

Nouveaux espaces, idées neuves ?

Remarques sur les salles de concert
contemporaines

Verfahren des Überschreibens ist aus dem Regie-Theater bekannt, wird aber in der Neuen Musik oder im zeitgenössischen Musiktheater so gut wie nie angewendet. Hier funktioniert es überaus gut, denn die Musik steht zwar einerseits im Zentrum, wird aber gleichzeitig zur Nebensache, zum Vehikel. Schlussendlich geht es nicht um Cage, sondern um die Begegnung zwischen den Flüchtlingen und dem Publikum. Durch die Normalität, mit der die Jugendlichen aus ihrem Teenager-Alltag berichten, und mit Unterstützung der jungen Synchronsprecherin, die Wetzlar in Buchs und Umgebung rekrutiert hat, gelingt diese Begegnung unaufdringlich und gleichzeitig intensiv. Selten war Neue Musik so politisch.

Genau wie *Evros Water Walk* sich am Rande von Theater und Musik bewegt, sind die mit Witz und Provokation gestalteten Ready-Made-Instrumente und Video-Klang-Installationen von Robert Jacobsen, ausgestellt in den sehr unterschiedlichen Räumen des monumentalen Schlosses, am Rande von bildender Kunst und Klangkunst angesiedelt. «Randerscheinung» ist schliesslich auch das Thema dieser vierten Festivalausgabe, kuratiert von der Bühnenbildnerin und Regisseurin Mirella Weingarten. Zum reichhaltigen Programm zählen auch drei Uraufführungen von Helmut Oehring, eine Produktion von Jürg Kienberger und vieles mehr. Erfolgreich pflanzt Mirella Weingarten in ein etwas abseits gelegenes Dorf ein Festival, das auf die Besonderheiten des Ortes eingeht und gleichzeitig hohes künstlerisches Niveau abbildet und dadurch Jahr für Jahr das Neue-Musik-Publikum aus der ganzen Schweiz anzieht.

Anja Wernicke

La construction d'une salle de concert ou d'un opéra a toujours fait débat dans nos sociétés occidentales. Le citoyen trouve là une occasion d'exprimer tantôt son admiration pour la beauté architecturale, tantôt également une réaction négative face à l'irruption d'une modernité polémique dans l'espace urbain. Au cours du XX^e siècle, les architectes ont essayé de renouveler le modèle de salle dit « à l'italienne » — modèle devenu, par l'inertie d'une certaine tradition, le modèle standard. Peine perdue, semble-t-il, car l'histoire de l'architecture des opéras et des salles de concerts reste d'une certaine manière étroitement liée à l'écriture musicale, mais également à l'organisation sociale et la notion de pouvoir.

Depuis les gradins hémisphériques des premiers amphithéâtres, jusqu'aux subtils agencements des loges et les excès décoratifs des foyers d'opéras, les architectes ont cherché à tenir compte de l'émergence d'un public rompu à des audaces des mises en scènes et à l'élargissement des formations instrumentales. D'une certaine manière, on pourrait faire remonter le point de départ de cette évolution à la possibilité offerte au public à compter du XVIII^e siècle de s'asseoir et de faire silence pour écouter un concert ou un spectacle. Dès ce moment-là, une part non négligeable du public ne considère plus la musique comme un élément de décoration mais plutôt comme un sujet de réflexion. Par conséquent, les architectes doivent faire face à une difficile équation à deux inconnues : concilier la question du point d'écoute et du point de vue.

Le vrai « cas » Wagner

La première étape passe inévitablement par la réflexion sur le rôle de l'orchestre et sa localisation dans l'espace. L'organisation des instruments dans un

orchestre symphonique « traditionnel » ne s'est jamais départie d'une certaine notion de frontalité dans l'espace d'écoute. Avant l'émergence du son amplifié électroniquement, on devait impérativement compenser par des variations d'effectifs instrumentaux parfois disproportionnées, principalement en ce qui concerne les pupitres de cordes. Il en résultera inévitablement une répartition des instruments en « familles », différenciées selon leur spectre dynamique. Wagner cherchera à sortir de cette ornière en travaillant à obtenir par la « disparition » de l'orchestre sous la scène, un son organique dans lequel le timbre n'est plus relié à une source distincte. Il n'est cependant pas tout à fait exact de dire que la fosse d'orchestre du Festspielhaus de Bayreuth est le premier exemple d'« orchestre invisible ». Avant Wagner, l'orchestre descend de la scène et vient s'installer en contrebas dans une « fosse ». La nouveauté consistera surtout à plonger le spectateur dans une acoustique comparable, par exemple, à l'espace intérieur d'une caisse de résonance d'un instrument à cordes. La seconde invention — sans doute la plus importante — est d'avoir récupéré, dès son inauguration en 1876, ce qui constitue une tradition théâtrale au sens classique du terme, avec toute ses métasignifications politiques, symboliques, sociales, etc. Le public wagnérien est très tôt contraint à se comporter en conformité avec des codes créés de toutes pièces à cette occasion (interdiction des applaudissements, rituels des entractes...). Le sentiment d'appartenir à travers ces codes à une certaine élite sociale a progressivement fait oublier que Wagner avait du théâtre une conception relativement traditionnelle. Sans les expérimentations d'Adolphe Appia dès les années 1890, il y a fort à parier que Bayreuth n'aurait pas survécu longtemps et n'aurait jamais



Le chantier de la Philharmonie de Paris. © Nicolas Borel / Philharmonie de Paris

accédé à ce statut de lieu de création et de réflexion comme ce fut le cas par la suite.

De bonnes et de mauvaises idées

Depuis une vingtaine d'années, on voit se multiplier un peu partout dans le monde des programmes de construction d'opéras et de salles de concerts. Dans la logique qui prévalait jusqu'alors, on devrait considérer ces annonces comme le révélateur encourageant d'une société qui considère enfin le spectacle musical à sa juste mesure. La réalité oblige pourtant à réexaminer les véritables motivations et les intérêts sous-jacents de ces politiques de construction.

À la fin des années 1960, la nouvelle Philharmonie de Berlin imaginée par le grand architecte allemand Hans Scharoun a imposé au monde musical une nouvelle perspective en matière d'architecture. Pour la première fois, on s'éloignait véritablement du modèle des salles à l'italienne ou des salles type « boîte à chaussures » (Musikverein de Vienne, Tonhalle de Zürich etc.). Le résultat acoustique de cet orchestre placé au centre d'un élégant étagement de sièges fut immédiatement salué comme une réussite. Dans l'enthousiasme, on se garda bien de rappeler les

problèmes que posaient l'unidirectionnalité des voix ou des instruments solistes comme le piano. Le principal était que la salle offrirait au public une visibilité exceptionnelle — élément non négligeable dans le marketing des années Karajan...

Aussi étonnant que cela puisse paraître, l'exemple de la Philharmonie de Berlin est régulièrement cité dans les notes d'intentions qui accompagnent les projets actuels. D'Oslo à Copenhague, en passant par Hambourg, Florence ou Paris, on vient désormais nous expliquer que le public paie pour voir et qu'une répartition en forme d'anneau autour de l'orchestre devient désormais la seule forme architecturale possible et acceptable. Les cabinets de conseil encadrent le travail des architectes, au point que désormais les salles sont globalement toutes construites sur le même modèle. L'imagination déployée dans l'habillage extérieur des nouvelles salles contraste avec la standardisation des espaces d'écoute.

L'effervescence du débat parisien entre Philharmonie et auditorium de la maison de la Radio est symptomatique de la cécité générale qui règne désormais sur les enjeux réels. À aucun moment, les voix ne se sont élevées pour critiquer le refus de placer l'orchestre face au

public, malgré d'évidents problèmes acoustiques de la répartition annulaire. Le fait de regarder le chef de face oblige, par exemple, à sacrifier dans l'écoute l'équilibre des vents et des cordes ou bien l'écrasante présence des percussions. Mais le problème qui se pose au-delà de ces aspects d'ordre pratique, c'est véritablement la question du répertoire et de la programmation de ces nouvelles salles. À trop sous-estimer la création musicale, le public ne se renouvelle plus et on ne peut que constater les dégâts. Le monde de l'opéra a déjà entériné sa propre disparition, en misant sur la consommation sociale d'une élite venant écouter un sacro-saint répertoire. On érige à la musique symphonique des temples à la gloire de la musique ancienne et dans le même temps, on sacrifie les ambitions sur l'autel de la rentabilité (ou pire : de l'accessibilité). Comment par exemple accepter que d'illustres formations comme Amsterdam ou les philharmoniques de Vienne et Berlin limitent à la portion congrue leur politique de commande d'œuvres ?

Sur le plan de la musique instrumentale, ces nouvelles salles ne proposent rien d'autre que de nouveaux espaces avec le design comme distraction et la réverbération généreuse comme gage de qualité acoustique. Le déplacement des enjeux vers le spectaculaire n'est pas problématique en soi. Dès les années 1950-1960, la vogue structuraliste avait fait pénétrer l'architecture musicale à l'intérieur des salles. Force est de constater que cette notion de frontalité n'a pas disparu avec l'irruption des très spectaculaires réorganisations de l'orchestre (*Gruppen* ou *Carré* de Stockhausen), effacement de la frontière public/scène ou dissémination des instruments dans la salle (*Terretektorh* de Xenakis). Ces expériences n'ont pas abouti à une nouvelle tradition d'écoute auprès du public et, plus grave encore, se sont résumées

à des expériences sans lendemain sur le plan de la composition musicale.

Le public du théâtre en prose a plusieurs longueurs d'avance dans le domaine du renouvellement des lieux de représentation — qui sont pour lui autant de « lieux d'écoute ». Il suffit pour s'en convaincre de se souvenir, par exemple, du travail de Luca Ronconi, Thomas Ostermeier ou de Peter Stein. Quand Renzo Piano a créé pour *Prometeo* une structure d'écoute à l'intérieur de l'église San Lorenzo à Venise, la musique de Luigi Nono a investi le lieu et l'a transformé immédiatement en salle de concert. En abordant plus librement la notion de lieu dédié, le théâtre renouvelle au plus profond le genre et crée des générations de spectateurs curieux et attentifs. Plutôt que de limiter les enjeux en cherchant à soumettre l'écriture de pièces à ces nouveaux concepts architecturaux, il conviendrait de mettre l'accent sur les politiques pédagogiques en direction des publics peu ou pas assez concernés par la musique contemporaine. Il ne sert à rien d'investir dans des acoustiques dont l'originalité et le potentiel ne sont perceptibles qu'à une minorité d'auditeurs. C'est à travers la formation (et donc le renouvellement) du public que l'on pourra mettre en œuvre le potentiel des nouvelles salles à accueillir la musique de notre temps.

David Verdier

Dissonance

Austritt der Schweizer
Musikhochschulen aus der
Dissonance-Herausgeberschaft

Die Konferenz der Musikhochschulen der Schweiz (KMHS) hat beschlossen, aus der Dissonance-Herausgeberschaft auf Ende 2015 auszutreten. Damit entsteht die Notwendigkeit, ein neues Finanzierungsmodell für die Zeitschrift zu finden. Unterdessen wurde den Mitgliedern der Redaktion von der verbleibenden Herausgeberschaft (Schweizerischer Tonkünstlerverein, STV) die Kündigung auf Ende 2015 ausgesprochen. Sondierungen neuer Möglichkeiten einer Herausgeberschaft sind im Gange.

La Conférence des Hautes Écoles de
Musique Suisses abandonne dissonance

La Conférence des Hautes Écoles de Musique Suisses a décidé de se retirer du comité éditorial de *dissonance* à la fin de l'année 2015. Il est dès lors nécessaire de trouver un nouveau modèle financier pour la revue. En attendant, l'éditeur restant (l'Association Suisse des Musiciens, ASM) a prononcé le licenciement de la rédaction pour la fin 2015. Des sondages quant à de nouvelles possibilités éditoriales sont en cours.