

SOCIÉTÉ  
DES CONCERTS  
DE FRIBOURG  
KONZERT-  
GESELLSCHAFT  
FREIBURG

4<sup>e</sup> concert // Equilibre  
Vendredi 10 novembre 2023 à 19h30

# ORCHESTRE DE CHAMBRE FRIBOURGEOIS

Direction  
Soliste

**Laurent Gendre**  
**Claire Huangci, piano**

*Mozart maçonnique*

**Wolfgang Amadeus Mozart** Musique funèbre maçonnique KV 477  
(1756-1791)

Concerto pour piano n° 20 en ré mineur KV 466  
*I. Allegro*  
*II. Romance*  
*III. Allegro assai*

>> Entracte <<

Symphonie n° 39 en *mi* bémol majeur KV 543  
*I. Adagio. Allegro*  
*II. Andante con moto*  
*III. Menuetto. Trio*  
*IV. Allegro*



## Programme du soir

En 1784, Mozart rejoint la loge franc-maçonne *Zur Wohlthätigkeit* (la Bienfaisance). Cet engagement a donné lieu à de nombreuses légendes, dont celle exploitée par Peter Shaffer dans sa pièce de théâtre *Amadeus* (1979), qui lie l'assassinat de Mozart – une fiction – au fait qu'il aurait révélé des rites maçonniques dans *La Flûte enchantée*. En réalité, la question est bien plus complexe et la nature politique de son entrée dans la franc-maçonnerie a longtemps été surestimée. Les loges viennoises rassemblaient des intellectuels libéraux, plus intéressés aux idées philosophiques du siècle des Lumières – incluant la nature, la raison et la fraternité – qu'à des idéaux politiques. En outre, elles n'étaient pas anti-religieuses, ce qui les rendait compatibles avec la foi catholique de Mozart. Dès lors, la franc-maçonnerie lui a principalement permis d'intégrer un milieu socio-culturel réunissant son public, ses éditeurs et ses élèves. De nos jours, on parlerait de réseau.

Durant les dernières années de sa vie, Mozart a souvent composé pour des réunions maçonniques. La *Musique funèbre maçonnique* K477 (479<sup>a</sup>), probablement écrite durant l'été 1785 pour une cérémonie de la loge, a été utilisée, en novembre 1785, pour commémorer les récents décès du duc Georg August

zu Mecklenburg-Strelitz et du comte Ferenc Esterházy de Galántha. Dans cette version, Mozart utilise, outre les cordes habituelles, un effectif qui fait la part belle aux vents: deux hautbois, une clarinette, trois cors de basset (de la famille des clarinettes, mais à l'ambitus plus grave), un contrebasson et deux cors. Cette prédominance d'instruments de la famille des clarinettes n'est pas étonnante dans le contexte maçonnique qui les emploie fréquemment et produit une sonorité sombre dans le grave.

La *Musique funèbre maçonnique* s'ouvre par des accords solennels dont les demi-tons descendants évoquent, selon un *topos*, la plainte. Cet intervalle est omniprésent dans l'œuvre et contribue à lui donner sa couleur sombre. La douleur transparaît également dans le discours musical *piano* émaillé de soudains *forte* et les nombreuses syncopes tourmentées. Au milieu de la pièce, les hautbois et la clarinette énoncent en valeurs longues, comme un *cantus firmus*, la mélodie grégorienne des *Lamentations de Jérémie*, associée à l'Office des Ténèbres et très souvent mise en musique. Mozart exploite également le rythme doublement pointé caractéristique de la marche funèbre. Toutefois, il termine sa pièce en *do* mineur par un accord majeur, une tierce picarde, qui laisse place à l'espérance et à la lumière.

La même année, en 1785, Mozart compose le *Concerto pour piano n° 20* K466. Comme les onze autres concertos pour piano qu'il écrit entre 1784 et 1786 – une série unique dans l'histoire du genre –, ils sont destinés à son usage personnel et exécutés lors de concerts à Vienne. Établi depuis trois ans dans la capitale habsbourgeoise où il n'occupe pas un poste officiel et ne bénéficie donc pas d'un salaire fixe, il multiplie les apparitions publiques alors qu'il est au faite du succès en tant que compositeur et interprète.

Dans le *Concerto pour piano n° 20*, il choisit pour la première fois une tonalité mineure (il ne renouvellera ce choix qu'à une reprise, avec le *Concerto pour piano n° 24* en *do* mineur K491), un *ré* mineur éminemment dramatique, qu'il ré-utilisera dans *Don Giovanni* (1787) et qui a contribué à en faire son concerto le plus admiré dès la première génération romantique. L'intensité dramatique transparaît dès le début de l'œuvre marquée par un rythme syncopé, tandis que le deuxième thème de la forme sonate est caractérisé par un dialogue entre les hautbois et les bassons qui semblent poser une question à laquelle la flûte répond, puis le piano, lors du retour de ce passage dans l'exposition. Cet aspect dialogique est une caractéristique des concer-

tos de Mozart et contribue à leur richesse musicale et dramaturgique, en permettant une intégration organique du solo au discours musical, qui transparaît particulièrement dans leurs échanges serrés de ce mouvement initial.

Dans le deuxième mouvement en forme de rondo, le piano expose le refrain lyrique qui revient entre les couplets. Alors que ce mouvement est en majeur, le second épisode est en mineur et propose un fort contraste dramatique par rapport à l'atmosphère apaisée de ce mouvement sans trompettes, ni timbales.

Dans le troisième mouvement, Mozart opte aussi pour une forme rondo, avec le refrain enfiévré exposé par le piano. Le dialogue entre les instruments, ainsi qu'entre le solo et l'orchestre, joue à nouveau un rôle fondamental. Revenu à la tonalité de *ré* mineur, Mozart conclut, après la cadence soliste, par une *coda* brillante en *ré* majeur.

Ce n'est qu'à la fin de sa période viennoise que Mozart revient au genre de la symphonie. En 1788, il en compose trois, dont la *Symphonie n° 39* K543 qui constitue son antépénultième contribution à ce genre. Celle-ci se caractérise par une instrumentation inhabituelle, avec clarinettes et sans hautbois, qui lui confère une sonorité particulière. Elle

débuté par une introduction lente solennelle avec timbales et rythmes pointés, qui n'est pas dénuée de tensions harmoniques et rythmiques (syncopes) et dont la richesse sonore était alors inaccoutumée. De manière surprenante, cette intensité dramatique débouche dans un *allegro* délicat commençant avec les premiers violons jouant *piano*. Cette atmosphère est rapidement interrompue par l'entrée de tout l'orchestre *forte* avec des trompettes triomphantes. Les gammes descendantes de l'introduction font alors leur retour et marquent l'entier du mouvement de leur intensité. Dans le développement (milieu de la forme sonate), les contrastes sont exacerbés, avant une conclusion grandiose.

Le deuxième mouvement, sans timbales ni trompettes, débute par les cordes qui déroulent une mélodie lyrique, puis un épisode tourmenté fait irruption *forte* avec l'apparition des vents. De style *Sturm und Drang*, ce passage contient de nombreuses syncopes. Lors du retour du thème initial, un subtil contrechant l'orne, puis l'intermède tendu réapparaît avant une courte conclusion.

Le troisième mouvement est formé d'un menuet énergique dont les trois temps caractéristiques sont très marqués, puis d'un trio à la forme de *Ländler* rustique dont le thème est

énoncé par la clarinette, enfin le menuet est rejoué.

Le dernier mouvement débute avec les seuls violons qui jouent *piano* un thème vif et son accompagnement. À nouveau, les contrastes dynamiques (*piano-forte*) et d'effectifs sont sollicités par Mozart. De caractère monothématique, ce mouvement surprend les attentes du public par des modulations hardies et des silences dramatiques de tout l'orchestre. Il est également marqué par de nombreuses imitations entre les voix et dialogues entre les instruments, qui doivent beaucoup à l'expérience de Mozart dans les genres de l'opéra et du concerto. Il a ainsi contribué à développer la symphonie au-delà des standards de son époque et livré des œuvres qui continuent de fasciner.

Delphine Vincent

## Abendprogramm

**1** 784 trat Mozart der Freimaurer-loge «Zur Wohlthätigkeit» bei. Dieses Engagement in der Loge hat zu zahlreichen Legenden geführt, darunter auch die von Peter Shaffer in seinem Theaterstück *Amadeus* (1979). Er brachte «Mozarts Ermordung» – eine Fiktion – in Verbindung mit der Tatsache, dass

*Mozart in der Zauberflöte angeblich Freimaurerrituale enthüllt habe. In Wirklichkeit ist die Frage aber viel komplexer, und die politische Natur seines Eintritts in die Freimaurerei wurde lange Zeit überschätzt. In den Wiener Logen versammelten sich liberale Intellektuelle, die sich mehr für die philosophischen Ideen der Aufklärung – einschliesslich Natur, Vernunft und Brüderlichkeit – als für politische Ideale interessierten. Ausserdem waren sie nicht antireligiös, was diese mit Mozarts katholischem Glauben vereinbar machte. Daher war die Freimaurerei für Mozart vor allem eine Möglichkeit, sich in ein soziokulturelles Umfeld zu integrieren, welches sein Publikum, seine Verleger und seine Schüler zusammenbrachte. Heutzutage würde man schlicht von einem Netzwerk sprechen.*

*In seinen letzten Lebensjahren komponierte Mozart häufig für freimaurerische Zusammenkünfte. Die Maurerische Trauermusik KV 477 (479<sup>a</sup>), wahrscheinlich im Sommer 1785 für eine Logenfeier geschrieben, diente im November des gleichen Jahres zum Gedenken an Herzog Georg August zu Mecklenburg-Strelitz und Graf Ferenc Esterházy von Galántha. In dieser Ausführung verwendete Mozart neben den Streichern eine Besetzung, die vor allem Bläser einbezog: zwei Oboen,*

*eine Klarinette, drei Bassethörner (aus der Familie der Klarinetten, aber mit tieferem Ambitus), ein Kontrafagott und zwei Hörner. Diese Dominanz von Instrumenten aus der Klarinettenfamilie ist nicht überraschend im freimaurerischen Kontext, in welchem diese Instrumente häufig verwendet werden, um einen dunklen Klang und Tiefe zu erzeugen.*

*Die Maurerische Trauermusik eröffnet mit feierlichen Akkorden, deren fallende Halbtöne, gemäss einem Topos, die Klage heraufbeschwören. Das Intervall ist im Werk allgegenwärtig und trägt zu seiner dunklen Färbung bei. Der Schmerz spiegelt sich auch in den subito forte Ausbrüchen und den vielen quälenden Synkopen wider. In der Mitte des Stücks bringen die Oboen und die Klarinette die gregorianische Melodie der Klagelieder Jeremias, die mit Finsternis verbunden ist und in dieser Art sehr oft vertont wird, so in langen Notwerten wie ein Cantus firmus. Mozart nutzt auch den für den Trauermarsch charakteristischen doppelt punktierten Rhythmus. Allerdings beendet er sein c-Moll-Stück mit einem Dur-Akkord, einer Picardischen Terz, die Platz für Hoffnung und Licht schafft.*

*Im gleichen Jahr, 1785, komponierte Mozart das Klavierkonzert Nr. 20 KV 466. Wie die anderen elf Klavierkonzerte, welche er zwischen*

1784 und 1786 schrieb – in der Geschichte dieser Gattung eine einzigartige Serie –, waren sie vorab für seinen persönlichen Gebrauch bestimmt und wurden bei Konzerten in Wien aufgeführt. Er hatte sich drei Jahre lang in der habsburgischen Hauptstadt niedergelassen, wo er keine offizielle Position innehatte und daher auch kein festes Gehalt bezog.

Im Klavierkonzert Nr. 20 wählte Mozart zum ersten Mal die Molltonart (er nutzte sie nur noch einmal im Klavierkonzert Nr. 24 in c-Moll KV 491), ein dramatisches d-Moll, das er später auch für Don Giovanni (1787) verwendete. Dies trug dazu bei, dass es zum meistbewunderten Klavierkonzert der ersten romantischen Generation wurde. Die dramatische Intensität zeigt sich gleich zu Beginn des Werks, welches von einem synkopischen Rhythmus geprägt ist, während das zweite Thema der Sonatenform durch einen Dialog zwischen den Oboen und Fagotten gekennzeichnet ist, welche Fragen zu stellen scheinen, auf die die Flöte antwortet und dann auch das Klavier, sobald diese Passage in der Exposition wiederkehrt. Dieser dialogische Aspekt ist ein Merkmal in den Konzerten von Mozart und trägt zu ihrem musikalischen und dramaturgischen Reichtum bei, indem er eine organische Integration des Solos in

den musikalischen Diskurs ermöglicht, was besonders im engen Austausch des Anfangssatzes zum Ausdruck kommt.

Im zweiten Satz, in Form eines Rondos, exponiert das Klavier den lyrischen Refrain, welcher zwischen den Strophen wiederkehrt. Während der Beginn in Dur geschrieben ist, ist die zweite Episode in Moll und bietet einen starken dramatischen Kontrast zur ruhigen Atmosphäre dieses Satzes, dies ohne Einsatz von Trompeten und Pauken.

Auch im dritten Satz wählt Mozart die Rondo-Form, wobei der feurige Refrain vom Klavier vorgetragen wird. Der Dialog zwischen den Instrumenten, sowie zwischen dem Solo und dem Orchester, spielt hier wieder eine wichtige Rolle. Nach der solistischen Kadenz schließt Mozart mit einer brillanten Koda in D-Dur.

Am Ende seiner Wiener Zeit kehrte Mozart zum Genre der Sinfonie zurück. Im Jahr 1788 komponierte er drei Sinfonien, darunter die Sinfonie Nr. 39 KV 543, welche seine drittletzte Arbeit in diesem Genre darstellt. Diese Sinfonie zeichnet sich aus durch eine ungewöhnliche Instrumentierung mit Klarinetten, aber ohne Oboen, welche ihr diesen besonderen Klang verleiht. Sie beginnt mit einer feierlichen und langsamen Einleitung mit Pauken und

*punktierten Rhythmen, die nicht ohne harmonische und rhythmische Spannungen (Synkopen) auskommt und deren Klangfülle damals ungewohnt war. Überraschenderweise mündet diese dramatische Intensität in ein zartes Allegro, welches leise mit den ersten Geigen beginnt. Diese Atmosphäre wird schnell durch den forte-Einsatz des gesamten Orchesters mit triumphierenden Trompeten unterbrochen. Die absteigenden Skalen aus der Einleitung kehren nun zurück und prägen den gesamten Satz in ihrer Intensität. In der Entwicklung des Satzes (Mitte der Sonatenform) werden die Kontraste verschärft, bevor es zum grandiosen Schluss kommt.*

*Im zweiten Satz, welcher wiederum ohne Pauken und Trompeten auskommt, entfalten die Streicher eine lyrische Melodie, bevor mit dem Einsatz der Bläser eine quälende Episode einsetzt. Diese Passage ist im Stil vom Sturm und Drang gehalten und enthält zahlreiche Synkopen. Mit der Rückkehr des Anfangsthemas wird es von einer subtilen Diskantstimme verziert, dann taucht das spannungsgeladene Intermezzo wieder auf, bevor es zu einem kurzen Schluss kommt.*

*Der dritte Satz besteht aus einem energischen Menuett, dessen charakteristische Dreivierteltakte stark betont werden; dann aus einem Trio*

*in der Form eines rustikalen Ländlers, dessen Thema von der Klarinette vorgetragen wird, um schliesslich zum Menuett zurückzukehren.*

*Im letzten Satz beginnen die Violinen mit einem lebhaften aber leise vorgetragenen Thema und dessen Begleitung. Wieder fordert Mozart die Kontraste bezüglich der Dynamik (piano-forte) und der Besetzung. Dieser Satz ist monothematisch und überrascht die Erwartungen des Publikums mit kühnen Modulationen und dramatischen Pausen des gesamten Orchesters. Der Satz ist jedoch durch zahlreiche Imitationen zwischen den Stimmen und Dialogen der Instrumente gekennzeichnet, welche der Erfahrung Mozarts mit den Gattungen Oper und Konzert zu verdanken sind. So trug er dazu bei, die Sinfonie über die Standards seiner Zeit hinaus zu entwickeln und lieferte so ein Werk, welches das Publikum immer noch fasziniert.*

*Delphine Vincent  
Übersetzung: Joseph Roggo*



[www.concertsfribourg.ch](http://www.concertsfribourg.ch)

# Prochains concerts

## Nächste Konzerte

CONCERT



5<sup>e</sup> concert

*Lundi 20 novembre 2023*

**Equilibre**

**European Philharmonic of Switzerland**

Direction: Charles Dutoit; Martha Argerich, piano

---

6<sup>e</sup> concert

*Vendredi 1<sup>er</sup> décembre 2023*

**Equilibre**

**Orchestre de l'HEMU**

Direction: Nicolas Chalvin; Louis Morvan, basse

---

7<sup>e</sup> concert

*Jeudi 4 janvier 2024*

**Aula de l'Université**

**Kammerorchester Basel**

Direction: Pierre Bleuse; Ute Lemper, chant

---

8<sup>e</sup> concert

*Vendredi 15 mars 2024*

**Equilibre**

**Orchestre de la Suisse Romande**

Direction: Jonathan Nott; Martin Fröst, clarinette

[www.concertsfribourg.ch](http://www.concertsfribourg.ch)

