

L'orgue de la
Die Orgel der

Philharmonie Luxembourg



photo: Alfonso Salgueiro

Sommaire – Inhalt

Éditorial 4

Claire Delamarche: *L'autre visage de l'orgue: l'orgue de concert* 8

Christoph Gaiser: *Solistin und Partnerin zugleich* 19

Conversation avec Daniel Roth: «L'orgue Schuke a un caractère particulièrement orchestral» 28

Gespräch mit Martin Schwarz: *Mittelwege und Brückenschläge* 32

Gespräch mit Matthias Naske: «Ein großes Privileg» 40

Conversation avec Maurice Clement: «Le point fort de cet orgue sont ses sonorités douces et chaudes» 46

Conversation avec Iveta Apkalna: «L'enregistrement, presque une carte de visite pour l'instrument» 54

Tatjana Mehner nach einem Gespräch mit Léon Marx:
Skurrile Pfeifengeheimnisse und hilfreiche Tricks 64

Maurice Clement: *L'orgue de la Philharmonie Luxembourg* 75

Maurice Clement: *Die Orgel der Philharmonie Luxembourg* 83

Auteurs – Autoren 90

Impressum 92

Éditorial

Aucun instrument ne peut rivaliser avec la diversité de l'orgue, cette merveille musicale complexe faite de tuyaux et de touches, qui peut murmurer aussi doucement qu'une brise mais peut aussi couvrir tout un orchestre. Que ce soit lors d'un récital solo, d'un concert symphonique avec orchestre, d'un ciné-concert, d'un concert de musique de chambre, que le répertoire soit baroque, classique, romantique ou contemporain – les possibilités du roi des instruments sont presque inépuisables, si bien qu'il est à l'aise dans toutes les époques et tous les genres musicaux.

Chaque instrument est une pièce unique, construite spécialement pour la salle concernée. Nous avons la chance de disposer d'un orgue exceptionnel à la Philharmonie Luxembourg qui, grâce à la collaboration de l'architecte Christian de Portzamparc et de l'atelier du facteur d'orgues berlinois Karl Schuke, démontre quelle heureuse symbiose peut se produire entre une salle de concert et un orgue. À l'image du Luxembourg, ce dernier est véritablement européen, combinant notamment les traditions française, allemande et anglaise.

À l'occasion du 15^e anniversaire de l'orgue Schuke, nous vous proposons avec ce livre un «portrait» de l'instrument, qui combine des conversations avec des artistes et des personnalités qui ont contribué de manière significative à sa naissance, son développement et son évolution, avec de nombreuses photographies ainsi que des textes sur l'histoire de l'orgue dans la salle de concert.

Un orgue nécessite un entretien régulier afin que sa puissance et son retentissement puissent s'affirmer. Nous tenons à remercier chaleureusement notre organiste titulaire Maurice Clement pour l'attention constante et passionnée qu'il porte à l'orgue Schuke depuis 2007, et l'atelier Karl Schuke pour son excellente coopération tant au niveau de la construction que de la maintenance de l'instrument.

Lydia Rilling
Dramaturge en chef

Stephan Gehmacher
Directeur Général

Editorial

Kein Instrument kann es mit der Vielseitigkeit der Orgel aufnehmen, diesem komplexen musikalischen Wunderwerk aus Pfeifen und Tasten, das so leise und sanft wie ein Windhauch raunen, aber auch ein ganzes Orchester über-tönen kann. Ob Solo-Recital, symphonisches Konzert mit Orchester, Filmkonzert, Kammermusik, ob Barock, Klassik, Romantik oder Gegenwart – die Möglichkeiten der Königin der Instrumente sind schier unerschöpflich, sodass sie in allen Musikepochen und Gattungen zu Hause ist.

Jedes Instrument ist ein Unikat, das eigens für den jeweiligen Raum konstruiert wurde. Wir schätzen uns glücklich, in der Philharmonie Luxembourg über eine herausragende Orgel zu verfügen, die dank der Zusammenarbeit des Architekten Christian de Portzamparc und der Karl Schuke Berliner Orgelbauwerkstatt zeigt, welch' glückliche Symbiose ein Konzertsaal und eine Orgel eingehen können. Sie erweist sich – ganz im Geiste Luxemburgs – als wahre Europäerin, denn sie vereint u. a. französische, deutsche und englische Traditionen.

Aus Anlass des 15. Geburtstags der Schuke-Orgel bieten wir Ihnen mit diesem Band ein «Portrait» des Instruments, das Gespräche mit Künstlern und Persönlichkeiten, die wesentlich zu seiner Entstehung, Entwicklung und Entfaltung beigetragen haben, mit vielen Fotos sowie Texten zur Geschichte der Orgel im Konzertsaal verbindet.

Eine Orgel bedarf regelmäßiger Pflege, um ihre ganze Kraft und Wirkung entfalten zu können. Wir danken herzlich unserem Titularorganisten Maurice Clement, dass er die Schuke-Orgel seit 2007 so kompetent wie hingebungsvoll betreut, und der Karl Schuke Berliner Orgelbauwerkstatt für die gute Zusammenarbeit bei der Konstruktion wie Instandhaltung.

Lydia Rilling
Chefdramaturgin

Stephan Gehmacher
Generaldirektor

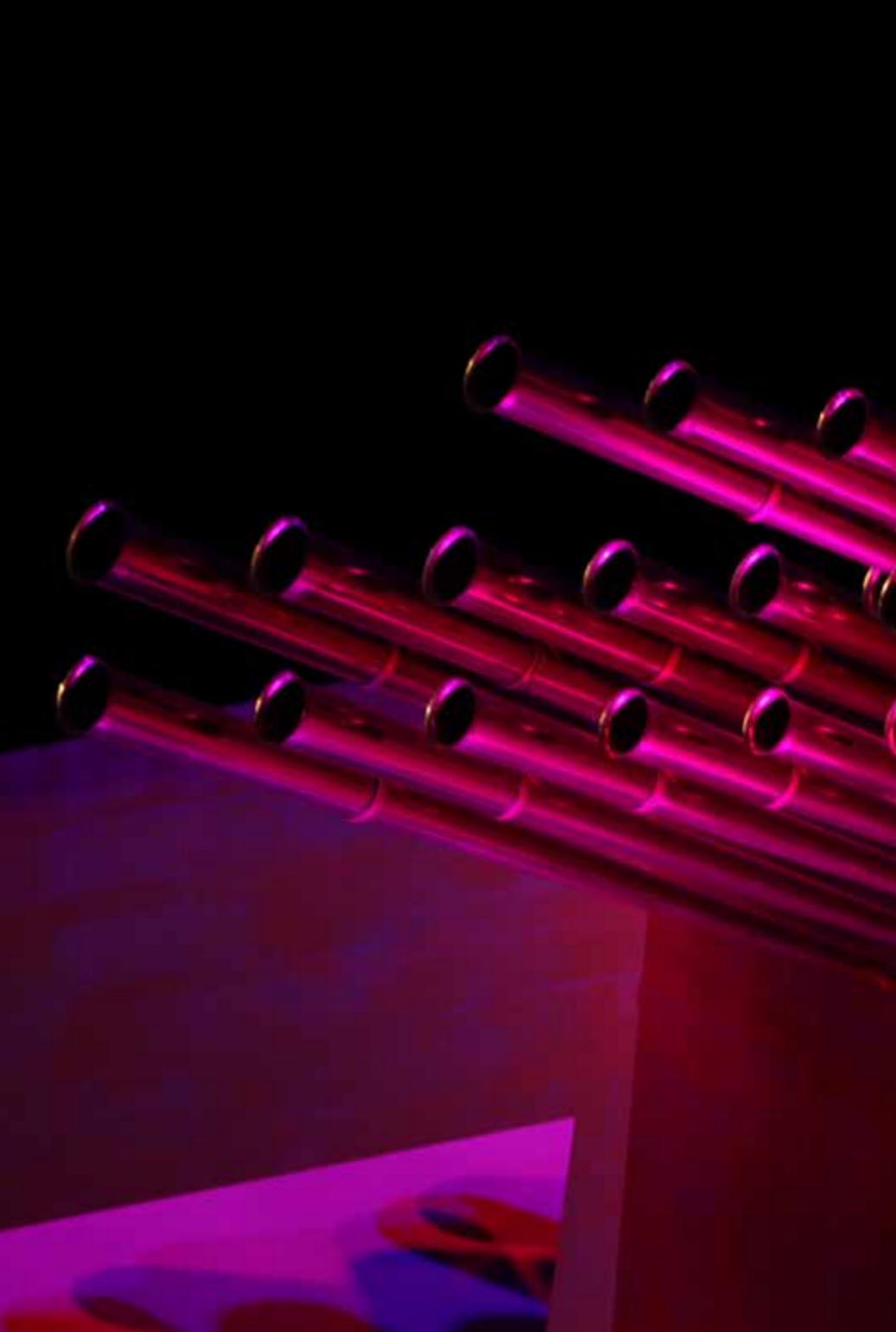




photo: Sébastien Gréville

L'autre visage de l'orgue : l'orgue de concert

Claire Delamarche

Dans l'esprit de nombreuses personnes, l'orgue est lié à l'église. Il symbolise la solennité d'une cérémonie, accompagne la joie d'un mariage, console dans le deuil. Pourtant, il se déploie bien au-delà de l'enceinte religieuse ; au fil des siècles, il a gagné le concert, l'opéra, voire le cinéma ou les foires.

Ses inventeurs lui auraient-ils prédit un tel destin ? Pourquoi pas. L'ancêtre décrit au 3^e siècle avant J.-C. par Ctésibios d'Alexandrie avait tout d'un instrument païen. Actionné par la circulation de l'eau, cet orgue hydraulique – ou *hydraule* – avait pour dessein premier l'observation de mécanismes. Adopté par les Romains, cet instrument puissant excitait la foule lors des combats de gladiateurs, puis le martyre des premiers chrétiens. Des orgues byzantins à soufflets arrivèrent à la cour de Pépin le Bref, puis à celle de son fils Charlemagne. Il s'agissait de curiosités mécaniques plus que d'instruments de musique, comme les hydrauliques sophistiquées que possédaient certaines cours arabes des 9^e et 10^e siècles, ancêtres des *organi automatici* qui gagnèrent l'Italie baroque (telles les monumentales fontaines à orgue romaines du Quirinal et de la villa d'Este, à Tivoli).

Entre-temps, l'orgue actionné par l'homme (claviers et soufflets) avait envahi les églises d'Europe, de plus en plus puissant et riche en timbres. Côté orgues automatiques, des mécanismes d'horlogerie prirent le relai des jeux d'eau afin d'animer les instruments complexes pour lesquels composèrent Mozart ou Beethoven. Ces pièces de cabinets de curiosités sont les ancêtres des orgues de foire Limonaire comme des luxueux Welte-Philharmonie-Orgeln, apparus en 1911, qui reproduisaient le jeu des plus grands virtuoses dans le salon de riches amateurs.

Des organistes en chair et en os sortirent eux aussi l'orgue de l'église, sous la forme d'instruments portatifs installés sur des scènes de théâtre ou de concert. Ainsi des *chamber organs* utilisés par Händel à Londres pour meubler



Le facteur d'orgues Aristide Cavallé-Coll (1811–1899)

les entractes de ses oratorios, dont naîtront les six concertos pour orgue publiés en 1738. Ou des orgues portatifs utilisés à Paris, au palais des Tuileries, par l'orchestre du Concert Spirituel (1725–1790) pour interpréter des « grands motets » versaillais.

Restait à l'orgue de concert de se fixer dans des salles pour pouvoir se développer et rivaliser en taille et en complexité avec l'orgue d'église. Les Anglais furent des pionniers en la matière avec l'orgue du Town Hall de Birmingham (1834). Progressivement porté à 6.000 tuyaux, doté en 1840 d'une Tuba mirabilis à haute pression de 64 pieds (soit près de 20 mètres pour le tuyau le plus long), cet instrument surpassait les plus grands orgues de cathédrale du royaume. Car en pleine révolution industrielle, les développements de la facture permettaient la construction d'orgues de plus en plus monumentaux.

Aristide Cavallé-Coll fit franchir un pas décisif à l'orgue de salle en construisant pour l'Exposition universelle de Paris de 1878 celui du Palais du Trocadéro ; il offrait à cette cathédrale laïque de la Troisième République un instrument à la mesure de son prestige, et les plus grands musiciens, tels Franck, Saint-Saëns, Liszt, Gounod ou Fauré, vinrent y présenter leurs œuvres.

Le Royal Albert Hall de Londres posséda dès son inauguration en 1871 un orgue Willis, qui était alors le plus grand au monde. Il en alla de même pour le Musikverein de Vienne l'année suivante, dont l'orgue Ladegast fut inauguré par Anton Bruckner. Suivirent notamment le second Gewandhaus de Leipzig (1884), la Salle philharmonique de Liège (1887), le Concertgebouw d'Amsterdam (1890), la Grande Salle du Conservatoire de



L'orgue du Town Hall de Sydney

Moscou (1899), l'Académie de musique de Budapest (1907), le Palau de la Música Catalana à Barcelone et la salle Smetana de Prague (1908), le Konzerthaus de Vienne (1913) ou encore, outre-Atlantique, le Boston Symphony Hall (1900) et de nombreuses salles d'universités, tel le Woolsey Hall de Yale (1901).

L'orgue du Town Hall de Sydney, en Australie, fut à son installation en 1890 le plus grand du monde. Il fut détrôné en 1932 par celui du Boardwalk Hall d'Atlantic City (États-Unis) qui, outre ses 33.114 tuyaux pour 314 registres et sept claviers, présente la particularité d'être intégralement dissimulé aux yeux du public.

L'orgue laïc ne s'arrête pas aux salles de concert. En 1948, Arturo Toscanini fit construire un orgue imposant (64 jeux, 4.800 tuyaux) à la Scala de Milan pour jouer *Tosca* ou *Le Trouvère*. Il est toujours en service, comme celui du Théâtre Bolchoï de Moscou. En revanche, les orgues des scènes parisiennes comme le Palais Garnier (1874) ou le Théâtre des Champs-Élysées (1913) sont hors d'usage voire démontés, tel celui de l'Opéra Comique, qui suivit le sort de ceux des salles Pleyel et Gaveau ou du palais de Chaillot lors du rhabillage du palais du Trocadéro (l'orgue fut alors transféré en 1977 dans le tout nouvel Auditorium de Lyon).

À l'âge d'or du film muet, les cinémas abritèrent eux aussi des orgues, instruments souvent imposants et enrichis d'accessoires avec des jeux ressortissant davantage aux percussions ou aux bruitages, tel celui du Gaumont-Palace de Paris qui fut sauvé de la destruction et remonté au pavillon Baltard de Nogent-sur-Marne. Le second plus grand instrument au monde après celui d'Atlantic City fait la fierté d'un grand magasin, le Wanamaker (aujourd'hui Macy's) de Philadelphie, avec ses 28.482 tuyaux, 396 registres et six claviers. Installé en 1911, il a attiré à ses grandes heures les plus célèbres organistes — Marcel Dupré y improvisa ce qui deviendrait sa *Symphonie-Passion* — et continue de réjouir la clientèle deux fois par jour.

L'orgue est un évocateur ; à son contact, l'imagination s'éveille, l'imprévu sort des profondeurs de l'inconscient ; c'est tout un monde toujours nouveau et qu'on ne reverra plus qui surgit de l'ombre, comme sortirait de la mer, pour y rentrer ensuite à jamais, une île enchantée.

Camille Saint-Saëns

*L'orgue majestueux se taisait gravement
Dans la nef solitaire,
L'orgue, le seul concert, le seul gémissement
Qui mêle aux cieux la terre.*

Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule*, 33 (1836)



L'orgue du Balboa Park de San Diego en 1915

Une entreprise particulièrement originale est l'Orgelpark d'Amsterdam, une église désacralisée et transformée en 2007 en une salle de concert riche de six orgues d'esthétiques différentes. Mais l'orgue laïc le plus singulier reste peut-être celui du Balboa Park de San Diego (Californie), énorme machine installée en plein air en 1915. Son titulaire, Raúl Prieto Ramírez, est avec Thomas Trotter, l'organiste municipal de Birmingham, l'un des très rares organistes salariés d'une commune.

De nos jours, à la construction de tout nouvel auditorium se pose la question : orgue ou pas orgue ? Au Japon, en Chine, en Russie ou en Allemagne, la réponse ne fait guère de doute : c'est oui. Parmi les salles récentes d'Europe, nombre sont celles qui se sont dotées d'un orgue à leur ouverture ou peu après : Auditorio Nacional de Música de Madrid (1988), KKL de Lucerne (2000), Maison de la Musique à Moscou (2003), Mûpa de Budapest et Philharmonie Luxembourg (2005), Salle de concert du Théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg (2007), nouvel Auditorium de Radio France (2014), Philharmonie de Paris (2015), Elbphilharmonie à Hambourg (2017), salle Zariadié de Moscou (2018)... Mais à Rome, l'Auditorium Parco della Musica de Renzo Piano (2002) en est dépourvu ; le seul orgue de concert de la capitale italienne est donc le mastodonte de l'Institut pontifical de musique sacrée avec ses 110 jeux, de 1933 et propriété du Saint-Siège. La France ne compte que trois grands orgues de salle : Radio France, Philharmonie de Paris et Auditorium de Lyon. Grâce au million d'euros offert par la compositrice Kaija Saariaho, la Finlande voit poindre son premier grand orgue de concert, dans la salle principale du Musiikkitalo d'Helsinki ; l'inauguration, prévue en 2022, est assortie d'un concours de composition dédié à la musique d'orgue.

Dotés généralement de nombreux jeux et d'équipements électroniques récents, les orgues de salle sont conçus pour pouvoir tout jouer. Ils peuvent dominer orchestre, fanfare et chœur dans les dernières mesures



L'orgue du Walt Disney Concert Hall de Los Angeles

de la *Symphonie « Résurrection »* de Mahler, saisir l'auditeur dans la *Troisième Symphonie* de Saint-Saëns, mais ailleurs ils se fondent dans les cordes de l'orchestre, murmurent avec les bois ou s'élèvent comme d'une église lointaine. Ils doivent se faire modestes en musique de chambre mais orgueilleux en récital. Être crédibles dans un plein-jeu de Bach ou une tierce en taille de Couperin, mais permettre l'expression des compositeurs contemporains les plus novateurs. Aborder le jazz, les musiques actuelles, se mêler au théâtre ou à la danse.

Ces orgues ont, sur leurs compères ecclésiastiques, de nombreux avantages. Celui, déjà, d'avoir été souvent conçus dans le même geste architectural que les salles qui les abritent – du magnifique buffet Art Nouveau de Victor Horta (1928) pour le Bozar de Bruxelles à l'iconique bouquet de tuyaux courbes imaginé par Frank Gehry pour son Walt Disney Concert Hall de Los Angeles (2004), en passant bien sûr par l'orgue Schuke de la Philharmonie Luxembourg, dessiné par Christian de Portzamparc.

Autre avantage des orgues de salle : leur confort d'utilisation. Leur console généralement mobile, leur stabilité en température et en hygrométrie, leur diapason calé sur celui des orchestres modernes sont de précieux atouts. Un écran peut aisément être monté pour l'accompagnement improvisé de films muets, genre dans lequel l'orgue (et de nombreux organistes) excelle. Le nouvel Auditorium de Radio France en a même installé un à demeure, escamotable.

La salle disposant souvent d'un orchestre, voire d'un chœur, cela autorise toutes sortes de combinaisons instrumentales ou vocales, notamment dans le répertoire contemporain. Comme leurs aînés, les orgues de salle continuent d'enrichir le répertoire. Il peut s'agir de souligner de grands

*Si vous saviez comme je l'aime mon orgue !
Il est si souple à mes doigts et
si docile à mes pensées !*

César Franck

Un bruit vibrant emplissait toute l'église, faisant frissonner la chair et les âmes. Puis tout à coup elles se calmaient ; et des notes fines, alertes, couraient dans l'air, effleuraient l'oreille comme des souffles légers ; c'étaient de petits chants gracieux, menus, sautillants, qui voletaient ainsi que des oiseaux ; et soudain, cette coquette musique s'élargissait de nouveau, redevenait effrayante de force et d'ampleur, comme si un grain de sable se métamorphosait en un monde.

Guy de Maupassant, *Bel-Ami* (1885)

événements liés à l'histoire de l'instrument. Ainsi le concerto de Kaija Saariaho *Maan varjot* est-il né en 2013 de la commande conjointe de trois institutions : la Maison de la musique de Montréal, qui inaugurerait un orgue Casavant neuf, le Southbank Centre de Londres et l'Auditorium-Orchestre national de Lyon, qui retrouvaient leurs orgues restaurés. L'inauguration en 2017 de l'orgue du Bozar, muet depuis cinquante ans, donna lieu à plusieurs créations mondiales : un concerto et les *Dickinson Songs* de son titulaire, Benoît Mernier, une pièce vocale de Bernard Foccroulle d'après Dante, *E vidi quattro stelle*, et une musique de film de Karol Beffa pour *Der letzte Mann* de Friedrich Wilhelm Murnau.

Diverses institutions peuvent unir leurs forces pour passer de prestigieuses commandes. Elles ne furent pas moins de dix pour *Multiversum*, concerto de Péter Eötvös pour orgue, orgue Hammond et orchestre (2017). Elles se mirent à plusieurs également pour le concerto de Christopher Rouse (2014), pour celui de Gerald Barry (2017), pour le troisième concerto de Thierry Escaich, *Quatre Visages du temps* (2017) ou encore pour *Register*, concerto pour orgue de Nico Muhly (2018).

L'orgue est un instrument plus que bimillénaire. Son principe de base – faire parler des tuyaux de bois ou de métal de différentes tailles grâce à de l'air sous pression – est resté pour ainsi dire le même qu'aux premiers jours. Mais les progrès de la facture, augmentés de ceux de l'électricité, puis de l'électronique et de l'informatique, continuent de démultiplier ses possibilités. Si elles s'expriment dans les édifices religieux, ces innovations trouvent un terrain d'application plus favorable encore dans les salles, pour les raisons énumérées plus haut. Assurément, les orgues de concert n'ont pas dit leur dernier mot.



photo: Alfonso Salgueiro

Solistin und Partnerin zugleich

Über Geschichte und Funktion der Konzertsaalorgel und ihres Repertoires

Christoph Gaiser

Über Konzertsaalorgeln zu schreiben, heißt über die Verbindung von Auge und Ohr zu schreiben. Denn anders als Kirchenorgeln haben Konzertsaalorgeln oft eine geradezu überwältigende visuelle Präsenz im Raum. In einer Kirche richten sich die Blicke der versammelten Menschenmenge stets auf den Altar, nur selten findet sich dahinter oder darüber ein Orgelprospekt. In einem Konzertsaal zielt der Orgelprospekt hingegen in aller Regel die Wand, welche die meisten Besucher permanent im Blickfeld haben. Immer wieder einmal – etwa bei der Berliner Philharmonie oder der Elbphilharmonie Hamburg – findet sich eine bewusste Asymmetrie, in beiden Fällen türmen sich die Pfeifenfelder rechts von der Mittelachse auf. Die Orgel im Konzertsaal ist damit zunächst einmal Blickfang. Sie dient aber auch dazu, den Konzertsaal optisch als solchen auszuweisen, da sie – es mag banal klingen – ein fest installiertes Musikinstrument ist, das die Funktion als Saal, in welchem Musik erlebbar wird, permanent anzeigt. Oder anders gesagt: Wenn auf dem Podium keine Instrumente stehen, sehen Konzertsäle ohne Orgel aus wie Säle mit einem Podium, in denen sich einfach eine große Menge Menschen versammeln kann. Nichts weist explizit darauf hin, dass sie Konzertsäle sind.

Ob mit Gehäuse oder freistehenden Pfeifenfeldern – ein Orgelprospekt wird stets als ein Element der Raumarchitektur erlebt. Er kann auf uns traditionell oder modern wirken, er kann den Eindruck von Fläche erzeugen oder eine fast skulpturale Qualität annehmen. Auch wenn die auffällige Präsenz im Raum die Regel ist – es gibt freilich Ausnahmen. In bedeutenden Konzertsälen wie dem Ford Auditorium in Detroit oder der Stuttgarter Liederhalle – beide 1956 eröffnet – sieht bzw. sah man im Grundzustand des Raumes keine Orgel, obwohl in beiden Fällen eine vorhanden ist bzw. war. Die Pfeifen sind im Stuttgarter Fall seitlich der Bühne in einer mit Lamellen verschlossenen Kammer untergebracht, im Falle des mittlerweile abgerissenen Detroiters waren sie teilweise oberhalb des Podiums installiert, teilweise auf eine fahrbare Plattform montiert, die nur bei

*Versäume keine Gelegenheit, dich
auf der Orgel zu üben; es giebt kein
Instrument, das am Unreinen und
Unsauberen im Tonsatz wie im Spiel
alsogleich Rache nähme, als die Orgel.*

Robert Schumann

Bedarf aufs Podium geschoben wurde. Auch der 1969 eröffnete Dresdner Kulturpalast verfügte bis zur letzten Renovierung über eine fahrbare Orgel, seit 2017 ist im Festsaal jedoch eine Orgel fix eingebaut und gut sichtbar. In allen drei Fällen mag eine stärker multifunktionale Ausrichtung des Raumes den Ausschlag für die Unsichtbarkeit der Orgel gegeben haben – wo neben Konzerten auch Kongresse, Parteitage und Shows stattfinden, sind Pfeifentürme schlichtweg störend. Quasi das Gegenteil ist in Sälen wie dem Musiikkitalo in Helsinki oder der Konzerthalle Harpa in Reykjavik der Fall: hier weisen die Wände, auf die sich die Blicke richten, jeweils eine auffällige Lücke auf, und in der Tat war hier in beiden Fällen von Anfang an eine Orgel eingeplant, welche infolge finanzieller Schwierigkeiten dann nicht eingebaut werden konnte. In Helsinki kann diese Lücke dank einer millionenschweren Spende der Komponistin Kaija Saariaho nun gefüllt werden, in Reykjavik wird sie erst einmal weiter klaffen.

Die Frage, wann und wo die ersten Orgeln in Konzertsälen fest eingebaut wurden, lässt sich klar beantworten. Der Konzertsaal, wie wir ihn kennen, ist eine Hervorbringung des 19. Jahrhunderts. Und in den 30er Jahren jenes Jahrhunderts ist auf den britischen Inseln der Ursprung der Konzertsaalorgel auszumachen. Die Initialzündung ging von der 1834 in Birmingham eröffneten Town Hall aus – einem Raum, der dem bereits im späten 18. Jahrhundert ins Leben gerufenen Birmingham Triennial Music Festival ein Heim bieten sollte. Hier setzten Aufführungen von Oratorien mit sehr großer Chorbesetzung den Standard, 1846 wurde hier beispielsweise Mendelssohns Oratorium *Elias* uraufgeführt, später dann Dvořáks *Requiem* und Elgars *The Dream of Gerontius*. Bereits im Eröffnungsjahr hatte die Firma Hill eine Orgel im Saal eingebaut, und als in anderen Städten Englands vergleichbare Säle eröffnet wurden, gehörte eine Orgel wie selbstverständlich ebenfalls zur Ausstattung. Der Trend im Mutterland wurde nach und nach im ganzen Empire aufgegriffen. Ob Adelaide in Australien (1866), Kapstadt in Südafrika (1905) oder Auckland in Neuseeland (1911): In allen neu errichteten Town Halls zierte eine Pfeifenorgel die Säle.

Ein weiterer wichtiger Impuls ging von den großen Ausstellungsprojekten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit ihren eigentlich temporär gedachten Bauten aus. 1878 wurde in Paris die Exposition universelle eröffnet, die mit dem Palais du Trocadéro auf dem Champ de Mars einen riesenhaften Konzertsaal präsentierte. In diesen bis zu 5.000 Personen fassenden Saal baute Aristide Cavaillé-Coll ein Instrument von majestätischer Größe ein. Hier wurde die Orgel als Wunderwerk der Technik in den Blick gerückt. Gleiches geschah in San Francisco, wo auf dem Gelände der Panama-Pacific International Exposition von 1915 ein Auditorium errichtet wurde, in welchem die Orgelbaufirma Austin ein riesenhaftes Instrument installierte. Beide Orgeln wurden später in andere Räume umgesetzt. Die Pariser Orgel

gelangte 1937 zuerst ins Palais de Chaillot, seit 1977 ist sie im Auditorium Maurice Ravel in Lyon beheimatet. Die Orgel in San Francisco wurde 1917 ins Civic Auditorium transferiert, seit dem schweren Erdbeben von 1989 ist sie eingelagert und harret des Wiederaufbaus.

Das Faszinosum der Orgel außerhalb des Kirchenraumes hatte also im 19. Jahrhundert zu wirken begonnen, und in der Folge verbanden sich fast alle wichtigen Konzertsaalbauten in Europa und Nordamerika mit einem Orgelneubauprojekt. Nach 1945 lassen sich vermehrt auch Saalorgeln in anderen Erdteilen ausmachen – vor allem in Japan, Südkorea und Taiwan scheint der Einbau einer Orgel in neue Konzertsäle geradezu obligatorisch gewesen zu sein. Seit der Öffnung der Volksrepublik China zum Westen verfügen auch die zum Teil spektakulären Konzertsaalneubauten im Reich der Mitte fast ausnahmslos über eine Orgel. Doch auch im Auditorio Nacional in Mexico City, in der Sala Simón Bolívar in Caracas (Venezuela), und in der Aula Simfonia in Jakarta (Indonesien) wurden in den letzten Jahrzehnten Orgeln installiert.

Unabhängig von ihrem Standort auf dem Erdball gilt: Je älter die Instrumente sind, desto nachdrücklicher stellt sich heute bei ihnen die Frage der Verwendbarkeit. Viele Instrumente des 19. Jahrhunderts wurden renoviert, wobei das originale Klangkonzept beibehalten wurde. Manche Instrumente wurden aufgrund von Kriegszerstörung oder geänderten klanglichen Vorstellungen nach 1945 neu erbaut, mit der Folge, dass sie Jahrzehnte danach bereits wieder als technisch oder klanglich überholt galten. In der Carnegie Hall in New York wurden etwa innerhalb von 80 Jahren vier verschiedene Pfeifenorgeln eingebaut – seit 1974 begnügt man sich dort mit einem elektronischen Instrument.

Zweierlei Aufgaben muss eine Konzertsaalorgel erfüllen. Sie muss zum einen als Soloinstrument funktionieren, also in der gegebenen Raumakustik für die Darstellung großer Teile des Repertoires für Orgel allein geeignet sein. Zum anderen muss sie zu anderen Klangquellen hinzutreten und sich in den Gesamtklang einfügen können. Sie kann ein einzelnes Element oder einen Chor begleiten, sie kann Teil eines Orchestersatzes sein, sie kann sich konzertierend mit einem Orchester auseinandersetzen oder in einem Oratorium die Klanggruppen Soli, Chor und Orchester zusammenbinden.

Eine rein solistische Nutzung mag heute eher im Hintergrund stehen – die Sitzplatzkapazität der meisten Säle ist sehr hoch und Orgelmusik ist verglichen mit symphonischer Literatur eher ein Nischenprodukt, so dass Orgel-Solo-Konzerte in hoher Frequenz in einem Konzertsaal heutzutage wirtschaftlich nicht tragbar sind. Das war im 19. Jahrhundert anders: Im Exposition Auditorium in San Francisco etwa spielte Edwin Lemare zweimal

Die Philosophie ist die Königin der Wissenschaften. Sie nimmt unter ihnen ungefähr einen Platz ein wie die Orgel unter den Instrumenten.

Sie überblicke sie, fasse sie zusammen [...] zur den Sinn des Lebens erschließenden Synthese, zur schauenden Bestimmung der Stellung des Menschen im Kosmos.

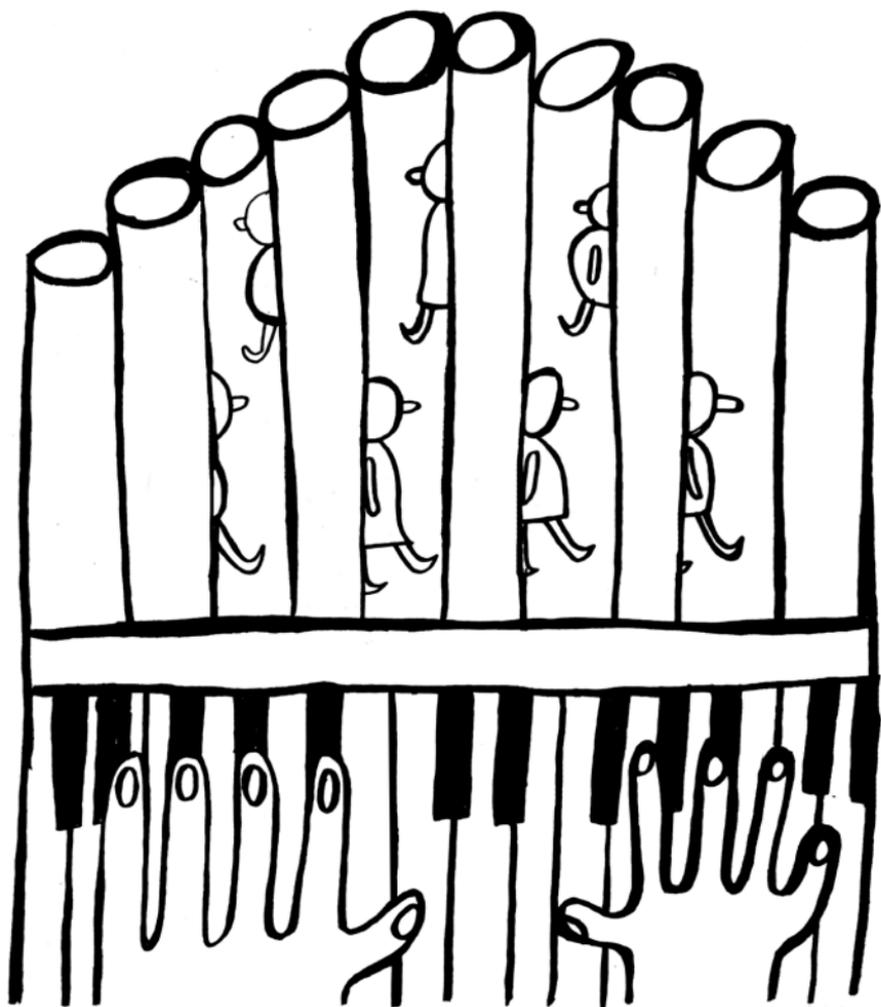
Thomas Mann, *Doktor Faustus* (1947)

täglich ein Konzert vor rund 3.800 Personen und konnte somit im vergleichsweise kurzen Zeitraum von Mitte August bis Anfang Dezember 1915 rund 150.000 Menschen erreichen. Das Repertoire fiel entsprechend breitenwirksam aus, Lemare spielte viele kurze Charakterstücke und vor allem – wofür er heute noch bekannt ist – Transkriptionen von Opern-melodien und bekannten Orchesterwerken für die Orgel. Eindrücklich ist in diesem Zusammenhang auch das Schicksal der 1862 erbauten Orgel der Music Hall in Boston. Nachdem sich dort die solistischen Konzerte an der Orgel großer Beliebtheit beim Publikum erfreuten, die Orgel aber zu viel Platz wegnahm, um davor ein größeres Orchester platzieren zu können, wurde das Instrument 1884 kurzerhand entfernt und in die Kleinstadt Methuen transportiert, wo mit der Serlo Organ Hall (heute Methuen Memorial Music Hall) gewissermaßen ein Gebäude extra um die Orgel herum errichtet wurde. In Paris gaben César Franck, Alexandre Guilmant und Charles-Marie Widor vielbeachtete Konzerte an der Orgel im Palais du Trocadéro vor tausenden Zuhörerinnen und Zuhörern; Widor entwickelte für diese Konzerte die neue Gattung der Orgelsymphonie, die heute bemerkenswerterweise wiederum zum festen Bestandteil von Orgelkonzerten in sakralen Räumen gehört.

Dass in reinen Orchesterwerken die Orgel zum verwendeten Instrumentarium hinzutritt, ist eine Entwicklung, die in der zweiten Hälfte des 18. ihren Ausgang nahm und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts sehr stark an Dynamik gewann. Stets genannt werden in diesem Zusammenhang Camille Saint-Saëns' *Dritte Symphonie* (1868) und Richard Strauss' Tondichtung *Also sprach Zarathustra* (1896). Sie sind repräsentativ für alle anderen Werke derselben Machart, weil der Orgelklang hier nur an wenigen Stellen einen – dafür umso stärkeren – Effekt erzielen soll. Kaum ein Komponist hat regelmäßig die Möglichkeiten der Orgel im Orchester genutzt, am konsequentesten tat dies vielleicht Ottorino Respighi – nicht nur im so genannten «römischen Triptychon», sondern auch in *Vetrate da chiesa* und im *Metamorphoseon*.

Die Einbindung der Orgel in das Klangbild von Oratorien hat eine lange Tradition; Mendelssohn, Dvořák und Elgar wurden bereits im Zusammenhang mit Birmingham erwähnt, den Höhepunkt stellt fraglos Franz Schmidts 1938 im Wiener Musikverein uraufgeführtes Werk *Das Buch mit sieben Siegeln* dar, bei dem die Orgel nicht nur Chor und Orchester verstärkt, sondern auch solistische Passagen übernimmt.

Vergleichsweise neu ist schließlich die Praxis der Verfertigung von konzertanten Werken für Orgel und Orchester. Erste Kompositionen – etwa von Fétis oder Guilmant – lassen sich zwar schon in den 1860er und 1870er Jahren nachweisen, doch sind die beiden «Symphonien» Guilmants nichts anderes als bearbeitete Solowerke. Genuin für Orgel und Orchester



*L'orgue seul nous fait comprendre
comment l'éternité peut évoluer.*

Emil Cioran, *Syllogismes de l'amertume* (1952)

disponierte konzertante Werke kommen erst um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert auf. Sehr häufig ist die Eröffnung eines Saales mitsamt Instrument hier der Anlass für die Komposition, zu nennen sind etwa Charles-Marie Widor's *Dritte Symphonie* (für die Victoria Hall in Genf, 1895), Richard Strauss' *Festliches Präludium* (für das Wiener Konzerthaus, 1913), Samuel Barbers *Toccata festiva* (für die Academy of Music in Philadelphia, 1960), Paul Hindemiths *Concerto for Organ and Orchestra* (für das Lincoln Center in New York, 1963), James Macmillans *A Scotch Bestiary* (für die Walt Disney Concert Hall in Los Angeles, 2004) oder Kaija Saariahos *Maan varjot* (für die Maison symphonique de Montréal, 2014).

Mit Chor und Orchester sind nur die wichtigsten klanglichen ‚Partnerschaften‘ genannt, neue kommen stetig hinzu. Gerade das Instrument in der Philharmonie Luxembourg ist gut für diese Erkundungen gerüstet, wie die Vielfältigkeit der hier präsentierten Konzerte mit Orgel eindrucksvoll belegt.

« L'orgue Schuke a un caractère particulièrement orchestral »

Conversation avec Daniel Roth

Propos recueillis par Anne Payot-Le Nabour

Le 11 novembre 2005, vous avez inauguré l'orgue Schuke de la Philharmonie Luxembourg. Quels souvenirs en gardez-vous ?

Je garde un merveilleux souvenir de l'inauguration de l'orgue Schuke de la Philharmonie Luxembourg : l'audience, très enthousiaste, m'a demandé plusieurs bis et offert une standing ovation !

Votre histoire avec cet orgue remonte même au moment où vous avez été sollicité, en amont, comme conseiller artistique lors de la construction de l'instrument. En quoi a consisté ce rôle ? Comment le choix du facteur d'orgues Schuke s'est-il fait ?

En ce qui concerne le choix du facteur d'orgues Schuke de Berlin, le directeur de la Philharmonie de l'époque, Monsieur Naske, m'avait demandé mon avis sur les différents devis. J'avais parlé en faveur du projet Schuke, tout d'abord parce que cette manufacture a une longue tradition, qu'elle a réalisé de nombreux instruments remarquables partout dans le monde, que j'apprécie tout particulièrement leur orgue de la Philharmonie de Varsovie et qu'ils proposaient un orgue à trois claviers expressifs ce dont je rêvais depuis de nombreuses années. Soit un instrument idéal pour une salle de concerts, comme le Cavaillé-Coll de Sheffield 1873 !

Il s'est agi ensuite de discuter avec le facteur d'orgues de la composition des jeux. Nous nous sommes décidés pour un orgue qui permette l'interprétation d'un très large répertoire : ainsi, le premier clavier Hauptwerk, grand plein jeu, comporte à la fois des principaux allemands mais aussi la Montre française, et est complété par des anches allemandes. Le deuxième clavier, positif, est expressif et a vraiment toutes les caractéristiques d'un plan sonore romantique allemand. J'ai tenu à ce que l'on y introduise le jeu Aeoline 16', typique de l'orgue romantique allemand, du facteur Ladegast. Le troisième clavier aussi expressif est un Récit romantique français. Le quatrième clavier Solo expressif comporte un Tuba anglais à forte pression



Daniel Roth

et des anches en chamade d'esthétique espagnole. Comme on peut le constater, cet orgue permet de jouer toutes les grandes œuvres organistiques.

Ce rôle de conseiller artistique vient en complément de vos fonctions au sein de la Commission des orgues historiques au Ministère de la Culture français. Que recouvrent ces fonctions ?

À la commission des orgues historiques du Ministère de la Culture français, il y a des experts organiers et en ce qui me concerne, ainsi que plusieurs collègues, je suis rapporteur. Cela consiste à collaborer avec l'expert, à présenter devant la commission des rapports concernant les orgues à classer ou des travaux à réaliser.

Vous êtes organiste liturgique, titulaire de l'orgue de Saint-Sulpice à Paris. Dans quelle mesure l'approche d'un orgue de salle de concerts, « profane », comme à la Philharmonie Luxembourg, est-elle différente ?

En effet, dans une église, l'organiste joue un répertoire approprié à la grande tradition liturgique. Au contraire, dans une salle de concert, on peut jouer des œuvres à caractère profane et notamment toutes sortes de transcriptions.

Comment définiriez-vous la sonorité de l'instrument Schuke de la Philharmonie Luxembourg ?

Comme je l'ai dit plus haut, l'orgue de la Philharmonie Luxembourg comporte des jeux qui appartiennent aux grandes traditions de facture d'orgue européenne : française classique et romantique, allemande baroque et romantique, plus quelques jeux anglais et espagnols. Mais il faut dire que l'harmoniste de la firme Schuke a su réaliser un ensemble parfaitement homogène, ce qui est tout à fait remarquable. En plus de cela, l'orgue présente plusieurs caractéristiques techniques : une boîte expressive pour certains jeux du pédalier, des double boîtes expressives pour certains jeux des Positif et Récit, un système de blocage de note et de vent modulable.

Lors de vos deux récitals à la Philharmonie Luxembourg en 2005 et en 2009, vous vous êtes prêté à l'exercice de l'improvisation. Quels types d'improvisations l'orgue Schuke inspire-t-il particulièrement ?

L'orgue Schuke a un caractère particulièrement orchestral, ce qui permet de réaliser des improvisations aux couleurs multiples ainsi que dans le style polyphonique.

Que pouvez-vous souhaiter à cet orgue Schuke qui a fêté en 2020 son quinzième anniversaire ?

Je souhaite que de nombreux organistes puissent le jouer en cette année du quinzième anniversaire et dans le futur, pour le bonheur des auditeurs luxembourgeois et étrangers.

Interview réalisée par mail en octobre 2020

Mittelwege und Brückenschläge

**Gespräch mit Martin Schwarz, Geschäftsführer der
Karl Schuke Berliner Orgelbauwerkstatt**

Christoph Gaiser

Herr Schwarz, wenn man eine Orgel in einen Konzertsaal baut, trifft man nicht nur klangliche, sondern auch optische Entscheidungen. Orgeln sind über ihre Prospekt- und Gehäusegestaltung so individualisiert wie kein anderes Musikinstrument. Wie viel Gestaltungsspielraum hat eine Orgelbaufirma bei einem Neubauprojekt in einem neuen Saal im Hinblick auf das Visuelle?

Nun, die äußere Gestaltung entsteht bei solchen Projekten eigentlich grundsätzlich mit dem Architekten, weil er das Gesamtkonzept im Raum verfolgt. In Luxemburg haben wir für den Prospekt mehrere Entwurfsideen geliefert, die dann vom Architekten überarbeitet wurden. Die Orgelkammer an sich ist völlig unabhängig von der Prospektgestaltung. Die Orgelkammer hinter dem Prospekt ist in Luxemburg sehr großzügig dimensioniert, wodurch wir die einzelnen Werke optimal anordnen konnten.

Man fragt sich ja, ob dieses Instrument hängt oder steht und wie schwer es eigentlich ist...

Die Orgel steht auf dem Betonboden auf. Es gibt ein richtiges Gerüstwerk aus Holz und Stahl und darauf sind die einzelnen Werke aufgebaut. Das Gewicht von gut 25 Tonnen wird hauptsächlich über den Fußboden abgetragen, aber es gibt auch noch einzelne Wandverankerungen.

Holz und Metall sind auch die wichtigsten Werkstoffe für den klingenden Teil der Orgel, also die Pfeifen. Was nun die Orgel in der Philharmonie angeht: wo sind die Pfeifen, die in diesem Instrument erklingen, eigentlich angefertigt worden?

Zur Zeit der Erbauung der Luxemburger Orgel hatten wir noch eine eigene Pfeifenwerkstatt, ein Großteil ist also selbst produziert. Wir mussten aber noch Pfeifen zukaufen, vor allem die ganz großen, die wir wegen der räumlichen Gegebenheiten nicht selbst bauen konnten. Die Pfeifenwerkstatt unseres Vertrauens bekommt genaue Maßtabellen, wo alle wichtigen



Martin Schwarz

Punkte enthalten sind, also die Legierung, die Wandstärke, der Durchmesser, Labienbreiten – alles was relevant ist für den Klang. Und nach diesen Angaben können die Zulieferer dann diese Pfeifen bauen.

Wie muss man sich denn die zeitlichen Abläufe bei einem solchen Orgelbauprojekt vorstellen?

Die Planung einer Orgel, also die Konstruktion in dieser Größenordnung erstreckt sich gut und gerne über ein halbes Jahr. Dann fängt der Produktionsablauf an, das ist immer davon abhängig, wie viele Mitarbeiter zur Verfügung stehen, aber ungefähr ein Jahr dauert das Ganze schon. Beim Aufbau waren wir damals fünf Mitarbeiter vor Ort, die technische Aufstellung hat etwa acht Wochen gedauert, die Intonation nahm dann nochmal gut drei bis vier Monate in Anspruch.

Kommen wir auf das Klangkonzept der Orgel in der Philharmonie Luxembourg zu sprechen. Der Orgelbau hat ja in den einzelnen Ländern Europas sehr unterschiedliche Schulen oder Richtungen im Hinblick auf die Registerfamilien, ihre Kombination untereinander und die jeweilige spezifische Klanggebung ausgebildet. Konzertsaalorgeln sind oft so angelegt, dass sie zwischen diesen verschiedenen Richtungen vermitteln sollen. Ist das bei der Orgel in der Philharmonie Luxembourg auch so?

Man muss sich zunächst mal die Aufgabenstellung einer Konzertsaalorgel anschauen. Auf einer Orgel, die in der Tradition der Hochromantik disponiert ist, wird man ein Werk von Bach nur sehr schwer auf authentische Weise wiedergeben können. Und da die Konzertsaalorgel ja nicht nur zur Verwendung zusammen mit Orchester gedacht ist, sondern auch als Soloinstrument, hat man sich beim Neubauprojekt für Luxemburg für einen Typus entschieden, den ich nicht «Universalorgel» nennen würde, dafür ist die Intonation dann doch zu spezifisch. Aber doch ein Mittelweg zwischen «normaler» Intonation und «symphonischer» Intonation. An der Disposition, also dem Verzeichnis der eingebauten Register, kann man ablesen, dass es eine Anlehnung an die deutsche romantische Epoche, aber auch an die französische Epoche gibt. Ein bisschen etwas Englisches ist auch dabei. Man hat also versucht, diese verschiedenen Klangstile zu verbinden, ohne sich auf einen Stil zu sehr zu fixieren. Im Grunde soll die Orgel also alles können. Aber es ist in der Intonation so umgesetzt worden, dass die Orgel für sich ein geschlossenes Klangkonzept hat.

An der Disposition fällt auf, dass das Positiv von der deutschen Romantik beeinflusst ist, das Récit hingegen von der französischen Romantik. Das Hauptwerk

scheint das Bindeglied zwischen den beiden darzustellen, was in Luxemburg, das zwischen dem deutschen und dem französischen Kulturkreis steht, noch eine besondere Note hat...

Das würde ich auch so sehen. Im Hauptwerk zeigt sich dieses Verbindende exemplarisch durch das Nebeneinander eines deutschen Prinzipals und einer französischen Montre. Wenn wir mal das letztgenannte Register nehmen: dessen klangliche Anlage soll spezifisch französisch sein, aber das muss sich mit den anderen Registern trotzdem gut mischen können. Im Instrument in der Philharmonie Luxembourg ist der Durchmesser der Montre 8' 162 mm, also ziemlich weit. Der deutsche Prinzipal ist enger. Tendenziell kann man sagen, dass der deutsche Prinzipal mehr zeichnet, die französische Montre ist grundtöniger. Aber selbst bei einem einzelnen Register gibt es Unterschiede, je nach Lage. Aristide Cavaillé-Coll hat die Montre in der tiefen Lage gerne enger gebaut, aber das funktioniert nur in Kirchenräumen gut, weil dort der Raum den Klang besser trägt. Im Konzertsaal muss man da seitens der Mensurierung, (also bei den Abmessungen der Pfeifen) und Intonation (also der klanglichen Anmutung der Pfeife) andere Wege gehen. Die Konzertsaalakustik ist deutlich trockener, hat also wenig Nachhall. Dies muss bei der Mensurierung der Pfeifen berücksichtigt werden, so müssen insbesondere die tiefen Lagen weiter mensuriert werden, um den Klang optimal in den Raum tragen zu können. Beim symphonischen Konzept geht es nicht nur um besondere Einzelstimmen, sondern um größtmögliche Mischfähigkeit der Klangfarben miteinander. Die Melange von einzelnen oder mehreren Registern soll neue Klangfarben ergeben.

Im Positiv fällt auf, dass zwei Register den Namen Aeoline tragen, eines ist ein Labialregister, das andere ein Zungenregister. Wie kann man dieses Registerpaar außer über die Weise der Tonerzeugung noch beschreiben?

Die labiale Aeoline 8' ist ein zartes, obertonreiches, leises Register, ein «Streicher». Das Zungenregister Aeoline 16' hingegen ist mit durchschlagenden Zungen versehen. Hier haben wir uns ein wenig an Friedrich Ladegast angelehnt, wir haben aber die Becherkonstruktion geändert. Ladegast hat einen relativ engen, konischen Trompetenbecher gebaut, den wollten wir aber nicht, weil er uns für die Klanguausrichtung in Luxemburg zu hell erschien. Die durchschlagenden Zungen sollen ja in der Regel als Mischregister wirken, ganz selten sind das wirkliche Soloregister. Im Zusammenspiel mit Grundstimmen ergeben sich sehr interessante neue Klangfarben. Um nun unseren gewünschten Klangcharakter zu erreichen,

Die Orgel – das erstaunenswürdige Instrument –, sie, die alle Sprachen redet, die mit der süßen Lockstimme der Liebhaberinnen die Liebe Gottes in das horchende Ohr der Andacht haucht und Schrecken in das Ohr des Tyrannen brüllt –, sie, die vollständige Posaune des Lobes Gottes, seiner schallenden Wunder und ihrer eigenen Majestät, ist der Ewigkeit würdig.

**Johann Gottfried Herder,
Briefe zur Beförderung der Humanität (1845)**

haben wir unterschiedlichste Becherformen ausprobiert. Am Ende wurde es ein Doppelkegelbecher, in 4'-Länge, wodurch wir den warmen, grundtönigen und mischfähigen Klang erzielt haben, den wir uns für dieses Register gewünscht haben.

Da haben Sie also anlässlich des Luxemburger Orgelbauprojekts etwas Neues versucht?

1994 hatten wir in Japan schon einmal eine durchschlagende Klarinette in ein Instrument eingebaut. Da wir noch keine Erfahrungen mit solchen durchschlagenden Registern hatten, wurde dieses Register bei einer erfahrenen Zungenwerkstatt bestellt. In Luxemburg haben wir dann die Früchte dieser Erfahrung ernten können und haben – um wieder auf die Zungen-Aeoline zu sprechen zu kommen – das Register zwar bauen lassen, aber selbst intoniert. Leider gab es noch kein Folgeprojekt, bei dem wir dieses Register wieder verwenden konnten, insofern ist das Register in Luxemburg für uns ein Unikat. Ich durfte das Register damals selbst intonieren, wir waren ganz begeistert, denn es war ein langer Weg, eine Becherform zu finden, die uns dann klanglich gefallen hat.

Das Solowerk erscheint mir – wiederum sehr passend zu Luxemburg – ein ausgesprochen «europäisch» angelegtes Werk zu sein. Es gibt horizontale Trompeten aus der spanischen Tradition, eine englische Tuba, eine deutsche Klarinette und aus Frankreich ein Basson und eine Cromorne...

Im ursprünglichen Konzept war das Solowerk viel kleiner konzipiert, es waren nur die Register Konzertflöte 8', Clarinette 8', Tuba 8' und die beiden «spanischen» Trompeten vorgesehen. Auf Anregung von Daniel Roth wurden dann noch weitere Register hinzugefügt. Durch die sehr geschickte Auswahl dieser Register und die Möglichkeit, diese schwellen zu können, ergeben sich wunderbare klangliche Möglichkeiten. So können diese Register solistisch verwendet werden oder den jeweiligen Werken zugeordnet werden.

Stichwort Winddruck: es gibt auch eine so genannte «Windabschwächung». Was verbirgt sich dahinter? Und da wir gerade über Intensität reden: es gibt auch im Hinblick auf die Schwellvorrichtungen bei der Orgel in der Philharmonie Luxembourg einige Besonderheiten, richtig?

Bei der Windabschwächung kann man über einen Frequenzumrichter die Drehzahl der Orgelgebläse reduzieren. Das ist insbesondere für moderne Musik gut einsetzbar, im Grunde kann man durch die Reduzierung des Winddrucks bis fast null die Pfeifen langsam «absterben» lassen.

Im Pedal haben wir einzelne Register im Schweller stehen, das macht natürlich Spaß, wenn man ganz leise Registrierungen hat und im Pedal nochmal ein bisschen weiter runterfahren kann. Das ist aber nicht mit einem Schwelltritt verbunden, sondern mit einem Schalter «auf und zu». Die beiden Schwellwerke Positiv und Récit haben sogenannte Doppelschweller erhalten. Diese trennen Zungenregister und vereinzelte Labialregister von den anderen Registern. Durch diesen Doppelschweller kann die Lautstärkendynamik dieser Register noch intensiver genutzt werden.

Ist die Zahl und Ausrichtung der Register eigentlich seit der Einweihung unverändert geblieben oder hat man gemerkt, dass etwas ergänzt werden müsste?

Konzertsäle sind eher trocken in der Akustik, sie verstärken den Diskantbereich der Register, den Bassbereich schwächen sie. Deshalb müssen wir da bei der Mensurierung den Bassbereich weiter mensurieren, als wir das bei einer Kirche machen müssten. In der Tat ist im Jahre 2009 ein Flötbass 16' in englischer Bauart nachträglich in die Orgel gekommen, im Laufe der Jahre stellte man in der Praxis fest, dass insbesondere die 16' Lage im Pedal verstärkt werden sollte.

Die Betreuung eines Instruments hört für den Orgelbauer ja nach dem Eröffnungskonzert nicht auf. Was ist zu tun, wenn das Instrument einmal in Betrieb gesetzt ist, wieviel Pflege braucht es?

Konzertsäle sind insofern besonders, als durch das hohe Besucheraufkommen und die Klimaanlage die Orgel schneller verschmutzt als sie in einer Kirche verschmutzen würde. In Luxemburg mussten wir 2016 schon eine Teilreinigung vornehmen, der mittlere Bereich war bereits deutlich verstaubt. Die höher positionierten Schwellwerke waren weniger betroffen.

Ganz grundsätzlich ist die Orgel in Luxemburg sehr stabil und solide, bis auf normale Kleinreparaturen gab es in der Vergangenheit keine größeren Probleme. Wir sind jedes Jahr einmal vor Ort zur Orgelpflege, also zur technischen Durchsicht und Generalstimmung. Hierfür benötigen wir in der Regel vier Tage. Und vor Konzerten werden wir angerufen, dann schicken wir einen Mitarbeiter vorbei, der die Zungenregister stimmt und die Orgel überprüft.

Wenn Sie auf das Instrument rund 15 Jahre nach seiner Fertigstellung blicken: wie bewerten Sie es heute, gerade auch vor den aktuellen Entwicklungen? Zwischenzeitlich werden ja auch in Sälen wieder vermehrt «stilreine» Instrumente gebaut, etwa in der Mercatorhalle in Duisburg, wo man sich für eine durch und durch englische Orgel entschieden hat.

Ich bin der Ansicht, dass jedes Instrument einen gewissen Zeitgeschmack widerspiegelt. Heutzutage wählt man bei Konzertsaalorgeln in der Tat wieder häufiger eine ganz bestimmte Stilrichtung. Die Luxemburger Orgel ist aber klanglich so multifunktionell, dass sie aus meiner Sicht auch heute noch absolut Bestand hat.

Das Interview wurde am 14.10.2020 per Telefon geführt.



Matthias Naske
photo: Pia Clodi

«Ein großes Privileg»

Gespräch mit Matthias Naske, von 2003 bis 2013 Generaldirektor des Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte

Tatjana Mehner

Den Bau einer Orgel von Beginn an bis zu ihrer Weihe und darüber hinaus noch ein gutes Jahrzehnt lang zu begleiten, das ist eine Chance, die sich nicht vielen Konzerthausintendanten bietet. Wie haben Sie diesen Prozess erlebt?

So wie ich die Geburtsstunden und -jahre der Philharmonie an sich erleben durfte, durfte ich auch die Orgel in ihren ersten Jahren begleiten. Das ist natürlich ein großes Privileg, und ich bin dem eigenen Schicksal dankbar, dass ich das erleben und dabei viel lernen konnte. Und ich hoffe schließlich, dass als Ergebnis systematischer, professioneller Arbeit vieler beherzter Menschen eine exzellente Orgel entstanden ist, die dem Land weit über diese Zeit hinaus Freude machen wird.

Es war eine der ersten Aufgaben, die die damalige Kulturministerin Erna Hennicot-Schoepges an mich als Generaldirektor des Établissement public gestellt hat, die Orgelfrage zu lösen. Ich muss gestehen, dass ich kein Experte für die Begleitung eines so speziellen Themas war. Entsprechend habe ich mich kundig gemacht. Ich habe gelernt, dass das Ergebnis eines umstrittenen Verfahrens durchaus davon abhängt, wer Mitglied der Jury ist. Das bedeutet, man muss Persönlichkeiten zusammenbringen, die einen großen Weitblick haben und keine individuellen Partikularinteressen. Ich habe im Laufe dieses Prozesses gelernt, dass sehr viele – auch berühmte – Organisten mit Orgelbauern ihre je individuellen Erfahrungen gemacht haben und darum eben auch klare Präferenzen haben. Ich denke, wir haben das dann sehr gut gelöst, als wir die Jury unter Leitung von Daniel Roth zusammengestellt haben. In Absprache mit der Ministerin wollte ich der Brücke zwischen den Kulturen – dem deutschen exzellenten Handwerk und dem französischen Geist in der Musik – auch in diesem Instrument beispielgebend Rechnung tragen.

In der Tat sind ja die beiden allein schon durch die Sprache in Luxemburg immer präsenten Kulturen – Deutschlands und Frankreichs – auch jeweils geprägt durch sehr starke, alte und in manchen Punkten recht gegensätzliche Orgeltraditionen. Wie hat sich das in diesem Prozess bemerkbar gemacht?

Allein die Wahl des Vorsitzenden der Kommission zur Gestaltung der künstlerischen Disposition der Orgel, Daniel Roth, Titularorganist der Cavaillé-Coll-Orgel der Pariser Kirche Saint-Sulpice, und eines deutschen Orgelbauers in einem Verfahren, das Kriterien der objektiven Nachvollziehbarkeit unterworfen war, zeugt genau davon. Letztlich sind es auch immer künstlerische Erwartungen, die stärker oder weniger stark den verschiedenen Orgelbaumeistern zugeordnet werden können.

Man hat in einem solchen Entscheidungsprozess gleichzeitig auf der einen Seite objektivierbare Kriterien wie Investitionsvolumen, Werkstattgröße, aber auch Dimensionen, die in die Zukunft reichen, wie Orgelwartungsverträge, die Teil des Bieterverfahrens sind, und auf der anderen Seite muss man dem Projekt natürlich auch einen gewissen künstlerischen Glauben schenken und spüren, dass künstlerische Einflussgeber miteinander arbeiten können.

Wenn ich noch einmal auf den Aspekt der Schnittstelle zwischen den Kulturen zurückkommen darf, so ist das für mich eines der unglaublich faszinierenden Themen, die Luxemburg für mich als Österreicher ausgemacht haben. Ich habe es als einen Kulturraum kennengelernt, der sehr viel Eigenständigkeit hat, der Identität hat und trotzdem von so starken kulturellen Blöcken beschattet wird. Luxemburg zeichnet sich für mich, in dem, was ich in dem guten Jahrzehnt, das ich dort leben durfte, erfahren habe, auch durch das Geschick, diese Identität zu gestalten, aus.

Identität hat natürlich mit Geschichte zu tun, mit Traditionen, aber auch mit Selbstwertgefühl und dennoch ebenso mit dem Anerkennen von Vielfalt ohne dabei willkürlich zu sein. Das ist die eigentümliche und großartige Eigenständigkeit, die durch diesen spezifischen kulturellen Schnittpunkt Luxemburgs überhaupt in die Welt kommt. Ich finde das Land noch immer unglaublich bewundernswert, weil es hier gelingt, auf kleinstem Raum eine Vielfalt der Kulturen zu leben und auch zuzulassen, die größere Nationen mit all der kulturellen Tradition, die sie im Rucksack tragen, oft viel schwerer leben können.

Wenn wir noch einmal zurückkommen zur Schuke-Orgel. Es wird ja immer wieder auch über den optischen Eindruck des Instrumentes spekuliert...

Das Thema der Fassade ist immer wieder originell. Im Grunde sehen die Menschen die Fassade an und glauben, das ist die Orgel; aber eigentlich lässt sich die musikalische Qualität der Orgel daran kaum erkennen, nicht



einmal ihr Klangcharakter. Die Fassade wurde in diesem Falle tatsächlich auf der Grundlage einer Skizze von Christian de Portzamparc gestaltet. Die Firma Schuke hat sich darauf sehr geschickt eingelassen.

Welche musikalischen Erlebnisse mit dem Instrument sind Ihnen besonders in Erinnerung?

Was ich besonders in Erinnerung habe, sind die doppelten Schweller, die es erlauben, die Dichte des Tons, die Lautstärke fast stufenlos zu modulieren, was sehr ungewöhnlich ist. Das ist ein Charakteristikum, das ich besonders geschätzt habe. Ich war sehr glücklich, als ich das zum ersten Mal gehört habe.

Außerdem kann ich mich genau erinnern, dass der luxemburgische Komponist Alexander Müllenbach besonderen Wert auf die spanischen Trompeten gelegt hat, diese Orgelpfeifen, die in den Raum hinein strahlen. Überhaupt finde ich es sehr angenehm, wenn lebende Komponisten mit ihren Vorstellungen auf den Bau einer Orgel derart einwirken und inspirieren können.

Was konkrete Werke betrifft, möchte ich mich nicht festlegen, auch wenn es die sicher gibt. Ich lebe da gedanklich immer eher in der Zukunft. Das ist wohl eine Berufskrankheit...

Das Interview wurde am 16.10.2020 per Telefon geführt.

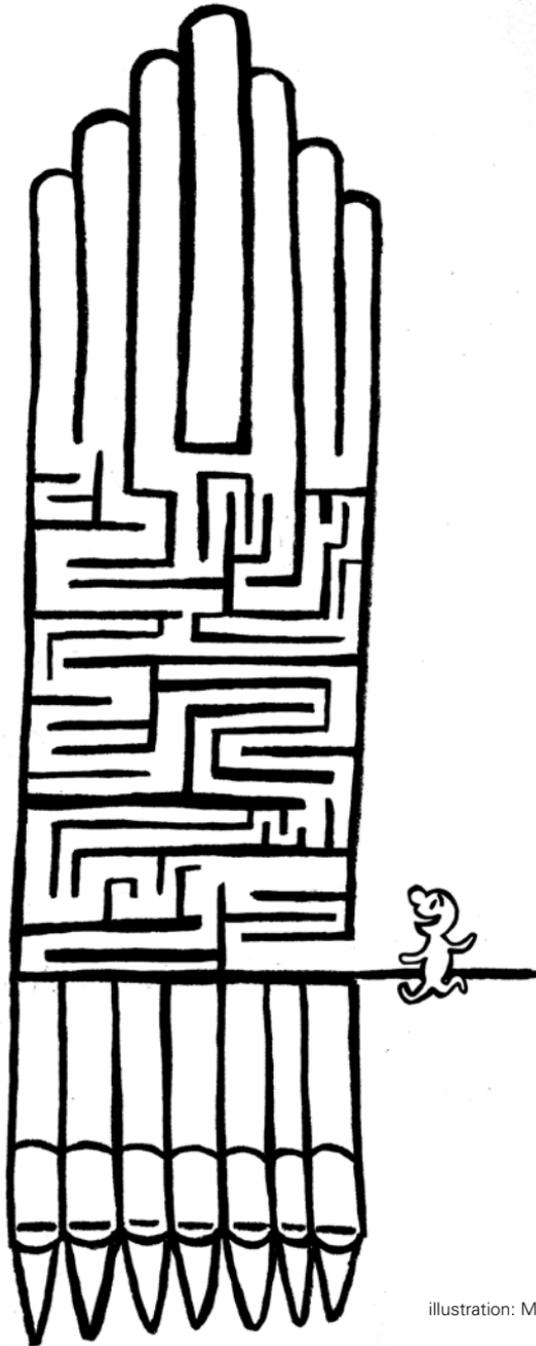


illustration: Martin Fengel

« Le point fort de cet orgue sont ses sonorités douces et chaudes »

Conversation avec Maurice Clement

Propos recueillis par Charlotte Brouard-Tartarin

Que signifie pour vous être organiste titulaire de l'orgue de la Philharmonie Luxembourg, poste que vous occupez depuis 2007 ?

Tout d'abord, d'un point de vue technique, je suis l'intermédiaire entre l'orgue et son facteur. Quand l'instrument a de « petits bobos », c'est moi qui les décèle, je fais donc en sorte d'être sa « voix » pour que le facteur puisse être prévenu et intervenir.

D'un point de vue musical ensuite, l'idée d'avoir un organiste titulaire date des premières années de l'instrument car, en dehors de la programmation de la Philharmonie, il était très sollicité lors de visites officielles ou privées pour découvrir cette toute nouvelle salle. À ces occasions, la volonté était de proposer aux participants d'entendre des improvisations à l'orgue pour qu'ils puissent se rendre compte de l'acoustique de la salle, des possibilités techniques de l'instrument, de ses différents jeux mais aussi pour leur offrir des moments par définition uniques, qu'ils ne pourraient pas entendre ailleurs.

Actuellement, mon rôle est multiple et englobe tout ce qui touche à l'orgue de la Philharmonie (conseil, présentation de l'instrument, concerts en récital ou avec orchestre...). Personnellement, pour moi qui suis comme tous les organistes souvent esseulé dans une tribune, ces concerts m'ont beaucoup aidé car ils me permettent de me confronter à la scène et à un contact et des échanges beaucoup plus directs avec le public.

Quel est votre souvenir le plus marquant en lien avec l'instrument ?

Il est difficile d'en choisir un seul car pour moi chaque prestation à la Philharmonie est un événement, qu'elle dure quelques minutes ou tout un récital. Mais si je devais tout de même en citer un, ce serait probablement l'enregistrement réalisé en 2019 sur cet orgue, aux côtés du trompettiste solo de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg Adam Rixer. Enregistrer permet de passer beaucoup de temps avec l'instrument, de chercher



Maurice Clement
photo: Raymond Clement

*Die Orgel tönt in feierlichen Klängen,
nur hohen Dingen ist ihr Schall geweiht.
Sie stimmt das Herz zu heiligen Lobgesängen,
sie fühlet mit den Menschen Freud und Leid;
sie schallt der frohen Braut am Hochaltare
und klagt mit den Betrübten an der Bahre.*

Friedrich Schiller, *Urania* (1845)

pendant de longs moments de nouvelles sonorités. Car il faut que le Grand Auditorium soit disponible, j'y étais souvent de nuit, l'ambiance est alors presque magique !

Vous avez joué sur de nombreux orgues à travers le monde, quelles spécificités présente celui de la Philharmonie ?

Avec ses 6.768 tuyaux, l'orgue Schuke de la Philharmonie est l'un des plus grands d'Europe. Mais malgré ses dimensions, il reste d'une extrême clarté et convient parfaitement aussi à des œuvres de musique de chambre par exemple. Grâce à l'acoustique exceptionnelle de la salle et à un temps de réverbération très court, incomparable par rapport à une église, on peut en entendre les moindres détails. Selon moi, le point fort de cet orgue sont ses sonorités douces et chaudes, obtenues techniquement par des doubles boîtes expressives : les tuyaux sont installés dans des caisses dont l'organiste peut choisir d'ouvrir de petits volets. Un orgue de cette taille est forcément placé dans un grand édifice mais il est inhabituel que le résultat sonore soit aussi précis. Je redécouvre le grand répertoire lorsque j'en joue.

Au-delà du répertoire et de la fonction liturgique, quelles sont les différences entre un orgue d'église et un orgue dans une salle de concert ?

Bien qu'on associe régulièrement orgue et église, l'instrument n'est pas né avec l'édifice religieux puisqu'il a plus de 2200 ans. Ce n'est que vers l'an 1000 qu'il en est devenu un élément constitutif. L'orgue a donc un passé et un futur en dehors de l'église. Au 19^e siècle, notamment dans l'Empire britannique, des orgues gigantesques sont érigés dans des salles comme des *Town Halls*, pour tenir le rôle d'« orchestre du pauvre » : l'orgue reprenait souvent en matinée le concert ou l'opéra de la soirée précédente, joué lui par un orchestre, et rendait ainsi le répertoire accessible au plus grand nombre pour un moindre coût.

Dans une salle de concert, l'approche de l'orgue est beaucoup plus variée que dans une église puisqu'elle n'est effectivement pas liée à la liturgie.

En plus de vos concerts, vous menez également des visites de l'orgue. Quel est selon vous l'intérêt de telles actions pédagogiques ?

Pour le monde de l'orgue, le défi actuel est d'estomper l'association de l'instrument à l'église et de combattre un certain manque d'intérêt étroitement lié à la baisse de la pratique religieuse. Il s'agit pour les jeunes de leur faire découvrir l'orgue et pour les adultes d'effacer de mauvais souvenirs associés à la messe.

Les enfants et les adolescents qui participent aux activités de la Philharmonie, mais aussi les adultes qui connaissent le Grand Auditorium, perçoivent

d'abord l'instrument comme un élément décoratif, qui fait partie de l'identité de la salle et lui permet d'être identifiée et reconnue.

Ils n'ont cependant pas eu souvent la chance de l'entendre, aussi sont-ils émerveillés et surpris de découvrir lors d'une visite ses quatre claviers, son pédalier... Il est très important d'en développer également une approche ludique, pour en faire oublier l'aspect sérieux et solennel. On a moins peur d'un instrument qu'on connaît !

Que peut-on souhaiter à l'orgue pour les 15 ans à venir ?

On peut lui souhaiter la même chose qu'à la musique en général, tout d'abord qu'il survive ! Tout ce qui concerne la musique est exacerbé pour le petit monde de l'orgue, qui était déjà dans une sorte d'enclave. Mon premier vœu serait que l'intérêt pour l'orgue se maintienne et que nous parvenions à surprendre en permanence le grand public avec cet instrument qui a tant de choses à nous faire (re)découvrir.

Interview réalisée par téléphone le 12.10.2020

L'orgue est certes le plus grand, le plus audacieux, le plus magnifique de tous les instruments créés par le génie humain. Il est un orchestre entier, auquel une main habile peut tout demander, il peut tout exprimer.

**Honoré de Balzac, *Histoire des Treize*
(*La Duchesse de Langeais*) (1834)**





photo: Raphael Rippinger

« L'enregistrement, presque une carte de visite pour l'instrument »

Conversation avec Iveta Apkalna

Propos recueillis par Anne Payot-Le Nabour

Vous êtes titulaire de l'orgue Klais de l'Elbphilharmonie de Hambourg depuis 2017. Que recouvre exactement cette fonction ?

Développée par l'intendant de l'institution, le facteur d'orgues Philipp Klais et les donateurs ayant contribué à la construction de l'instrument, la fonction d'organiste titulaire à l'Elbphilharmonie est unique en son genre. L'idée n'est pas d'avoir un conservateur en charge de l'état technique ou un organiste seulement lié à la programmation, comme cela se fait beaucoup en Allemagne, mais une personnalité offrant un véritable visage à l'instrument. Certes, le choix des organistes invités et des programmes se fait en concertation – je ne suis pas seule même si je donne bien sûr des impulsions – mais le cœur de ma mission consiste à travailler sur la manière dont l'orgue est perçu à l'extérieur de l'Elbphilharmonie. Il s'agit de s'adresser à ceux qui n'ont jamais fait l'expérience d'un concert d'orgue voire qui en éprouvent une certaine crainte. Ce défi a reposé sur mes épaules presque deux ans avant l'inauguration de l'Elbphilharmonie et quand celle-ci a ouvert, tout le monde savait, même les personnes n'ayant jamais entendu parler d'orgue, que la salle était dotée d'un instrument exceptionnel. Les défis sont donc immenses mais je suis honorée de les relever.

Vous êtes la première à avoir enregistré sur cet orgue, en 2018, un disque solo intitulé « Light & Dark »...

Cet enregistrement de « Light & Dark » à l'Elbphilharmonie fut très intéressant parce qu'il s'est fait de nuit, lors de quatre sessions organisées de minuit à six heures du matin. La salle étant toujours occupée, cela n'était pas possible autrement mais cela confère, je trouve, un charme particulier à l'enregistrement. J'ai eu la chance dans ma carrière d'inaugurer plusieurs instruments ou d'être la première à y enregistrer comme à la Philharmonie



Iveta Apkalna
photo: Maxim Schulz

Luxembourg, à l'Elbphilharmonie en effet et encore dernièrement à la Konzertkirche Neubrandenburg sur un orgue dont j'ai accompagné le processus de création en 2017 avec les facteurs Schuke et Klais. J'ai donc une certaine expérience en ce domaine même si à chaque fois, l'aventure demeure excitante car d'un enregistrement dépend l'envie des gens de réécouter ou non l'orgue en vrai. En portant l'instrument à l'extérieur de la salle, j'en deviens un peu la marraine et le choix du programme n'en est que plus complexe, impliquant de prendre du recul avec mon ego d'interprète. D'un côté, je dois convaincre mon public en gravant des pièces que j'aime, et de l'autre, garder en tête qu'il s'agit presque d'une carte de visite pour l'instrument.

Vous avez donc également été la première en 2006 à enregistrer sur l'orgue Schuke de la Philharmonie Luxembourg. Quels souvenirs en gardez-vous ?

Cet enregistrement est intervenu à une période où je commençais à trouver ma stabilité dans le monde musical. J'avais enregistré mon premier album en 2003, et en 2006, pour ce qui était déjà mon quatrième album, j'avais trouvé la direction que je souhaitais emprunter. Je me sentais bien plus prête que trois ans auparavant, non pas sur le plan technique, mais du point de vue de ma personnalité musicale. J'ai été très honorée que la Philharmonie Luxembourg m'offre cette magnifique opportunité car avec tous les enjeux évoqués précédemment, c'était un peu risqué de me confier le premier enregistrement sur cet orgue merveilleux dans cette salle où je n'avais encore jamais joué – le processus habituel étant plutôt inverse. Je me suis donc beaucoup interrogée sur la manière de communiquer avec cet instrument et de bâtir le bon programme. J'étais à l'époque comme aujourd'hui, c'est-à-dire perfectionniste, et nous avons fait beaucoup de changements, refaisant encore et encore. Pour cela, vous devez être en forme sur le plan émotionnel, créatif et capable de tout superviser. Ce fut une sacrée mission, qui plus est sur un instrument que je ne connaissais pas beaucoup.

En quoi le programme de ce disque « Prima Volta » était-il particulièrement adapté à l'orgue Schuke de la Philharmonie Luxembourg ?

Le programme de ce disque est très beau car il révèle toutes les possibilités de cet orgue – un son romantique avec les *Quatre Esquisses op. 58* de Schumann, mais aussi baroque avec la *Toccata, Adagio et Fugue BWV 564* de Bach – ainsi que ses nombreuses couleurs fines et délicates, particulièrement mises en valeur dans le *Rondo KV 382* de Mozart transcrit par Christoph Krüyer. Je me souviens que pour cet enregistrement, j'avais dû apprendre près de la moitié des œuvres qui ne faisaient alors pas partie de mon répertoire mais qui convenaient particulièrement bien à l'instrument. Je voulais aussi faire ressortir le toucher particulier que seule permet d'apprécier l'acoustique



photo: Jörg Hejkalz



photo: Raphael Ripinger

d'une salle de concert. D'où la présence de Schumann, en ouverture de programme, dont les détails magnifiques peuvent parfois se perdre dans une église.

Parlez-nous du processus d'enregistrement.

Avant même de commencer, j'ai passé deux jours, seule, dans le Grand Auditorium, à faire connaissance avec l'instrument et à en déceler les bijoux cachés. Nous avons ensuite enregistré pendant trois jours pleins. Ma collaboration avec l'ingénieur du son fut très fructueuse et il était agréable de pouvoir partager ensemble, pas seulement les heures de travail, mais aussi de petites pauses, en discutant de ce que nous avions fait. Un enregistrement constitue un processus infini car même quand vous vous couchez ou prenez votre petit déjeuner à l'hôtel, vous avez l'impression d'être physiquement et émotionnellement en session d'enregistrement. J'ai aussi été très heureuse que Paul Kayser, grand organiste du Luxembourg, accepte de me tourner les pages. Malgré cette mission parfois ingrate, il s'est montré très serviable et gentil, ne laissant jamais poindre la moindre fatigue, ce dont vous avez exactement besoin pendant ces longues prises. J'ai également beaucoup apprécié que Wolfgang Valerius, organiste et par ailleurs journaliste pour *Organ Magazine*, que je connais de l'Abbaye de Himmerod où j'ai été invitée plusieurs fois, vienne à ma demande avant de commencer l'enregistrement pour écouter mes registrations. Sur le plan technique, nous n'avons pas non plus eu de difficulté majeure et il n'y avait pas de stress outre-mesure comme j'ai pu en éprouver plusieurs fois depuis. Je n'ai donc que des souvenirs heureux et j'espère que cela s'entend sur l'enregistrement !

Depuis, vous êtes revenue à la Philharmonie à plusieurs reprises dans différentes configurations...

Après cet enregistrement, j'ai en effet été invitée pour deux récitals, le premier étant l'occasion de reprendre le programme de mon disque. Je suis ensuite revenue avec le merveilleux trompettiste Gábor Boldoczki pour une soirée baroque et romantique, ponctuée de pièces pour orgue seul, de Thierry Escaich notamment. En 2018, j'ai donné un concert avec le trio klezmer Orłowski, au cours duquel j'ai également interprété des pièces pour orgue seul comme *Hell und Dunkel* de Sofia Gubaidulina. Mais mon dernier concert à la Philharmonie constitue à ce jour le sommet de ces expériences. C'était en 2019 lors d'une tournée avec Mariss Jansons et le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mariss Jansons aimait vraiment la sonorité de l'orgue de la Philharmonie Luxembourg. Ses contacts avec cet instrument n'étaient pas si fréquents et il s'agissait là de sa première tournée avec un organiste soliste. Notre programme était constitué de classiques du répertoire, le *Concerto pour orgue, timbales et orchestre*

à cordes de Poulenc et la *Symphonie N° 3 « Avec orgue »* de Saint-Saëns. Cette tournée nous a menés à Paris, Munich, Amsterdam, Budapest, au Musikverein de Vienne – soit l’occasion d’entendre beaucoup d’orgues – mais je me souviens que lorsque nous avons commencé notre première répétition à Luxembourg, il a arrêté l’orchestre après quelques mesures pour lui faire écouter la sonorité de l’instrument, ajoutant qu’elle lui rappelait la fantastique sonorité de l’orgue Walcker de sa ville natale à la cathédrale de Riga. Quel beau compliment quand vous savez que l’orgue de la cathédrale de Riga est l’un des meilleurs au monde ! Quand, au moment du concert, j’ai joué mon bis, il n’est pas non plus immédiatement retourné dans sa loge, restant en coulisses pour savourer encore la sonorité de cet orgue. D’autres expériences aussi marquantes viendront peut-être mais celle-ci fut vraiment inoubliable.

Après ces multiples expériences, l’orgue Schuke n’a donc plus aucun secret pour vous...

Détrompez-vous, certains « secrets » ont été difficiles à percer. Car pour les organistes jouant dans les salles de concert – et j’ai moi-même mis du temps à résoudre le problème –, il est parfois difficile de percevoir correctement le son depuis la scène. L’organiste peut penser que le son n’est pas assez puissant alors qu’en réalité, l’orgue remplit magnifiquement le moindre recoin. L’instrument n’a pas besoin d’être poussé, il faut juste laisser au son le temps de se diffuser et de résonner dans la salle.

Parlez-nous du programme mêlant Johann Sebastian Bach à Philip Glass que vous avez proposé le 22.02.2021 à la Philharmonie Luxembourg.

Certains pensent que les œuvres pour orgue de Bach n’ont rien à faire dans une salle de concert et qu’elles ne doivent être jouées que dans des églises. Je suis en total désaccord avec cette position car si Bach vivait aujourd’hui, ce serait une super star qui interpréterait sa musique pour orgue dans des salles de concert. J’ai du mal à croire qu’il se limiterait aux seules églises. D’autre part, c’est un compositeur génial dont l’œuvre, pour peu qu’elle ait été correctement travaillée, peut être jouée partout. L’orgue Schuke en particulier possède toutes les voix et les couleurs nécessaires pour interpréter Bach au mieux, parfois même de manière un peu plus contemporaine que ce que l’on est habitué à entendre dans les églises. Jouer Bach dans une salle de concert constitue une façon d’apporter de nouvelles couleurs. Quant à Philip Glass, sa musique s’apparente à une prière méditative et vous prend que vous le vouliez ou non. Son horizon musical s’accorde parfaitement à la polyphonie de Bach.

Vous avez récemment imaginé pour l'Elbphilharmonie votre « boîte de chocolats » musicale, associant des pages d'orgue à des friandises. Quelles saveurs auriez-vous tendance à associer à l'orgue Schuke de la Philharmonie ?

J'avais eu cette idée pour l'Elbphilharmonie il y a quelques temps déjà et me suis dit que le moment était arrivé de l'exploiter en cette période compliquée que nous connaissons. Répondre à cette question n'est toutefois pas évident car cela dépend un peu des pièces interprétées mais spontanément, j'associerais l'orgue Schuke à un chocolat noir raffiné. Non pas pour l'amertume mais du fait du côté élégant et précieux de l'instrument, qui plus est hébergé dans une salle dont se dégage une réelle majesté. À la quasi transparence extérieure du bâtiment répondent en effet les couleurs sombres et élégantes de l'intérieur de la salle. Je penche donc définitivement pour un chocolat noir d'exception ! (rire)

Que pouvez-vous souhaiter à ce « chocolat noir d'exception » qui a fêté ses 15 ans en 2020 ?

Je lui souhaite d'avoir beaucoup de public, nouveau et jeune. Les interprètes accordent certes beaucoup d'intérêt aux aficionados présents à tous leurs concerts, mais je pense qu'il est important de mobiliser une nouvelle génération.

Je souhaite aussi à cet instrument de rester ouvert aux expériences car il va demeurer pour des décennies voire des siècles au même endroit, comme un roi en son royaume, et la seule chose que l'on pourra changer, ce ne sera pas lui mais la manière de le présenter au public. J'espère donc qu'il inspirera les générations à venir.

Je tiens enfin à dire que la Philharmonie Luxembourg demeure à mes yeux l'un des beaux exemples de salle où l'orgue est envisagé comme un élément musical à part entière, en témoigne la série de concerts dédiée à l'instrument, instaurée dès l'origine. Cela semble évident mais ce n'est pas le cas pour toutes les salles. Alors en un mot, que la Philharmonie continue !

Interview réalisée en anglais par téléphone le 23.11.2020



photo: Wade Zimmermann





Léon Marx

Skurrile Pfeifengeheimnisse und hilfreiche Tricks

Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Léon Marx

Tatjana Mehner

Wer hätte sich im Orgelkonzert nicht schon einmal heimlich die Frage gestellt, ob der Mann oder die Frau auf der Orgelbank wirklich mit jeder einzelnen Pfeife etwas anzufangen weiß, oder gar, ob diese tatsächlich alle gebraucht werden. Immerhin sind es im Grand Auditorium der Philharmonie 6.768 Pfeifen. Die Frage wird in der Regel heruntergeschluckt, schließlich möchte man weder als Orgelbanause noch als ungebildet dastehen. Doch eigentlich ist das ein Fehler, denn es ist wirklich keine Seltenheit, dass Orgelbauer des visuellen Eindrucks wegen Pfeifen in den Orgelprospekt einbauen, die nicht ins Orgelwerk gehören, die also nicht unmittelbar gespielt werden. Und auch zu den Geheimnissen der Philharmonie-Orgel gehört genau eine solche Pfeife. Doch natürlich hätte dieses Geheimnis nicht einmal ansatzweise seinen Reiz, wenn es nicht wenigstens Einen gäbe, der die Pfeife kennt und zu finden weiß. In Luxemburg ist das Léon Marx, der sie kennt und für Erklärungen zur Präsentation des Instruments auch schon einmal herausholt.

Der Verantwortliche für die Haustechnik der Philharmonie gehört nicht nur zu den längsten, sondern mit Sicherheit auch engsten Vertrauten der Schuke-Orgel. Letztlich war die Tatsache, dass es sie dort geben würde, für den gelernten Industrietechniker und passionierten Hobbymusiker, der seine Freizeit auf so mancher Luxemburger Orgelbank verbringt, ein zentrales Motiv, sich Anfang 2004 um die ausgeschriebene Stelle zu bewerben. So hat er die Königin, die inzwischen im Teenager-Alter ist, nicht nur von den Kinderschuhen an begleitet, sondern war auch schon Zeuge ihrer schweren Geburt und versteht es trefflich, aus dem Nähkästchen zu plaudern – von kleinen Wehwehchen und größeren Missgeschicken und natürlich von jenen Capricen, die den Charakter genau dieses Instruments ausmachen.

*Die Orgel ist under allen
pneumatischen Instrumenten
gleichsam das compendium und
epitome, also auch das allerschönste
und vollkomlichste; [...] nichts ist mit
derselben zu vergleichen, nichts ist
auch diser sichtbarn Welt ehnllicher als
eine Orgel.*

Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (1650)

Ein Instrumentendasein voller Überraschungen

Jeder Konzertsaal ist anders und zwangsläufig auch jede Orgel, die auf die Bedürfnisse eines solchen hin konzipiert und schließlich gebaut wird – und gerade bei kompletten Neubauten auf beiden Seiten zieht das nicht selten interessante Probleme nach sich, mit denen ursprünglich gar keiner gerechnet hatte. In diesem Fall war die Hochzeit von Konzertsaal und -orgel sprichwörtlich eine schwere Geburt. Die gesamte Intonation, also der «künstlerische» Akt der Tongebung sowie der Anpassung an die akustischen Gegebenheiten des Saales, musste wegen mangelnder Verfügbarkeit des Saales während der andauernden Bauarbeiten komplett auf Nachtschicht durchgeführt werden.

Und dann war da die Sache mit dem mobilen Spieltisch und dem Bühnenaufgang, mit der die Philharmonie Luxembourg wohl auch nicht allein dasteht in der weiten Musikwelt. Dabei erinnert sich Léon Marx nur zu deutlich an die Absurdität der Situation, als klar wurde, dass der angelieferte mobile Spieltisch so nie durch die vorgesehene Tür auf die Bühne des Grand Auditorium geschoben werden könnte. Der lichte Durchgang war zu schmal, beziehungsweise das Podest deutlich zu breit. Entsprechend konnte der mobile Spieltisch erst im Saal endgültig montiert werden – mit der fatalen Folge, dass gleichzeitig klar war, dass man das nicht bei jedem Orgelkonzert machen könnte und der Spieltisch den Saal auf diesem Wege nicht wieder würde verlassen können, schon gar nicht regelmäßig. Glücklicherweise fand sich ein geeigneter Raum für den Spieltisch unter der fahrbaren Bühne. Im aller wahrsten Wortsinne holt man das Instrument nun aus der Versenkung.

Eine weitere kuriose Begebenheit ist Marx im Gedächtnis: Als man Mitte 2005 erstmals probeweise die Obermaschinenrie in Betrieb nahm, kollidierte der mittig vor der Orgel angebrachte Punktseilzug mit den aus dem Prospekt herausragenden Chamaden. Ein paar Beulen auf der Trompeteria und die Außerbetriebnahme der drei betroffenen Seilzüge waren die Folge. Als Ursache erwies sich ein Planungsfehler, der erst Jahre später durch Umlenkung der Seilzüge auf dem darüberliegenden Schnürboden korrigiert wurde.

Es ist normal, dass sich eine Orgel im Laufe ihrer Existenz in einem Konzertsaal baulich und technisch weiterentwickelt, während sie gespielt wird, immer mehr Musikern und deren Erfahrungen begegnet. Organisten geben Anregungen auf der Basis ihrer Erfahrung mit diesem Instrument immer auch im Vergleich zu anderen Orgeln, die sie kennen. Und die entsprechenden Feedbacks sind genauso in Luxemburg in den Umbau 2008/09 eingeflossen, der u. a. eine Erweiterung der Register auf heute 83 beinhaltet. Die Anschlagpräzision des mobilen Spieltischs, erinnert sich Marx, wurde angepasst. Dennoch weiß er um die Schwierigkeiten, die perfekte Position für den mobilen Spieltisch auf der Bühne zu finden.

«Der für den Organisten akustisch vorteilhafteste Platz wäre meines Erachtens nach zentral in der Reihe zehn des Parketts zu finden», schmunzelt er – also ungefähr da, wo bei verstärkten Konzerten die mobile Regie, sprich die Mischpulte aufgebaut werden. Denn auch der Organist am Spieltisch teilt das Schicksal vieler ausführender Musiker, nie selbst in den vollen Klanggenuss seiner Kunst zu kommen.

«**Aller Anfang...**»

...hat eine prächtige Anekdote parat. Im Falle der Philharmonie-Orgel ist sie so wirkungsvoll, dass kein Schriftsteller oder Filmemacher sie sich origineller hätte ausdenken können. Und viel besser: Es ist genau so passiert! Léon Marx war dabei und kann sich noch recht genau an jene Mischung aus Schockstarre und gleichzeitiger Bewunderung für den Musiker erinnern, die angesichts der erlebten Szene in ihm aufkam. Olivier Latry, Titularorganist der Kathedrale Notre-Dame de Paris, saß auf der Orgelbank zum gemeinsamen Konzertieren mit den Solistes Européens, Luxembourg. Franz Liszts große *Fuge über B-A-C-H* stand auf dem Programm, mit ihrem opulenten Beginn, der kraftvoll das Thema, also den Namen des großen Meisters in Notenbezeichnungen intoniert. Doch gleich der erste Ton kam nicht. Die elektronische Steuerung der Windversorgung versagte und das informatische System musste neu gestartet werden. Nach dem Neustart der Orgel fährt die Windversorgung noch einen zusätzlichen, systembedingten Reboot, also insgesamt 45 bange Sekunden, bevor der Organist wieder auf die volle Windversorgung der Orgel setzen kann. Leider zählte Latry in der Aufregung wohl doch die Sekunden ein wenig zu schnell und das, was unvermeidlich war, passierte: Der erste Ton entfaltete sich mit einem gewaltigen Aufheulen. Latry bewies Nervenstärke und spielte weiter, als wäre nichts gewesen...

Große Namen – schillernde Erinnerungen

Nicht immer sind es Pannen oder handfeste Abenteuer, die den Alltag einer Instrumentenkönigin bunt und vielseitig machen. Gerade ein Instrument wie dieses, das so bewusst offen für mehr als nur eine Orgeltradition gehalten ist, ermöglicht derart viele Klang- und damit Interpretationsmöglichkeiten, dass auch dasselbe Werk niemals das gleiche ist. Am eindrucksvollsten hat Léon Marx das erlebt, als Mitte 2008 im Abstand von nur sechs Wochen gleich zwei herausragende Organisten – Daniel Roth und Ben van Oosten die *Dritte Orgelsymphonie* von Louis Vierne spielten. Die Art und Weise, wie Musiker sich jeweils vor dem Hintergrund der Klangerfahrung «ihres» jeweiligen Instrumentes und ihrer Orgeltradition unmittelbar und auf je ganz verschiedene Weise mit den Möglichkeiten der Schuke-Orgel auseinandersetzen, sich als Klangforscher betätigen, ist immer wieder beeindruckend. Genau wie für Léon Marx auch die Transkriptionen von Orchesterwerken in plastischer Erinnerung sind, die Thomas Trotter aus der britischen Town-Hall-Tradition heraus gespielt hat.

Orgue : Élève l'âme vers Dieu.

Gustave Flaubert,
Le Dictionnaire des Idées Reçues (1850)



photo: Jorg Hejkal

Dergleichen ist natürlich besonders reizvoll an einem Ort, an dem die entsprechenden Originale ebenfalls regelmäßig erklingen, wie im Grand Auditorium. Und wie sollten nicht die diversen Improvisationen ganz verschiedener Handschrift den Orgelkenner in Begeisterung versetzen?

Nächtliche Pfeifenabenteuer und alltägliche Orgelpflichten

Es gibt Organisten, die haben nicht nur ein Abenteuer mit dem Instrument erlebt. Olivier Latry steht recht weit oben auf der Liste dieser Connaisseurs, weiß Léon Marx. Aber dass jene Musiker, die – von ein paar ganz großen Ausnahmen einmal abgesehen – niemals mit ihrem Instrument reisen können und in der Regel in großen Sälen dennoch vor einem nicht sehr großen Kennerpublikum spielen, «zu den Härtesten gehören», ist nun wirklich kein Geheimnis in der Musikwelt.

Marx erinnert sich an so manche Mitternachtssession – eben z. B. mit Latry, der Wert darauf legt, auswendig zu spielen und zu registrieren und notfalls dann auch einmal bis in die frühen Morgenstunden probt. Oder an Nachstimmen, wo kurzerhand vor dem Konzert noch Hand angelegt werden musste, um eine oder gleich mehrere Unstimmigkeiten in einer Mittellage zu beseitigen. Solch punktuelleres Nachstimmen gehört bei Bedarf zum vielseitigen Alltag des Technikers. Denn während man natürlich zur Wartung und einer regelmäßigeren grundsätzlichen Stimmung einen Betreuer von der Orgelbaufirma begrüßt, heißt es hier oftmals schnell selbst zu reagieren. Doch manchmal gibt es eben leider auch Dinge, die sich vor dem Konzert nicht so leicht beheben lassen. Auch wenn das Erlebnis inzwischen weit über ein Jahrzehnt zurückliegt, dem Techniker ist die Szene noch absolut gegenwärtig: Nach einem derartigen Stimmungs-, Registrations- und Probenmarathon war es ebenfalls Olivier Latry, der kurz vorm Konzert freundlich und dezent darauf hinwies, dass die Krümmung der Orgelbank exzentrisch zu der Mittellage der Klaviatur stehen würde und dies das Pedalspiel erschweren würde... Nein, wie genau es dazu gekommen war, war nicht zu erklären – die Orgelbank hatte sich in eine ungewollte und zudem äußerst unbequeme Schiefelage begeben, die eines weit größeren Eingriffs bedurfte hätte. Gewiss wurde das Problem alsbald nach besagtem Konzert gelöst, währenddessen hatte sich Olivier Latry bereits für den Moment eine Lösung gesucht, die ihn beim Spielen nicht behinderte, nämlich besagte Orgelbank, deren gerade Rückseite keine Krümmung aufwies, kurzerhand umgedreht.

Und schließlich war es ebenfalls Olivier Latry, mit dem Léon Marx im Herbst 2005, kurz vor der Fertigstellung des Instruments, ein sehr ungewöhnliches erstes Orgelkennenlernen arrangierte – während einer Probe der Solistes Européens, Luxembourg schlichen die beiden mit der Taschenlampe durch das Instrument. Dass es ihnen dabei tatsächlich gelang, nicht

das kleinste Geräusch zu machen und sie die Besichtigung bei laufender Orchesterprobe absolut unbemerkt absolvierten, grenzt zwar nicht gleich an ein Wunder, zeugt aber von der Disziplin echter Orgelmenschen.

Instrumententeenager

Eingespielt im allerschönsten Wortsinne: Auch wenn die Orgel jetzt im Teenager-Alter nicht mehr ganz so viele Überraschungen parat hat, also die Dichte der Anekdoten in Léon Marx' liebenswerter Sammlung abnimmt – zum Glück muss sie in technischer Hinsicht mit der Zeit gehen, sich verändern, wird Neues erleben und wird wohl auch in den nächsten 15 Jahren nicht zur anekdotenfreien Herrscherin werden. Musiker wie Zuhörer dürfen also auch in dieser Hinsicht neugierig bleiben.

*Man hat recht, die Orgel die Königin
der Instrumente zu nennen, von
ihrer Majestät zu sprechen, und
sie zu beherrschen, ist wirklich ein
aristokratisches Vergnügen.*

Arnold Schönberg

*Unissez en votre musique
La flûte à la viole, et la lyre aux
tambours ;
Que l'orgue à tant de sons mêle un
son magnifique,
Prête un harmonieux secours.*

Pierre Corneille, Psaume 50

L'orgue de la Philharmonie Luxembourg

6.768 tuyaux / IV claviers / 83 jeux / 2 consoles

Maurice Clement

Organiste titulaire de la Philharmonie Luxembourg

Les Grandes Orgues achèvent le Grand Auditorium de la Philharmonie en sa qualité de salle de concert moderne, séduisante et polyvalente. Elles s'adaptent harmonieusement à la salle qui les abrite pour lui donner une unité claire et convaincante.

Cet instrument de qualité exceptionnelle, élaboré par l'atelier de facture d'orgue Karl Schuke (Berlin) riche de tradition, devient une expérience musicale. Les sons inédits qu'il produit sont des sons qui nous sont familiers, mais que l'on redécouvre.

L'orgue de concert

L'évolution historique de l'orgue a duré plus de 2000 ans. Pendant plusieurs siècles, le rôle qu'il exerçait n'était pas d'ordre ecclésiastique. À l'origine, il servait d'instrument profane permettant de jouer de la musique dans des salles plus grandes ainsi que dans des arènes.

Ce n'est que depuis un millénaire environ que l'orgue est avant tout utilisé comme instrument ecclésiastique, tandis que le côté profane comme instrument à la cour, pour l'accompagnement de danses par exemple, n'a à aucun moment été perdu.

Au 19^e siècle – partant de l'Empire britannique –, le rôle initial de l'orgue comme instrument profane dans de grandes salles fut redécouvert. À cette époque, bon nombre d'instruments installés dans des *Town Halls* sont apparus dans tout l'Empire britannique. De nos jours, les orgues sont témoins de ce développement fascinant. En effet, ils sont à l'origine de nos orgues de concert d'aujourd'hui.

Pour la Philharmonie a été créé un instrument détaché de sa fonction liturgique, doté d'une personnalité forte et singulière qui répond notamment à sa première fonction dans la salle de concert : son interaction avec l'orchestre, son rôle d'instrument accompagnateur ainsi que celui d'instrument soliste, axé entre autres sur la littérature contemporaine, romantique et symphonique.

Un orgue de concert appartient à tous et doit toucher tous les publics. La palette des manifestations offertes comprend non seulement des récitals d'orgue classiques, mais aussi des concerts d'improvisation et de musique de chambre, des concerts d'orgue avec orchestre ainsi que des productions de danse ou de films et de photographies accompagnées par l'orgue. En dehors de la programmation publique, l'orgue est joué lors d'occasions officielles et agrémente régulièrement des manifestations privées.

Salle de concert

Les facteurs d'orgues soulignent souvent que « l'espace est le registre le plus important ». L'orgue réclame de l'espace. Il revendique le volume d'une salle de concert dont il détermine l'acoustique ainsi que l'aménagement. Étant donné les fortes interdépendances entre orgue et salle de concert, il est essentiel que leur conception aille de pair. Les débats fructueux entre architectes, spécialistes en acoustique, experts en orgue, organistes et facteurs d'orgues ont mené à des synergies intéressantes.

Le concept sonore est étroitement lié à la construction de la salle : la conception ainsi que l'intonation ont été conçues individuellement pour chaque tuyau. Le choix des matériaux ainsi que leur façonnage sont des éléments essentiels du concept sonore.

Une disposition examinée en détail des registres doucement équilibrés et des diapasons travaillés de manière réfléchie basés sur des structures claires créent l'expérience sonore : abondance et force, chaleur et transparence, splendeur sans acuité. Sa singularité a été travaillée soigneusement, tuyau par tuyau.

L'orgue de la Philharmonie comprend une large de fréquences énorme de 16 Hz jusqu'à la limite auditive supérieure. Les fréquences profondes, notamment, sont particulièrement importantes. La sonorité dans l'espace est déterminante pour la création de ces fréquences profondes : les murs et les plafonds lourds, les parois latérales en forme de boîte à chaussures ainsi que la possibilité de régler les temps d'écho au moyen d'un voile de son au-dessus de la scène permettent d'attribuer à l'orgue un son chaleureux, doux et intense.

Objet d'art

D'un point de vue architectonique, l'orgue s'élève au-dessus de la salle de concert. Mais l'orgue y est beaucoup plus qu'un simple instrument. Il s'y intègre, y trouve sa place et y met ses accents. L'orgue est unique grâce à ses formes, sa tonalité, son volume et ses dimensions.

Toute pièce est habitée par sa propre atmosphère. Au moment où l'on y entre, on a certaines attentes. L'allure du buffet d'orgue prépare déjà le spectateur à une certaine expérience sonore, elle le met en quelque sorte

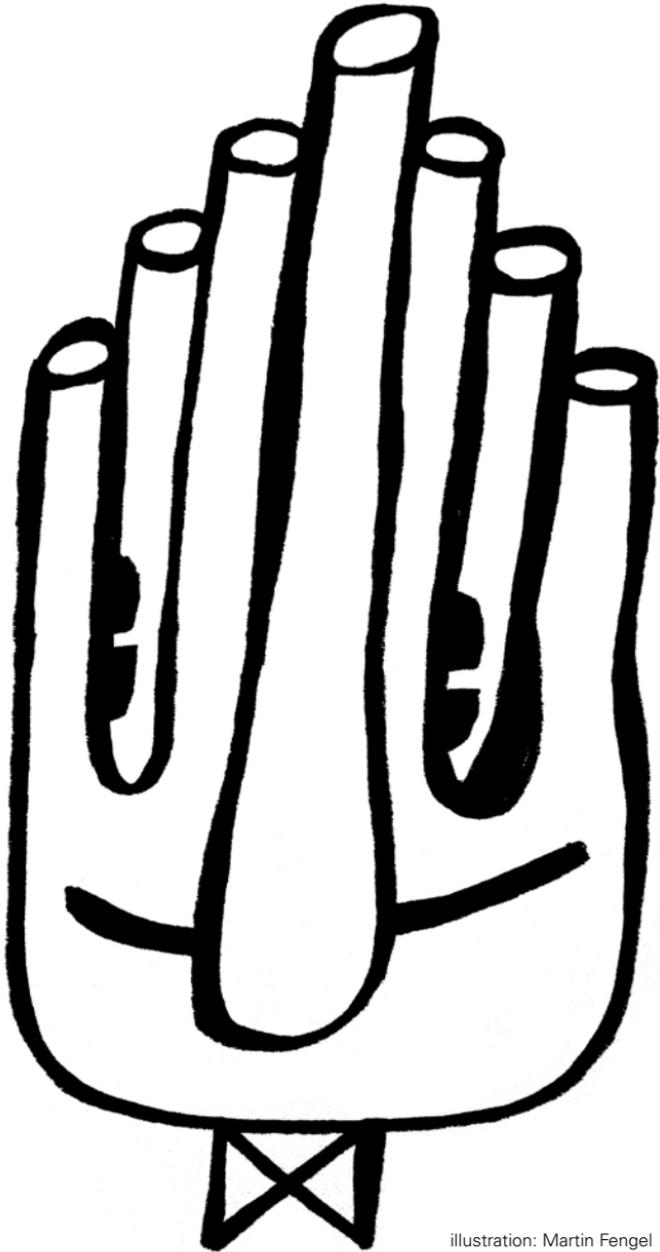


illustration: Martin Fengel

au diapason. L'orgue ne peut être réduit à une caisse de résonance, et son aspect architectonique ne doit pas être sous-estimé puisqu'il fait partie intégrante de l'architecture de la salle. Par le biais de tours latérales abritant les loges du Grand Auditorium, l'architecte de la Philharmonie Luxembourg, le Français Christian de Portzamparc, confère néanmoins un thème tout à fait particulier au buffet : des tours isolées, dissociées, qui donnent une sensation de recul et de profondeur. Nous sommes dans une salle de concert, entourée d'autres pièces. L'orgue reprend cette idée grâce au principe traditionnel des tuyaux alignés respectivement de tours isolées : les tours du buffet. Le buffet se décline en différents modules, à savoir les « tours des tuyaux d'orgue ». Le buffet d'orgue est composé de tours élancées qui sont d'une simplicité absolue, aux formes géométriques et asymétriques. Les tours extérieures à double étage attirent le regard vers le milieu.

Les couleurs de l'orgue sont coordonnées à celles de la salle : des nuances dégradées de rouge habillent le vernis et sont complétées par des surfaces balayées d'un bleu argent.

Le style d'agencement du buffet d'orgue rappelle la disposition des tuyaux par tierces et permet d'animer et d'alléger la structure plutôt statique, préminente et immuable. L'orgue se détache de l'obscurité. Il attire le regard mais reste insaisissable. C'est une réalisation architecturale. L'orgue fait face au public et, tout en étant discret, confère à la salle tout son caractère.

Le concept sonore

Le rôle d'un orgue de concert est notamment d'accompagner l'orchestre et de s'intégrer dans son corps sonore, mais également de pouvoir se distinguer. En effet, l'orgue et l'orchestre se complètent l'un l'autre.

Les 83 registres de notre orgue sont aussi divers que les instruments d'un orchestre ; leur disposition est celle d'un grand instrument symphonique. Des éléments anglais et américains y côtoient les modèles de disposition allemand et français, plus courants. Cet instrument permet de produire des sons symphoniques d'une grande puissance, mais aussi des sons légers, purs et brillants ou encore obscurs et pesants.

Ceci est assuré par la disposition, mais aussi par des compléments techniques tels que les accouplements en octaves graves et aiguës (allant jusqu'à c5) et un vaste dispositif doté de quatre boîtes expressives. À l'exception du Grand-Orgue, chaque jeu est posé dans une boîte expressive (une partie des registres du clavier pédalier). Au Positif comme au Récit, une série de registres se trouvent dans une seconde boîte expressive (une boîte dans une autre boîte) afin de renforcer l'expressivité de la boîte.

Le principe fondamental de la disposition est un timbre caractéristique très légèrement différent. La grande palette de jeu de 8' permet de produire des effets dynamiques efficaces. Pour un bon orgue de concert, il est fondamental qu'il puisse passer par toutes les nuances dynamiques. Les jeux 32' et 16', les anches et les couplages d'octave confèrent à notre orgue une plus grande expressivité ainsi qu'une base sonore fondamentale. Le dispositif complet des différentes familles de registres (principaux, flûtes, instruments à cordes et anches) se retrouve respectivement dans un des trois manuels – Grand orgue, Positif ou Récit – ainsi que dans le pédalier. L'instrument séduit non seulement par sa transparence et sa capacité de mélanger des jeux, mais également par la beauté sonore de registres particuliers. L'intonation noble et remarquable, lyrique et élégiaque à la fois, parfois sphérique, est un miracle sonore qui demande beaucoup d'ingéniosité et dont les nuances atteignent des représentations de *forte* impressionnantes.

La disposition ingénieuse ne s'oriente pas aux dogmes d'un orgue d'église, mais satisfait aux exigences d'un orgue de concert moderne. De ce fait, il s'agit d'un orgue symphonique universel au sens propre (et donc au meilleur sens) du terme. Au cours de son évolution historique le terme d'« orgue universel » n'a pas toujours été perçu de manière objective et a souvent été polémique. Pourtant cet orgue romantique et symphonique fournit la preuve qu'il est bien possible de pouvoir représenter une très vaste période de littérature de l'orgue, sans tomber dans la caricature.

L'orgue de la Philharmonie est un instrument de musique dont le caractère témoigne d'une personnalité singulière nette et incontestable qui répond à un maximum de spectres sonores.

Disposition

I. clavier

Grand-Orgue

01. Bourdon (c°) 32'
02. Praestant 16'
03. Bordun 16'
04. Montre 8'
05. Principal 8'
06. Flûte harmonique 8'
07. Salicional 8'
08. Gedackt 8'
09. Quinte 5 1/3'
10. Octave 4'
11. Rohrflöte 4'
12. Terz 3 1/5'
13. Quinte 2 2/3'
14. Superoctave 2'
15. Cornett V 8'
16. Mixtur V-VI 2'
17. Cimbel III 1'
18. Trompette 16'
19. Trompette 8'

II. clavier

Positif expressif

20. Lieblich gedackt 16'
21. Viola da Gamba 16'
22. Geigenprincipal 8'
23. Flauto amabile 8'
24. Piffaro (c°) 8'
25. Aeoline 8'
26. Quintade 8'
27. Principal 4'
28. Dulciana 4'
29. Fugara 4'
30. Sesquialtera II 2 2/3'
31. Doublette 2'
32. Flautino 2'
33. Piccolo 1'
34. Harmonia aetheria III 2 2/3'
35. Mixtur IV 1 1/3'
36. Englisch Horn 16'
37. Aeoline 16'
38. Oboe d'amore 8'

III. clavier

Récit expressif

39. Bourdon 16'
40. Diapason 8'
41. Cor de nuit 8'
42. Flûte à cheminée 8'
43. Gambe 8'
44. Voix céleste (c°) 8'
45. Prestant 4'
46. Flûte octavante 4'
47. Viola 4'
48. Nasard 2 2/3'
49. Flauto traverso 2'
50. Tierce 1 3/5'
51. Fourmiture V 2 2/3'
52. Bombarde 16'
53. Tromp. harmonique 8'
54. Hautbois 8'
55. Voix humaine 8'
56. Clairon 4'

IV. clavier

Solo expressif

57. Konzertflöte 8'
58. Echogambe 8'
59. Unda maris (c°) 8'
60. Dolce 4'
61. Basson 16'
62. Tuba 8'
63. Cromorne 8'
64. Clarinette 8'
65. Tromp. en chamade 16'
66. Tromp. en chamade 8'

Pédale

67. Bourdon 32'
68. Principalbass 16'
69. Flötbass 16'
70. Subbass 16'
71. Kontrabass 16'
72. Quintbass 10 2/3' (Transm. 78)
73. Octavbass 8'
74. Bordun 8'
75. Violoncello 8'
76. Octave 4'

- 77. Dolkan 4'
- 78. Baßaliquot III 10 2/3', 6 2/5', 4 4/7'
- 79. Hintersatz VI 5 1/3'
- 80. Bombarde 32'
- 81. Posaune 16'
- 82. Fagott 16'
- 83. Trompette 8'

Technique

Étendue des claviers manuels C-c4, pédalier C-g', 6.768 tuyaux, 2 consoles
10 accouplements, 15 accouplements en octaves graves et aiguës,
accouplement pédale au clavier de Grand Orgue
Extension des sommiers jusque c5
Boîtes expressives pour 3 claviers manuels et certains jeux du pédalier
Crescendo regroupé pour les 3 claviers manuels expressifs
Système de blocage de notes (« Tastenfessel »)
Solo expressif (Grand chœur) avec pression du vent plus élevée
Jeux d'anche libre 16' (manuel, pédale) et 8' (manuel)
Positif et Récit avec double boîte expressive pour certains jeux
Vent modulable (diminution) pour l'ensemble de l'orgue, à l'exception du
solo expressif
4.000 combinaisons, prise-USB, MIDI-replay



photo: Jörg Hejkal

Die Orgel der Philharmonie Luxembourg

6.768 Pfeifen / IV Manuale / 83 Register / 2 Spieltische

Maurice Clement

Titularorganist der Philharmonie Luxembourg

Das Grand Auditorium der Philharmonie Luxembourg erfährt durch die Orgel seine Vollendung als moderner, attraktiver und vielseitiger Konzertsaal. Sie verschmilzt mit dem Raum zu einer klaren und überzeugenden Einheit.

Dieses hochwertige Instrument aus der traditionsreichen Berliner Orgelbauwerkstatt Karl Schuke wird zum musikalischen Erlebnis, weil ihm außergewöhnliche Klänge zu entlocken sind – Klänge, die uns vertraut sind und die wir trotzdem neu erfahren. Die Orgel erlaubt eine Entdeckungsreise in Klangwelten, die die Musik benötigt, und die musikästhetisch anspruchsvoll zu realisieren, die vornehmste Aufgabe einer neuen Orgel ist.

Konzertsaalorgel

In ihrer über 2000-jährigen Entwicklungsgeschichte hat die Orgel jahrhundertlang nicht-sakrale Funktionen ausgeübt. Von ihrem Ursprung her diente sie als profanes Instrument zum Musizieren in größeren Räumen und in Arenen. Erst seit rund einem Jahrtausend wird die Orgel hauptsächlich als sakrales Instrument eingesetzt, wobei die profane Seite – als höfisches Instrument z. B. auch zur Begleitung von Tänzen – zu keiner Zeit verloren ging.

Im 19. Jahrhundert wird, ausgehend vom britischen Empire, die ursprüngliche Aufgabenstellung der Orgel als Instrument in großen profanen Räumen erneut aufgegriffen: zahlreiche Town-Hall-Instrumente, die über das ganze britische Empire verteilt in dieser Zeit entstanden sind, dienen heute als faszinierende Beispiele dieser Entwicklung. Sie sind die jüngsten Wurzeln unserer heutigen Konzertsaalorgeln.

Losgelöst vom Eingebundensein in die liturgische Funktion wurde für die Philharmonie ein Instrument mit einer starken Persönlichkeit geschaffen, welches sich speziell auf die primären Aufgaben im Konzertsaal besinnt:

das Zusammenspiel mit dem Orchester, die Begleitfunktion der Orgel sowie die Ausrichtung als Soloinstrument auf vornehmlich romantisch-symphonische und zeitgenössische Literatur.

Eine Konzertsaalorgel gehört allen und soll jedes Publikum ansprechen. Die Palette der angebotenen Veranstaltungen reicht von klassischen Orgelrecitals über Improvisations- und Orgel-Plus-Konzerte, Orgelkonzerte mit Orchester bis Orgel und Film/Photographie-Produktionen. Außerhalb des öffentlichen Programms spielt die Orgel bei offiziellen Anlässen und gestaltet häufig den musikalischen Rahmen privater Veranstaltungen.

Raum

Unter Orgelbauern gilt der Satz: *«Der Raum ist das wichtigste Register»*. Die Orgel beansprucht Raum – Raumvolumen; sie beeinflusst die Akustik des Raumes und gestaltet den Raum. Infolge dieser intensiven Abhängigkeiten zwischen Orgel und Raum ist es wichtig, den Prozess der Orgelgestaltung in die Konzeption des Saales einzubeziehen. Das fruchtbare Debattieren zwischen dem Architekten, Akustiker, Orgelsachverständigen, Organisten und Orgelbauer hat zu interessanten Synergien geführt.

Das Klangkonzept ist eng mit der Beschaffenheit des Raumes verbunden: Jede Pfeife wurde eigens mensuriert und intoniert. Materialauswahl wie Materialbearbeitung sind wesentliche Elemente des Klangkonzeptes. Eine durchdachte Disposition, behutsam ausgewogene Register und überlegt gearbeitete Mensuren, denen klare Strukturen zugrunde liegen, schaffen das Klangereignis: Fülle und Kraft, Wärme und Transparenz, Brillanz ohne Schärfe. Pfeife für Pfeife wurde in sorgfältiger Arbeit ihr eigener Charakter verliehen.

Die Orgel der Philharmonie umfasst eine enorme Frequenzbreite von 16 Hz bis zur oberen Hörgrenze und baut ihren Klang von unten nach oben auf. Gerade den tiefen Frequenzen kommt eine besondere Bedeutung zu. Die klangräumliche Situation schafft eine Infrastruktur für diese tiefen Frequenzen: die schweren Wände und Decken, die parallelen Seitenwände in Form eines Schuhkartons sowie die Möglichkeit, die Nachhallzeiten mittels eines einstellbaren Schallsegels über der Bühne, einem *«Plafond mobile»*, regulieren zu können, sorgen dafür, dass der Orgelklang auf einem warmen, weichen und satten Fundament aufgebaut werden kann.

Kunstobjekt

Das Instrument wächst aus der Architektur und Gesamtkonstruktion des Raumes hervor. Doch die Orgel ist mehr als bloß Instrument im Raum. Sie fügt sich ein, findet ihren Platz im Raum und setzt Akzente. Sie ist einzigartig in ihren Formen, in Klang, Volumen und in ihren Maßen.

Jeder Raum hat eine ihm eigene Atmosphäre. In dem Moment, da man ihn betritt, stellt sich eine gewisse Erwartungshaltung ein. Die optische Aussage eines Orgelprospektes bereitet den Zuhörer nicht unwesentlich auf ein bestimmtes Klangerlebnis vor, stimmt ihn quasi ein.

Die Orgel ist nicht nur Klangkörper, sondern auch Baukörper und als solcher nicht zu übersehen. Sie steht als architektonisches Element in unmittelbarer Beziehung zur Saalarchitektur. Mit den seitlichen Logentürmen des Grand Auditorium gibt der Architekt der Philharmonie Luxembourg, Christian de Portzamparc, ein ganz besonderes prospektgestalterisches Thema vor: einzelne, freistehende Gehäusetürme, Abstand und Tiefenwirkung. Wir befinden uns in einem Raum und sind von weiteren Räumen umgeben. Die Orgel wiederholt dieses Prinzip durch das traditionelle Prinzip der gegliederten Pfeifen- bzw. Gehäusetürme. Das einheitliche Gehäuse ist aufgelöst in einzelne Module, «Pfeifenhäuser».

Der Prospekt besteht aus schlanken Kästen mit asymmetrischen, geometrischen Formen im Vordergrund, auf das Einfache reduziert, deren Außentürme zweigeschossig den Blick zentrieren. Das Gehäuse ist farbig dem übrigen Raum entsprechend gefasst: leicht abgestufte Rottöne, die Flächen mit silber-blauen Quastenstrichen aufgelöst. Die Prospektgliederung erinnert stilistisch an sogenannte Terzenaufstellungen und wirkt der ansonsten eher statisch, erhaben und ruhig wirkenden Gehäusestruktur mit auflockernden und belebenden Effekten entgegen. Die Orgel tritt aus dem schwarzen Nichts heraus. Sie ist Blickfang und soll doch nicht gefangen nehmen; sie ist Architektur. Sie wird zum Gegenüber für das Publikum, ist unaufdringlich und verleiht doch dem Saal einen markanten Wiedererkennungswert.

Klang

Die Rolle der Konzertsaalorgel ist entscheidend dadurch definiert, das Orchester zu begleiten, sich in diesen Klangkörper zu integrieren, aber auch gegen ihn gesetzt werden zu können. Orgel und Orchester stehen in einem komplementären Verhältnis zueinander.

Die 83 Register der Orgel sind so vielfältig wie die Instrumente eines Orchesters; die Disposition ist als großer symphonischer Klangkörper angelegt. In dem Instrument finden sich neben der gängigen Dispositionspraxis nach deutschem und französischem Muster auch Prinzipien englischer und amerikanischer Orgeln wieder. Es erlaubt, symphonische Klänge sowohl von großer Kraft als auch von Leichtigkeit, Klarheit und Brillanz bis hin zu dunkler Schwere darzustellen.

Dies wird neben der Disposition vor allem durch technische Ergänzungen wie Oktavkoppeln (Superkoppeln bis c5 ausgebaut) und einer großzügigen Anlage mit vier Schwellergehäusen erreicht. Bis auf das Hauptwerk steht

jedes Werk im Jalousieschweller (im Pedal ein Teil der Register). Sowohl im Positif als auch im Récit steht eine Abteilung von Registern in einem zweiten Schweller (Schweller im Schweller) um die Schwellwirkung zu verstärken.

Das wesentliche Prinzip der Disposition ist das eines charakteristisch sehr fein differenzierbaren Klangkörpers. Allein die breit ausgebaute 8'-Äquallage bietet klanglich und dynamisch diverse Nuancierungsmöglichkeiten. Die elementare Voraussetzung einer guten Konzertsaalorgel liegt in einem reich dispozierten Grundstimmenbereich. In unserer Orgel sorgen füllige 32'- und 16'-Stimmen, Zungen und Oktavkoppeln für ein grundtöniges Fundament und verleihen zusätzliche Expressivität. Der komplette Aufbau der verschiedenen Registerfamilien Principale, Flöten, Streicher und Zungen findet sich jeweils in einem der drei Manualwerke Hauptwerk, Positif oder Récit sowie auch im Pedal. Das Instrument besticht durch die Transparenz und Mischungsfähigkeit der Stimmen sowie die Klangschönheit einzelner charakteristischer Register.

Ein subtiles Farbwunder darf man die edle Intonation auf höchstem Niveau nennen, die von lyrisch-elegischen, manchmal sphärischen Klangmomenten über alle dynamischen Abstufungen bis hin zu imposanten Fortedarstellungen reicht.

Die kluge Dispositionsweise orientiert sich nicht an Dogmen einer Kirchenorgel, sondern folgt den Erfordernissen einer modernen Saalorgel und wird damit im besten Sinne des Wortes zu einer symphonisch geprägten Universalorgel. Der Begriff «Universalorgel», nicht immer wertfrei in der Orgelbaugeschichte gesehen und oft polemisiert, soll zeigen, dass es sehr wohl möglich ist, auf einer eher symphonisch-spätromantisch ausgerichteten Orgel ein sehr umfangreiches Zeitfenster von Orgelliteratur darstellen zu können, ohne ins Karikaturhafte zu geraten.

Die Orgel der Philharmonie ist ein Instrument, das in seiner Charakterausprägung durch eine klare Persönlichkeit überzeugt, und allen Anforderungen an ein möglichst breites Spektrum darzustellender Musik gerecht wird.

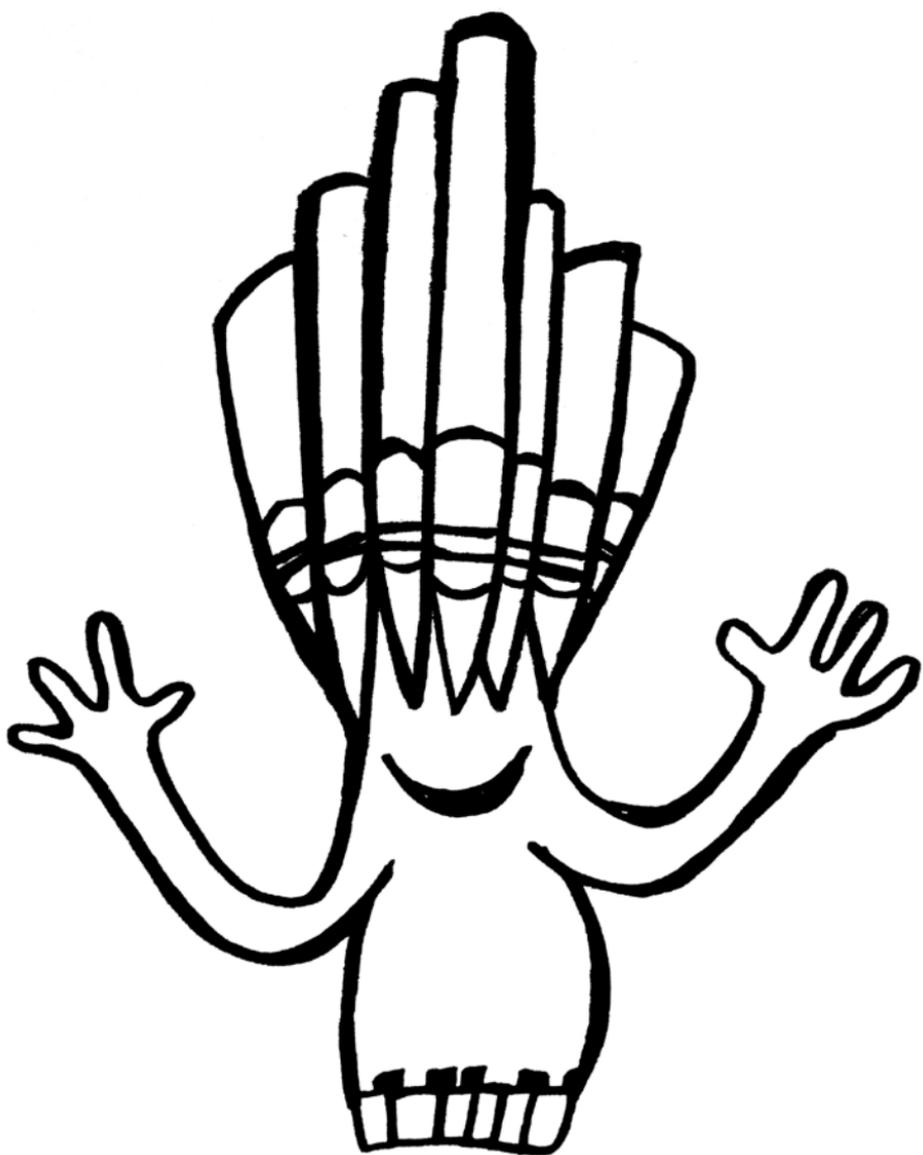


illustration: Martin Fengel

Disposition

I. Manual

Hauptwerk

01. Bourdon (c°) 32'
02. Praestant 16'
03. Bordun 16'
04. Montre 8'
05. Principal 8'
06. Flûte harmonique 8'
07. Salicional 8'
08. Gedackt 8'
09. Quinte 5 1/3'
10. Octave 4'
11. Rohrflöte 4'
12. Terz 3 1/5'
13. Quinte 2 2/3'
14. Superoctave 2'
15. Cornett V 8'
16. Mixtur V-VI 2'
17. Cimbel III 1'
18. Trompette 16'
19. Trompette 8'

II. Manual

Positif expressif

20. Lieblich gedackt 16'
21. Viola da Gamba 16'
22. Geigenprincipal 8'
23. Flauto amabile 8'
24. Piffaro (c°) 8'
25. Aeoline 8'
26. Quintade 8'
27. Principal 4'
28. Dulciana 4'
29. Fugara 4'
30. Sesquialtera II 2 2/3'
31. Doublette 2'
32. Flautino 2'
33. Piccolo 1'
34. Harmonia aethera III 2 2/3'
35. Mixtur IV 1 1/3'
36. Englisch Horn 16'
37. Aeoline 16'
38. Oboe d'amore 8'

III. Manual

Récit expressif

39. Bourdon 16'
40. Diapason 8'
41. Cor de nuit 8'
42. Flûte à cheminée 8'
43. Gambe 8'
44. Voix céleste (c°) 8'
45. Prestant 4'
46. Flûte octavante 4'
47. Viola 4'
48. Nasard 2 2/3'
49. Flauto traverso 2'
50. Tierce 1 3/5'
51. Fourniture V 2 2/3'
52. Bombarde 16'
53. Tromp. harmonique 8'
54. Hautbois 8'
55. Voix humaine 8'
56. Clairon 4'

IV. Manual

Solo expressif

57. Konzertflöte 8'
58. Echogambe 8'
59. Unda maris (c°) 8'
60. Dolce 4'
61. Basson 16'
62. Tuba 8'
63. Cromorne 8'
64. Clarinette 8'
65. Tromp. en chamade 16'
66. Tromp. en chamade 8'

Pedal

67. Bourdon 32'
68. Principalbass 16'
69. Flötbass 16'
70. Subbass 16'
71. Kontrabass 16'
72. Quintbass 10 2/3' (Transm. 78)
73. Octavbass 8'
74. Bordun 8'
75. Violoncello 8'
76. Octave 4'

- 77. Dolkan 4'
- 78. Baßaliquot III 10 2/3', 6 2/5', 4 4/7'
- 79. Hintersatz VI 5 1/3'
- 80. Bombarde 32'
- 81. Posaune 16'
- 82. Fagott 16'
- 83. Trompete 8'

Technik

Manualumfang C–c4, Pedal C–g', 6.768 Pfeifen, 2 Spieltische
 10 Normalkoppeln, 15 Sub- und Superkoppeln, Koppel Pedal an HW
 Ausgebaute Superoktavkoppeln (Laden bis c5 ausgebaut)
 Schweller für 3 Manualwerke und einzelne Pedalregister
 Generalschweller für 3 Manualwerke
 Tastenfessel additiv und auslösend
 Solo expressif (Grand chœur) als Werk mit höherem Winddruck
 Durchschlagende Zungenregister 16' (Manual, Pedal) und 8' (Manual)
 Positif und Récit mit doppeltem Schwellergehäuse für einzelne Register
 Windabschwächung für das gesamte Werk außer Solo expressif
 Setzer mit 4.000 Kombinationen, USB-Stecker, MIDI (Selbstspielanlage)

Auteurs – Autoren

Charlotte Brouard-Tartarin

Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2016, Charlotte Brouard-Tartarin est titulaire d'une licence de musicologie et d'un master en administration et gestion de la musique. Elle a précédemment travaillé en tant que rédactrice pour des festivals et des saisons musicales en France.

Maurice Clement

Lauréat du Concours international Gottfried Silbermann, Maurice Clement conjugue son amour de la musique classique et des musiques improvisées dans son activité de concertiste et son approche pédagogique. Parallèlement à ses fonctions de professeur d'orgue au Conservatoire de Musique du Nord, il dirige également la classe d'improvisation de cet établissement. Organiste titulaire des Grandes Orgues de la Philharmonie Luxembourg et du nouvel orgue Dominique Thomas à Diekirch, il est invité par de nombreux festivals internationaux. Il a enregistré pour les labels Aeolus, Etcetera et Minuits Regards.

Claire Delamarche

Formée notamment au Conservatoire de Paris (CNSMD), tout en suivant des études universitaires de musicologie et de hongrois, Claire Delamarche est musicologue à l'Auditorium-Orchestre national de Lyon. Auteure de nombreux articles et ouvrages, habituée des ondes radiophoniques, elle a publié chez Fayard une monographie de Béla Bartók qui a remporté plusieurs prix.

Christoph Gaiser

Christoph Gaiser studierte Musikwissenschaft, Journalistik und Komparatistik in Leipzig und Berlin. Als Musik- und Tanzdramaturg arbeitete er an Theatern in Saarbrücken, Darmstadt, Karlsruhe und Bern. Seit 2016 ist er Beauftragter für Kulturprojekte (Tanz/Theater/Jugendkultur/Orchesterförderung) beim Kanton Basel-Stadt.

Tatjana Mehner

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Programme Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

Anne Payot-Le Nabour

Anne Payot-Le Nabour est Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2015. Après des études en littérature, allemand et musicologie, elle a travaillé pour Les Musiciens du Louvre et le Festival d'Aix-en-Provence, tout en exerçant une activité de rédactrice indépendante pour différentes maisons d'opéra.

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Avec le soutien de:



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

Every effort has been made to trace copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material. Copyright holders not mentioned are kindly asked to contact us.

Unless otherwise mentioned, all photos show the Schuke Organ of Philharmonie Luxembourg.

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2021
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Couverture et mise en page: Guy Martin,
Geneviève Spirinelli
Imprimé au Luxembourg par: Print Solutions
ISBN: 978-2-9199443-1-6
Tous droits réservés.