

Orchestre de Chambre de Lausanne

Renaud Capuçon, direction et soliste

présentation des œuvres au programme

W.A. Mozart *Concerto pour violon et Symphonie n° 40*

Un parent fort passionné par son métier apprécie normalement beaucoup que ses enfants puissent suivre sa propre voie. Ainsi Léopold Mozart, violoniste d'un certain niveau et auteur d'un important traité sur la pratique du violon, souhaitait que son fils Wolfgang, connu notamment comme pianiste, devienne également un violoniste virtuose.

Les nombreux voyages de Wolfgang aux cours européennes lui ont donné une grande notoriété, mais ils ne lui ont pas valu un emploi stable. Léopold est conscient que la musique pour violon, plus que celle pour piano, correspond davantage aux goûts et aux besoins de la cour archiépiscopale de Salzbourg, où il travaille comme vice *Kapellmeister* et où il espère, le cas échéant, que son fils puisse également y trouver un emploi stable. En fait, en 1772, de retour à Salzbourg d'un de ses voyages en Italie, Wolfgang sera salarié annuellement par le nouvel archevêque Colloredo comme *Konzertmeister* de la chapelle de la cour.

C'est dans ce cadre professionnel qu'entre 1773 et 1777, Wolfgang développe un rapport étroit avec la production de violon et qu'en 1775, il écrit un groupe de cinq concertos pour violon, pour une occasion inconnue, qui inclut le **Concerto n° 3 en sol majeur KV 216**. Bien que ces cinq œuvres aient toutes un fort caractère individuel, elles ont au

moins un aspect commun important : elles intègrent, dans une savante synthèse, les éléments de différentes traditions musicales européennes, à savoir l'intensité expressive italienne, le rondo français et l'ampleur de l'orchestre austro-allemand. De plus, le concerto n° 3 a un rôle innovant dans l'ensemble des cinq concertos : c'est le premier qui assure une émancipation complète du soliste, grâce à des mélodies propres, et qui présente une écriture orchestrale plus étoffée et symphonique que les précédents. L'équilibre est parfait entre le brio instrumental, requis par le genre, et l'expressivité contenue de la musique – aspects à la base du développement de la « théâtralité » intrinsèque dans l'esthétique musicale du concerto en tant que genre.

Le **Concerto n° 3 est en trois mouvements** qui se succèdent selon la séquence de *tempi* standard à l'époque – **vif (Allegro), lent (Adagio), vif (Rondeau. Allegro)** – et sont presque comme des actes d'une action dramatique. La théâtralisation du dialogue entre le soliste et l'orchestre apparaît plastiquement dans le deuxième mouvement, où le soliste prend la consistance d'un personnage. L'orchestre semble d'abord présenter le thème principal, qui s'avère cependant n'être qu'une section d'accompagnement du véritable thème joué par le soliste lors de son entrée. Même l'expressivité *cantabile*, qui caractérise ce mouvement, repose sur la capacité du violon à émuler la voix, comme

s'il s'agissait d'une aria amoureuse italienne. Même le remplacement de Mozart, uniquement dans ce mouvement, des clarinettes par des flûtes s'expliquerait par l'intention d'augmenter le ton intimiste de la pièce, et donc de permettre d'exploiter un timbre encore plus adapté au caractère « vocal » de la pièce. Le thème principal du premier mouvement – qui s'entend dès le début – va lui aussi dans le sens de la musique théâtrale, reprenant littéralement la ritournelle instrumentale initiale de l'air « *Aer tranquille e di sereni* » du *Re pastore*, opéra d'après un texte de Métastase, achevé et mis en scène juste quelques mois avant la composition du concerto, en avril 1775, donc encore frais dans la tête de l'auteur. Enfin, dans le rondo final, qui exprime une désinvolte exubérance juvénile, la récurrence systématique du refrain initial alterne avec des épisodes solos séparés. En particulier, l'épisode soliste central, dont le début est signalé à l'écoute par un silence, se caractérise par un matériel mélodique d'une délicieuse saveur populaire, qui se présente sous deux formes : d'abord une mélodie, accompagnée des cordes en pizzicato, avec un vague caractère de romance, suivie d'une section basée sur une danse folklorique, qui a été reconnue comme « danse de Strasbourg ». Le mouvement culmine ironiquement avec un épilogue dans la nuance *piano*, avec un singulier effet de fondu.

Orchestre de Chambre de Lausanne

Renaud Capuçon, direction et soliste

La confrontation houleuse de Wolfgang en 1777 avec l'archevêque Colloredo, qui ne veut plus lui accorder de permis de voyage, compromet ses relations professionnelles avec sa ville natale et avec le monde musical qu'elle représente, à savoir la possibilité d'un poste stable et la production de musique pour violon. Après un voyage à Paris, il retourne tout de même brièvement à Salzbourg, où il occupe à contrecœur un poste de « simple » organiste et, en 1781, il s'installe définitivement à Vienne, en quête d'un endroit où développer librement sa personnalité artistique et ses préférences musicales. À Vienne, il se propose comme artiste indépendant et se consacre finalement à son instrument de prédilection, le piano, en composant alors une longue série de concertos, mais aussi à l'opéra – italien et allemand – et à la symphonie. La rupture avec Salzbourg conduit inévitablement à la séparation d'avec son père Léopold, ce qui lui permet de s'émanciper de lui une fois pour toutes.

En 1788, dans les dernières années de sa courte vie, entre la composition de *Don Giovanni* et celle de *Così fan tutte*, il écrit ses trois dernières **symphonies**, dont la plus connue, la **n° 40 en sol mineur KV 550**. La tonalité mineure est très rare dans la production symphonique de Mozart (une seule autre symphonie est en mineur, la n° 25 KV 183, aussi en sol mineur) et donne à la pièce une atmosphère sonore inquiète et pathétique, la distinguant clairement de la luminosité et de l'optimisme des symphonies produites à la même période. Ce n'est pas un hasard s'il manque également la paire d'instruments « festifs » présents dans les symphonies précédentes, soit les

trompettes et les timbales. En revanche, l'ajout tardif des clarinettes à la section des bois peut révéler le désir d'enrichir le ton passionné de la pièce.

La **symphonie** se compose des **quatre mouvements** prévus par le genre, selon la séquence agogique traditionnelle : **vif (*Molto allegro*)**, **lent (*Andante*)**, **danse (*Menuetto. Allegretto*)**, **vif (*Allegro assai*)**. Le **premier**, en forme sonate, présente dès le début un thème principal caractérisé, en tête, par un motif simple mais expressivement très efficace : un petit intervalle descendant, un demi-ton, souvent utilisé par les compositeurs pour suggérer le pathétisme ou la langueur, répété trois fois. Sa répétition obstinée ainsi que la pulsation fébrile de l'accompagnement des altos et l'accélération du rythme harmonique tout au long du thème (les accords changent de plus en plus fréquemment) donnent à la musique un sens inhabituel d'urgence qui s'épuise juste avant un silence signalant l'entrée du thème secondaire. Ce dernier est plus calme, comme on pouvait s'y attendre d'un deuxième thème, mais également basé, en tête, sur un mouvement semi-tonal descendant, cette fois continu. Au-delà de la parenthèse du deuxième thème, c'est néanmoins le premier qui domine la scène : il réapparaît après le deuxième (à la fin de l'exposition), il occupe complètement la section de développement sous différentes formes d'élaboration (transporté à d'autres tonalités, employé comme sujet d'un fugato, réduit à son motif initial), et ne revient pas seulement (et évidemment) dans la récapitulation, mais aussi à la fin du mouvement.

Après l'excitation fiévreuse du premier **mouvement**, le **deuxième, lent**, marque un agréable

changement de rythme, grâce à la douce pulsation des cordes, aux figures flottantes, à la tonalité majeure, et à l'absence de forts contrastes : l'interaction entre les couleurs claires et sombres des bois, sur le rythme constant des cordes, est extraordinaire. Le **Menuetto**, en revanche, surprend tout de suite : en plus d'être inhabituellement en mineur, il n'a pas le rythme régulier et le ton élégant auxquels on s'attendrait, mais produit plutôt une sensation de tension inquiétante qui projette la musique vers l'avant, en rendant la texture du menuet progressivement plus complexe et contrapuntique. Une effervescence qui ne trouve temporairement la paix que dans la douceur et la simplicité du trio central, où des parties diaphanes se distinguent dans les cors et les bois. Le caractère agité et la forme sonate du premier **mouvement** reviennent dans le **dernier**.

Des élans vers l'aigu du thème principal et des contrastes « théâtraux » continus entre *piano* et *forte*, constamment équilibrés par un phrasé symétrique et régulier, donnent au mouvement, dès le début, une tendance propulsive et un effet presque mécanique. Comme dans le premier mouvement, le thème secondaire est introduit par un silence et joue sur le contraste avec le thème principal. Néanmoins, une sorte de contraction des matériaux musicaux arrive au cours du développement, créant une impression d'accélération, menant rapidement à la fin et reproduisant l'effet psychologique ressenti tout au début de la symphonie.

Andrea Garavaglia, Université de Fribourg