

SOCIÉTÉ
DES CONCERTS
DE FRIBOURG
KONZERT-
GESELLSCHAFT
FREIBURG

3^e concert // Aula Magna de l'Université
Vendredi 3 novembre 2023 à 19h30

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE

Direction et soliste

Renaud Capuçon, violon

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Concerto pour violon n° 5 en *la* majeur KV 219

I. Allegro aperto

II. Adagio

III. Rondeau: tempo di Menuetto

Richard Strauss
(1864-1949)

Métamorphoses, étude pour 23 cordes

>> Respiration <<

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Symphonie n° 1 en *do* majeur op. 21

I. Adagio molto – Allegro con brio

II. Andante cantabile con moto

III. Menuetto (Allegro molto e vivace)

IV. Finale (Adagio – Allegro molto e vivace)



Programme du soir

Il est de notoriété publique que Mozart n'entretenait pas une bonne relation avec son patron, l'archevêque de Salzbourg. Entre 1775 et 1777, il tend à éviter de composer des œuvres pour la cour ecclésiastique et privilégie la musique instrumentale, ainsi que la musique vocale profane. Il écrit alors quatre concertos pour violon, un instrument dont il jouait à merveille, poussé par son père, Leopold, auteur d'une *École de violon*, qui aspirait à faire de son fils le plus grand violoniste et pianiste d'Europe.

En décembre 1775, il compose son *Concerto pour violon n°5*, dans lequel il expérimente en questionnant les structures formelles du genre. Le premier mouvement commence par un *tutti* orchestral formé de trois sections thématiques différenciées. De manière inhabituelle, Mozart en isole des fragments qui servent, comme au début de la section soliste *allegro*, à accompagner le violon solo qui expose un nouveau motif. Auparavant, le violon solo fait son entrée *adagio*, après une introduction orchestrale rapide, avec une mélodie lyrique, accompagnée par un motif des violons qui figure de manière topique la douce brise. Cette parenthèse, totalement inattendue, est suivie par le retour du tempo *allegro*. Par la suite, Mozart joue avec les attentes du public, notamment, en chan-

geant la fonction – tantôt initiale, tantôt conclusive – d'un fragment ou en proposant une modulation choquante pour l'époque au début du développement (partie centrale de la forme sonate).

Dans le deuxième mouvement, il laisse libre cours au lyrisme du solo, rappelant ainsi le compositeur d'exception qu'il est pour la voix. Les lignes ornées, par instants aux accents dramatiques, du violon solo sont parfois reprises en imitation par l'orchestre, développant ainsi un véritable dialogue entre les protagonistes.

Dans le troisième mouvement, Mozart défie les conventions par l'hétérogénéité des moyens employés. Pour le refrain du rondeau, il recourt à un menuet, danse aristocratique à trois temps, de style galant. Les épisodes contrastent avec cette musique des salons viennois, notamment celui *alla turca*, qui évoque le champ de bataille. Les basses qui jouent *col legno* (avec le bois de l'archet qui frappe les cordes) imitent le son d'un tambour des Janissaires, une troupe d'élite de l'Empire ottoman, et les accents (*sforzando*) rendent la musique violente. Cet exotisme musical était à la mode, preuve en est: il s'agit d'un emprunt partiel à son ballet *Le gelosie del serraglio* (Les jalousies du sérail), dont l'action est située en Turquie.

Il a longtemps été admis que Richard Strauss avait composé ses *Métamorphoses*, achevées le 12 avril 1945, en réaction au bombardement du Théâtre national de Munich, sa ville natale, en 1943. Bien qu'il ait été dévasté par cette destruction, ainsi que celles des opéras de Vienne et de Dresde et de la maison de Goethe à Weimar, cette œuvre tardive n'est pas une déploration sur ces pertes. Retiré du monde, il se replonge dans les œuvres de Goethe, notamment dans le poème *Niemand wird sich selber kennen* qui est la source des *Métamorphoses*. Cette réflexion impossible sur soi-même, comme le proclame le premier vers du poème allemand, le conduit à méditer sur les causes de la guerre, qui découle de la nature bestiale de l'humanité, de sa métamorphose en animal.

Le titre *Métamorphoses* évoque aussi le procédé de composition qui sous-tend cette pièce en un mouvement *adagio*, sous-titrée «étude pour vingt-trois cordes» (10 violons, 5 altos, 5 violoncelles et 3 contrebasses). Strauss y élabore plusieurs thèmes, dont les deux premiers sont exécutés par les basses, puis les altos lors de leurs entrées respectives. D'autres thèmes s'ajoutent au cours de l'œuvre et leur traitement révèle la maîtrise du contrepoint de Strauss. Il les modifie en les allongeant, les raccourcissant ou les regroupant, mais

aussi les superpose, créant ainsi un enchevêtrement complexe des voix qui se transforment sans cesse. Dans cette polyphonie, chaque instrument joue un rôle important, évoluant tantôt de manière autonome, tantôt en imitation. La richesse du discours musical se traduit aussi dans une écriture très chromatique (demi-tons) et de subtiles suspensions harmoniques.

Cette page est décrite par certains comme la musique la plus triste jamais composée. Quelques mesures avant la fin de l'œuvre, les basses citent un motif de la marche funèbre de la *Symphonie n° 3 Eroica* de Beethoven. À cet endroit, le manuscrit autographe porte la mention «In Memoriam». Ce final poignant exprime le deuil et la résignation de Strauss par rapport à ce qu'il perçoit comme la destruction d'une tradition culturelle et intellectuelle, dont la perpétuation était l'œuvre de sa vie. Les *Métamorphoses* ont été créées, en sa présence, par le Collegium Musicum dirigé par Paul Sacher, qui en est le commanditaire, le 25 janvier 1946 à Zurich.

Maître incontesté de la symphonie, Beethoven a pourtant connu des débuts difficiles dans ce genre. Impressionné par les symphonies londonniennes de Haydn, qui avait été son professeur, il se lance dans l'écriture d'une symphonie en *do* majeur en

1795 qu'il laisse inachevée. Ce n'est qu'en 1799-1800 qu'il compose ce qui deviendra sa *Première symphonie* en *do* majeur. Créée le 2 avril 1800, l'œuvre est louée, bien que la critique remarque son écriture lourde pour les vents.

La *Première symphonie* s'inscrit dans la tradition symphonique du XVIII^e siècle, dont le jeune Beethoven était allé s'imprégner à Vienne. D'ailleurs, l'œuvre est dédiée au baron van Swieten, qui appartenait au cercle cultivé et amateur de musique qui accueillit Beethoven à son arrivée de Bonn. Van Swieten fut particulièrement important pour la vie musicale viennoise, introduisant la musique de Bach et de Handel, notamment à Mozart et à Haydn. Toutefois, certains procédés d'écriture – qui ne nous surprennent plus de nos jours – ont paru étranges aux oreilles de l'époque, comme l'introduction lente du premier mouvement qui ne commence pas dans la tonalité principale et fait débiter les cordes *pizzicato* (corde pincée) dans une sonorité inattendue. Le deuxième mouvement inclut de manière inhabituelle des timbales. Bien qu'encore intitulé «Menuetto», le troisième mouvement est d'une telle rapidité qu'il tend déjà vers le scherzo, ce qui surprie le public. Le quatrième mouvement débute par un *sol* point d'orgue et présente une conquête progressive

des notes de la gamme qui, une fois atteinte, débouche sur un *allegro molto e vivace* énergique. Le dernier mouvement est celui qui doit le plus à Haydn, en raison de ses touches humoristiques. À la fin de la réexposition (dernière partie de la forme sonate), Beethoven place de manière inattendue deux points d'orgue (longues tenues) qui sont subitement accentués et rompent la tension accumulée. La petite gamme ascendante, caractéristique du mouvement, passe alors dans plusieurs pupitres, s'arrêtant toujours sur l'avant-dernière note et se jouant ainsi avec beaucoup d'esprit des attentes du public, avant une *coda* pompeuse.

Delphine Vincent

Abendprogramm

Es ist allgemein bekannt, dass Mozart kein gutes Verhältnis zu seinem Mentor, dem Erzbischof von Salzburg, hatte. Zwischen 1775 und 1777 vermied er grundsätzlich, Werke für den kirchlichen Hof zu komponieren, und konzentrierte sich stattdessen auf Instrumentalmusik und weltliche Vokalmusik. Er schrieb vier Konzerte für Violine, ein Instrument, welches er hervorragend spielte. Er wurde dabei von seinem Vater Leopold, dem Autor einer Violinschule, unterstützt. Er selbst wollte seinen

Sohn zum grössten Geiger und Pianisten Europas machen.

Im Dezember 1775 komponierte Mozart sein Violinkonzert Nr. 5. Er experimentierte beim Komponieren, indem er die formalen Strukturen dieses Genres hinterfragte. Der erste Satz beginnt mit einem orchestralen Tutti, welches aus drei thematisch differenzierten Abschnitten besteht. Auf ungewöhnliche Weise isoliert Mozart Fragmente, die wie zu Beginn des solistischen Allegro-Abschnitts dazu dienen, die Solovioline zu begleiten, welche ein neues Motiv präsentiert. Davor tritt die Solovioline, nach einer schnellen Orchester-einleitung, adagio in einer lyrischen Melodie auf. Diese wird von einem Motiv der Violinen begleitet, das eine sanfte Brise darstellen soll. Auf diese völlig unerwartete Einlage folgt eine Rückkehr zum Allegro-Tempo. Später spielt Mozart mit den Erwartungen des Publikums, indem er beispielsweise die Funktion – mal einleitend, mal abschliessend – eines Fragments ändert oder eine für die damalige Zeit schockierende Modulation zum Beginn der Durchführung (Mittelteil der Sonatenform) vorschlägt.

Im zweiten Satz lässt er der Lyrik des Solos freien Lauf. Er erinnert damit an den sagenhaften Komponisten für Gesang, der er auch ist. Die verzierten, teilweise dramatisch an-

mutenden Linien der Solovioline werden gelegentlich vom Orchester imitierend aufgegriffen. Es entwickelt sich dadurch ein echter Dialog zwischen den jeweiligen Protagonisten.

Im dritten Satz fordert Mozart die Konventionen durch die Gegensätzlichkeit der eingesetzten Mittel heraus. Für den Refrain des Rondeaus verwendet er ein Menuett im Dreivierteltakt, in einem galanten Stil des aristokratischen Tanzes. Die Episoden stehen im Kontrast zur Musik der Wiener Salons, insbesondere die alla turca, welche an ein Schlachtfeld erinnern soll. Die Bässe, die col legno spielen (das Holz des Bogens wird auf die Saiten geschlagen), imitieren den Klang einer Trommel der Janitscharen, der Elitetruppe des Osmanischen Reiches, während die Akzente (sforzando) der Musik einen ziemlich brutalen Charakter verleihen. Diese musikalische Exotik war zu dieser Zeit in Mode. Es handelt sich dabei um eine Anleihe am Ballett «Le gelosie del serraglio» (Die Eifersucht des Serails), dessen Handlung in der Türkei spielt.

Längere Zeit wurde angenommen, dass Richard Strauss seine am 12. April 1945 vollendeten Metamorphosen als Reaktion auf die 1943 erfolgte Bombardierung des Nationaltheaters in seiner Heimatstadt München komponiert hatte. Obwohl er durch diese Zerstörung des Theaters, aber auch

die Zerstörung der Opernhäuser in Wien und Dresden und des Goethehauses in Weimar am Boden zerstört war, ist dieses späte Werk eher keine Klage über deren Verluste. Von der Welt zurückgezogen, vertieft er sich in Goethes Werke, insbesondere in das Gedicht «Niemand wird sich selbst kennen», welches die Quelle der Metamorphosen wird. Diese unmögliche Selbstreflexion, wie sie in der ersten Strophe des deutschen Dichters verkündet wird, führt bei Strauss dazu, über die Ursachen des Krieges nachzudenken, die aus der bestialischen Natur der Menschheit letztlich in der Metamorphose in ein Tier münden.

Der Titel Die Metamorphosen deutet auf das Kompositionsverfahren hin, welches diesem einsätzigen Adagio-Stück, mit dem Untertitel «Studie für dreiundzwanzig Streicher» (10 Violinen, 5 Bratschen, 5 Celli und 3 Kontrabässe) zugrunde liegt. Strauss entwickelt darin mehrere Themen. Die zwei ersten werden von den Bässen und dann von den Bratschen bei ihren jeweiligen Einsätzen dominiert. Im Laufe des Stücks kommen weitere Themen hinzu, und in ihrer Behandlung zeigt sich Strauss' kontrapunktische Meisterschaft. Er verändert diese, indem er sie verlängert, verkürzt oder zusammenfasst, aber auch übereinanderlegt. Dadurch entsteht ein

komplexes Geflecht von Stimmen, welche sich ständig verändern. In dieser Polyphonie spielt jedes Instrument eine wichtige Rolle und wird mal eigenständig, mal imitierend eingesetzt. Der Reichtum des musikalischen Diskurses widerspiegelt sich auch in einer sehr chromatischen Schreibweise (Halbtöne) und subtilen harmonischen Schwebungen.

Diese Partie wird von einigen als die traurigste Musik beschrieben, die je komponiert wurde. Einige Takte vor dem Ende des Stücks zitieren die Bässe ein Motiv aus dem Trauermarsch aus Beethovens Symphonie Nr. 3 Eroica. An dieser Stelle trägt das autografe Manuskript den Vermerk «In Memoriam». Dieses ergreifende Finale drückt die Trauer und Resignation des Komponisten aus über die Zerstörung einer kulturellen und intellektuellen Tradition, deren Fortführung er als sein Lebenswerk sah. Die Metamorphosen wurden im Beisein von Strauss vom Collegium Musicum, unter der Leitung von Paul Sacher, dem Auftraggeber dieses Werkes, am 25. Januar 1946 in Zürich uraufgeführt.

Er war unbestrittener Meister der Symphonie und trotzdem hatte Beethoven einen schwierigen Start in diesem Genre. Beeindruckt von den Londoner Sinfonien Haydns, welcher sein Lehrer gewesen war, begann er 1795 mit der Komposition einer Sin-

fonie in C-Dur, welche er unvollendet liess. Erst 1799-1800 komponierte er seine spätere Erste Symphonie in C-Dur. Das Werk wurde am 2. April 1800 uraufgeführt und erhielt viel Lob, wenn auch die Kritiker die bläserlastige Komposition bemängelten.

Die Erste Symphonie steht in der symphonischen Tradition des 18. Jahrhunderts, die der junge Beethoven in Wien kennengelernt hatte. Übrigens ist das Werk Baron van Swieten gewidmet, der zu jenem gebildeten und musikbegeisterten Kreis gehörte, welcher Beethoven bei seiner Ankunft aus Bonn empfing. Van Swieten war für das Wiener Musikleben besonders wichtig. Er führte die Musik von Bach und Händel vor allem bei Mozart und Haydn ein. Einige Kompositionsverfahren – welche uns heute nicht mehr überraschen – wirkten auf die Ohren der damaligen Zeit jedoch recht seltsam, vorab die langsame Einleitung des ersten Satzes, die nicht in der Haupttonart beginnt und die Streicher pizzicato (gezupfte Saite) in einem unerwarteten Klang spielen lässt. Der zweite Satz schliesst auf ungewöhnliche Weise die Pauken ein. Obwohl dieser noch den Titel «Menuetto» trägt, ist der dritte Satz so schnell, dass er bereits in Richtung Scherzo tendiert, was das Publikum überraschte. Der vierte Satz beginnt mit einem G als Orgelpunkt und zeigt

die allmähliche Eroberung der Noten der Tonleiter, welche, wenn diese erreicht ist, in ein energisches Allegro molto e vivace mündet. Die Art des letzten Satzes verdankt er besonders Haydn und dies aufgrund seiner humoristischen Einsprengsel. Am Ende der Reprise (letzter Teil der Sonatenform) setzt Beethoven unerwartet auf zwei Orgelpunkte (lange Haltebögen), die plötzlich akzentuiert wirken und die aufgebaute Spannung durchbrechen. Die kleine aufsteigende Tonleiter, welche für den Satz charakteristisch ist, läuft dann durch mehrere Pulte, bleibt immer auf der vorletzten Note stehen. Sie spielt so mit viel Witz mit den Erwartungen des Publikums – darauf folgt zum Schluss eine pompöse Koda.

*Delphine Vincent
Übersetzung: Joseph Roggo*



www.concertsfribourg.ch

Prochains concerts

Nächste Konzerte

4^e concert

Vendredi 10 novembre 2023

Equilibre

Orchestre de chambre fribourgeois

Direction: Laurent Gendre; Claire Huangci, piano

CONCERT



5^e concert

Lundi 20 novembre 2023

Equilibre

European Philharmonic of Switzerland

Direction: Charles Dutoit; Martha Argerich, piano

6^e concert

Vendredi 1^{er} décembre 2023

Equilibre

Orchestre de l'HEMU

Direction: Nicolas Chalvin; Louis Morvan, basse

7^e concert

Jeudi 4 janvier 2024

Aula de l'Université

Kammerorchester Basel

Direction: Pierre Bleuse; Ute Lemper, chant

