

Jeudi 13 décembre 2007 20h30  
Vendredi 14 décembre 2007 20h30  
PMC Salle Érasme

Charles Kœchlin (1867-1950)  
*Vers la voûte étoilée*, opus 129

*durée 15'*

Alban Berg (1885-1935)  
*Lulu-Suite* pour orchestre et voix

*durée 32'*

*Rondo : Andante et hymne*

*Ostinato : Allegro*

*Lied de Lulu : Comodo*

*Variations :*

*Moderato-Grandioso-Grazioso – Funèbre – Affettuoso – Mode Rato*

---

Alban Berg  
*Der Wein*, air de concert avec orchestre

*durée 15'*

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Symphonie n°40 en sol mineur, K.550

*durée 35'*

*Molto allegro*

*Andante*

*Menuetto : Allegretto*

*Allegro Assai*

Charles Kœchlin

*Vers la voûte étoilée*, opus 129

Alsacien de naissance, Charles Kœchlin entra au Conservatoire de Paris faute de n'avoir pas poursuivi d'études à Polytechnique en raison d'une maladie. Disciple de Gédalge, Massenet et Fauré, ce "passionné de liberté" comme il se définissait lui-même composa un univers sonore personnel dans les 225 opus que contient son catalogue. Hélas, le public n'entend que quelques pages comme *Le Livre de la Jungle*, *Paysages et Marines* pour piano, *Le Buisson ardent*. C'est oublier de si nombreuses pièces pour chœur, de la musique de chambre, des musiques plus légères ou rendant hommage au Septième art comme *The Seven Stars Symphony*, un portrait sonore de grands acteurs anglo-saxons des années trente. Orchestrateur de génie de pièces de Debussy et de Fauré, auteur de traités qui font aujourd'hui encore autorité (*Traité de l'orchestration*, *Traité d'harmonie...*) Kœchlin fut le maître de nombreux musiciens dont Poulenc, Désormière, Sauguet, mais aussi un critique des plus perspicaces et l'un des fondateurs de l'illustre Société Musicale Indépendante... Amoureux de la Nature, Kœchlin vouait une passion pour ciel nocturne – enfant, il souhaitait devenir astronome – qu'il traduisit avec un lyrisme personnel dans *En mer, la nuit* (1904), *Clair de lune* (1890), *La Lampe du ciel* (1896), *La Chute des étoiles* (1909), *Nox* (1900) et *Vers la voûte étoilée* (1933). La composition de cette pièce, un "Nocturne dédié à la mémoire de Camille Flammarion", débuta en 1923. Le célèbre éditeur (1842-1925) avait publié en 1880 un ouvrage qui avait fasciné le jeune Kœchlin : *L'Astronomie populaire*. Le compositeur apporta un soin tout particulier à la partition, la révisant jusqu'en 1939. Finalement, elle ne fut créée qu'en 1989, lors du 39<sup>ème</sup> festival de Berlin ! *Vers la voûte étoilée* est marqué par un retour au post-romantisme et s'offre à un lyrisme généreux. Elle est l'aboutissement d'une écriture que le musicien ne tarde pas à abandonner. On est stupéfait de percevoir les influences pour une bonne part inconscientes de l'écriture mahlérienne. Dans cet immense crescendo, l'œuvre aspire à une quête de l'infini. L'orchestre ouvre l'espace comme dans l'*Adagio* de la *dixième symphonie* du compositeur viennois, puis elle retourne au néant dans le souffle des premiers violons.

## **Otfrid Nies**

*Vers la Voûte étoilée*, opus 129 (1923-33 ; rév. 1939)

Nocturne pour orchestre dédié à la mémoire de Camille Flammarion

Edition : Schott Musik International

Charles Koechlin, né en 1867 à Paris, fait partie de la génération de Debussy, Ravel et Satie mais il a vécu encore plusieurs dizaines d'années après eux. En 1889, après avoir abandonné son intention première d'être astronome, il se consacra entièrement à la musique et devint élève d'André Gedalge, de Jules Massenet et plus tard de Gabriel Fauré.

De 1890 à 1908, Koechlin composa surtout des mélodies et se lança aussi dans ses premiers essais symphoniques. Déjà sa maîtrise souveraine de l'orchestre comme « instrument » y est étonnante mais leur substance musicale et leur composition ne le satisfont pas encore. Koechlin n'acquiesça son langage musical bien personnel que vers 1910 et ceci tout d'abord par le biais de la musique de chambre qui se caractérise, chez lui, par une polytonalité souple. C'est ainsi que jusqu'en 1921, par phases de travail alternées, il composa au total sept sonates pour piano et cordes ou instrument à vent, trois quatuors à cordes, un quintette avec piano ainsi que plusieurs cycles pour piano, en plus de quelques œuvres vocales. Le cycle pour piano *Les Heures persanes*, opus 65 et le *Quintette avec piano*, opus 80 élèvent Koechlin au rang des compositeurs français précurseurs de cette époque. Sa « technique du développement » lui permet à la fois de s'exprimer par des formes de grandes dimensions et d'incorporer dans sa création orchestrale les nouvelles expressions musicales d'après 1920.

Des nécessités d'ordre pratique l'obligèrent cependant à réorienter son travail : Koechlin dû assurer sa propre existence matérielle et celle de sa famille en donnant des cours privés et en se consacrant à des travaux intensifs d'écriture musicale. Ces activités d'enseignement l'amènèrent à concevoir d'importants Traités qui certes étaient aussi consacrés à la technique, mais dont l'objectif premier était de développer la musicalité et la créativité de l'élève.

Au cours des années 1930, Koechlin fut comme fasciné par les débuts du cinéma parlant après qu'il eût vu pour la première fois *L'Ange bleu* de Sternberg avec Marlene Dietrich et Emil Jannings. Bien qu'il n'ait que très peu contribué lui-même à la musique de film, les impressions qu'il gardait de certains films lui ont inspiré plutôt des compositions autonomes, telles que *The Seven Stars' Symphony*, opus 132, les deux *Albums de Lilian*, opus 139 et 149 pour ensemble de musique de chambre et *Le Portrait de Daisy Hamilton*, opus 140 pour piano(s) ou divers instruments, inspirés par la ravissante Lilian Harvey.

Les deux dernières décennies de sa vie se distinguent par une moisson remarquable d'œuvres orchestrales majeures dont l'écriture fuguée et chorale est tout imprégnée de celle de J.S. Bach comme dans *L'Offrande musicale sur le nom de BACH*, opus 187, et dans *Le Docteur Fabricius* opus 202, sorte de « testament musical ».

Le 31 décembre 1950, à 83 ans, Koechlin s'éteint dans sa maison du Canadel, sur la Côte d'Azur.

## **Vision de l'univers étoilé**

« Dans la graine l'arbre est en germe. L'homme l'est dans l'enfant. Ce que j'ai rêvé, senti, exprimé, il y avait en puissance tout cela dans mes visions d'autrefois, lorsqu'un enchaînement d'accords m'évoquait, tout enfant, des nuits argentées de lune, des fonds sous-marins avec d'irréelles forêts de mon cher *20.000 Lieues sous les mers*, - ou plus tard cette *Petite Sirène* si aimée, que je cherchais à commenter par ma musique, vers l'âge de quinze ans. - Or, dans le fond je n'ai pas changé depuis ce temps déjà lointain. Les rêveries de l'adolescent devant la nuit étoilée se sont enfin traduites dans le grand

*Nocturne* [*Vers la Voûte étoilée*, opus 129] achevé en 1933 (ainsi que dans le récent *Docteur Fabricius*) ; et il n'y a pas si loin de mon rêve des *Sirènes* d'Anderson à cette *Berceuse phoque* d'après Kipling, écrite quelque vingt années plus tard. [...] Mon rêve est demeuré le même, avec le sens, depuis toujours, des horizons lointains, irréels, - de l'infini, de la nuit mystérieuse, et des triomphes éclatants de la lumière. »

Charles Koechlin 1947

Charles Koechlin souhaitait à l'origine devenir astronome, avant d'abandonner ce projet au profit de la musique et de s'inscrire au Conservatoire de musique de Paris en classe de composition. Durant toute sa longue vie bien remplie il est toutefois resté fidèle à sa passion pour le « ciel étoilé », les univers imaginaires et les « voyages en rêve ». Cette passion naquit chez Koechlin adolescent à la lecture de *L'Astronomie populaire*, publiée en 1880 par l'astronome Camille Flammarion (1842-1925) et c'est à ce dernier qu'il dédicaça le *Nocturne* pour orchestre ***Vers la Voûte étoilée*, opus 129**. « C'est une évasion loin, très loin de la Terre, mais non des sentiments humains », écrit le compositeur pour caractériser cette œuvre, dans un commentaire inédit. Les premières esquisses de la pièce datent de 1923, à l'époque où il travaillait intensivement à *La Course de Printemps*, opus 95. Il commence sa composition alors que *La Course* était déjà achevée, et la terminera (provisoirement) en 1933. Cependant Koechlin ne fut pleinement satisfait qu'après avoir révisé la partition en 1939, avec des réductions et de petits remaniements. L'œuvre sommeilla néanmoins encore longtemps dans un tiroir et ne fut créée qu'en 1989 lors du 39<sup>ème</sup> Festival de Berlin.

Bien que nous n'en ayons pas confirmation par le compositeur, il semble que Koechlin s'était engagé avec *Vers la Voûte étoilée* sur une voie qu'il ne suivra plus de la même façon par la suite : un souffle de « néo-romantisme » traverse la composition, des harmonies descendantes font penser à Mahler. L'usage de citations, rencontré de temps en temps dans *Vers la Voûte étoilée*, est également inhabituel chez Koechlin : des réminiscences dissimulées qui refusent de remonter complètement dans le pur conscient. Citons deux exemples : d'abord le chant à l'unisson extrêmement doux des deux flûtes et du basson en *ré* majeur – une période symétrique de huit mesures qui semble perdue dans son environnement et se trouver ici entre guillemets, la contemplation magique devant un « objet inconnu » – ; de même, la mélodie en la bémol majeur qui monte en de longues spirales au cor solo, recherchant ses origines et les trouvant finalement plus ou moins dans l'adagio extrait de la Neuvième de Beethoven.

Koechlin évoquera le thème du « ciel étoilé » dans plusieurs de ses œuvres et le reprendra bien des années plus tard, sous d'autres altérations, dans *Le Docteur Fabricius*, opus 202 (1941 - 1946).

Otfrid Nies (Archiv Charles Koechlin, Kassel)

Références :

Robert Orledge : Charles Koechlin (1867-1950). His Life and Works, Harwood Academic Publishers 1989/1995

Otfrid Nies : Article du Lexique Charles Koechlin, avec index des œuvres, exemples musicaux, bibliographie, discographie dans : *Komponisten der Gegenwart*, édition text + kritik, Munich 1994

Alban Berg

*Lulu-Suite* pour orchestre et voix

Les cinq pièces symphoniques extraites de l'opéra *Lulu* (*Sinfonische Stücke aus der Oper Lulu*) font partie des arrangements que le compositeur réalisa de ses propres œuvres dans les années vingt. La *Lulu-Suite* rejoint ainsi les *Trois Fragments pour chant et orchestre de Wozzeck* et les *Trois Pièces de la Suite lyrique*. Les deux premiers actes de l'opéra *Lulu* furent composés en 1927. Le travail fut interrompu quelques mois plus tard par l'écriture de l'air de concert *Der Wein*. Il le fut une seconde fois en 1935 lors de la composition du *Concerto à la mémoire d'un ange*. Les deux actes qui avaient été achevés furent créés le 2 juin 1937 au Stadttheater de Zurich. Plus tard, le chef d'orchestre et compositeur Friedrich Cerha proposa de terminer l'orchestration de la partition. Il se mit au travail en 1962 et après de nombreuses révisions, la création de la version intégrale de l'ouvrage fut donnée à l'Opéra de Paris, le 24 février 1979 sous la direction de Pierre Boulez.

Deux textes de Frank Wedekind avaient servi de trame au livret sulfureux de la partition qui évoque la faune des bas-fonds, le crime et le stupre. Ange exterminateur pour les uns, dévoreuse d'hommes pour les autres, *Lulu* apparaît également comme une victime, une esclave... et un bourreau ! Ce "théâtre d'horreur" qui dresse devant Berg tous les directeurs d'opéras de son époque manie la poésie, le vulgaire et le grotesque, l'expressionnisme le plus acide du théâtre berlinois de l'entre-deux guerres. Toutefois, l'emploi de la technique dodécaphonique ne rejette nullement la violence des sentiments, l'originalité profonde de l'orchestre et l'extrême difficulté d'exécution.

En 1934, Berg réalisa une partition de concert, la *Lulu-Suite* qu'il n'eut pas le temps d'achever. Il pensait à juste titre que la programmation de cette partition d'une vingtaine de minutes assurerait une bonne promotion de l'ouvrage lyrique. La partition se décompose en cinq parties, la troisième mettant en scène la voix de *Lulu*. *Rondo et Hymne* (1) correspondent à deux épisodes de l'acte II. *Ostinato* (2) fait référence à l'interlude, à la fameuse *Filmmusik* qui divise l'œuvre en deux parties. Berg souhaitait que l'on projette un film muet résumant la vie de l'héroïne. C'est l'instant où la vie de *Lulu* va bientôt sombrer dans la décadence. *Lied der Lulu* (3) fait appel à un soprano élevé sinon à un colorature. La pièce est dédiée à Anton Webern à l'occasion de son cinquantième anniversaire. *Variationen* (4) s'intercale dans les changements de scène entre les deux tableaux de l'acte III. Quatre variations rappellent la chanson *Konfession* de Wedekind. Enfin, *Adagio* (5) compile divers éléments de l'acte III. La soprano évoque les dernières paroles de la Comtesse Geschwitz amoureuse de *Lulu* et assassinée par Jack the Ripper. Le voix de *Lulu* doit chercher les couleurs les plus sombres pour traduire la violence du drame.

Soutien infaillible de la musique de son temps, Erich Kleiber créa la *Lulu-Suite* à la tête de l'Orchestre symphonique de Berlin, le 30 novembre 1934, après avoir donné la première de *Wozzeck*. Quatre jours plus tard, on le pria de démissionner de son poste de Generalmusikdirektor du Staatsoper de Berlin et de quitter l'Allemagne. Ce fut probablement la dernière représentation d'une œuvre à ce point "subversive" pour les douze années qui suivirent...

Alban Berg

*Der Wein*, air de concert avec orchestre

Trois poèmes de Charles Baudelaire traduits par Stefan George sont à l'origine de cet air de concert. Comme on l'a dit précédemment, Berg interrompit la composition de son opéra *Lulu* en 1929 afin de répondre à une commande de la soprano Ruzena Herlinger. Le cycle fut créé le 5 juin 1930 dans le cadre de la soixantième Fête de la musique du Allgemein Deutsche Musikverein de Königsberg. Ruzena Herlinger était accompagné par Hermann Scherchen à la tête de l'Orchestre de la radio de Königsberg.

Le programme publié lors de la création et rédigé par Berg évoque : «[...] des quartes qui apportent le passage progressif du thème principal que l'appel de l'âme du vin sous-tend en lignes calmes. Lorsque l'effet rafraîchissant du jus de la treille est mentionné, le développement musical s'anime [...] la mélancolie du solo de saxophone introduit la description de l'effet érotisant du vin. Avec un *molto accelerando* très expressif, on arrive à la pièce centrale qui débute "légèrement agitée" et qui reflète presque tout le temps "en flottant", en tendres couleurs, l'ivresse érotique à proprement dite [...]».

Dans les trois poèmes, *L'âme du vin*, *Le Vin des amants*, *le Vin du Solitaire*, Baudelaire souligne à la fois le raffinement et la vulgarité, l'ambivalence de l'alcool. Cela explique que les climats soient systématiquement euphoriques au début de chaque poème, puis prennent par la suite une dimension beaucoup plus dramatique : la solitude ne peut être qu'un refuge. Le saxophone alto et l'emploi du rythme de tango participent à cette traduction musicale qui suit également le rythme des vers. Ainsi, la partie centrale est très rapide et révèle une réelle difficulté pour l'interprète qui doit s'adapter à cette progression. Berg puise sans conteste dans les climats et l'écriture de son opéra *Lulu*. La technique d'écriture sérielle, le jeu en miroir servent un style vocal qui joue sur les frottements harmoniques, une virtuosité de tous les instants. Créatrice des *Sieben Frühe Lieder* de Berg encore dominés par le post-romantisme viennois, la soprano Ruzena Herlinger n'imaginait probablement pas la dimension novatrice de ces pages.

Wolfgang Amadeus Mozart  
Symphonie n°40 en *sol* mineur, K.550

Les trois dernières symphonies de Mozart (en *mi bémol* majeur, *sol* mineur et *ut* majeur) datent de 1788 et furent composés en trois mois. Les milliers de commentaires et les centaines d'ouvrages qui ont traité de cette trilogie, monument de l'Histoire de la musique n'ont pourtant jamais répondu précisément à une question : pourquoi furent-elles composées ? Si Mozart n'entendit pas ses œuvres en concert, il est peu probable qu'il les ait écrites sans "raison", car trop sollicité par de multiples commandes... De récentes études musicologiques ont montré que trois raisons au moins méritent d'être prises en considération.

La première est qu'en juin 1788, Mozart souhaita organiser une série de concerts par souscription. Une nouvelle grande symphonie était un prétexte idéal pour ces manifestations. On sait que Mozart ne trouva les fonds que pour un seul concert. Peut-être entendit-il sa partition en *sol* mineur ?

À moins que l'on joua l'une des deux autres ? Car, et c'est le second argument, il était de coutume que les musiciens vendent aux éditeurs leurs œuvres par séries et notamment les symphonies par groupe de trois.

Enfin, un ultime argument attesté par divers témoignages : Mozart n'avait pas perdu l'espoir d'un voyage à Londres. Il savait que des tournées en Angleterre rapportaient plus que nulle part ailleurs. Une grande symphonie sur le modèle de Haydn ne pouvait que recueillir le succès.

Curieusement, la *symphonie en sol mineur* ne bénéficie pas d'une orchestration chargée (les trompettes et les timbales en sont absentes).

Le premier mouvement, *Molto allegro*, débute dans un climat pathétique porté sur les cordes des altos. On va ici de surprises en surprises avec des changements inattendus de tonalités, une réexposition du premier thème qui "oublie" une partie du matériau. Puis, le rythme de chevauchée, haletant, obsessionnel finit par l'emporter.

L'*Andante* s'offre un paysage mélancolique, mais dont la légèreté est sans cesse brisée par un sentiment d'inquiétude. Le contrepoint y est serré, l'atmosphère lourde.

Le Menuet, *Allegretto*, est en revanche d'une tension beaucoup plus marquée. Il ne cherche aucune galanterie, mais une énergie qui marque le rythme. La danse d'inspiration baroque est farouche, jouée comme un hymne guerrier.

Le finale, *Allegro assai*, revient à la violence tragique du début de la *symphonie*. Les cordes ne cessent d'accumuler les tensions dans une écriture à la fois classique par son contrepoint et marquée des couleurs du pré-romantisme. La dimension pathétique révélée déjà par l'emploi de la tonalité de *sol* mineur annonce des mois de résignation : «Ewig hin der Liebe Glück» (Enfui à jamais le bonheur de l'amour) chante Pamina dans son air en *sol* mineur de *La Flûte enchantée*...