinquième concerto pour piano «L'Empereur», que Clara jouera pour la première fois le 5 décembre 1844. À la veille de quitter Leipzig pour s'installer à Dresde, selon le vœu de Schumann, elle s'empare de l'ultime concerto beethovénien qui deviendra l'un de ses chevaux de bataille, comme le *Quintette op. 44*.

Si le mariage a entravé la carrière de la pianiste, il semble avoir étouffé la compositrice. Clara doutait de ses capacités. «Il fut un temps où je croyais posséder un talent créateur, mais je suis revenue de cette idée; une femme ne doit pas prétendre composer – aucune n'a encore été capable de le faire, et pourquoi serais-je une exception? Il serait arrogant de croire cela, c'est une impression que seul mon père m'a autrefois donnée», confessait-elle en 1839. Schumann acclamait les œuvres de l'enfant prodige, mais il n'était sans doute pas disposé à voir sa femme s'illustrer sur le même terrain que lui. Clara écrit peu jusqu'en 1853, année où les œuvres jaillissent: *Variations sur un thème de Robert Schumann op. 20*, *Trois romances pour piano op. 21*, *Trois romances pour violon et piano op. 22*, *Six lieder sur des poèmes de Hermann Rollett op. 23*. Ce flamboiement précède l'extinction. Car Clara renonce à la création, comme si la compositrice ne pouvait survivre à l'aimé. En 1879 pourtant, elle accepte d'écrire une Marche en mi bémol majeur pour les noces d'or de ses amis Hübner, marche pianistique à double trio, qui cite plusieurs thèmes schumanniens dont la mélodie de la marche funèbre du *Quintette op. 44*. De façon poignante, Clara rend hommage à cette œuvre qui lui est si chère, et célèbre l'amour qui l'unit à son époux par-delà la mort.

Le jardin des sons – Im Garten der Klänge

Dimanche 03.07.2005 20:00

Grand Auditorium

Charles Ives: *In the Night (A Set for Theater or Chamber Orchestra, N° 3)*

Bruno Maderna: *Giardino religioso*

Gérard Grisey: *Partiels («Les Espaces acoustiques» N° 3)*

Alexander Müllenbach: *Antiphonien für zwei Ensembles* (commande / Auftrag:

Etablissement public Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte; création / Uraufführung)

György Ligeti: *Mysteries of the Macabre*

Claude Lenners: *Vol de nuit*

Charles Ives (Peter Eötvös): *From the Steeples and the Mountains*

Sylvain Cambreling direction

Klangforum Wien

Anders Nyqvist trompette

Eva Furrer flûte

Vera Fischer flûte

Markus Deuter hautbois, cor anglais

Bernhard Zachhuber clarinette

Lorelei Dowling basson

Christoph Walder cor

Markus Schwind trompette

Andrew Digby trombone

Lukas Schiske percussion

Adam Weisman percussion

Virginie Tarrête harpe

Valerij Kisseljow mandoline

Marino Formenti piano, célesta

Annette Bik violon

Gunde Jäch-Micko violon

Ivana Pristasova violon

Dimitrios Polisoidis alto

Benedikt Leitner violoncelle

John Eckhardt contrebasse

United Instruments of Lucilin

Sophie Deshayes flûte

Jean Marc Foltz clarinette

Marcel Lallemand clarinette

Lutz Mandeler trompette

Miklos Nagy cor

Alain Pire trombone

Patrick Krysat tuba

Guy Frisch percussion

Serge Kettenmeyer percussion

Christophe Brunner percussion

Sven Kiefer percussion

Maurizio Spiridigliozzi accordéon

Mirjam Rietberg harpe

Pascal Meyer piano

André Pons Valdès violon

Tomoko Kiba violon

Pierre Laurent violon

Alexander Bruck-Santos alto

Christophe Beau violoncelle

André Kieffer contrebasse



Sylvain Cambreling
Photo: Marco Borggreve

«Neue Musik erfühlen, dann ist sie einfach.»
Bruno Maderna

Im Garten der Klänge

Ein kleiner Rundgang durch ein außerordentliches Konzertprogramm

Bernhard Günther

In the Night

«Adagio molto» – mit dunklen, geheimnisvollen Klängen beginnt ein ungewöhnliches Konzert, das zwei Ensembles auf der Bühne des Grand Auditorium vereinigt. Beide Ensembles, United Instruments of Lucilin aus Luxemburg und das Klangforum Wien, widmen sich mit Leidenschaft der ungewöhnlich vielfältigen und teilweise ungewöhnliche Virtuosität erfordernden Musik diesseits der Grenzen des klassischen Repertoires. Sylvain Cambreling, Erster Gastdirigent des Klangforums, vermag es, jene ungewöhnliche Intensität und Dreidimensionalität spürbar werden zu lassen, die in vielen Partituren der neuen Musik verborgen liegt. Das Konzert mit dieser nahezu luxuriösen Konstellation von Interpreten ist der Versuch, bereits mit der Eröffnungswoche der Philharmonie die Vielfalt an faszinierenden neuen musikalischen Räumen erlebbar werden zu lassen, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts für zeitgenössische Ohren eröffnet wurden.

Diese Erkundung beginnt, «Adagio molto», in einer ruhigen Sommernacht im ländlichen Amerika vor rund 100 Jahren – genauer gesagt, mit einer Komposition, die Charles Ives um 1915 auf Basis musikalischer Rohmaterialien aus den Jahren 1899 bis 1906 komponiert hatte. «Dieser gesamte Satz», schrieb Ives später zu In the Night, «ist ein Versuch, diese fernen, fast stillen Klänge der Natur in einer ruhigen Sommernacht in einem Wald widerzuspiegeln – und vielleicht einige der Gefühle und Gedanken eines einsamen, alten Mannes, der vielleicht «dahingehen wird» – während die fernen Kirchenglocken läuten.»¹ Dem Hornsolo in diesem dritten Teil aus dem *Set of Pieces for Theater or Chamber Orchestra* sind in der Partitur die dunkel gestimmten Worte eines alten Minstrel Songs unterlegt:

«Oh! I hear the owl a-hootin' in the darkness of the night, and it brings the drops of sweat out on my brow: and I git' so awful lonely that I almost die of fright, for the little cabin is all empty now.»

Die plastischen Klangwirkungen der kleinstädtischen Theater Orchestras – Ives hatte selbst lange in der Blaskapelle seines Vaters mitgespielt – gehören zu den musikalischen Erlebnissen seiner Kindheit, an die Ives sich Zeit seines Lebens erinnerte. Außer der Farbigkeit der heraufbeschworenen Bilder ist dabei die Erinnerung durch die Anpassungsfähigkeit und Vielseitigkeit der Ensembles geprägt: «Die Größe dieser Orchester schwankte zwischen vier bis fünf und 25 Musikern; in den kleineren Ensembles mussten die vier oder fünf Musiker meistens die Arbeit von 20 übernehmen, ohne sich dabei aus der Ruhe bringen zu lassen. Doch sie lieferten manchmal so lautstarke Untermalung während der «dramatischen Handlung» wie eine ganze Blaskapelle. [...] Das Dirigieren übernahm zumeist der Pianist, wobei sein Kopf oder ein anderer gerade nicht benötigter Körperteil als Behelfs-Taktstock fungierte.»

Charles Ives, der beim Spielen seiner Musik immer wieder improvisierte und auch seinen Interpreten großzügig bemessene Spielräume ließ, erschloss wie kaum ein Zweiter – gerade mit diesem Einräumen der Freiheit wie auch mit der ebenso freimütigen Kombination von Anklängen, Zitaten, Impressionen aus der Vergangenheit in seiner Musik – die Räume der Erinnerung und Imagination.

¹Entwurf eines Briefs an Gerald Strang vom 09.11.1940, nach James B. Sinclair: *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*. – New Haven: Yale UP, 1999, vgl. <http://webtext.library.yale.edu/xml2html/music.ives-sinclair.nav.html>

Giardino religioso

Dem kurzen Nachtstück von Ives folgt eine Musik, die bei aller Unsentimentalität (und – warum nicht – auch Radikalität) der ‚Avantgarde‘ aus der Mitte des 20. Jahrhunderts äußerste Sinnlichkeit, Zartheit und Anschaulichkeit entfaltet. Denn Bruno Maderna (1920–1973) war eine Ausnahmerecheinung: Er schaffte mit der «natürlichen Autorität seiner offensichtlichen musikalischen Inspiration»² spielend die Verbindung zwischen der jahrhundertealten musikalischen Tradition Venedigs und den ‚roaring fifties‘ der Darmstädter Avantgarde. Als Dirigent war er in den vielstimmigen Klangwelten der Renaissance ebenso beheimatet wie in den Experimenten der Nachkriegszeit um Pierre Boulez und Luigi Nono. Als Komponist kompromisslos, immer sprühend vor Leidenschaft, war Musik für ihn eine höchst lebendige, organische Materie.

In kaum einem Stück wird das greifbarer als im wenige Monate vor seinem Tod komponierten *Giardino religioso* (1972). Mit Religion hat das Stück wenig zu tun, um so mehr aber mit einem höchst realen Garten – denn hinter dem Titel versteckte Maderna den Namen des Musik-Mäzens Paul Fromm, dessen Fromm Foundation den Kompositionsauftrag zu diesem Werk erteilt hatte.³ Die in Fromms Garten verbrachten Stunden regten Maderna zu einem neuen Kompositionsprinzip an: wie beim Umhergehen in einem Garten, nicht an ein starres Zeitmaß gebunden, können sich die Musiker ihren ‚Weg‘ durch die auf den Notenblättern räumlich verteilten Elemente teilweise selbst wählen. Die Partitur sieht vor, dass auch der Dirigent (bei der Uraufführung im Rahmen des Tanglewood Festivals dirigierte Maderna selbst) sein Pult verlässt, Instrumente auswählt und sich an dem Finden der schönsten Wege durch den Garten beteiligt. Durch das Erleben der Vielfalt der Formen und Blickwinkel des Gartens wird der *Giardino religioso* zu einem zarten Plädoyer für gedankliche Freiräume, zur Form geworden in Musik.

Partiels

‚Partiels‘ – das sind Teiltöne, die einzelnen Frequenzen, aus denen jeder Klang eines Instruments zusammengesetzt ist. ‚Partiels‘, das sind zugleich auch die Elementarteilchen, aus denen einer der erstaunlichsten Komponisten der letzten Jahrzehnte seine musikalischen Räume bildete. Auf die geradezu mikroskopische Analyse der Beschaffenheit von Klängen folgte bei Gérard Grisey nämlich eine laborartige Synthese, ein Wieder-Zusammen-Fügen der kleinsten Klangelemente zu frappierenden, nie gehörten musikalischen Wirkungen – wenn beispielsweise die Instrumente eines Orchesters plötzlich in Gestalt des spezifischen Oberton-Spektrums einer Oboe zusammengesetzt werden.

Partiels (1975) bildet den dritten Teil eines Werkzyklus, an dem Grisey zwölf Jahre lang, von 1974 bis 1985 gearbeitet hatte, und der bezeichnender Weise den Titel *Les Espaces acoustiques* trägt. Diese sechsteilige Folge ‚akustischer Räume‘ beginnt mit einem ausgedehnten *Prologue* für Bratsche solo und erweitert sich über *Périodes* für sieben Musiker, *Partiels* für 18, *Modulations* für 33 Musiker und *Transitoires* für Orchester bis zum energiesprühenden *Epilogue* für vier Solo-Hörner und Orchester, den Frank Hilberg in der Zeit als «spektralen Walkürenritt» feiert: «Neunzig Minuten insgesamt, ein Ausschreiten musikalischer Räume von der Kammer zu den Dimensionen eines Domes. Und darin finden sich die erstaunlichsten Dinge, ein Universum aus kreisenden Figuren, periodischen Prozessen, mikrotonal-flirrenden Tongirlanden, überschleiert von pastellenen Flageolets. Auch die schnellen Tempoformen kommen vor, wie in den orgiastischen Bläserkaskaden am Ende, ein Außeratenspielen sondergleichen. Nach neunzig Minuten sitzt der Hörer in seinem Sessel wie nach einer Yoga-Kur: ungläubig über die innere Reise, die er durchgemacht hat, noch ganz im Banne der klingenden Wunderkammern.»⁴ Das selten zu hörende Gesamtwerk *Espaces acoustiques* erklingt am 19.11.2005 im Grand Auditorium im Rahmen des Festivals «Rainy Days», das in diesem Jahr die faszinierend schillernden und pulsierenden Klänge der von Gérard Grisey mit entwickelte ‚Musique spectrale‘ in den Mittelpunkt rückt.

²Raymond Fearn: «Bruno Madernas natürliche Autorität», in: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse. – Stuttgart: Daco, 1996

³Paul Fromm stand für ein ‚Kunstsporing‘ der anderen Art: 1939 aus Deutschland nach Chicago geflohen, war er dort durch den Aufbau eines Weinimport-Unternehmens zu Vermögen gelangt: Er hatte irgendwann in den 1950er Jahren (in seinen eigenen Worten) das Gefühl, «zu wohlhabend geworden zu sein. Ich bin jetzt in der Lage, Glück für andere kaufen zu können. Der Arbeitgeber kann nun seinen Angestellten dienen, indem er ihnen geistige Anleitung als Dank für ihren Dienst bietet. Andernfalls erliegen wir wir in den nächsten 25 Jahren einer neuen Einsamkeit, einem geistigen Bankrott. Ich möchte keinen Dank dafür. Nichts würde mich verleger machen. Es ist der Komponist, der unseren Dank verdient. Ich verachte das Verhältnis zwischen dem Weihnachtsmann und dem braven Kind.» Nach Arthur Berger: «What Mozart Didn't Have: The Story of the Fromm Music Foundation», High Fidelity, 1 X/2 (1959)

⁴Frank Hilberg: «Klingende Wunderkammern», Die Zeit 47/2001

«From the Steeples—the Bells!—then the
Rocks on the Mountains begin to shout!»
Charles Ives

Mysteries of the Macabre

Drei Arien aus der Oper *Le Grand Macabre*, in der Fassung für Solo-Trompete in C und Kammerorchester (1974–1977, revidiert 1992), lassen beim Hören wiederum ganz anders gestaltete, nicht minder erstaunliche Räume entstehen – in diesem Fall Szenarien aus einem bizarren, opern-, nein: geradewegs operettenhaften Fantasiereich. György Ligeti (*1923) zählt zu den weltweit bekanntesten Komponisten der Gegenwart – und das weit über Kennerkreise zeitgenössischer Musik hinaus, hatte doch Stanley Kubrick mit *2001 – A Space Odyssey* (1968) den futuristischen Klangflächen des ungarisch-österreichischen Komponisten einen veritablen Chart-Erfolg beschert.

Die aberwitzige Virtuosität der drei kurzen *Mysteries of the Macabre* eröffnet – das funktioniert bei dieser bildstarken Musik auch ohne jede Opernbühne – den Blick auf die grellen, überzeichneten Tableaux des *Grand Macabre*. Das verkommene ›Breughelland‹ des Fürsten Go-Go, das nur durch eine Verkettung von Absurditäten glücklich dem Untergang entgeht, liefert reichlich Stoff für die phantastischen Klangkaskaden, mit denen die Musik von György Ligeti in diesem instrumentalen Opern-Extrakt den Bühnenraum ausfüllt.

Vol de Nuit

Eine nächtliche, Raumvorstellungen begreifende Klangwelt ist es, die der ›Nachtflug‹ von Claude Lenner mit einer rhythmischen, impulsiven musikalischen Sprache entstehen lässt. Das Stück ist die Konzertsfassung eines Abschnitts aus dem Musiktheaterprojekt *Gruppenbild mit Dame* nach Heinrich Böll. Lenner, als Schüler von Alexander Mültenbach längst selbst einer der renommiertesten Komponisten aus Luxemburg, bezieht sich mit *Vol de nuit* auf den gleichnamigen Roman von Antoine de Saint-Exupéry, mit dem die 1995 entstandene Komposition das bildhafte Heraufbeschwören von Kräften verbindet, die außer Kontrolle geraten. Ist das bei Saint-Exupéry der (scheiternde) Versuch, ein Unwetter über den Anden zu bezwingen, kommt in der Komposition von Lenner die Reflexion über die von Menschen gemachte Gewalt nächtlicher Bombardements im Zweiten Weltkrieg hinzu. Die selbst der eindringlichsten Musik innewohnende Vieldeutigkeit ist dabei bereits den Naturschilderungen Saint-Exupérys zu eigen – in den Geheimnissen der Nacht liegen Schönheit und Bedrohlichkeit nahe beieinander.

From the Steeples and the Mountains

Das kurze Stück ›von den Kirchtürmen und den Bergen‹, 1901 von Charles Ives im Alter von 27 Jahren komponiert, beschließt das Konzert mit einem Blick in weite Ferne. Realisiert wird die Aufführung in der Bearbeitung von Peter Eötvös, der sich dem bruchlos über mehrere Oktaven reichenden Spektrum von Glockenklängen, das Ives vorschwebte, mit einem umfangreichen Arsenal an Schlaginstrumenten nähert – unter anderem 16 große Plattenglocken, 10 Gongs, 9 Kuhglocken und 12 Crotales werden für die Aufführung benötigt, gespielt von sechs Schlagzeugern. Ives notierte auf einer Kopie der Partitur: ›Von den Kirchtürmen – die Glocken! – dann beginnen die Felsen auf den Bergen mit gewaltiger Stimme zu ertönen!‹

Wenn es darum geht, die Erschließung neuer Räume mit den Mitteln der Musik greifbar werden zu lassen, darf am Schluss die wohl am meisten zitierte der Kindheitserinnerungen von Charles Ives nicht fehlen. Sein Vater George Edward Ives (1854–1894) war im Bürgerkrieg als Regimentskapellmeister zu Ehren gekommen und übernahm nach seiner Heimkehr so ziemlich sämtliche musikalischen Funktionen in seiner heimatlichen Kleinstadt Dunbury: die Leitung der Blaskapelle (übrigens auch des örtlichen ›Theater orchestras‹) sowie des Chores, ferner das Organistenamt und den Musikunterricht. Er galt bald im Ort als unermüdlicher Musikexperimentator sowie als schrulliger (doch angesehener) Querkopf – und er steckte den jungen Charles Edward, der das väterliche Klavier mit Begeisterung als Schlagzeug verwendete, mit seinen Experimenten an. Dazu gehört auch eines, in dessen Mittelpunkt ein Kirchturm stand: Während Vater und Sohn Ives auf dem Turm postiert die Ohren aufsperrten, marschierten sämtliche Blaskapellen des Ortes, vom Vater mit verschiedenen Stücken in unterschiedlichen

Tonarten, Lautstärken und Tempi durch die Straßen des Ortes geschickt, allmählich auf verschlungenen Wegen auf die Kirche zu; die Klänge, verschlungen, gewannen an Dimensionen, kamen aus der Ferne wie aus der Nähe, vereinten sich erst im Ohr des Zuhörers.

Um genau zu sein: Im Ohr jedes Zuhörenden anders.



Klangforum Wien
Photo: Claudia Prieler

Kommunikation vor allen Dingen.

Alexander Müllenbach im Gespräch mit Bernhard Günther

über die Eröffnung der Philharmonie, Bananen, Phantasie, graphische Partituren und Konventionalität

Was bedeutet für Sie die Eröffnung des neuen Hauses auf Kirchberg?

Die Eröffnung der Philharmonie ist eine Art Angelpunkt in der Entwicklung der luxemburgischen Musikszene – weil, wie ich glaube, zum ersten Mal wirklich bewusst wird, dass wir mit rein nationalem Publikum und rein nationalen Mitteln zu eng greifen. Bis jetzt genügte das; wenn man einen Raum mit 700 Plätzen hat, ist es nicht so schlimm, wenn da auch einmal nur 200 sitzen. Der Saal mit 1.500 Plätzen ist eine Herausforderung; wenn wir nicht Programme anbieten, die allein schon von der Substanz her auch jenseits der Grenzen ein Publikum berühren und interessieren, und das über die Grenzen hinaus vermarkten, dann wird es schwierig. So wird sich mit der Philharmonie der Horizont in mancherlei Hinsicht erweitern. Darüber hinaus bin ich als gebürtiger Luxemburger natürlich stolz, dass wir so ein schönes Gebäude hier errichten. Die Philharmonie reiht sich nahtlos ein in eine Reihe von tollen Initiativen. Da muss ich Frau Hennicot-Schoepges loben, die ehemalige langjährige Kulturministerin, die gleichzeitig Bautenministerin war – eine ideale Kombination, um auf dem Gebiet der Kultur zu bauen. Wenn man das Museum bedenkt, den sicherlich auch sehr brauchbaren Saal in Echternach, auch in Ettelbrück, dann La Coque und alles, was sich auf dem Kirchberg tut – das ist eine tolle Entwicklung. Unser alter luxemburger Wahlspruch heißt ja «Mir wëlle bleiwe wat mir sin» – das soll man nicht mißdeuten: das wollte damals heißen, dass wir nicht fremdbestimmt sein wollen, sondern wirkliche Luxemburger sein. Wir waren ja bis 1867 immer fremdbestimmt, immer besetzt, und da hat sich dieser Wahlspruch als eine Art Beschwörung entwickelt. Das konnte man dann natürlich auch in vielfacher Hinsicht ins Negative verkehren: Wir wollen auf unserem eigenen Mist bleiben, ohne uns darum zu scheren, was um uns herum passiert. Mit der zunehmenden Europäisierung (nicht Globalisierung) merkt man, wie sich die Grenzen öffnen – und das ist auf kulturellem Gebiet sehr gut.

Sie als in Luxemburg geborener Künstler, Komponist, Pianist haben ja ohnehin seit langem den Blick über den Tellerrand praktiziert: Sie haben eine Professur in Salzburg, gehören zu den international bekanntesten Musikschaffenden aus Luxemburg. Aus Ihrer Perspektive als erfolgreichem kulturellem 'Export' des Landes müsste Luxemburg ja ohnehin schon durchlässige Grenzen haben. Welche konkreten Veränderungen erwarten Sie sich vom Bau der Philharmonie für das musikalische Leben vor Ort?

Ich lebe seit 1977 zwischen verschiedenen Zentren; mein Hauptwohnsitz ist Salzburg, aber ich bin sehr viel in Luxemburg und habe hier wesentlich das Musikleben mitgestaltet – ich habe die Luxemburgische Gesellschaft für Neue Musik (LGNM) gegründet und war elf Jahre ihr Präsident, ich bin Präsident des nationalen Musikrats, bin auch Mitglied des Verwaltungsrats der Philharmonie und habe immer versucht, in Luxemburg meine Ideen und mein Verständnis der Lage und der Möglichkeiten einzubringen. Es war von Anfang an meine Vision, dass eine kleine Stadt nicht unbedingt in jeder Hinsicht klein sein muss, vor allem wenn sie so zentral gelegen ist wie Luxemburg. Man sieht das bei Santiago de Compostela im Mittelalter, bei Montpellier, oder auch am Wachsen und Abnehmen der Bedeutung Wiens je nach den politischen Konstellationen: Zur

Zeit des Eisernen Vorhangs ist die Jugend massenweise aus Wien ausgewandert, weil es an dieser gefährlichen Peripherie lag, und Wien drohte zu einer Randerscheinung zu werden – wohingegen nach der Öffnung des Eisernen Vorhangs die Stadt unglaublich expandierte und modernisiert wurde; jetzt liegt sie wieder da, wo sie früher einmal war. Es ist eine Frage des politischen Willens, und auch des künstlerisch-gestalterischen Willens, wie wichtig eine Stadt für die Welt ist. Ich habe immer insistiert darauf, dass wir nicht eng denken. Natürlich sollten wir keinen Größenwahn haben, aber wir sollten unsere Möglichkeiten ausnutzen, die ja – unter anderem auch in finanzieller Hinsicht – eigentlich doch beträchtlich sind: Wir haben eine bessere finanzielle Situation als die meisten Länder, also können wir ruhig auch mehr in Kultur investieren. Wir können uns einerseits das Beste ins Land holen und andererseits das Beste in uns entwickeln, indem wir uns an den internationalen Maßstäben orientieren. Dass Komponisten kleine Stücke und 'Veilchen' für die Überreste der Chöre in den Dörfern schreiben, ist zwar eine sehr wichtige Sache und sollte mit größter Kompetenz geschehen – aber das genügt nicht. Man sollte sich als Komponist im internationalen Geschehen behaupten können, sich einreihen können, Kontakte knüpfen, Ensembles auf höchstem Niveau herholen können. Das ist eine Frage der Imagination, der Information, des Willens und des Könnens. Wenn man will, kann man in der Antarktis Bananen züchten – nicht, dass wir das wollten, aber möglich ist alles.

Die künstlerische Programmgestaltung des Hauses zeigt ja schon in der Eröffnungswoche sehr deutlich, dass es nicht etwa darum geht, Bananen in die Antarktis zu bringen oder Eisberge nach Nicaragua. Die Philharmonie versucht, in einer inspirierenden Wechselwirkung das Beste aus Luxemburg mit dem Besten, das sich musikalisch weltweit erleben lässt, hier vor Ort zu einem Ganzen werden zu lassen. Das richtet sich einerseits an das Publikum, dem es nicht nur zu zeigen gilt, wie großartig Konzerterlebnisse sein können, sondern auch, was das aus einer konkreten luxemburger Perspektive bedeuten kann – allein in der Eröffnungswoche sind maßgeschneiderte Auftragswerke von fünf Komponisten zu hören, die vor Ort in Luxemburg für das Publikum der Philharmonie arbeiten. Andererseits wendet sich die Philharmonie somit eben auch an die Kulturschaffenden, um ihnen so etwas wie eine Heimstatt zu bieten: Von Interpreten, die im neuen Haus einen Residenzort finden, begonnen mit dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg, über Komponisten, bis hin zum Videokünstler. Wie, glauben Sie, kann die Philharmonie für beide Seiten, Publikum wie Künstler, zu einer Inspirationsquelle werden?

Die Voraussetzung dafür, dass das Publikum sich für zeitgenössische Kreationen interessiert, ist eine geschickte Vermarktung, beständige Kontaktnahme, Kommunikation, in dem Sinn, dass man in der Philharmonie Erlebnisse hat, die – ohne das Wort «einzigartig» zu strapazieren –, so sind, dass man sagt, es war toll, was da passiert ist, da gehen wir wieder hin. Dazu muss man den richtigen Weg finden, um die Leute anzusprechen, das bedarf wirklicher Kommunikatoren; Musik zu vermitteln, ist eine Kunst und eine Wissenschaft. Dann darf man nicht vergessen: der Raum wird wunderschön sein, sowohl das Grand Auditorium als auch die Salle de Musique de Chambre und schließlich die Espace Découverte, wo man – wie «Découverte» ja schon sagt – auch sehr frei, gewagt und phantasievoll mit den Tönen umgehen kann, wo man das Publikum sehr in den Sound, in die Klangumgebungen involvieren kann. Dann gibt es die Möglichkeit, Festivals mit bestimmten Schwerpunkten zu machen. Dann die Osmose, Wechselwirkung zwischen großen internationalen und heimischen Künstlern – ich habe beim Konzert am 3. Juli das Privileg, mit dem Klangforum Wien einerseits und Lucilin andererseits, das ein wirklich tolles und erprobtes Ensemble luxemburger Provenienz ist, zu arbeiten, dazu mit einem Dirigenten wie Sylvain Cambreling, der auf diesem Gebiet eine der großen Koryphäen ist. Das ist etwas, das mich weiter bringen wird. Auch Camille Kerger, dessen Stück am 29. Juni vom London Philharmonic Orchestra gespielt wird – das ist eine tolle Erfahrung, und wenn sein Stück gut ist, warum sollte das Orchester das nicht auch einmal woanders spielen? Die meisten Kollegen schreiben sehr gute Musik, die leider zu wenig bekannt ist. Am Anfang meiner Zeit als Präsident der Luxemburger Gesellschaft für neue Musik fanden die

jährlichen Weltmusiktage des internationalen Dachverbandes IGNM auch einmal in Deutschland statt. Eines Tages bekam ich einen Anruf von einem der Verantwortlichen für dieses Festival, und er sagte: «Wir haben uns wirklich bemüht, jedes Land zu integrieren, dass ein oder mehrere Komponisten zum Zuge kommen, aber wir haben Probleme mit Luxemburg. Die Kompositionen, die Sie uns geschickt haben, die sind, wie soll ich sagen, die sind ...» – ich habe dann eingehakt und gesagt: Die sind Ihnen nicht progressiv genug, nicht wahr? Er sagte, genau das sei das Problem, und fragte, ob wir nicht andere Stücke vorschlagen könnten. Ich sagte, ich würde mich wieder mit dem Komitee zusammensetzen; das taten wir, und beschlossen aber, bei der Auswahl zu bleiben, die die internationale Jury getroffen hatte. Er rief mich wieder an, ich teilte ihm mit, dass wir bei unseren Entscheidungen blieben, und ich sagte: «Wissen Sie, von diesen Kompositionen sind einige mit größtem Erfolg in mehreren Ländern der Welt gespielt worden.» «Ach so», sagte er, «interessant, wir werden uns die Stücke noch einmal anschauen.» Einige Tage später rief er wieder an und sagte: «Herr Müllenbach, diese Werke sind ja unglaublich; wenigstens drei davon sind ja fabelhaft.» Ich habe dann gesagt: «Sehen Sie! Wie kommt es denn, dass Sie die Partituren einfach auf den Müll geworfen haben?» «Ja, Sie wissen doch, bei so vielen Einreichungen ...» Ich sagte: «Sie schlagen die Partitur auf, sehen einen 4/4-Takt und sagen, ach mein Gott, das fliegt nach links auf den Müll. Und hier: graphisch notiert, oh, wunderbar. Sie haben sich überhaupt nicht die Mühe gemacht, mal hineinzuhören, wie diese Musik wirklich ist.» Das ist immer so: auch hier wurde gute Musik geschrieben, aber man muss daran glauben und sie entsprechend vermarkten und promoten.

Ich entnehme dem jetzt aber nicht, dass graphisch notierte Musik schlechter ist?

Überhaupt nicht. Aber graphisch notierte Musik muss auch nicht unbedingt gut sein, weil sie progressiv aussieht. Es gibt viel Partituren, die schauen gut aus, klingen aber nicht besonders; dasselbe gilt auch umgekehrt: es gibt Partituren, die schauen ganz konventionell aus, und klingen hervorragend. Ich erinnere nur an Scelsi, oder auch Messiaen, das schaut manchmal fast wie eine Schülerhandschrift aus, aber wenn man das dann hört, ist es das Persönlichste, was man sich vorstellen kann.

Was ist für Sie das erste Argument, um das Publikum in Luxemburg und in der Großregion für Konzerte mit zeitgenössischer Musik zu begeistern? Was sind die besten Gründe, um sich so etwas anzuhören?

Das ist sehr variabel, denn es geht immer auch um die Überzeugungskraft eines Komponisten und seines Konzepts. Was man immer machen sollte, wenn Komponisten kommunikationsfähig sind, ist, dass man sie nicht nur Kommentare zu ihrer Musik schreiben lässt, sondern sie auch vor dem Konzert oder währenddessen ein wenig über das Werk erzählen lässt. Da stellt man sich selber dar; wobei es, wenn jemand schüchtern aussieht, noch nicht besagen muss, dass dann auch die Musik schüchtern aussieht. Aber es ermöglicht dem Publikum, sich ein persönliches Bild zu machen. Ich habe in meiner Kommunikation viel damit gearbeitet, Brücken zum Publikum herzustellen, indem ich ihnen Bilder gab – ich glaube an die Kraft der Bilder und an die Korrespondenz zwischen dem Visuellen und dem Akustischen. Ich glaube überhaupt daran, dass alles fließend ist, in dem Sinne, wie schon Heraklit gesagt hat, und wie Baudelaire bekräftigt hat. Man setzt visuelle Eindrücke akustisch um und umgekehrt, innere Bilder kommunizieren mit äußeren Bewegungen, äußere Bewegungen werden zu inneren – das ist alles sehr, sehr wichtig, und die Leute warten nur darauf, dass man ihnen irgendetwas in die Hand gibt, dann verstehen Sie das alles sehr gut. Das schlimmste ist, wenn man sie mit dem blöden Argument der «absoluten Musik» alleine lässt – was soll denn das? Ist das denn wirklich so schlimm, wenn man bei der Alpensinfonie von Richard Strauss erklärt, jetzt pflückt er die Veilchen, da sind die Kühe, und jetzt kommt ein Gewitter? Warum sollte man denn da nur Fugen hören, oder sich bei einem Streichquartett von Beethoven nichts denken? Das Resultat ist, dass ein großer Teil

der Menschheit sich diesen Werken gar nicht zuwendet. Das liegt natürlich zunächst einmal an der Erziehung in der Schule, aber vielfach auch daran, dass diese Musik als etwas betrachtet wird, das nur für Abgehobene da ist und das ›gemeine Publikum‹ in keiner Weise berührt. Und dann wendet sich dieses der Rockmusik und sonstigen Formen zu, denen es sich gewachsen fühlt. Ich habe Kommentare von Komponisten gesehen, die so spröde waren, so vermessen-intellektuell, dass ich beim besten Willen keine Lust bekomme, so etwas zu lesen, und das Werk auch gar nicht hören will. Da hört man manchmal dilettantische Werke, aber der Komponist redet, als wäre Adorno ein Waisenknabe dagegen. Da geht bei mir nichts mehr. Man sollte mit aller Bescheidenheit und mit aller Kraft versuchen, den Menschen einen Weg zu seiner Musik zu öffnen. Wenn man sich da bemüht, besteht die Chance, dass die Menschen seine Musik verstehen – und dann vielleicht auch mögen.



Alexander Müllenbach
Photo: Laurent Friob

Alexander Müllenbach: Antiphonien für zwei Ensembles (2005)

Antiphonie [aus dem Lateinischen für Wechselgesang] als Ur-Bedürfnis, auf ein (Klang-)Ereignis (mit einem Klang) zu reagieren, es zu imitieren, zu kommentieren oder zu konterkarieren; schon in der ersten Mutter-Kind-Beziehung, beim Erlernen des Sprechens, kommt dieses elementare (akustische) Aktions-Reaktions-Prinzip als ein lebensnotwendiges Kommunikationsmittel zum Einsatz. Und es setzt sich fort in vielfacher Weise im Dialog, im Streit, im Wechselspiel eines Redners mit einer reagierenden Menschenversammlung, im Schlachtgetümmel und in mancherlei anderen Situationen in der Gesellschaft; in der Faszination der Menschen für das Echo (›wie man in den Wald hineinruft, so schallt es heraus‹), das die eigenen Lauterzeugungen zurückgibt, verzerrt, verfremdet. In der Kunst findet man es in der antiken Tragödie, wo der Chor mit den Schauspielern in Wechselwirkung tritt, beziehungsweise die Handlung in moralisch-philosophischer Hinsicht kommentiert und so als eine Art Spiegel, ›Reflexion‹ fungiert. Früh bilden sich auch die verschiedenen Typen des Frage-Antwort-Prinzips heraus: Solist gegen Chor, Solist gegen Solist, Chor gegen Chor. Je nach dem spricht man von

Responsorial- oder von Antiphonal-Technik. In der Gregorianischen Musik kommen beide Typen in paradigmatischer Form vor.

Als ein Glanzpunkt in der Entwicklung der Antiphonal-Technik darf die venezianische Mehrchörigkeit gelten, in der auch das Prinzip der motivisch-thematischen Imitation bereits eine wesentliche Rolle spielt. Hier sei vor allem Giovanni Gabrieli erwähnt, dessen *Canzoni* und *Sacrae Sinfoniae*, um 1600 herum für die Basilica San Marco in Venedig komponiert, herrliche Beispiele früher Stereophonie darstellen. Über Gabrielis Schüler Heinrich Schütz kommt die "Coro spezzato"-Technik auch nach Deutschland und wird mit Johann Sebastian Bachs Passionen einen grandiosen Gipfelpunkt erleben.

Seitdem haben unzählige Komponisten sowohl in geistlichen wie auch in weltlichen Werken sich dieses wirkungsvollen Mittels bedient und es weiterentwickelt. Concerto und Concerto grosso sind eine konzertante Anwendung und Entwicklung der Responsorial-Technik, und im Repertoire der Sinfonik ist die Gegenüberstellung von Soli oder Gruppen zu einer kaum noch beachteten Realität geworden. Was jetzt die spezielle Anwendung und Weiterentwicklung der Coro spezzato-Technik anbelangt, kennt die rezentere Musikgeschichte eine ganze Reihe von markanten Beispielen; erwähnen wir nur Benjamin Britten's *War Requiem*, Arthur Honeggers Oratorio *de Noël*, Karlheinz Stockhausens *Gruppen für drei Orchester* und sein *Carré für vier Chöre und Orchester*, ferner *Répons* von Pierre Boulez (Responsorial) sowie Elliott Carters *Konzert für zwei Streichorchester*.

Mein Werk *Antiphonien* reiht sich in diese lange Tradition ein und nutzt die Möglichkeiten der Gegenüberstellung zweier Klanggruppen auf diverse Art und Weise aus. Zwei gleiche Ensembles, jedes aus elf Spielern bestehend (zusammengesetzt aus Flöte, Klarinette, Trompete, Posaune, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, Klavier und Schlagzeug), sind symmetrisch auf beiden Seiten der Bühne platziert und agieren gegeneinander, miteinander, responsorial oder antiphonal.

Das Werk besteht aus fünf Abschnitten:

Teil I: Introduction – Signale I (Ur-Rufe)

Teil II: *Nocturne I – Klage* – A: *Cantilene*, Flöten und Klarinetten im Wechselspiel (Teil 1); B: *«Melting Tune»* – Choralartige Struktur und ihr Schatten; A: *Funérailles* (Teil 2)

Teil III: *Puzzle*

Teil IV: *Nocturne II* (Bläser-Streicher-Kontinuum, gegliedert durch weiche, aquatisch-verschwimmende Klavier-Schlagzeug-Mäander)

Teil V: *Finale* – Signale II (schließt den Kreis zur Introduction – Signale I)

Antiphonien pour deux ensembles (2005)

Antiphonies [du mot latin, désigne le chant alterné]: besoin originel de réagir à un son par un son, de l'imiter, le commenter ou le contrecarrer. Dès la première relation mère-enfant, par l'apprentissage du langage, ce principe (acoustique) élémentaire d'action-réaction intervient en tant que moyen de communication vital. Et il continue de s'exprimer différemment par le dialogue, le conflit, le jeu de communication entre un orateur et un public réactif, une situation de lutte et bien d'autres cas de figure qui surviennent en société.

De même, l'Homme est fasciné par l'écho qui lui renvoie ses propres sons, déformés et dénaturés (on récolte ce que l'on a semé, c'est-à-dire que la réalité se fait l'écho du comportement de chacun). Ce principe existe également dans le domaine artistique, dans la tragédie antique plus précisément, où chœur et acteurs inter-

agissent ou bien où le chœur commente l'action sur le plan moral et philosophique, faisant ainsi office d'une sorte de miroir, d'une réflexion au sens propre du terme. Le principe de question-réponse prend rapidement plusieurs visages: le soliste face au chœur, le soliste face au soliste, le chœur face à chœur. Selon les cas, on parle de technique de réponse ou de technique d'antiphonaire. Dans la musique grégorienne, toutes deux se côtoient de manière paradigmatique.

Dans l'art vénitien, la présence de plusieurs chœurs a marqué l'apogée du développement de la technique d'antiphonaire, où le principe de l'imitation du motif et du thème jouait déjà un rôle prépondérant. Mentionnons ici Giovanni Gabrieli, dont les *Canzoni* et les *Sacrae Sinfoniae*, composées vers l'an 1600 pour la Basilique de Saint-Marc à Venise, illustrent à merveille les débuts de la stéréophonie de cette époque. Grâce à Heinrich Schütz, élève de Gabrieli, la technique du «coro spezzato» est exportée en Allemagne, où elle connaîtra son apogée dans les Passions de Jean-Sébastien Bach.

Depuis, d'innombrables compositeurs ont employé et développé ce moyen efficace, aussi bien dans des œuvres religieuses que profanes. Le concerto et le concerto grosso, constituent une application et un développement concertant de la technique de réponse et, dans les répertoires symphoniques, la mise en présence de solos ou de groupes ne se remarque même plus. En ce qui concerne l'usage et le développement spécifiques de la technique «coro spezzato», l'histoire musicale récente présente toute une série d'exemples marquants; pour n'en citer que quelques-uns, le *War Requiem*, de Benjamin Britten, l'*Oratorio de Noël* de Arthur Honneger, *Gruppen für drei Orchester* (Groupes pour trois orchestres) et *Carré für vier Chöre und Orchester* (Carré pour quatre chœurs et orchestres), de Karlheinz Stockhausen ainsi que *Répons* de Pierre Boulez (technique de réponse) et *Konzert für zwei Streichorchester* (Concerto pour deux orchestres à cordes), de Elliott Carter.

Mon œuvre *Antiphonien* s'inscrit dans cette longue tradition et met à profit, de diverses manières la mise en présence de deux groupes sonores. Deux ensembles identiques, composés chacun de onze musiciens (flûte, clarinette, trompette, trombone, violon, viole, violoncelle, contrebasse, piano et batterie), sont disposés symétriquement de chaque côté de la scène et tour à tour s'opposent ou interagissent, selon les techniques de réponse ou d'antiphonaire.

L'œuvre se décline en cinq parties:

Partie I: Introduction – Signale I (cris primitifs)

Partie III: Nocturne I – Klage – A: cantilène, flûtes et clarinettes en alternance (partie 1); B: «Melting Tune» – Structure en chorale et ses nuances; A: Funérailles (partie 2)

Partie II: Puzzle

Partie IV: Nocturne II (enchaînement d'instruments à vent et à cordes guidé par les méandres d'un piano et d'une batterie aux sons aquatiques et flous)

Partie V: Finale – Signale II (referme le cercle jusqu'à l'introduction – Signale I)

Alexander Müllenbach

Dance towards the future

Dimanche 03.07.2005 22:30

Foyer

Paul D. Miller a.k.a. DJ Spooky that Subliminal Kid

VJ Melting Pol Live video



Paul Miller
Photo: Tobin Poppenberg

Loops of perception

Sampling, memory, and the semantic web

Paul D. Miller a.k.a. DJ Spooky that Subliminal Kid

I get asked what I think about sampling a lot, and I've always wanted to have a short term to describe the process. Stuff like «collective ownership», «systems of memory», and «database logics» never really seem to cut it on the lecture circuit, so I guess you can think of this essay as a soundbite for the sonically-perplexed. This is an essay about memory as a vast playhouse where any sound can be you. Press «play» and this essay says «here goes»:

Inside the out-side

Think. Search a moment in the everyday density of what's going on around you and look for blankness in the flow. Pull back from that thought and think of the exercise as a kind of mini-meditation on mediated life. Pause, repeat. There's always a rhythm to the space between things. A word passes by to define the scenario. Your mind picks up on it, and places it in context. Next thought, next scenario – the same process happens over and over again. It's an internal process that doesn't even need to leave the comfortable confines of your mind: A poem of yourself written in synaptic reverie, a chemical soup filled with electric pulses, it loops around and brings a lot of baggage with it. At heart, the process is an abstract machine made to search in the right place for the right codes. The information in your mind looks for structures to give it context. The word you have thought about is only a placeholder for a larger system. It's a neural map unfolding in syntaxes, linked right into the electrochemical processes that make up not only what you can think, but how you can think.

Inside, we use our minds for so many different things that we can only guess at how complex the process of thinking is. Outside, it's a different scenario. Each human act, each human expression, has to be translated into some kind of information for other people to understand it: Some call it the «mind/brain» interface, and others, like Descartes, call it a kind of perceptual (and perpetual) illusion. In our day and age, the basic idea of how we create content in our minds is so conditioned by media that we are in a position unlike any other culture in human history: Today, this interior rhythm of words, this inside conversation, expresses itself in a way that can be changed once it enters the «real» world. When recorded, adapted, remixed, and uploaded, expression becomes a stream unit of value in a fixed and remixed currency that is traded via the ever shifting currents of information moving through the networks we use to talk with one another. It wasn't for nothing that Marx said so long ago that «all that is solid melts into air» – perhaps he was anticipating the economy of ideas that drives the network systems we live and breathe in today. In different eras, the invocation of a deity, or prayers, or mantras, were all common forms, shared through cultural affinities and affirmed by people who spoke the code – the language of the people sharing the story.

Today, it's that gap between the interior and exterior perceptual worlds that entire media philosophies have been written about, filmed, shot, uploaded, re-sequenced, spliced and diced. And within the context of that interstitial place where thoughts can be media (whether they are familiar to you or not), the kinds of thoughts don't necessarily matter: It's the structure of the perceptions and the texts and the me-

mories that are conditioned by your thought-process that will echo and configure the way that texts you're familiar with rise into prominence when you think. We live in an era where quotation and sampling operate on such a deep level that the archaeology of what can be called knowledge floats in a murky realm between the real and unreal. Look at the Matrix as a parable for Plato's cave, a section of his «Republic» written several thousand years ago, but resonant with the idea of living in a world of illusion.

The soundbite fetish

Another permutation: In his 1938 essay «On the Fetish-Character in Music», the theoretician Theodor Adorno bemoaned the fact that European classical music was becoming more and more of a recorded experience. He had already written an essay entitled «The Opera and The Long Playing Record» a couple of years before, and the Fetish essay was a continuation of the same theme. People were being exposed to music that they barely had time to remember, because the huge volume of recordings and the small amount of time to absorb them presented to the proto-modernist listener a kind of soundbite mentality (one we in the era of the Web are becoming all too familiar with). He wrote that «the new listeners resemble the mechanics who are simultaneously specialized and capable of applying their special skills to unexpected places outside their skilled trades. But this de-specialization only seems to help them out of the system.»¹

When Tim Berners Lee wrote some of the original source code for the World Wide Web, it was little more than a professors' club – but it echoed that same sense of abbreviation that Adorno mentioned. I tend to think of sampling and uploading files as the same thing, just in a different format. To paraphrase John Cage, sound is just information in a different form. Think of DJ culture as a kind of archival impulse put to a kind of hunter-gatherer milieu – textual poaching, becomes zero-paid, becomes no-logo, becomes brand X. It's that interface thing rising again – but this time around, mind/brain interface becomes emergent system of large scale economies of expression.

The loop of perception

As the World Wide Web continues to expand, it's becoming increasingly difficult for users to obtain information efficiently. This has nothing to do with the volume of information out in the world, or even who has access to it – it's a kind of search engine function that's undergoing a crisis of meaning. The metaphor holds: the poem invokes the next line, word leads to thought and back again. Repeat. The scenario: internal becomes external becomes involution. The loop of perception is a relentless hall of mirrors in the mind. You can think of sampling as a story you are telling yourself – one made of the world as you can hear it, and the theatre of sounds that you invoke with those fragments is all one story made up of many. Think of it as the act of memory moving from word to word as a remix: complex becomes multiplex becomes omnplex.

Search engine civilization

As more and more people joined the Web, it took on a more expanded role, and I look to this expansion as a parallel with the co-evolution of recorded media. Lexical space became cultural space. Search engines took on a greater and greater role as the Web expanded, because people needed to be able to quickly access the vast amount of varying results that would be yielded. Search engines look for what they've been told to look for, and then end up bringing back a lot of conflicting results: metadata that breaks down Web sites' contents into easy to search for «meta-tags» that flag the attention of the search engines' distant glances. The process is essentially like a huge rolodex whose tabs are blue, and whose cards are for the most part hidden.

¹Theodor W. Adorno:
Essays on Music / with notes
and commentary by Richard
Leppert, translated by Susan
H. Gillespie and others. –
Berkeley: University of
California Press, 2002

So too with sound. I'm writing an essay on sampling and memory using search engines and the Web as a metaphor because I see the Net as a kind of inheritor to the way that DJs look for information: It's a shareware world on the Web, and the migration of cultural values from one street to another is what this essay is all about.

Think of city streets as routes of movement in a landscape made of roads and manifolds. These roads convey people, goods, and so on through a densely inhabited urban landscape held together by consensus. It's like James Howard Kunstler said in his book *The City in Mind* (New York/NY: Free Press, 2002): these streets, like the cities he loves to write about, are «as broad as civilization itself». Look at the role of the search engine in Web culture as a new kind of thoroughfare, and that role is expanded a million-fold. The information and goods are out there, but you stay in one place; the civilization comes to you.

Today, when we browse and search, we invoke a series of chance operations – we use interfaces, icons, and text as a flexible set of languages and tools. Our semantic web is a remix of all available information – display elements, metadata, services, images, and especially content – made immediately accessible. The result is an immense repository – an archive of almost anything that has ever been recorded.

Think of the semantic webs that hold together contemporary info culture, and of the disconnect between how we speak, and how the machines that process this culture speak to one another, thanks to our efforts to have anything and everything represented and available to anyone everywhere. It's that archive fervor that makes the info world go around, and as an artist you're only as good as your archive – it's that minimalist, and that simple. That's what makes it deeply complex.

Think then of search engines as scouts or guides for the semantic web; a category that also includes (among other things) software agents that can negotiate and collect information, markup languages that can tag many more types of information in a document, and knowledge systems that enable machines to read Web pages and determine their reliability. But it goes still further: the truly interdisciplinary semantic web guide combines aspects of artificial intelligence, markup languages, natural language processing, information retrieval, knowledge representation, intelligent agents, and databases. Taken together, it all resembles a good DJ, who has a lot of records and files, and knows exactly where to filter the mix. They don't call the process online «collaborative filtering» for nothing.

Software swing

Again and again, one of the main things I hear people asking when I travel is: «What software do you use?»

Today's computer networks are built on software protocols that are fundamentally textual. Paradoxically, this linguistic medium of software isn't only nearly undecipherable to the layperson, but it has created radical, material transformations through these linguistic means (eg, computers and networks as forces of globalization). As Henri Lefebvre said so long ago in his classic 1974 essay «The Production of Space»: «The body's inventiveness needs no demonstration, for the body itself reveals it, and deploys it in space. Rhythms in all their multiplicity interpenetrate one another. In the body and around it, as on the surface of a body of water, rhythms are forever crossing and re-crossing, superimposing themselves upon each other, always bound to space.»²

² Henri Lefebvre:
The Production of Space /
translated by Donald
Nicholson Smith. – Oxford:
Blackwell Publishing, 1974

The semantic web is an intangible sculptural body that exists only in the virtual space between you and the information you perceive. It's all in continuous transformation, and to look for anything to really stay the same is to be caught in a time warp to another era, another place when things stood still and didn't change so much. But if this essay has done one thing, then I hope it has been to move us to think as the objects move: to make us remember that we are warm-blooded mammals, and that the cold information we generate is a product of our desires, and manifests some deep elements of our being.

The point of all this? To remind us that, like Duke Ellington and so many other musicians said so long ago, «It don't mean a thing if it ain't got that swing.» As the information age moves into full gear, it would be wise to remember the cautionary tales of shades and shadows; to recall and remix the tale of a bored billionaire living in a dream world in Don DeLillo's *Cosmopolis*, who said:

«It was shallow thinking to maintain that numbers and charts were the cold compression of unruly human energies, every sort of yearning and midnight sweat reduced to lucid units in the financial markets. In fact data itself was soulful and glowing, a dynamic aspect of the life process. This was the eloquence of alphabets and numeric systems, now fully realized in electronic form, in the zero-oneness of the world, the digital imperative that defined every breath of the planet's living billions. Here was the heave of the biosphere. Our bodies and oceans were here, knowable and whole.»³

Sample away!

³ Don DeLillo: *Cosmopolis*: A Novel. – New York/NY: Scribner, 2003

SERVICE

Compositeurs

Index & Biographies

Renald Deppe

→ p. 40, 48–53

Renald Deppe est né le 4 août 1955 à Bochum en Allemagne. Compositeur et musicien, il s'est formé au lycée musical et à la Musikhochschule de Essen en clarinette, piano et composition, avant de poursuivre ses études à Berlin et à la Musikhochschule de Vienne. En 1988, il a fondé le «Kulturspektakel» à la «Stadtinitiative Wien» (initiative de la ville de Vienne), et en est devenu le directeur artistique en 1997. Il a créé parallèlement le festival «GrabenFestTage» et l'ensemble «Capella con durezza» en 1992. Renald Deppe a participé à la direction artistique du club de jazz «Porgy & Bess» à Vienne et fondé en 1995, l'ensemble «Kagraner Pestbläser». Renald Deppe s'est produit en tant que saxophoniste et clarinetiste au sein de nombreux ensembles de répertoire classique ou contemporain (Klangforum Wien, Ensemble Wien 2001). Ces différents concerts le menèrent au Festival International de Danse de Toronto, à l'Opéra National Finnois de Helsinki, au Musikverein de Vienne, etc. ... Il a également réalisé plusieurs commandes de musique de chambre, théâtre, film, télévision, et des projets multimédias.

Antonín Dvorák (Nelahozeves 1841, Prague 1904)

→ p. 82, 84–86

Né en Bohême en 1841, Antonín Dvorák entra à l'École d'orgue de Prague en 1859. Ses premières œuvres composées parallèlement à ses activités d'artiste à l'opéra de Prague furent influencées par l'écriture de Richard Wagner et Franz Liszt, auxquelles il inséra des éléments du folklore populaire de Moravie, Slovaquie, Pologne et Russie. Il s'est marié en 1874 et fut nommé organiste de l'Église Saint-Vojtech, jusqu'en 1877, où Johannes Brahms le remarqua et le recommanda à son éditeur Berlinoise Fritz Simrock. Les Duos et Danses slaves lui apportèrent la célébrité, ainsi que la Rhapsodie slave, jouée à Dresde, Berlin, Vienne et Budapest. Le succès de son opéra Dimitrij dont le livret relate l'histoire de la Russie fut retentissant au Nouveau Théâtre Tchèque (1882). Alors que le climat politique en Autriche et en Allemagne était hostile à la réception de ses œuvres, Dvorák fit jouer à Londres le Stabat Mater, et acquit une propriété à Vysoká, en Bohême du sud où il composa la huitième symphonie et le Requiem (1889). Nommé directeur du Conservatoire de New York (1893–1895), il y défendit l'existence d'une musique nationale américaine basée sur les mélodies des peuples noirs et amérindiens. Après la création de la «Symphonie du nouveau monde» (1893), Dvorák retourna en Bohême, et devint directeur du Conservatoire de Prague.

César Franck (Liège 1822, Paris 1890)

→ p. 64, 66–68, 74–75

Né à Liège en 1822, César Franck poursuit ses études au conservatoire de sa ville natale et à Paris où il obtient ses premiers prix de fugue (1840) et orgue (1841). Il étudie le piano avec Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann, le contrepoint et l'harmonie avec Anton Reicha, le professeur de Hector Berlioz, Franz Liszt et Charles Gounod. En 1845, son oratorio Ruth est comparé à l'orientalisme de Désert de Félicien David. Son mariage avec Félicité Saillot-Desmousseaux, fille d'acteurs de la Comédie française, est célébré en pleine révolution de février 1848. Ses prodigieuses improvisations sur les orgues de Notre-Dame de Lorette, Saint-Jean, Saint-François, et sur le nouvel instrument Cavaillé-Coll de Sainte-Clothilde éblouirent le public. Pourtant, ses œuvres majeures Rédemption, Les Béatitudes, le Prélude Choral et fugue, les Variations symphoniques ou la Symphonie en ré mineur ne seront composées que tardivement. Son style, synthèse de la concision formelle de Beethoven, du développement du motif de Liszt et de l'harmonie wagnérienne, influence la «bande à Franck»: ses étudiants formés pour la plupart

dans sa classe d'orgue. Sur ses traces, Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Charles Bordes, Henri Duparc, Guy Ropartz et Gabriel Pierné, se détachèrent de la légèreté de l'opéra comique, privilégiant la musique pure, le cyclisme, et les miroitements harmoniques.

Gérard Grisey (Belfort 1946, Paris 1998)

→ p. 120, 123

Gérard Grisey poursuit ses études aux conservatoires de Trossingen (Allemagne), et Paris où il obtint les prix d'accompagnement au piano, harmonie, contrepoint et fugue, et composition (classe d'Olivier Messiaen). Parallèlement il suivit l'enseignement d'Henri Dutilleul à l'École Normale de Musique (1968) et participa aux cours d'été de Darmstadt (1972) avec Karlheinz Stockhausen, György Ligeti et Iannis Xenakis, tout en s'initiant à l'électro-acoustique avec Jean-Etienne Marie et Émile Leip à l'Université de Paris VI. Pensionnaire de la Villa Médicis (1972–1974), il fonda l'ensemble «L'itinéraire» avec Tristan Murail, Roger Tessier et Michaël Lévinas (1973). Gérard Grisey s'est écarté du sérialisme et a créé la musique spectrale qui développe l'exploration des propriétés acoustiques du son. Séduit par l'utilisation non tonale de la dissonance, Gérard Grisey composa son vaste cycle *Les espaces acoustiques* (1974–1985) et inventa la «synthèse instrumentale» qui dissocie l'harmonie du timbre. Stagiaire à l'Ircam en 1980, après un séjour à Berlin, il est nommé professeur à l'Université de Berkeley, en Californie (1982–1986) puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (1987). Parmi ses œuvres, citons *Les Chants de l'Amour* (1982–1984), *Vortex Temporum* (1994–1996), *L'icône paradoxale* (1996) et *Quatre Chants pour franchir le Seuil* (1994–1996).

Joseph Haydn (1732 Rohrau, 1809 Vienne)

→ p. 92–99, 112, 114–115

Joseph Haydn est né en Basse-Autriche où Georges Reutter, le maître de chapelle de la Cathédrale de Vienne, remarqua sa jolie voix et le recruta comme enfant de chœur en 1740. Sa voix ayant mué, il quitta la maîtrise en 1750, enseigna, joua du violon et de l'orgue avant d'être engagé comme assistant et valet de chambre de Porpora à Vienne. Haydn entra ensuite au service du comte Morzin (1759) et devint second maître de chapelle chez le Prince Esterhazy pour lequel il composa dans les années 1760, environ 25 symphonies et concertos pour différents instruments. Nicolas le Magnifique succédant à Paul Anton Esterhazy en 1762, restructura la chapelle en augmentant ses effectifs et en engageant les meilleurs musiciens. Haydn composa pour le fastueux château d'Esterháza, des opéras dans le goût italien donnés dans la salle de spectacle ou au théâtre de marionnettes. Près de trois cent de ses œuvres furent publiées à Vienne par les frères Artaria. Après sa rencontre avec Mozart en 1783, Haydn livra pour la loge maçonnique olympique de Paris, ses Six «Parisiana Symphonien» (Symphonies parisiennes). A la mort de Nicolas le Magnifique, il effectua deux séjours à Londres au cours desquels il composa les douze «London Symphony» (Symphonies londoniennes). De retour à Vienne, Haydn rencontra Beethoven, et achèva ses oratorios «Die Jahreszeiten» (Les Saisons) et «Die Schöpfung» (La Création).

Charles Ives (1874 Danbury, 1954 New York)

→ p. 120, 122, 124–125

Né dans le Connecticut, son père dirigeait une fanfare éclatée en plusieurs groupes, qui juxtaposaient des musiques différentes. Charles Ives en retenu la libre superposition de mélodies, d'harmonies et de rythmes. Après ses études de composition à l'université de Yale avec Horatio Parker en 1894, il partit pour New York en 1889 et y suivit des cours sur la pratique de l'assurance, ne voulant pas «laisser mourir de faim sa famille dans les dissonances». Jusqu'en 1930, le compositeur partagea son temps entre la composition et les affaires, trouvant une complémentarité entre ces deux aspects de sa vie. Alors que sa musique atteignit une certaine notoriété dans les années vingt, Ives enfin reconnu et diffusé à la radio, cessa de composer en 1928. Élu au «National Institute of Arts and Letters» en 1946, il mourut à New York en 1954. Ses sonates, ses mélodies, sa musique de chambre et ses œuvres pour chœur relèvent d'un style fait de libres associations, de procédés aléatoires. Musicien intuitif, Ives use de quarts de tons, de citations et de collages, en une évocation insolite du feeling de «l'American Way of life».

Camille Kerger

→ p. 82, 87–89

Né en 1957 au Luxembourg, Camille Kerger étudia le chant et la composition aux conservatoires de Luxembourg et Metz, puis dans les Musikhochschule de Mannheim et Düsseldorf, en classe de récital lyrique. Il s'est produit comme ténor soliste dans de nombreux opéras, oratorios et concerts, au Luxembourg et à l'étranger. Membre permanent de la «Luxemburger Gesellschaft für neue Musik», il fut de 1986 à 1990, directeur de l'ensemble de musique nouvelle «Sigma». Ses treize œuvres pour orchestre, ses pièces de théâtres ou opéra pour enfants rencontrèrent un grand succès, comme *Il Signor Drago* (*Le Seigneur Dragon*), mis en scène au Théâtre du Capitole de Toulouse, ou *Rinderwahn* (*La vache folle*), représenté au Théâtre National de Mannheim en 1999. En juin 2000, son œuvre *Altars of Light* (*Autels de lumière*) pour chœur et orchestre remporta le premier prix au concours de Paris «L'An 1000 – l'année 2000». Ses compositions furent interprétées par de prestigieux ensembles tels que «Musica Aeterna» et «Sigma» (Luxemburg), «Alter Ego» (Roma), «Atelier Musique» (Paris), «Travnicek» (Bratislava)... Camille Kerger est actuellement directeur musical du Théâtre National du Luxembourg et de l'Institut Européen de Chant Choral Luxembourg.

Claude Lenners

→ p. 120, 124

Compositeur luxembourgeois né en 1956, Claude Lenners étudia la composition avec Alexander Müllenbach et François-Bernard Mâche aux conservatoires de Luxembourg et Strasbourg. Pensionnaire à la Villa Medici (1989–1991), il remporta un premier prix au concours Henri Dutilleul (1991) et séjourna à Darmstadt (1992). Actif dans la promotion de la musique nouvelle, ses œuvres furent jouées par de prestigieux ensembles tels que the «Cambridge New Music Players», l'«Ensemble Intercontemporain», le «Rundfunk Sinfonieorchester Saarbrücken» et «United Instruments of Lucilin». Le violoniste Irvine Arditti, le percussionniste Guy Frisch, les saxophonistes Pierre-Stéphane Meugé et Olivier Sliepen comptent parmi les solistes qui ont interprété ses œuvres. Depuis 1992, il enseigne l'analyse, la composition et la musique par informatique au Conservatoire du Luxembourg. Il a fondé en 1999 l'association de musique électronique «Pyramide» (aujourd'hui «Institut de Recherche musicale») et fut nommé en 2000, directeur artistique du festival de musique «Rainy Days». Citons parmi ses nombreuses œuvres, *Pentagramma* pour orchestre (1985), *Phaeton* pour piano et orchestre à cordes (1999), *Pulsations* pour 4 percussions (1989), *Alba* pour piano (1992) et *Rotor* pour percussion et live electronics (2001).

György Ligeti

→ p. 120, 124

Né le 28 mai 1923 à Dicsöszenmárton en Transylvanie, György Ligeti étudia la composition au conservatoire de Klausenburg avec Ferenc Farkas (1941–1943) et à l'Académie Franz Liszt de Budapest (1945–1949) avec Sándor Veress, Pál Járdányi et Lajos Bárdos. Influencé par les styles de Bartók et Kodály, *Apparitions* (1958–1959) et *Atmosphères* (1961) pour orchestre, privilégient la micro-polyphonie et les formes statiques. Après avoir quitté la Hongrie, lors de la révolution de décembre 1956, il travailla au Studio électronique de la Westdeutscher Rundfunk (1957–1959) et rencontra Pierre Boulez, Luciano Berio et Mauricio Kagel. En 1959, il s'installe à Vienne où il obtint la nationalité autrichienne (1967). Son écriture polyphonique devint plus mélodique et transparente, de *Melodien* (1971) à son opéra *Le Grand Macabre* (1974–1977/1996). Enseignant la composition à la Hochschule für Musik de Hambourg (1973–1989), György Ligeti a été honoré de multiples distinctions, dont le Berliner Kunstpreis, le Prix Bach de la ville de Hambourg ou le prix de composition musicale de la Fondation Pierre de Monaco. *Études* pour piano (1985–1995), *Nonsense Madrigals* (1988–1993) et la *Sonate* pour alto solo (1991–1994), reposent sur une polyrythmie complexe influencée à la fois par la polyphonie du seizième siècle et les musiques ethniques.

Bruno Maderna (Venise 1920, Darmstadt 1973)

→ p. 120, 123

Bruno Maderna étudia la composition avec Alessandro Bustini au Conservatoire de Rome, avec Gian Francesco Malipiero à Venise, et suivit les cours de direction d'orchestre d'Antonio Guarnieri à Sienne. Sa rencontre en 1948 avec Hermann Scherchen, l'orienta vers la technique dodécaphonique. Il enseigna à Darmstadt, Milan, Salzbourg et Tanglewood, et participa en 1954, à la création du studio de Phonologie de la RAI à Milan avec Luciano Berio. Bruno Maderna s'installa définitivement à Darmstadt en 1963, où il séjournait épisodiquement depuis 1951. Citons parmi ses nombreuses œuvres, le *Concerto* pour flûte et orchestre (1954), le

Concerto pour piano et orchestre (1959–1960) qui mêle l'électronique et les instruments traditionnels, *Quadrivium*, pour orchestre (1969) et *Satyricon*, son opéra inachevé d'après Pétrone (1973). De quelques années l'aîné de Pierre Boulez, Luciano Berio, et Luigi Nono qui fut son élève à Venise, Bruno Maderna joua un rôle essentiel dans la naissance de l'avant-garde italienne après 1945. Après le néoclassicisme des années quarante, Bruno Maderna inventa la forme aléatoire, dans laquelle il brisa le déterminisme des compositions sérielles, transformées en «œuvres ouvertes».

Wolfgang Amadeus Mozart (Salzbourg 1756, Vienne 1791)

→ p. 112, 114–115

Enfant prodige, Mozart joua du clavicorde et improvisa des menuets dès 5 ans, s'exerçant au violon avec sa sœur et son père, maître de chapelle du prince archevêque de Salzbourg. Le jeune virtuose sillonna l'Europe en 1763, traversant Munich, Augsburg, Ulm, Mannheim, Francfort, Cologne, Aix-la-Chapelle, Bruxelles et Paris. De Londres où il rencontra Johann Christian Bach (1764), à l'Italie du père Martini (1768), Mozart forma un style classique qui synthétise les écritures européennes. En 1777, il rencontra Haydn à Vienne, et créa l'année suivante, *La Finta Giardiniera* à Munich. Après avoir démissionné de sa charge de maître de chapelle de l'archevêque de Salzbourg, sa *Symphonie parisienne* fut acclamée en France. De retour à Salzbourg, il accepta le poste d'organiste de la cour et de la cathédrale, qu'il quitta pour Vienne en 1781 où il créa *Die Entführung aus dem Serail* (*L'Enlèvement au Sérail*) et entra dans la franc-maçonnerie. Ses trois opéras *Le Nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) et *Così fan tutte* (1790) furent le fruit de son amitié avec les librettistes Lorenzo Da Ponte et Emanuel Schikaneder. En 1791, il composa parallèlement son *Requiem* et *Die Zauberflöte* (*La Flûte enchantée*). Mozart est décédé le 5 décembre 1791.

Alexander Müllenbach

→ p. 120, 126–131

Alexandre Müllenbach est né le 23 janvier 1949 à Luxembourg. Il poursuit ses études aux conservatoires de Luxembourg et Paris puis, au Mozarteum de Salzbourg. Parallèlement à l'enseignement du piano, il composa à partir de 1978, près de 80 œuvres pour différentes formations: orchestre, musique de chambre, œuvres vocales et musique pour chœur, qui connurent un grand succès lors des festivals de Salzbourg, d'Echternach, Cracovie et au festival d'hiver de Moscou. Alexander Müllenbach fonda et présida la Société Luxembourgeoise pour la Nouvelle Musique (1983–1994) et présida l'Académie musicale européenne de Besançon. Officier de l'Ordre du Mérite du Grand Duché de Luxembourg, il est depuis 2002, directeur de l'académie d'été au Mozarteum de Salzbourg. Ses nombreux concerts en tant que pianiste, musicien de chambre et accompagnateur, l'ont fait connaître en Europe et au Canada. Parmi ses compositions, citons *Réflexion II* pour orchestre, *Les Litanies de l'ombre et de la lumière*, le *Concerto pour violoncelle et cordes* et les *Tre Madrigali amoroso*, trois *Lieder* pour voix.

Krzysztof Penderecki

→ p. 54–62, 64, 70–73

Né à Debica (Pologne) le 23 novembre 1933, Il entra au Conservatoire de Cracovie où il étudia la composition avec Arthur Malewski et Stanislas Wiechowicz, poursuivant parallèlement ses études en philosophie, histoire de l'art et littérature à l'université. Il enseigna ensuite à l'Ecole Nationale de musique en 1958, au Conservatoire d'Essen (1966–1968) et à la Yale University de New Haven. En 1959, Krzysztof Penderecki remporta au second concours de Varsovie pour les jeunes compositeurs polonais, une triple récompense pour ses œuvres *Strophes*, *Émanations* et *Psaumes de David*. Sa musique privilégie l'ultra chromatisme, les clusters, les glissandi, le hasard et les sonorités inusitées des instruments à cordes. *Anaklasis*, pour 42 instruments à cordes (1960) et le *Dies Irae* à la mémoire des victimes d'Auschwitz (Prix Italia 1968), confirmèrent sa réputation internationale. *La Passion selon Saint Luc* (Grand Prix d'Art du Land de Nordrhein—Westfalen 1966 et Prix Italia 1967) et le *Stabat Mater* sont empruntées d'une profonde inspiration religieuse. Pour l'opéra, il composa *Les Diables de Loudun* (1969) et *Le Paradis perdu* (1978). Chef d'orchestre, docteur «*honoris causa*», Penderecki enseigne dans de nombreuses universités et académies, ainsi qu'au conservatoire de Pékin depuis 1998.

Clara Schumann (Leipzig 1819, Frankfurt/Main 1896)

→ p. 116–119

Pianiste, compositrice et pédagogue de talent, Clara Schumann fut l'inspiratrice de Johannes Brahms et Robert Schumann. Formée par son père Friedrich Wieck, elle donna son premier concert à l'âge de 9 ans au Gewandhaus de Leipzig et effectua en

1831–1832, une tournée au cours de laquelle Goethe remarqua que «cette jeune fille a plus de force que six garçons réunis». Clara triompha à Paris et de retour à Leipzig, perfectionna ses études de composition. Elle écrivit son *Konzert für Klavier und Orchester* op.7 (Concerto pour piano et orchestre) en 1835–1836, avant son mariage en 1840 avec Robert Schumann, malgré l'opposition de son père. Ses huit maternités ralentirent son parcours d'interprète, mais elle continua à composer le *Trio* op.17 (1846), les *Trois recueils de Lieder* (1840–1853), les *Romanzen für Violin und Klavier* op.22 (Romances pour violon et piano) et les *Variations* sur un thème de Schumann op. 20 (1853). Après la mort de son mari en 1856, Clara fut contrainte de reprendre sa carrière de concertiste et elle interpréta en 1852–1863 à Paris, le *Quintette* op. 44. De 1878 à 1892, elle enseigna le piano au Conservatoire de Francfort et se consacra à l'édition complète des œuvres de Schumann.

Robert Schumann (Zwickau 1810, Endenich 1856)

→ p. 116–119

Fils d'un éditeur, Schumann est dès sa jeunesse, initié à la poésie et à l'orgue. Il étudia parallèlement à Heidelberg et Leipzig le droit, et le piano et avec Friedrich Wieck. La venue de Paganini à Francfort en 1830 confirma sa vocation de musicien. Il composa *Papillons* op.2 à Leipzig et fonda la revue *Neue Zeitschrift für Musik* en 1834, où il défendit une musique allemande progressiste. Après un accident qui rendit sa main droite infirme, il abandonna sa carrière de pianiste pour se consacrer exclusivement à la composition. Son mariage avec Clara Wieck fut célébré le 12 septembre 1840, malgré l'opposition violente de son ancien professeur. S'ensuivirent la composition de 138 lieder, dont les cycles *Liederkreis*, *Frauenliebe und Leben* et *Dichterliebe* sur les poèmes de Eichendorff, Heine... Sa première symphonie «*Frühlingsinfonie*» (Le Printemps) fut dirigée par Mendelssohn au Gewandhaus de Leipzig en 1841. Les tournées de concerts avec Clara les menèrent jusqu'en Russie. Quittant Dresde pour Leipzig, Schumann y composa le *Concerto pour piano* en la mineur et l'opéra *Genoveva*. Il publia à Düsseldorf la *Sinfonie "Rheinische"* (Symphonie rhénane) en 1850. La mort le délivra de la folie le 29 juillet 1856.

Piotr Ilitch Tchaïkovski (Kamsko-Votkinsk 1840, Saint-Petersbourg 1893)

→ p. 82, 84–86

Issu d'une famille d'industriels aisés de l'Oural, Tchaïkovski étudia la composition, l'orchestration, la flûte et l'orgue au Conservatoire de Saint-Petersbourg (1862–1865) sous la direction d'Anton Rubinstein. A partir de septembre 1866, Il enseigna à son tour l'harmonie au Conservatoire de Moscou et découvrit parallèlement les plaisirs de la vie mondaine. Il créa avec succès la *Première symphonie* (1868), composa le *Premier Concerto pour piano* (1874–1875) et *Le Lac des cygnes* (1875–1876). Tchaïkovski maintint une distance respectueuse vis-à-vis de l'engagement pour la musique russe prôné par les musiciens du «Groupe des cinq», et rencontra Bizet et Saint-Saëns à Paris, ainsi que Liszt à Bayreuth. Le soutien moral et financier de Nadia Von Meck lui permit de surmonter une crise personnelle. Ses séjours à Montreux (1877–1878) en compagnie du violoniste Joseph Kotek furent propices à la composition de la *Quatrième symphonie*, *Eugène Onéguine*, et le *Concerto pour violon* en ré majeur. Directeur de la *Société Russe de musique*, Tchaïkovski effectua une tournée triomphale de concerts en Europe (1888) et aux Etats-Unis (1891). *La Belle au Bois Dormant*, *La Dame de pique*, la *Sixième Symphonie*, «*Symphonie pathétique*», furent composés avant que le choléra ne l'emporte, le 6 décembre 1893.

Marcel Wengler

→ p. 40, 44–47

Marcel Wengler étudia au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles avant d'être nommé assistant de Hans Werner Henze à la *Musikhochschule* de Cologne. Particulièrement impressionné par les cours de direction avec Igor Markevitch et Sergiu Celibidache, il remporta en 1978 le *Premier Prix du Concours International de Direction* de Rio de Janeiro et enregistra en tant que chef d'orchestre, pour de nombreuses stations de radio, une centaine d'œuvres, dont certaines créations mondiales. Marcel Wengler a été invité à diriger des orchestres en Angleterre, en France, en Allemagne, à Moscou, à Leningrad et au Portugal. La composition constitue une partie très importante de son activité. Il a créé quelques 80 œuvres dans les genres les plus divers: symphonies, concertos, œuvres pour le théâtre et le ballet, ainsi que de la musique de chambre. Marcel Wengler a dirigé à Lisbonne la création mondiale de son *Concerto pour violoncelle* avec l'*Orchestre Symphonique Portugais* et Françoise Groben et récemment avec le *Nürnberger Philharmoniker*, son *Concerto pour alto* et orchestre avec Garth Knox. Marcel Wengler est également célèbre pour ses musiques de film, enregistrées dans les studios de Paris, Berlin, Londres, Cologne, Hambourg et Munich.

Interprètes & ensembles

Index & Biographies

Nicolas Brochot direction

→ p. 112

Né en 1960, Nicolas Brochot fut lui-même flûtiste dans les orchestres dirigés par Pierre Boulez, Peter Eötvös, Marek Janowski, Armin Jordan et Pinchas Steinberg, puis pris en 1990, la direction musicale de l'Ensemble Sine Qua Non. Sa carrière éclectique le conduisit à diriger des ensembles de chambre ou des formations symphoniques. Son répertoire inclut l'opéra, le ballet, le théâtre musical et la musique contemporaine, axe principal de son activité avec plus de 150 créations d'œuvres nouvelles. En 1993, il est nommé Directeur Artistique de l'Académie Internationale de Pontarlier, et il fonda en 1996 l'Orchestre à Cordes Imaginaires. Il reçut le prix de la Fondation Oulmont (1997) et enchaîna les tournées aux États-Unis, à Détroit, Naples, Sarasota et Tampa Bayll avec les Ballets de Monte-Carlo depuis 1998. Nicolas Brochot est Directeur musical de l'Orchestre de chambre du Luxembourg.

Sylvain Cambreling direction

→ p. 120

Né en 1948 à Amiens, Sylvain Cambreling étudia au Conservatoire de Paris devint tromboniste dans l'Orchestre Symphonique de Lyon et à l'Opéra de Lyon (1971), puis Directeur Musical (1975–1981). Invité par Pierre Boulez à diriger l'Ensemble Inter Contemporain (1976), son poste de Directeur général du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles (1981–1991) lui permit de produire de nombreux opéras avec les metteurs en scène Luc Bondy, Patrice Chéreau, Karl-Ernst Herrmann... Parmi ses nombreux succès au Metropolitan Opera, au Teatro della Scala ou au Staatsoper, figure Saint-François d'Assise de Olivier Messiaen mis en scène par Peter Sellars, à l'Opéra Bastille. Depuis 1985, il dirige régulièrement au Festival de Salzbourg ainsi que le Wiener Philharmonikern, le Berliner Philharmonikern, le Clevelan Orchestra, le BBC Orchestra. À l'Opéra de Francfort-sur-le-Main (1993–1997), il produit Wozzeck, Don Giovanni, Der Ring des Nibelungen...Sylvain Cambreling est Lauréat du Prix européen de direction d'orchestre, en reconnaissance de son engagement pour la musique du présent.

Sandrine Cantoreggi violon

→ p. 116

Formée au Conservatoire du Luxembourg, Sandrine Cantoreggi se perfectionna auprès de Pierre Amoyal à Paris et Roman Nobel en Allemagne, ainsi qu'avec Carlo Van Neste en Belgique, avant d'intégrer la Chapelle Musicale Reine Elisabeth. Regis Pasquier, Victor Libernabb et Jean-Jacques Kantorow lui prodiguèrent leurs conseils. Elle se produisit en soliste avec orchestre au Gewandhaus de Leipzig, à la Monnaie de Bruxelles, Salle Gaveau et au Musée d'Orsay à Paris et sous la direction de Yehudi Menuhin, Jack-Martin Händler et l'Orchestre des Solistes Européens, Vladimir Spivakov et les Solistes de Moscou... En 2001, elle enregistra la Symphonie Espagnole de Édouard Lalo avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg dirigé par Mark Stringer, ainsi que la 3ème Sonate de George Enescu et Tzigane de Maurice Ravel avec le pianiste Daniel Blumenthal. Parallèlement à ses activités de concertiste, Sandrine Cantoreggi enseigne le violon aux Conservatoires de Bruxelles et Luxembourg.

Chœur de Chambre du Conservatoire de Musique de Luxembourg

→ p. 92

Le Chœur de Chambre du Conservatoire de Musique de la Ville de Luxembourg fut créé en septembre 2001 par Pierre Nimax jr. Les étudiants des classes de chant, de chant choral et de direction chorale travaillent ensemble et suivent, en plus des répétitions hebdomadaires, des cours de formation vocale, théorie musicale et des ateliers de perfectionnement. L'effectif variable, change selon les projets. La première œuvre présentée fut les Chichester Psalms de Léonard Bernstein dans une version pour orgue, harpe et percussion. En juin 2002 le chœur interpréta la Messe de Requiem de Giuseppe Verdi. En juillet 2002, celui-ci fut invité aux 22èmes journées internationales de chant choral à Barcelone, dans un programme a capella avec chant grégorien et répertoire contemporain. Le chœur de femmes a présenté la cantate Ceremony of Carols de Benjamin Britten et La demoiselle élue de Claude Debussy avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, sous la direction de Fernand Jung.

Chœur Municipal de Bratislava

→ p. 54, 92

Le Chœur Municipal de Bratislava, fondé en 1971 par le Centre Culturel de la ville de Bratislava sous le nom de «Chœur de chambre de Bratislava», fut renommé en 1979 «Chœur Municipal de Bratislava». Le Professeur Ladislav Holasek en est le chef et directeur artistique depuis plus de 20 ans, parallèlement à son travail de chef de chœur au Théâtre National de Slovaquie. Du style a cappella aux compositions vocales accompagnées par l'orchestre, le chœur se produit avec les plus grands chefs et orchestres. Régulièrement invité dans les festivals internationaux, son large répertoire comporte des oratorios, cantates et messes de compositeurs de tous les styles et de toutes les époques, ainsi que des créations contemporaines. En musique religieuse, le chœur a interprété plus de 175 œuvres allant de l'ère baroque à l'époque romantique.

Joshard Daus direction

→ p. 54, 64

Joshard Daus a étudié la musique à l'Université de Hambourg, puis à la Hochschule auprès du Professeur Brückner-Rüggeberg. De 1976 à 1996, il fût directeur musical à Hamm et Lisspstadt. Ses succès artistiques le menèrent en quelques années, Professeur de chœur et de direction d'orchestre à l'Université Johannes Gutenberg, près de Mainz. Son travail intensif avec Sergiu Celibidache le conduisit de 1990 à 1993, à occuper les fonctions de chef de chœur au Münchner Philharmonikern. Auprès du Maestro Celibidache, Joshard Daus développa un travail d'équilibre entre les voix et les instruments. Il prépara les chœurs pour Gerd Albrecht, Daniel Barenboim, Sylvain Cambreling, Michael Gielen et Sir Simon Rattle et dirigea le Royal Philharmonic Orchestra de Londres et le SWR Sinfonieorchester de Baden-Baden et Freiburg. Il fonde et dirige l'EuropaChorAkademie, et fut nommé en 2002, Directeur de la Sing-Akademie de Berlin.

Steve Davislim ténor

→ p. 92

Le ténor australien Steve Davislim étudia le cor avant le chant lyrique avec Joan Hammond au Victoria College of Arts avec Gösta Winbergh, Neil Shicoff et Irwin Gage. Il rejoignit la troupe de l'Opernstudio de Zurich et remporta à deux reprises le concours Reine Elizabeth. A l'Opéra de Zurich, il interpréta Tamino (la Flûte enchantée), Don Ottavio (Don Giovanni), Maler (Lulu) Almaviva (Barbier de Séville) puis, enchaîna les rôles de Don Ottavio à Athènes et Belmonte (L'enlèvement au Sérail) à Vienne. Steve Davislim se produisit avec les grands orchestres européens et austro-aliens, sous la direction de Lorin Maazel, René Jacobs, Philippe Herreweghe, John Eliot Gardiner et Roger Norrington dans un répertoire allant du style baroque au moderne. Parmi ses enregistrements figurent La Création de Haydn et la Neuvième symphonie de Beethoven et sont en projets, la Passion selon saint-Matthieu avec Philippe Herreweghe et Le Vaisseau fantôme à Bilbao.

George Duke piano

→ p. 76–81

Né le 12 janvier 1946 en Californie, George Duke fut enfant, impressionné par Duke Ellington et devint pianiste professionnel avant de quitter l'école. Il étudia le trombone et la composition au Conservatoire de San Francisco, tout en jouant dans un trio de jazz au night club local. Après trois années de tournée avec Al Jarreau, il découvrit le piano électrique et joua avec Jean-Luc Ponty. Remarqué par Frank Zappa en 1969, il rejoignit The Mothers of Invention en 1972. Ses albums The Aura Will Prevail (1975)

et *Liberated Fantasies* (1976) le propulsèrent sur la scène de jazz funk du Royaume-Uni. Parallèlement à son activité de producteur, il enregistra *Thief In The Night* (1985) et *George Duke* (1986). Il se produisit également avec Sarah Vaughan, Quincy Jones, Aretha Franklin,....Son album *Cool* enregistré en 2000 reçut les meilleurs critiques. Ses concerts le menèrent au Mexique et à Moscou en 2003, et au nouveau Disney Hall avec le Los Angeles Philharmonic Orchestra. En 2005, il se produira sur la côte Est, et au Japon.

Wojtech Drabowicz baryton

→ p. 54, 64

Né en Pologne, diplômé de l'Académie musicale, Wojtech Drabowicz fut lauréat des concours Tchaïkovski à Moscou et Belvédère à Vienne en 1990. Depuis ses débuts dans le rôle-titre d'Eugène Onéguine au Grand Théâtre de Poznan en Pologne, il se produisit dans les principaux théâtres polonais dans les rôles titres du Barbier de Séville, La flûte enchantée, Carmen, Les Noces de Figaro, *Così fan tutte*, Don Giovanni, Pelléas et Mélisande, Les Puritains, La Force du destin, Don Carlo et La Dame de Pique. En musique contemporaine, il chanta dans *Les Trois sœurs* de Peter Eötvös, *Les sept péchés capitaux* de Kurt Weill et *Le conte d'hiver* de Philippe Boesmans. Invité par les prestigieux théâtres tels que la Monnaie à Bruxelles, le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, l'Opéra de Lyon, l'Opéra de Francfort-sur-le-Main et au Festival de Glyndebourne, il chanta sous la baguette, entre autre, de Claudio Abbado, Charles Dutoit et Kent Nagano.

Adrian Eröd baryton

→ p. 92

Adrian Eröd étudia le Lied et l'oratorio à l'Université de Vienne avec Franz Lukasovsky et Walter Berry. Il se produisit en récital de Lieder et dans la Passion selon saint Matthieu de Bach sous la direction de Nikolaus Harnoncourt, Mozart et Schubert avec Riccardo Muti et l'orchestre Philharmonique de Vienne, Renard de Stravinsky avec Sir Simon Rattle et le Philharmonique de Berlin. Il triompha sur la scène lyrique en 1996 dans *Billy Budd* au Neuen Oper Wien, enchaînant ensuite les rôles du Conte Almaviva, Papageno, Marcello, Olivier/Capriccio au Linzer Landestheater, au Wiener Volksoper... Après ses débuts à l'Opéra de Vienne en décembre 2001, il chanta Harlekin dans *Ariane* à Naxos au Théâtre de la Fenice. Lauréat de nombreux concours internationaux, il sera pour l'année Mozart en 2006, Papageno au Theater an der Wien et au Festival d'Aix-en-Provence.

EuropaChorAkademie

→ p. 54, 64

La découverte d'œuvres de musiques de chœurs européens est l'objectif particulier de l'EuropaChorAkademie, fondée en 1997 par le Professeur Joshard Daus. Composée de jeunes gens par delà les frontières, l'Académie fait émerger sur le continent, un ensemble unique. Parallèlement à son activité artistique, celle-ci forme les jeunes musiciens lors des académies et master classes, invitant des chefs d'orchestres renommés tels que Sylvain Cambreling, Michael Gielen et Gerd Albrecht...En coopération avec le chœur et l'orchestre, ils hissent à travers l'Europe, la musique symphonique à son plus haut niveau. Le répertoire éclectique de l'EuropaChorAkademie embrasse une large période, de la Passion selon Saint-Matthieu de Jean-Sébastien Bach au Requiem eines jungen Dichter de Zimmermann, en passant par la Neuvième Symphonie de Beethoven, le Requiem de Berlioz, ou l'Ascension de Messiaen.

Julia Fischer violon

→ p. 82, 86

Née en 1983 à Munich, Julia Fischer commence le violon avant quatre ans avec Helge Thelen. Elle se perfectionne plus tard au Conservatoire Léopold Mozart à Augsburg avec Lydia Dubrowskaya et Ana Chumachenco et remporte le concours international Yehudi Menuhin en 1995. De Bach à Penderecki et de Vivaldi à Schostakovitch, Julia Fischer joue sous la baguette des grands chefs: Yehudi Menuhin, Marek Janowski, Jeffrey Tate, et avec les meilleurs orchestres. Après son triomphe éclatant en 2003 avec le New York Philharmonic sous la baguette de Lorin Maazel dans le Concerto pour violon de Sibelius, ainsi que dans le Concerto pour violon de Mendelssohn, elle est ovationnée dans le Double Concerto de Brahms au Carnegie Hall avec Lorin Maazel. Depuis, elle s'est produite en tournée avec l'Académie Saint-Martin-des-Champs, Herbert Blomstedt et le Gewandhaus Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra et l'Orchestre Philharmonique de Dresde. Son instrument est un original italien de Giovanni Battista Guaragnini de 1750.

Jack Martin Händler direction

→ p. 92

Le chef d'orchestre et violoniste Jack Martin Händler est l'un des membres fondateurs des Solistes Européens Luxembourg dont il est le directeur musical. Né en 1947 à Bratislava, il y étudie jusqu'à ce que David Oïstrakh le découvre et l'emmène au Conservatoire de Moscou. Il y rencontre Aram Khatchatourian sous la direction duquel, il interprète son célèbre Concerto pour violon. Il délaisse peu à peu l'archet et sa carrière de soliste au profit de la baguette. Directeur musical de plusieurs formations de chambre en Suède, Slovaquie, Hongrie et Allemagne, Il acquiert rapidement une renommée internationale. Depuis 1989, Jack Martin Händler donne son empreinte à l'Ensemble des Solistes Européens, se plaçant, dans ses interprétations, au-delà des modes, des académismes et des sentiers battus.

Marie Hallynck violoncelle

→ p. 116

Née en 1973, Marie Hallynck a étudié le violoncelle à Tournai, Paris avec Reine Flachot, et Bruxelles avec Edmond Baertm, avant d'intégrer la Chapelle Musicale Reine Elisabeth. Elle s'est perfectionnée avec Janos Starker aux Etats-Unis, et Natalia Gutman à la Musikhochschule de Stuttgart. Lauréate du Tournoi Eurovision de la musique classique, des diplômes d'honneur du Mozarteum de Salzburg et de l'Accademia Chigiana de Sienne, elle s'est produite dans les salles prestigieuses du Concertgebouw d'Amsterdam, du Musikverein de Vienne, Wigmore Hall de Londres et à la Cité de la Musique à Paris. Après ses débuts en récital au Carnegie Hall de New York et à la Philharmonie de Berlin en 2000, elle enchaîne les tournées en Europe et aux Etats-Unis. Vadim Repin, Martha Argerich, José van Dam, Cédric Tiberghien et le quatuor Ysaÿe, furent ses partenaires en musique de chambre. Marie Hallynck enseigne au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles et joue sur un violoncelle du luthier vénitien Matteo Goffriller de 1717.

Danielle Hennicot alto

→ p. 116

Née à Luxembourg, Danielle Hennicot a fait ses études au Conservatoire de Luxembourg et au Koninklijk Muziekkonservatorium de Bruxelles. Lauréate de la Chapelle Musicale Reine Elisabeth (session 1992–1995), elle y travailla avec Ervin Schiffer. Parallèlement à ses nombreux concerts de musique de chambre, elle s'est produite en tant que soliste avec l'Orchestre National de Belgique, l'Orchestre Symphonique RTL, «Les Musiciens» et les Solistes Européens. En dehors du répertoire classique traditionnel, elle se consacre à la musique contemporaine et est membre fondateur de l'ensemble «United Instruments of Lucilin». Danielle Hennicot enseigne comme assistante au Conservatoire de Bruxelles depuis 1995, et comme Professeur au Conservatoire de la Ville de Luxembourg depuis 1997.

Ladislav Holasek chef de chœur

→ p. 92

Ladislav Holasek est depuis 1977, chef de chœur et directeur artistique du Chœur Municipal de Bratislava. Après ses études de piano au Conservatoire de Bratislava et à l'Académie des Arts, avec Frico Kafenda et Stefan Nameth-Samorinsky, Il étudia la direction de chœur et d'orchestre avec Ludovic Rajter. Il est nommé assistant du chœur de la Radio Tchécoslovaque à Bratislava et de 1970 à 1992, chef du chœur d'opéra au Théâtre National de Bratislava. Parallèlement, il est directeur artistique et chef du Chœur de chambre des madrigalistes slovaques. Ladislav Holasek a dirigé de nombreuses créations de compositeurs slovaques. Depuis 1977, il effectue avec le chœur Municipal de Bratislava, de nombreuses tournées à l'étranger et est reconnu pour son approche innovante et perfectionniste de la musique. Une partie de ses activités est consacrée à la pédagogie à l'École de Musique de Bratislava et à l'Académie des Arts, ainsi qu'à la découverte de la culture musicale slovaque.

Cyprien Katsaris piano

→ p. 116–117

Né à Marseille le 5 mai 1951, Cyprien Katsaris a commencé le piano à quatre ans avec Marie-Gabrielle Louwerse au Cameroun. Après ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec Monique de la Bruchollerie, il fut lauréat du Concours International Reine Elisabeth. Sa carrière internationale commença sous la direction de Léonard Bernstein, Kurt Masur, Charles Dutoit, Kent Nagano...Au nombre de ses enregistrements figurent le Second Concerto de Brahms avec Elisha Inbal et le London Philharmonia, et l'intégrale des concertos de Mozart. Le public New yorkais l'a acclamé dans son récital Chopin au Carnegie Hall, alors même que le Katsaris

Piano Quintet séduisait l'Europe et le Japon. Cyprien Katsaris enseigne au Mozarteum de Salzbourg, à l'Université de Toronto et à l'Académie des Arts de Hong Kong. Directeur artistique du Festival International d'Echternach au Luxembourg depuis 1977, ses concerts ont été filmés par Claude Chabrol et François Reichenbach.

Klangforum Wien

→ p. 120, 125

Fondé en 1985 par Beat Furrer, le Klangforum Wien est un ensemble de solistes conçu tel un forum démocratique, réunissant 24 membres qui œuvrent pour la musique contemporaine. Le forum privilégie le travail commun entre les interprètes, les chefs et les compositeurs, qui contribuent ensemble à faire découvrir les différentes facettes de la création européenne, par la représentation et la création d'œuvres nouvelles. Le répertoire centré sur la musique des XXe et XXIe siècles, englobe des œuvres de la Seconde École de Vienne, à la création contemporaine, en passant par le jazz expérimental ou les improvisations libres. À travers ses 80 concerts internationaux donnés chaque saison, le Klangforum Wien se produit en Europe, aux USA et au Japon. Enregistré par les plus grands labels, le Klangforum Wien a également réalisé de la musique de théâtre, de film et des productions TV. Sylvain Cambreling est depuis 1997, leur principal chef invité.

Cathy Krier piano

→ p. 116

Née au Luxembourg en 1985, Cathy Krier commença le piano à l'âge de 5 ans avec Benjamin Erlich au Conservatoire de Musique de Luxembourg. En 1998, elle fut lauréate du grand prix Ibla de Sicile. Le pas décisif de sa jeune carrière fut sa rencontre avec le Professeur Pavel Gililov, lors de la master classe de Krems en Autriche en juillet 1999, à l'occasion du festival de musique Est-Ouest. Cathy Krier remporta de nombreux succès lors de ses récitals au Luxembourg et à l'étranger, dans son interprétation de concertos pour piano avec l'orchestre Philharmonique du Luxembourg et dans le cadre du Festival d'Echternach. À 15 ans, elle enregistra le Concerto pour piano n°4 de Beethoven avec le Latvian Philharmonic Chamber Orchestra. Tout en se perfectionnant à la Musikhochschule de Cologne, Cathy Krier poursuit ses études secondaires à Luxembourg.

Emmanuel Krivine direction

→ p. 82

Né à Grenoble en 1947, Emmanuel Krivine, d'origine russo-polonaise, obtint son premier prix de violon au Conservatoire de Paris à l'âge de 16 ans, étudia avec Szeryng et Menuhin, et s'imposa dans les concours internationaux de Naples, Londres et au concours Paganini. En 1965, la rencontre avec Karl Böhm à Salzbourg donna un tournant décisif à sa carrière. Il délaisa alors le violon pour la baguette et devint chef invité permanent du Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio-France à Paris (1976–1983). Acclamé et consacré par la presse en 1983 lors d'une tournée en Allemagne, il est depuis, invité à diriger les plus grands orchestres du monde, aux États-Unis (Cleveland, Los Angeles, New York...) et en Europe (Philharmonie de Berlin, Concertgebouw d'Amsterdam, Orchestre de Paris...). Bien qu'il privilégie le répertoire français avec l'Orchestre National de Lyon dont il est directeur musical depuis 1987, ses enregistrements discographiques couvrent un large répertoire, de Mozart, à Schoenberg et Strauss.

Elisabeth Kulman mezzo-soprano

→ p. 92

Après des études de langue et de musicologie, Elisabeth Kulman étudia le chant à l'Université de Vienne avec Helena Lazarska et connut des débuts fulgurants dans Pamina à l'Opéra de Vienne. Consacrée chanteuse mozartienne de la jeune génération, sa tessiture évolua vers le mezzo-soprano, ce qui lui permit d'interpréter Carmen au Wiener Volksoper. En 2002, elle débuta au Festival de Salzbourg dans Radamisto sous la direction de Martin Haselböck, et au Wiener Klangbogen dans Don Quichotte de Massenet. Lauréate autrichienne du festival de Salzburg, elle fut Telemaco dans l'opéra de Scarlatti sous la baguette de Thomas Hengelbrock. Régulièrement invitée au Wiener Konzerthaus et au Musikverein, Elisabeth Kulman travailla avec Nikolaus Harnoncourt, Thomas Hengelbrock, Peter Schreier, Martin Haselböck... et avec les orchestres tels que la Staatskapelle de Dresde, la Wiener Akademie, et le Mozarteum Orchester de Salzbourg. En septembre 2005, elle se produira au Japon dans la Seconde Symphonie de Mahler sous la direction de Christian Arming.

Vania Lecuit violon

→ p. 116

Vania Lecuit commença le violon à 7 ans et obtint son premier prix au Luxembourg à 14 ans. Après avoir étudié à Metz, puis à Paris avec Veda Reynolds, elle entra dans la classe de Léon Ara au Conservatoire Royal de Bruxelles et se perfectionna à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth. Élève du violoniste hongrois André Gortlar et assistante du Professeur Korniszewski à Bruxelles, elle fut ensuite nommée Professeur au Conservatoire du Luxembourg. Classée parmi l'élite au concours Mozart de Salzbourg, au concours Enescu de Bucarest, et au concours Sarasate à Pampelune, elle remporta le concours international Vittorio Caffa Righetti à Cortemilia en «Duo avec piano». Vania Lecuit s'est beaucoup investie en musique de chambre et s'est produite en soliste avec l'Orchestre National de Belgique, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, l'Orchestre du Staatstheater de Saarbrücken et la Philharmonie de Sofia.

Elisabeth Leonskaja piano

→ p. 112–113

Née à Tiflis, Elisabeth Leonskaja étudia au Conservatoire de Moscou à partir de 1964 avec Jacob Milstein. Elle remporta les prix aux concours internationaux de Bucarest, Paris et Bruxelles, et joua de nombreux concerts en duo avec Sviatoslav Richter, qui contribuèrent à former son style avant son départ de l'Union soviétique et son installation à Vienne. Sa carrière prit un tournant décisif après son fulgurant succès au Festival de Salzbourg en 1979. Depuis, elle se produit sur les plus grandes scènes musicales du monde, lors de récitals de soliste ou avec des orchestres européens ou américains tels que le Berliner Philharmonikern, le Gewandhausorchester de Leipzig, l'Orchestre de Paris, le New York Philharmonic, ... Elisabeth Leonskaja fut également invitée aux Festivals de Salzbourg, Vienne et Lucerne. Ses enregistrements couvrent un large répertoire, à l'image de son éblouissante carrière.

«Les musiciens» – Orchestre de Chambre du Luxembourg

→ p. 112

Fondé en 1974, l'ensemble «Les musiciens» est un orchestre de chambre classique composé d'une trentaine de musiciens professionnels. Dirigé par Pierre Cao de 1985 à 2001, Nicolas Brochot en est le chef d'orchestre en titre depuis 2002. L'orchestre a effectué des tournées en Allemagne, en Autriche, en Belgique, en Espagne, en France, aux Pays-Bas, en Hongrie, en Italie, en Pologne, en Roumanie, en Tchéquie et en Russie. «Les musiciens» accompagnent régulièrement de grandes formations chorales et des solistes internationaux tels que Igor Ozim, Gérard Caussé, Kim Kashkashian et Daniil Chafran. Depuis 1982, l'ensemble organise, sous le haut patronage du Ministère de la Culture, les cycles de concerts-conférences qui explorent le patrimoine culturel de la Grande-Région. Le répertoire des musiciens est axé essentiellement sur les œuvres symphoniques et concertantes du XVIII^e siècle, les œuvres romantiques et modernes, ainsi que la création contemporaine des compositeurs luxembourgeois.

London Philharmonic Orchestra

→ p. 82

Le London Philharmonic Orchestra a depuis longtemps établi sa réputation sur son excellence artistique. Depuis sa fondation en 1932 par Sir Thomas Beecham, se sont succédés les chefs prestigieux: Adrian Boult, John Pritchard, Bernard Haitink, Sir Georg Solti, Klaus Tennstedt et Franz Welser-Möst. À la suite de Kurt Masur qui en était le chef d'orchestre principal depuis septembre 2000, fut nommé Vladimir Jurowski en mars 2003. Orchestre symphonique résident au Royal Festival Hall depuis 1992, le London Philharmonic Orchestra donne ses concerts chaque saison, de septembre à mai et chaque été, se rend dans le Sussex où il est l'orchestre symphonique résident du Glyndebourne Festival Opera depuis 40 ans. L'orchestre se produisit également à travers le Royaume-Uni et lors de tournées en Amérique, en Europe, au Japon, en Inde, à Hong-Kong, en Chine, Australie et en Afrique du Sud.

Misia

→ p. 100–111

Misia est l'une des plus grandes interprètes de fado. Née à Porto d'une mère catalane et d'un père portugais, elle découvre très tôt le chant traditionnel portugais, emprunt de rêve, de nostalgie et de douleur, qui n'est pas seulement «une relique des anciennes générations», mais qu'elle modernise, juxtaposé à la nouvelle littérature (les poèmes de Fernando Pessoa). Mêlant le travail des musiciens, compositeurs, paroliers et poètes, Misia façonne son répertoire, renouvelant la tradition, en ajoutant

de nouveaux instruments, ou de nouveaux accompagnements avec la pianiste Maria João Pires. Après un premier album de fado traditionnel et de poésie, Paixões Diagonais (passions Diagonales), Misia mêle son chant à la musique du compositeur portugais Carlo Pedres dans Canto. Son dernier album, Drama Box, retourne aux sources espagnoles des célèbres tangos et boléros, tels que Naranjo en Flor ou Te extraño.

Pierre Nimax Jr. chef de chœur

→ p. 92

Né en 1961 au Luxembourg. Il étudia l'orgue au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, la musique religieuse avec R. Ewerhart à la Hochschule de Cologne, et la composition avec Alexandre Müllenbach au Conservatoire de Musique de la ville de Luxembourg. De 1986 à 1998, il fut organiste titulaire de l'Église Saint-Martin à Düdelange et directeur artistique du festival d'orgue: «Fimod». Depuis 1991, il est professeur de musique d'église et d'orgue au Conservatoire de Luxembourg où il a fondé le chœur d'enfant «Pueri Cantores» et le Chœur de chambre. Pierre Nimax Jr s'est produit dans de nombreux pays d'Europe ainsi qu'au Japon comme chef de chœur et organiste concertiste. Il a également composé de la musique d'église, des musiques de films, et des œuvres pour orgue, de la musique de chambre, pour chœur et chant. Il est très présent dans la vie musicale religieuse luxembourgeoise.

Orchestre d'Harmonie des Jeunes de l'Union Grand-Duc Adolphe

→ p. 40–43

Chaque année depuis 1990, l'École de musique de l'Union Grand-Duc Adolphe (UGDA), organise une session de travail avec tournée de concerts dans un pays européen. L'Orchestre est composé d'une soixantaine de jeunes musiciennes et musiciens âgés de 13 à 20 ans, provenant de différentes institutions luxembourgeoises. Il vise à promouvoir la formation des jeunes musiciens, ainsi que les œuvres pour orchestre d'harmonie, de compositeurs européens et luxembourgeois. L'Orchestre travaille avec des chefs et professeurs du Luxembourg et d'autres pays européens. La session de cette année a eu lieu du 1er au 8 avril 2005 à Oostduinkerke en Belgique. À l'occasion des festivités d'ouverture de la Philharmonie, l'orchestre a été agrandi à 100 musiciens, rejoints par les deux ensembles du Conservatoire.

Orchestre National de Jazz Luxembourg

→ p. 76, 78–81

L'Orchestre National de Jazz Luxembourg est un jeune ensemble, formé à l'occasion des festivités d'ouverture de la Philharmonie. Dirigé par Gast Waltzing, son premier objectif est la rencontre des jeunes musiciens de jazz avec le géant George Duke. Gast Waltzing, s'explique sur le big band constitué de jeunes musiciens des conservatoires, dont le but ultime est de partager leurs compétences: «je ne souhaitais pas reproduire les vieux swing et l'histoire du bi-bop, mais travailler avec de sonorités et des rythmes». L'Orchestre National de jazz est avant tout une expérience. La Philharmonie Luxembourg leur offre l'occasion unique de partager avec George Duke une création spontanée. «Duke nous fait confiance, nous préparons un programme intensif, afin qu'il puisse se laisser porter par la musique».

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

→ p. 54, 64, 90

Depuis sa fondation en 1933, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg joue un rôle prépondérant dans la vie musicale du Grand-Duché. Ses directeurs musicaux, Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Léopold Hager et David Shallon, ont contribué à sa réputation internationale. Depuis 2002, l'orchestre est principalement dirigé par le chef britannique Bramwell Tovey et le chef invité privilégié Emmanuel Krivine. Ses tournées l'ont conduit à Vienne, Munich, Francfort-sur-le-Main, Amsterdam, Londres, Moscou, Lisbonne, Athènes, en Asie, aux États-Unis et en Estonie. L'orchestre a réalisé plus de vingt-quatre enregistrements pour le label Timpani à Paris, parmi lesquels: la musique de chambre de Maurice Ohana, l'intégrale des œuvres pour orchestre de Iannis Xenakis, Polyphème de Jean Cras, les œuvres de Arthur Honegger, Albéric Magnard, Ivo Malec, Bohuslav Martinu, Francis Poulenc, Joseph-Guy Ropartz et Albert Roussel.

Olga Pasichnyk soprano

→ p. 54, 64

Olga Pasichnyk a commencé ses études à Rvne en Ukraine et étudié ensuite à Kiev avec Eugenia Miroshnichenko et à l'Académie Chopin de Varsovie avec Alina Bolechowska. Depuis 1992, elle est soliste de l'Opéra de Chambre de Varsovie et travaille avec Nadia Safronova à l'Institut de Musique Contemporaine de Moscou. Lauréate de concours de chant internationaux, elle interprète la musique d'église baroque polonaise. Remarquée dans son interprétation des Lieder de Karol Szymanowski et des Lieder russes sur des textes de Adam Mickiewicz, elle endosse à l'opéra les rôles de Suzanna (Les Noces de Figaro), ainsi que les rôles-titres dans Alceste de Lully, le Couronnement de Poppée de Monteverdi, et Fiorilla dans Il turco in Italia. Invitée au Festival de musique de Dresde et au Festival Mozart à Madrid, elle se produit également en concert au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, au Concertgebouw d'Amsterdam, à l'Opéra national Finnois et au Bayerischen Staatsoper.

Paul D. Miller a.k.a. DJ Spooky that Subliminal Kid

→ p. 132–137

L'artiste conceptuel Paul D. Miller vit à New York. Écrivain (articles dans The Village Voice, The Source, Artforum, Paper Magazine) et musicien, il publie Rhythm Science (2004) et Sound Unbound (2005), des essais sur le «sound art» et le Multi-media dans la culture contemporaine, et expose ses œuvres à la Biennale de Whitney, à la Biennale de Venise, au Ludwig Museum de Cologne... Son show en solo Path Is Prologue (2004) associe la musique live, le théâtre et la performance. Mais Miller est surtout célèbre pour son image de «DJ Spooky That Subliminal Kid» et ses enregistrements avec Iannis Xenakis, Ryuichi Sakamoto, Butch Morris, Kool Keith, Pierre Boulez, Steve Reich et Yoko Ono. En plus des musiques de film (Slam, primé à Cannes) et de ces albums récents promouvant le jazz: Optometry (2002) et Dubtometry (2003), il collabore avec Bernard Tschumi, au département d'architecture de l'Université de Columbia et est co-éditeur avec le poète Steve Canon du magazine A Gathering of Tribes. Véritable globe-trotter, DJ Spooky se produit dans les festivals, à travers le monde.

Agnieszka Rehlis mezzo-soprano

→ p. 54, 64

Agnieszka Rehlis s'est formée en chant lyrique à l'Académie Wroclw Lipi_ski, puis lors de master classes avec Adele Stolte, Christian Elsner et Gerhard Kahry. Elle débute en 1996 à l'Opéra de Varsovie et depuis, elle se produit dans divers théâtres d'opéra d'Europe et d'Asie, enchaînant les rôles de Fenena dans Nabucco, la Maddalena dans Rigoletto ou Chérubin dans Le Mariage de Figaro. Elle excelle dans le répertoire d'oratorios, de Bach à Penderecki. Agnieszka Rehlis a été invitée à de nombreux festivals internationaux tels que le Festival des États baltiques de Toru_, le Festival de musique de Rheingau, le Festival de musique de Schleswig-Holstein et le Festival International de musique de Lviv. Sous la direction de Penderecki, elle fût l'une des interprètes du Te Deum, du Requiem Polonais et des Sept portes de Jérusalem.

Sibylla Rubens soprano

→ p. 92

Sibylla Rubens étudia le chant lyrique à la Musikhochschule de Trossingen puis à la Hochschule de Francfort-sur-le-Main, puis avec Irwin Gage, Edith Mathis et Elsa Cavelti. Après ses débuts avec le Deutschen Symphonie Orchester de Berlin sous la direction de Vladimir Ashkenazy dans la Lobgesang-Sinfonie de Mendelssohn et les Scènes de Faust sous la direction de Marek Janowski, elle interpréta le Requiem de Fauré avec le Royal Concertgebouw Orchestra sous la baguette de Philippe Herreweghe, le Magnificat de Bach et le Deutsches Requiem de Brahms avec Hartmut Haenchen. À l'opéra, elle joua Pamina à l'Opernhaus de Stuttgart, Servilia dans La Clémence de Titus au Münchener Kammerorchester... De avril à juillet 2005, elle effectuera une tournée avec la Camerata Salzburg sous la direction de Sir Roger Norrington. Sibylla Rubens se produisit également avec Thomas Quasthoff dans les cycles de Lieder italiens de Wolf.

Solistes Européens Luxembourg

→ p. 92

L'orchestre «Solistes Européens Luxembourg» est un des pôles majeurs de la vie musicale luxembourgeoise. Les musiciens, recrutés dans les meilleurs orchestres européens, se retrouvent pendant plusieurs mois par an pour des séances de répétition, de concert et d'enregistrement. Depuis son premier concert le 20 septembre 1989, l'orchestre s'est produit au Luxembourg et à l'étranger, avec Piotr Anderszewski, Martha Argerich, Lidia Baich, Frank Braley, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Hélène Grimaud, Cyprien Katsaris, Gidon Kremer, Maria-Joao Pires, Julian Rachlin, Jean-Pierre Rampal, Vadim Repin et Mstislav Rostropovich. En créant des œuvres de Sofia Gubaidulina, Milan Slavicky et Thierry Escaich, l'orchestre s'engage à faire découvrir le répertoire contemporain. En 1994, l'orchestre fut dirigé par Lord Yehudi Menuhin.

Bramwell Tovey direction

→ p. 54, 64, 90

Bramwell Tovey dirigea l'Orchestre Philharmonique de New York (2000–2001) et travailla avec de nombreux orchestres canadiens, avec le London Philharmonic Orchestra et le London Symphony Orchestra. Il enchaîna les productions en Europe, en Israël et en Australie. Durant son activité de chef d'orchestre au Winnipeg Symphony Orchestra, il fonda le «Neue Musik Festival» de musique contemporaine. L'un de ses points forts, réside dans la direction vocale et instrumentale de grandes œuvres telles que la Huitième symphonie de Mahler et la Messe en si de Bach. À l'opéra, il dirige Mozart, Puccini, Strauss, Poulenc, Britten, *The Rake's Progress* de Stravinsky et *Filomena* de John Estacio. Depuis sa nomination en septembre 2002 comme chef d'orchestre et directeur musical de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Bramwell Tovey a enregistré de nombreux CD de musique française et effectué des tournées internationales avec l'orchestre en Autriche, Croatie, Italie, Allemagne, Asie et aux États-Unis.

United Instruments of Lucilin

→ p. 120

Relevé au public en novembre 2000 lors des «Rainy Days», le premier festival luxembourgeois consacré à la musique contemporaine, «United Instruments of Lucilin» est une formation de chambre qui se voue à la diffusion et à la création d'œuvres des XXe et XXIe siècles. Afin d'offrir le champ le plus étendu possible à son expression artistique, «United Instruments of Lucilin» a opté pour une configuration à effectif réduit composé de musiciens luxembourgeois et de musiciens invités. Son répertoire basé sur les commandes privilégie l'échange avec les compositeurs dès le premier stade de la création. Outre son travail d'interprétation et de création, l'ensemble participe à la mise en place de structures de diffusion de la musique contemporaine au Luxembourg, notamment sous forme d'interventions en milieu scolaire.

Gast Waltzing

→ p. 76–81

Né dans le Grand-Duché en 1956, Gast Waltzing a étudié au Conservatoire du Luxembourg, puis au Conservatoire Royal de Bruxelles où il obtint ses premiers prix en trompette et en érudition. Il s'est perfectionné avec Maurice André au Conservatoire National Supérieur de Paris. Professeur de trompette au Conservatoire du Luxembourg depuis 1982, il y fonda le département Jazz et le Big Band. Compositeur prolifique de musique de film, il a inventé le concept de «funky dance Music», mixée avec des chants classiques. Ses œuvres de circonstance pour le Grand-Duché de Luxembourg remportèrent l'adhésion du public. En ce moment, il compose la partition originale pour le film «Les Immortels», écrit et dirigé par l'écrivain portugais Antonio Pedro. Ses œuvres sont souvent interprétées et enregistrées par l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg. Amoureux du Jazz, Gast Waltzing a plaisir à retrouver la trompette avec son quintette.

La conception de la Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte

Christian de Portzamparc

Né en 1944, Christian de Portzamparc étudie à l'école des Beaux-Arts de Paris de 1962 à 1969 et il fonde sa première agence d'architecture en 1970. Dès la fin de ses études, il marque le paysage de la ville nouvelle de Marne-la-Vallée avec un «monument poétique»: le château d'eau à Marne la Vallée. En 1975 il crée un quartier de 210 logements: la rue des Hautes-Formes, et tourne une page dans l'histoire de la ville.

Etabli à Paris, il construit dans le monde entier, théorisant l'actualité et le futur de la ville, la fragmentation, le cas par cas, et ce qu'il appellera dans les années 80 «l'îlot ouvert». Du bâtiment singulier au quartier repensé, la ville est un sujet fondateur de son travail qui se développe parallèlement sur trois thèmes majeurs qui se recoupent: des grands bâtiments repères qui rassemblent dont beaucoup sont voués à la musique; des quartiers, des morceaux de ville; et des tours sculpturales.

Projets en cours de réalisation

1997–2005 Philharmonie Luxembourg
1993–2006 Centre scientifique, bibliothèque et musée «Les Champs Libres» à Rennes (France)
2000–2006 Logements et centre commercial «Block One» à Almere (Hollande)
2002–2007 Salles de concerts, cinémas, école de musique «Cidade da Musica» à Rio de Janeiro (Brésil)
2002–2008 Tour à la Défense: le projet Granite pour la Société Générale

Projets urbains en cours de réalisation

1995–2007 Aménagement urbain du secteur Masséna Seine Rive Gauche à Paris
1991– (en chantier) Aménagement des «Jardins de La Lironde» à Montpellier

Etudes en cours

2004 Siège de Bouygues Immobilier à Issy-les-Moulineaux à Paris (France)
2004 Multiplexe Europalaces-Gaumont à Rennes (France)
2004 Ilot Calberson, 152 logements à Nantes (France)
2004 100 logements à Bordeaux-Bastide (France)
2003 Aménagement urbain et projets architecturaux Quartier «Logistic Port» à Beijing (Chine)
2003 Complexe hôtelier avenue de Wagram à Paris (France)
2002 Tour de logements à Manhattan, New York (USA)
1998 Hôpital de la Croix Rousse à Lyon (France)

Réalisations majeures

1994–2005 Aménagement urbain de la Zac de la Porte d'Asnières
2001–2004 Siège du journal Le Monde à Paris (France)
1997–2003 Ambassade de France en Allemagne
1998–2001 Logements à Grenoble (France)
1996–1999 Espace Lumière, bureaux et studios pour Canal+ à Boulogne, Paris (France)
1994–1999 Extension du Palais des Congrès Porte Maillot à Paris (France)
1993–1999 Palais de Justice de Grasse en Provence (France)
1995–1999 Tour LVMH, siège social du groupe à Manhattan, New York (USA)
1993–1996 Réhabilitation de «barres» d'habitation des années 60 et constructions rue et place Nationale à Paris (France)
1984–1995 Cité de la Musique, Parc de la Villette à Paris (France)

1991–1995 Tour Crédit Lyonnais, au dessus de la gare Lille-Europe à Lille (France)
1991–1994 Immeubles de logements dans la ZAC Bercy à Paris (France)
1989–1991 Immeubles de logements à Fukuoka (Japon)
1988–1990 Extension du Musée Bourdelle à Paris (France)
1987–1989 Boutiques Ungaro à Paris, Hong-Kong, Londres, Los-Angeles, Tokyo, Taipei...
1985–1987 Café Beaubourg à Paris (France)
1983–1987 Ecole de Danse de l'Opéra de Paris à Nanterre (France)
1982–1984 Foyer pour personne âgées rue du Château des Rentiers à Paris (France)
1975–1979 Quartier de 210 logements, la rue des Hautes Formes à Paris (France)
1971–1974 Le château d'eau à Marne la Vallée (France)

Prix, distinctions et honneurs

2005 MIPIM Award pour la restructuration du bâtiment pour Le Monde à Paris
2004 Grand prix de l'urbanisme
2001 Business Week– Architectural Record Award pour la Tour LVMH à New York (USA)
1995 Equerre d'argent pour la Cité de la Musique à Paris
1994 Pritzker Architecture Prize
1993 Grand prix national d'architecture
1992 Médaille d'argent de l'Académie Française d'Architecture
1990 Grand prix d'architecture de la ville de Paris
1989 Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres
1988 Equerre d'argent pour l'Ecole de Danse de l'Opéra de Paris à Nanterre

Albert Yaying Xu

Né en 1934 en Chine, l'acousticien français est Directeur de Xu-Acoustique à Paris. Il a été professeur, chercheur en acoustique architecturale à l'Université Tsinghua à Pékin (Ecole Polytechnique). Arrivé en France il y a vingt cinq ans, Xu travaille sous la direction de Pierre Boulez à l'IRCAM (Paris) en tant que chercheur spécialisé en acoustique de salle de concert. Puis il quitte Paris pour intégrer, en tant qu'ingénieur en chef, la société danoise Brüel & Kjær spécialisée en mesure acoustique à Copenhague. De retour en France en 1984, Xu devient conseiller en chef pour l'acoustique au bureau d'étude Commins-BBM. Trois ans plus tard, il fonde Xu-Acoustique, son propre bureau d'étude à Paris de réputation solide et mondialement reconnue.

Projets réalisés par Xu-Acoustique

Philharmonie Luxembourg
Cité de la Musique, Parc de la Villette à Paris
«Cidade da Musica» à Rio de Janeiro (Brésil)
Arsenal de Metz (France)
Grange au Lac d'Evian (France)
American Center à Paris
Maison de la Culture du Japon à Paris
Théâtre National Catalan à Barcelone
Palais des Congrès de Madrid
Théâtre de Neuchâtel (Suisse)
Théâtre de Fribourg (Suisse)
Rockhal Belval d'Esch (Luxembourg)

Philharmonie Luxembourg
Réalisation 1997–2005

Maître d'ouvrage
Ministère des Travaux
Publics
Grand-Duché de Luxembourg
Administration des
Bâtiments Publics

Maître d'ouvrage délégué
Walter de Toffol

Coordinateur-pilote
HBH

Architecte-concepteur
Christian de Portzamparc

Architecte d'exécution
Christian Bauer & Associés

Acousticien salles de concert et intérieur
Xu-Acoustique

Acousticien extérieur et environnement
AVEL-Acoustique

Eclairage
Observatoire 1,
concepteurs-lumière

bancomat



- gestion de cartes de paiement
- compensation nationale
- services de réseautique
- services liés à la sécurité
- sous-traitance de processus back-office et d'informatique

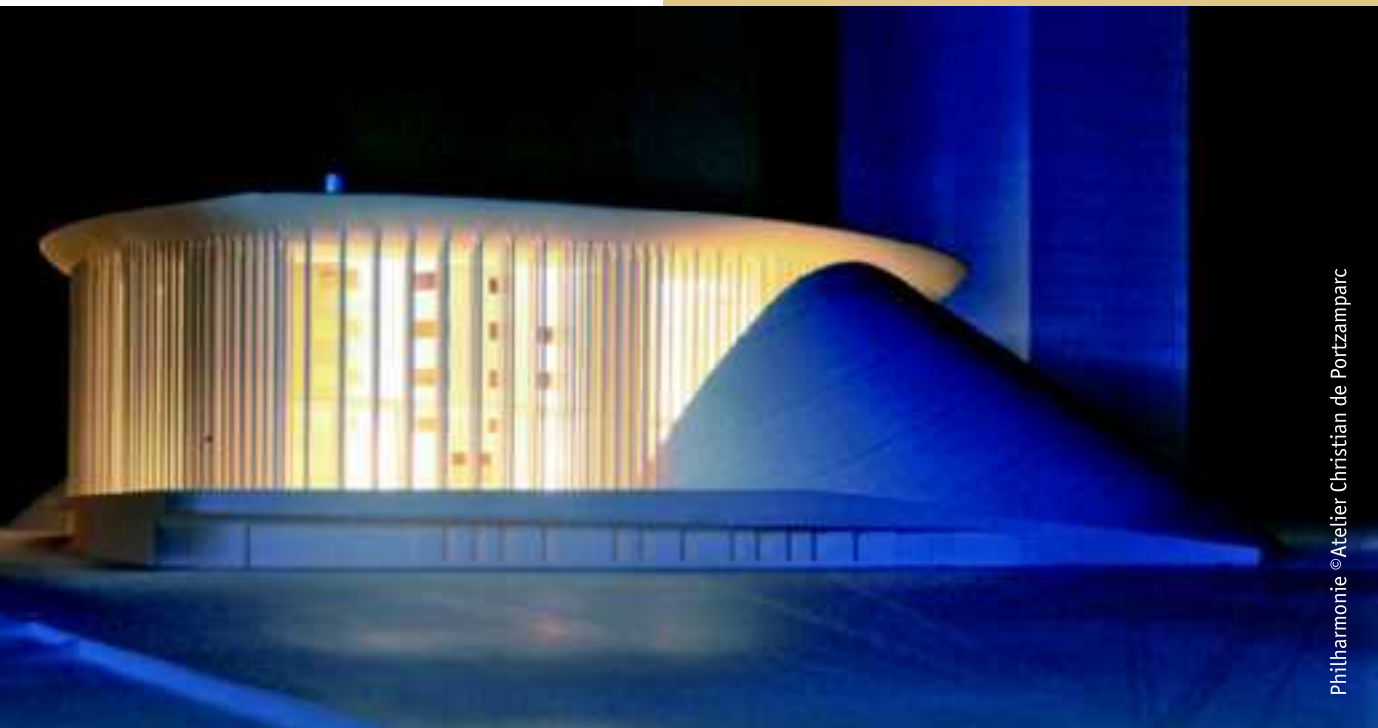


www.cetrel.lu

powered by



Professionnel du Secteur Financier, à votre service depuis 20 ans



Philharmonie ©Atelier Christian de Portzamparc

european private bankers

Partenaire de grands concerts à Luxembourg



Partenaire 2005



20/03/2005	Lindsay Quartet	Haydn, Janacek, Mozart
21/04/2005 22/04/2005	Orchestre Philharmonique du Luxembourg	Schubert, Grieg, Brahms
29/06/2005	London Philharmonic Orchestra	Kerger, Tchaïkovsky, Dvorak
30/07/2005	Solistes Européens, Luxembourg	Holst, Mozart, Takemitsu, Schubert
11/09/2005	Philharmonia Orchestra	Brahms, Verdi
21/10/2005	Cleveland Orchestra	Messiaen
27/10/2005	European Music Academy, Schengen	Concert "Jeunes Talents"
13/11/2005	Quatuor Louvigny	Schubert, Mozart, Franck

Le programme 2006 sera disponible sur www.kbl.lu à partir de décembre 2005.

Toute l'Europe en symphonie!

AIR PUB



Vols quotidiens au départ de Luxembourg vers 20 destinations

Athènes - Barcelone - Berlin - Budapest - Copenhague - Dublin
Francfort - Genève - Lisbonne - Londres Heathrow & City - Madrid
Manchester - Milan / Bergame - Munich - Nice - Paris - Porto - Rome
Turin - Varsovie - Venise - Vienne

Informations et réservations dans
votre agence de voyages ou
au Call Center Luxair
(+352) 2456-4242

Voyager en bonne compagnie

www.luxair.lu



Pchhhhuut!

COMED/TAAAN Europe



LE SECRET DU LUXEMBOURG



le plaisir des sens




Bernard-Massard
DEPUIS 1921

Wolfram Schurig, Clemens Gadenstätter, Johannes Maria Staud, Germán Toro-Pérez,
Alexander Stankovski, Thomas Heinisch, Christian Mühlbacher, Olga Neuwirth,
Herbert Grassl, George Lopez, Georg Friedrich Haas, Gerd Kühr, Christian Ofenbauer,
Gerhard E. Winkler, Herbert Willi

COLLETTIVA DESIGN Vienna

Kontakt Musik

Der Erste Bank-Kompositionsauftrag. Eine Initiative zur Förderung
zeitgenössischer Musik gemeinsam mit dem Klangforum Wien.

Im Rahmen des Festivals wien modern (CD erscheint im KAIROS-Label)



Kontakt. The Arts and Civil Society Program
of Erste Bank Group in Central Europe

www.kontakt.erstebankgroup.net



RTL

Zesummeli ewen



ADVANTAGE

D'WORT: SÄIT FIR SÄIT KULTUR!

Aktuelle Berichte und Informationen
aus der Welt der Kultur,
täglich in ihrer Zeitung.

D'Wort: Vielfalt bereichert.



Musek aus der Béchs?



Live-Matschnëtt vu Concerten

Concert

sonndes um 10:30
mëttwochs um 14:00

Concert Euroradio

dënschdes 20:30
donnesches 14:00

Philharmonie

mëttwochs 20:00
freides um 14:00

www.100komma7.lu

Rufft un um Tel.: 44 00 44-1 oder schéckt en
E-mail un: info@100komma7.lu an Dir kritt
d'Programmheft vum 100,7
all Mount gratis geschéckt!





Nous l'avons réalisé en association momentanée !



Solutions & Services

Cegelec S.A.

22, Parc d'Activité Syrdall
L-5365 MUNSBACH
T : 43.888.1
F : 43.888.215
www.cegelec.com



GABBANA S.A.R.L.
Chauffage Ventilation sanitaire

GABBANA SARL

Z.A.C. LAANGWISS
L-6131 JUNGLINSTER
Tel : 78 82 41 Fax :78 93 06
Email. reception@gabbana.lu



SOCLAIR
EQUIPEMENTS S.A.

**CHAUFFAGE - CLIMATISATION
SANITAIRE - ELECTRICITE**

7 Rue Kalchesbrück
L - 1052 Luxembourg
Fax 42 05 84

☎ 43 81 81-1

130 Rte de Bacharage
L - 4513 Differdange
Fax 58 69 47

☎ 58 80 23

Installations électriques, chauffage, ventilation, climatisation et sanitaire



www.d3coordination.lu

67, boulevard de la fraternite
L – 1541 Luxembourg
Tel : (00352) 26 51 07 80
Fax : (00352) 26 19 61 90
E-mail : d3coord@pt.lu



Notre savoir-faire :

- **Coordination Sécurité et Santé** sur les chantiers temporaires ou mobiles au titre du R.G. du 29 octobre 2004
 - **Travailleur Désigné en service extérieur** au titre de l' I.T.M. 154.2 et de loi du 17 juin 1994
- **Plans d'évacuation et sécurité incendie** : procédures générales et particulières d'alerte, d'alarme et d'évacuation
 - **Introduction gestion globale des risques** et suivi des applications du plan de prévention
 - **Formation sécurité** : mise en œuvre des procédures particulières, techniques et sécuritaires
 - **Visites de risques et expertises**

Nos chantiers en bref (sur tout le territoire du Grand-duché de Luxembourg, en France et en Belgique) :

- **Différentes Agences Bancaires**
 - **Bâtiments Administratifs**
 - **Résidences**
- **Diverses constructions, rénovations, transformations**
 - **Centres commerciaux et magasins**
 - **Démolitions**
 - **Gares**
 - **Halls industriels et sportifs**
- **Milieu hospitalier et Maisons de soins - CIPA**
 - **Pistes cyclables**
- **Stations de pompage et d'épuration**
 - **Réseaux ferroviaires**
- **Viaducs et différents ouvrages d'Art, Ponts et Aqueducs**
- **Voiries : Aménagement, réaménagement, transformation**



HBH S.A. a relevé
le défi en planifiant
l'ensemble des travaux
pour réaliser
cet ouvrage culturel
d'une haute technicité
et de renommée
internationale
dans un délai
de 36 mois.

HBH S.A. 16, rue Robert Stümper L-2557 Luxembourg Tél.: +352 / 40 49 90-1 Fax: +352 / 40 49 93 E-mail: hbh@hbh.lu Web: www.hbh.lu Certifié ISO 9001:2000

Domaines d'activité

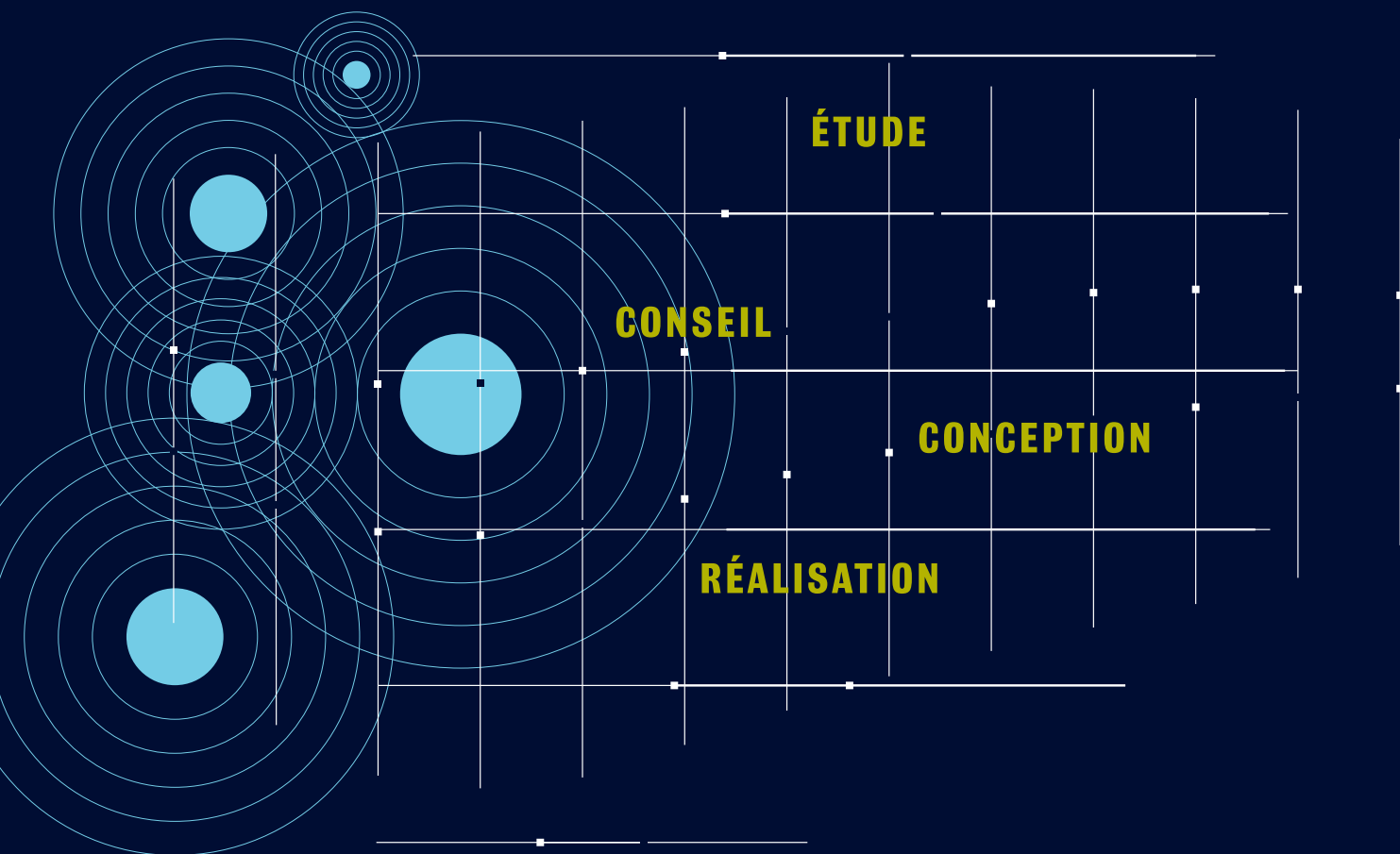
Assistance au Maître d'ouvrage
Pilotage (ordonnancement,
coordination, surveillance, ...)
Gestion financière (analyse des
risques, valeur acquise, suivi, ...)
Coordination sécurité et santé



PROJECT MANAGEMENT • COORDINATION SECURITE

HITEC LUXEMBOURG S.A.

SPÉCIALISTE DE LA HAUTE TECHNOLOGIE



- Installations terrestres pour la communication par satellite
- Projets sur mesure pour l'automatisation en production et l'assurance qualité
- Systèmes de contrôle et de supervision
- Systèmes de l'automatique et des réseaux industriels

«Innovation is the ability to develop ideas beyond the usual»





hofmeister
ROOF ENGINEERING

function follows form

Gratulation zur Eröffnung der Philharmonie Luxemburg

Wir haben die 3-D-Konstruktion, Abdichtung und Bekleidung

- des äußeren Dachrandes
- des Kammermusiksaals
- der Mediathek
- der inneren Metalldecke

ausgeführt.

Unser Unternehmen ist der international tätige Spezialist für außergewöhnliche Dachkonstruktionen und anspruchsvolle Abdichtungen.

Tel. 0049 5221 97710 Fax 0049 5221 977131

e-mail: e.hofmeister@hofmeisterRE.com

Hertzstr. 6, 32052 Herford, Deutschland

*Concilier tradition,
innovation et amour du travail bien fait.*



*L'expérience a ceci
de particulier qu'elle n'aboutit
pas seulement à
un perfectionnement technique
mais confère aux hommes
qui la possèdent une vision
plus large des choses.*



DEPUIS 1963

Aménagement intérieur ■ Parquets ■ Portes ■ Parachèvement



MENUISERIE N. KARIER & CIE

27 • RUE DE STEINFORT L-8366 HAGEN TELEPHONE 39 50 90-1 FAX 39 94 89



LUX T.P. S.A.

TRAVAUX PUBLICS ET BATIMENT



BOITE POSTALE 49 L-5201 SANDWEILER

Tél.:(352) 35 79 79 Fax.:(352) 35 79 06

e-mail: contact@luxtp.lu





Musée de la Forteresse - Architecte: J.-M. Wilmotte - Ingénieur-conseil: Jean Schmit



Main **OTIS** Elevators
in Luxembourg Kirchberg

- Tour du Parlement Européen
- Cour de Justice Européenne
- Tour A Giorgetti
- Tour B Vazon CLE
- Salle de Concerts
- Musée d'Art moderne
- Musée de la Forteresse
- Centre de conférence
- Bâtiment Jean Monnet



Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte

Cette infrastructure exceptionnelle et unique au monde, de par son architecture et son fonctionnement, est dotée d'ascenseurs et monte-charges prodigieux. Outre une esthétique hors du commun, les préoccupations majeures des architectes et ingénieurs étaient le bruit et les vibrations. **OTIS** a réussi, sinon à les éliminer, à les réduire à un niveau jamais égalé sur des réalisations semblables.

Ils sont uniques à Luxembourg!



- BGL Centre Bancaire
- Foire (LuxExpo)
- Bâtiment BAK
- L'Ecole Européenne
- Le Foyer
- Résidences Corail
- HypoVereinsbank
- IIK
- Institut Supérieur de Technologie



GENERAL TECHNIC-OTIS

BP 1056 • L-1010 Luxembourg

Tél.: 49 51 71 • Fax: 49 68 31

www.otis.com

MBW

LÜFTUNG + KLIMA

Mir félicitéieren der Philharmonie Lëtzebuerg fir
hier gelongenklimateesch Atmosphär!
Mir soen all denen, déi um Projet bedeelecht waren, fir déi
konstruktiv an erfollegräich Zesummenaarbecht, Merol, woubäi
mir d'Raumluft an d'regelungstechnesch Anlagen gemeech hun.
Mir wünschen der Philharmonie Lëtzebuerg vill Erfolleg
a renger Loft an schéinsten Kläng



Nous présentons toutes nos félicitations à la Philharmonie de
Luxembourg, pour la qualité de son ambiance climatique.
Nous adressons tous nos remerciements aux différents acteurs du projet
pour ce partenariat constructif couronné de succès,
lequel nous a permis de réaliser les installations HVAC
ainsi que les installations de régulation.
Nous adressons également à la Philharmonie de Luxembourg
tous nos vœux de réussite, dans la meilleure ambiance avec d'agréables sons.

Wir gratulieren der Philharmonie Luxemburg zu der
gelungenen klimatischen Atmosphäre!
Wir bedenken uns bei allen am Projekt Beteiligten
für die konstruktive und erfolgreiche Zusammenarbeit,
bei der wir die Raumluft und die regelungs-
technischen Anlagen erstellt haben.
Wir wünschen der Philharmonie Luxemburg
allen erdenklichen Erfolg, in bester Luft bei schönen Klängen.



mbw Technique du bâtiment S.A.
145, avenue du X Septembre - 2551 Luxembourg
Téléphone 26 38 92 0-1 - Fax 26 38 92 0-2
E-Mail: info@mbw.lu - Internet: <http://www.mbw.lu>

mbw Luft- und Klimatechnische Anlagen GmbH
Gewerbegebiet - Südstraße 3 - 66780 Rehlingen
Telefon (0 68 35) 92 09 - 0 - Telefax (0 68 35) 92 09 50
E-Mail: info@mbwklima.de - Internet: <http://www.mbwklima.de>

**WITH ALL DUE RESPECT:
SOME THINGS ARE NOT RELATIVE!**



SEIBURGER & SCHREITER 05/05

www.thomastik-infeld.com

**THOMASTIK
INFELD
VIENNA**

ABSOLUTELY FINE HANDMADE STRINGS SINCE 1919

Philharmonie Luxembourg The Preview CD

**2005/06 – a preview by Pierre-Laurent Aimard
& DJ Spooky that Subliminal Kid**

Pierre-Laurent Aimard
appears courtesy of Warner
Classic, a Warner Music
Group Company.
www.warnerclassics.com



Tracks N° 8–10 reproduced
by kind permission of
Nimbus Records,
Wyastone Estate, UK
www.wyastone.co.uk

Tracks 13 & 14 originally pro-
duced for this compilation.
www.djspooky.com

Thanks to: Pierre-Laurent
Aimard, Paul Miller, Lydia
Connolly, Adrian Farmer,
Matthew Cosgrove, Jessica
Yu, Stephen Cohen, Greg
Lucas & Lukas Schiske.

Ludwig van Beethoven

Konzert für Klavier und Orchester
G-Dur op. 58

1 – 1. Allegro moderato (19:39)

Taken from the Album: «Pierre-Laurent Aimard /
Chamber Orchestra of Europe / Nikolaus Harnoncourt:
Beethoven: Piano Concertos N° 1–5» (P) 2003 Warner
Classics, Warner Music UK (0927473342)

Charles Ives

Second Piano Sonata «Concord,
Mass., 1840–60»

2 – N° 3 «The Alcotts» (6:21)

Taken from the 2005 Grammy winning Album «Ives:
Concord Sonata, Songs» (P) 2004 Warner Classics,
Warner Music UK (2564602972)

Claude Debussy

Etudes

3 – Livre II N° 11 Pour les arpèges com-
posés (4:43)

Taken from the Album «Debussy: Images, Etudes» (P)
2001 Warner Classics, Warner Music UK (8573839402)

Claude Debussy

Images

4 – Livre II N° 4 Cloches à travers les
feuilles (4:27)

Taken from the Album «Debussy: Images, Etudes» (P)
2001 Warner Classics, Warner Music UK (8573839402)

Claude Debussy

Images

5 – Livre II N° 6 Poissons d'or (4:13)

Taken from the Album «Debussy: Images, Etudes» (P)
2001 Warner Classics, Warner Music UK (8573839402)

Maurice Ravel

Gaspard de la nuit

6 – N° 3 Scarbo (9:11)

Taken from the Album «Pierre-Laurent Aimard: Ravel,
Carter» (P) 2005 Warner Classics, Warner Music UK
(2564621602)

Olivier Messiaen

Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus

7 – N° 11 Première communion de la
Vierge: très lent (6:25)

Taken from the Album: «Pierre-Laurent Aimard:
Messiaen: Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus» (P) 2000
Warner Classics (3984268682)

George Benjamin

Shadowlines.

Six canonic preludes for piano

8 – N° 3 Scherzando (1:13)

Taken from the Album: «Pierre-Laurent Aimard / Tabea
Zimmermann / Antoine Tamestit: George Benjamin» (P)
2004 Nimbus Records (NI 5713)

George Benjamin

Shadowlines.

Six canonic preludes for piano

9 – N° 2 Wild (1:30)

Taken from the Album: «Pierre-Laurent Aimard / Tabea
Zimmermann / Antoine Tamestit: George Benjamin» (P)
2004 Nimbus Records (NI 5713)

George Benjamin

Shadowlines.

Six canonic preludes for piano

10 – N° 6 Gently flowing, flexible (2:48)

Taken from the Album: «Pierre-Laurent Aimard / Tabea
Zimmermann / Antoine Tamestit: George Benjamin» (P)
2004 Nimbus Records (NI 5713)

György Ligeti

Etudes pour piano

11 – Livre II N° 8 «Fém» (3:07)

Taken from the Album «Ligeti/Reich: African Rhythms»
(P) 2003 Warner Classics, Warner Music UK
(8573865842)

György Ligeti

Etudes pour piano

12 – Livre I N° 4 «Fanfares» (3:31)

Taken from the Album «Ligeti/Reich: African Rhythms»
(P) 2003 Warner Classics, Warner Music UK
(8573865842)

DJ Spooky that Subliminal Kid

imagination liquide

13 (4:15)

based on Claude Debussy: Etudes, Livre II N° 11 Pour les
arpèges composés (P) (C) 2005 Paul Miller

DJ Spooky that Subliminal Kid

pensée liquide

14 (7:27)

(P) (C) 2005 Paul Miller