

ORCHESTRE DE CHAMBRE FRIBOURGEOIS

Direction Catherine Larson Maguire et en soliste Sarah Wegener, soprano

Grażyna Bacewicz

Concerto pour orchestre à cordes

I. Allegro, II. Andante, III. Vivo

Alma Mahler

huit *Lieder pour soprano et orchestre* (dans l'orchestration de Julian Reynolds)

1. Bei dir ist es traut, 2. Laue Sommernacht, 3. Waldseligkeit, 4. Ansturm, 5. Erntelied, 6. Extase, 7. Leise weht ein erstes Blühen, 8. Kennst du meine Nächte?

Louise Farrenc

Symphonie n°3 en sol mineur op 36

I. Adagio — Allegro, II. Adagio cantabile, III. Scherzo. Vivace, IV. Finale. Allegro

Un programme au féminin

Avec le concert *Elles*, l'Orchestre de chambre fribourgeois met à l'affiche trois compositrices trop rarement jouées.

Grażyna Bacewicz (1909-1969) figure parmi les personnalités les plus importantes de la vie musicale polonaise. En 1932, elle obtient des diplômes de composition et de violon au Conservatoire de Varsovie et poursuit ses études à Paris avec Nadia Boulanger et les violonistes André Touret et Carl Flesch. Entre 1936 et 1938, elle est violoniste solo de l'Orchestre de la radio polonaise, dirigé par Grzegorz Fitelberg. Composé en 1948, son *magnum opus*, le *Concerto pour orchestre à cordes*, est créé par cette formation en 1950. Représentative du néo-classicisme polonais, cette pièce, qui a reçu le Prix national polonais en 1950, est son œuvre la plus jouée.

Eclot au sortir de la Première Guerre mondiale, le néoclassicisme se caractérise par un retour à la simplicité se basant sur des musiques antérieures au XIX^e siècle. Dans son *Concerto pour orchestre*

à cordes, Bacewicz opte pour une forme en trois mouvements, oscillant entre le concerto grosso baroque et la sonate classique. Toutefois, elle ne se limite pas à une copie éclectique du passé en exploitant les possibilités expressives d'un ensemble de cordes, avec des *pizzicati* (corde pincée) et un jeu *sul ponticello* (archet près du chevalet) produisant une sonorité crissante un peu inquiétante.

Le premier mouvement débute par un thème énergique, emblématique de la pièce, qui oscille entre une note grave revenant constamment et un mouvement ascendant, une caractéristique qui lui a valu d'être comparé avec les *Concertos brandebourgeois* de Johann Sebastian Bach. Comme son illustre prédécesseur, Bacewicz soumet ce thème à un riche traitement contrapuntique en le faisant revenir en inversion et en diminution (valeurs de notes plus courtes) dans les trois mouvements. La carrure régulière des phrases et la forme sonate évoquent quant à elles le style classique. Le deuxième thème, tout aussi énergique, est ponctué

de *pizzicati* des violons. Dans le deuxième mouvement, Bacewicz déroule une cantilène au violoncelle solo. Elle fait montre de sa maîtrise des timbres dans l'accompagnement des violons divisés en deux groupes jouant la même mélodie, un motif obstiné berçant, mais l'un avec sourdine et l'autre en trémolo avec sourdine *sul ponticello*. Ce procédé crée un effet iridescent totalement fascinant. De forme ABA', ce mouvement contient de nombreux passages solistes du violoncelle, de l'alto et du violon. Le troisième mouvement, de forme rondo-sonate, propose un refrain enjoué qui évoque la musique populaire, chère à Bacewicz, dans le thème initial aux accents irréguliers. Ce refrain alterne avec des épisodes contrastants, dont un avec alto solo. La vitalité musicale, caractéristique de sa production, est parfois interrompue par des accords brusques.

Fille du peintre paysagiste le plus apprécié d'Autriche Emil Schindler, **Alma Mahler (1879-1964)** étudie la musique dès son jeune âge, puis le contrepoint avec Jo-

ORCHESTRE DE CHAMBRE FRIBOURGEOIS

Direction Catherine Larson Maguire et en soliste Sarah Wegener, soprano

sef Labor. Elle envisage à l'époque une carrière de pianiste et de cheffe d'orchestre. Depuis 1897, elle étudie la composition avec Alexander von Zemlinsky. Elle compose alors une centaine de *Lieder*, une sonate pour piano et un opéra inachevé. Son mariage avec Gustav Mahler en 1902 sonne le glas de ses aspirations de compositrice, auxquelles son époux lui demande instamment de renoncer dans une lettre où il l'incite à considérer désormais sa musique comme la sienne car il n'y a pas, selon lui, de place pour deux compositeurs dans un couple. A la suite d'une crise conjugale durant laquelle il consulte Sigmund Freud, il publie cinq *Lieder* de son épouse en 1910 et l'encourage à composer à nouveau, mais elle estime que dix ans sans écrire sont rédhibitoires. Après la mort de son mari en 1911, deux autres recueils de *Lieder* sont édités en 1915 et 1924. Seuls quatorze *Lieder* pour voix et piano publiés et deux manuscrits nous sont parvenus, le reste de sa production s'est perdue durant les deux guerres mondiales. Représentative des compositrices muselées par le patriarcat, Alma Mahler a échappé à l'occultation complète par la postérité grâce à une vie amoureuse qui en fascine beaucoup : après Mahler, elle a épousé le célèbre architecte Walter Gropius (leur fille Manon, décédée en 1935 à dix-huit ans, est commémorée par Alban Berg dans son *Concerto à la mémoire d'un ange*), puis l'écrivain Franz Werfel.

Les *Lieder* d'Alma Mahler reflètent l'atmosphère viennoise fin-de-siècle dans laquelle ils ont été com-

posés. Son langage musical postromantique, qui manifeste l'influence de Zemlinsky, exploite tant le lyrisme qu'un langage harmonique élargi où le chromatisme joue un rôle important. Pour ses mises en musique reflétant toujours le texte, elle choisit des poètes contemporains, dont Rainer Maria Rilke, Richard Dehmel, Gustav Falke, Otto Bierbaum et Werfel. Composés pour voix et piano, ses *Lieder* sont exécutés ce soir dans une orchestration de Julian Reynolds.

Dans *Bei dir ist es traut*, la quiétude amoureuse transparait dans une ligne vocale simple, accompagnée par un rythme régulier et calme. *Laue Sommernacht* est un récit ému, comme le montre les variations de tempo de la voix, d'une passion, décrite par de nombreux chromatismes sensuels et de larges intervalles expressifs, qui s'accomplit enfin. Dans *Waldseligkeit*, l'accompagnement expose le climat nocturne et mystérieux d'une forêt dans laquelle le sujet lyrique seul proclame, dans un paroxysme, être tout entier à son amour. *Ansturm* débute comme un récitatif accompagné par des accords très marqués, puis la violence de la brûlure d'amour s'exprime par des variations agogiques et des modulations surprenantes. Dans *Erntelied*, un chant de moisson, l'ivresse de vin et d'amour se traduit par un sentiment de liberté totale dans le discours musical. *Ekstase* dépeint un cheminement vers le ciel, le soleil et Dieu dans des phrases très larges. L'écriture strophique variée donne une simplicité enchantée au Lied

qui explose lors de l'apparition de l'aube. *Der Erkennende* reflète, dans de nombreux changements de tempo et des chromatismes, l'inquiétude du sujet lyrique dont la seule possession est de savoir que rien ne sera jamais sien. *Leise weht ein erstes Blühh* évoque, par une musique large et apaisée, les arbres qui bourgeonnent et une mère qui chante pour son enfant. *Kennst du meine Nächte?* dépeint un climat nocturne et les oscillations d'un lac de manière délicieusement évocatrice.

Née dans une famille d'artistes, **Louise Farrenc (1804-1875)** montre un talent musical dès son plus jeune âge. Elle étudie le piano avec Ignaz Moscheles et Johann Nepomuk Hummel, puis décide, de manière exceptionnelle à cette époque où les femmes n'ont accès qu'à la pratique du piano et du chant, d'étudier l'harmonie avec Antoine Reicha, l'un des professeurs de composition alors les plus réputés. Son mariage avec le flûtiste Aristide Farrenc en 1821 interrompt ses études, qu'elle reprendra, contrairement à la majorité des femmes mariées, en ajoutant le contrepoint, la fugue et l'instrumentation. Elle est l'une des rares compositrices de la première moitié du XIX^e siècle à bénéficier d'une formation identique à ses homologues masculins. Elle a également pu compter sur le soutien inconditionnel, et peu commun à cette période, de son mari, qui publie plusieurs de ses œuvres dans sa maison d'édition. En 1842, elle est nommée professeuse de piano pour les femmes au Conser-

ORCHESTRE DE CHAMBRE FRIBOURGEOIS

Direction Catherine Larson Maguire et en soliste Sarah Wegener, soprano

vatoire de Paris, où elle est la seule femme qui occupe un poste permanent au XIX^e siècle.

C'est au cours des années 1840 que Farrenc compose ses pièces majeures de musique de chambre et ses trois symphonies. Entre 1789 et 1850, peu de compositrices françaises écrivent des opéras, des symphonies et de la musique de chambre, se cantonnant aux romances et pièces pour piano. Farrenc est double lauréate du Prix Chartier, un prix de musique de chambre décerné par l'Académie des beaux-arts, en 1861 et 1869. Elle est aussi la seule compositrice française qui brille comme symphoniste avant 1850. Sa *Troisième Symphonie* a été composée en 1847, créée le 22 avril 1849 dans le cadre de la prestigieuse Société des concerts du Conservatoire à Paris, mais n'a pas été publiée malgré son succès.

Après une courte introduction lente, le premier mouvement présente des thèmes enlevés et nerveux, démontrant une parenté avec la *Symphonie n°40* de Mozart, elle aussi en sol mineur. L'affinité de Farrenc avec la tradition classique viennoise est souvent relevée par ses contemporains et constitue le cœur de son style. Dans le deuxième mouvement, Farrenc exploite différentes couleurs orchestrales en faisant jouer les vents ou les cordes seuls, mais aussi en mariant leurs sonorités. Elle met particulièrement les vents en valeur, notamment au début lorsque la clarinette solo énonce un thème

lyrique accompagné par les cors, les bassons et les timbales. Le troisième mouvement, un scherzo pétillant, évoque Mendelssohn, une des références de Farrenc, par sa légèreté et les trilles des cordes. Dans le trio central, l'effectif se limite aux vents et aux violons en *pizzicati*, générant ainsi une couleur beethovénienne. Finalement, le quatrième mouvement, basé sur un thème haletant grâce à de nombreux silences et des syncopes, retrouve une intensité dramatique qui rappelle la *Symphonie n°40* de Mozart.

Avec trois compositrices aux destins différents et des pièces variées et de grande qualité, ce concert souligne l'urgence de créer une tradition de la réception de la création féminine afin que le canon s'enrichisse, enfin, durablement d'un répertoire féminin.

PD Dr. Delphine Vincent
(Université de Fribourg)