

Vendredi 19 avril 2024 | 20h
Liège, Salle Philharmonique



PROGRAMME 22

Mozart 40

● GRANDS CLASSIQUES

J.-S. BACH, Concerto brandebourgeois n° 1 pour violon piccolo,
3 hautbois, basson, 2 cors, basse continue et cordes en fa majeur
BWV 1046 (1713, 1721)

⌚ ENV. 22'

1. *Allegro*
2. *Adagio*
3. *Allegro*
4. *Menuet - Trio I - Menuet - Polacca - Menuet - Trio II - Menuet*

Solistes de l'OPRL :

Alberto Menchen, *violon piccolo*

Sylvain Cremers, Jeroen Baerts et Céline Rousselle, *hautbois*

Joanie Carlier, *basson*

Nico De Marchi et David Lefèvre, *cors*

J.-S. BACH, Concerto pour violon, basse continue et cordes
en mi majeur BWV 1042 (vers 1720)

⌚ ENV. 19'

1. *Allegro*
2. *Adagio*
3. *Allegro assai*

Viktoria Mullova, *violon*

Pause

⌚ ENV. 20'

MOZART, Symphonie n° 40 en sol mineur K. 550 (1788)

⌚ ENV. 35'

1. *Molto allegro*
2. *Andante*
3. *Menuetto (Allegretto)*
4. *Allegro assai*

Alberto Menchen, *concertmeister*

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Jonathan Cohen, *clavecin et direction*



En partenariat avec uFund

Avec le soutien du Tax Shelter du Gouvernement fédéral de Belgique

VENDREDI 19 AVRIL 2024 MOZART 40

Utilisée dans la publicité, au cinéma ou comme sonnerie de téléphone, la célèbre *Quarantième Symphonie* de Mozart (1788) reste une pièce maîtresse du compositeur avec ses rythmes haletants et des lignes mélodiques sombres qui répondent au préromantisme tourmenté de l'époque des Lumières. Spécialiste de la musique ancienne, Jonathan Cohen propose le premier des six *Concertos brandebourgeois* de Bach – écrits en 1721 pour le gouverneur de Brandebourg, une œuvre influencée par les suites de danses françaises. Quant à la violoniste Viktoria Mullova, pour la première fois à l'OPRL, elle est considérée comme l'une des plus grandes interprètes actuelles du grand Johann Sebastian : « *Entendre Mullova jouer Bach est tout simplement l'une des plus grandes choses que vous puissiez expérimenter* » (The Guardian).



J.-S. Bach **Concerto brandebourgeois n° 1** (1713, 1721)

CANDIDATURE DÉGUISÉE? C'est en mars 1721, au retour d'un voyage à Hambourg, plus précisément au cœur de cette période de Coethen si importante pour sa production instrumentale, que **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) dédia et envoya au margrave mélomane Christian Ludwig de Brandebourg, oncle du roi de Prusse Frédéric Guillaume I^{er}, la version définitive de **Six Concertos avec plusieurs instruments** dont l'origine remontait à quelques années. Bach avait rencontré le margrave au cours d'un séjour à Berlin, sans doute au début de 1719. Christian Ludwig admira les œuvres, mais renonça à les faire jouer, non par dédain, mais comme trop difficiles, trop riches pour

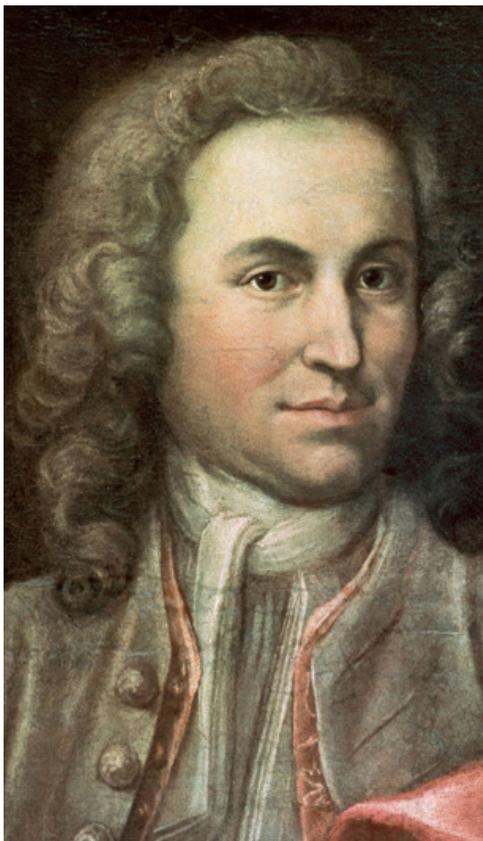
les effectifs de l'orchestre de sa cour. Il est possible que cet envoi ait constitué de la part de Bach une candidature déguisée pour un poste à Berlin.

PYRAMIDE DE SOLISTES. Au départ, les *Six Concertos* ne furent certainement pas conçus comme un groupe et, dans sa lettre de dédicace, Bach ne dit pas les avoir composés pour le margrave. Les effectifs correspondent à ce dont Bach disposait à Coethen. Cette question d'effectifs est essentielle, car les *Six Concertos*, d'un simple point de vue sonore, se distinguent les uns des autres d'une façon unique en leur temps. Or cette couleur n'a rien de décoratif, elle

s'intègre de façon fonctionnelle aux autres éléments de langage. Mais si les *Concertos n°s 1, 3 et 6* mettent en œuvre des « chœurs » instrumentaux d'égale importance, et ne donnent à tel ou tel instrument le beau rôle que provisoirement, les *Concertos n°s 2, 4 et 5* évoquent au contraire une espèce de pyramide à trois étages : comme fondations, les cordes (*ripieno*); au-dessus, des solistes (*concertino*); au sommet, pris parmi les précédents, un soliste encore plus important et agile (trompette dans le n° 2, violon dans le n° 4, clavecin dans le n° 5). On a là les deux principes fondamentaux de la disposition des ensembles non seulement instrumentaux, mais aussi vocaux, à l'époque baroque.

CONÇU PAR ÉTAPES. Le *Concerto brandebourgeois n° 1 en fa majeur BWV 1046* est écrit pour violon piccolo (accordé un ton et demi au-dessus du violon ordinaire), 3 hautbois, basson, 2 cors, basse continue et cordes. Les trois premiers mouvements respectent la structure traditionnelle (vif, lent, vif), « à la Vivaldi », du concerto. Mais ici, vient s'ajouter un quatrième mouvement (*Menuet*). L'intéressant est que la démarche de Bach ne consista pas à ajouter ce *Menuet* à trois mouvements existants déjà. Une version plus ancienne (BWV 146a) du *Concerto n° 1*, sans le violon piccolo, comprend en effet les deux premiers mouvements et le *Menuet*. Cette version plus ancienne est appelée *Sinfonia*, et Bach s'en était probablement servi comme introduction à une œuvre plus vaste (vraisemblablement de 1713). L'ajout du violon piccolo dans la version de 1721 donne à la musique davantage l'aspect d'un concerto.

QUATRE MOUVEMENTS. Tel quel, le *Concerto n° 1* se présente donc comme suit : premier mouvement rapide [*Allegro*]



de forme *da capo* (c.à.d. « à reprise »), et où les oppositions de chœurs se perçoivent aisément; **Adagio** en ré mineur mêlant des éléments de passacaille (basse obstinée) et de rondo (refrain/couplets); **Allegro** tripartite faisant la part belle au violon piccolo et, comme le premier mouvement, aux cors; et **Menuet** avec trois trios. Ces trois trios sont instrumentés différemment : hautbois et basson (n° 1), cordes (n° 2 = *polonaise*), cors et hautbois (n° 3).

MARC VIGNAL

J.-S. Bach **Concerto pour violon** **en mi majeur BWV 1042** (vers 1720)

FORME ORIGINALE. Compte non tenu des six *Concertos brandebourgeois*, les deux *Concertos pour violon* (en la mineur BWV 1041, et en mi majeur BWV 1042) et le *Concerto pour deux violons* (en ré mineur BWV 1043) sont les seuls de Bach à nous être parvenus sous leur forme originale. Tous les autres sont soit des transcriptions d'œuvres dont les originaux sont souvent perdus, soit des tentatives de reconstitution de ces originaux. Plusieurs autres sont sans doute perdus à jamais.

DENSITÉ D'ÉCRITURE. Les trois *Concertos BWV 1041 à 1043* furent écrits à Coethen aux alentours de 1720, et probablement destinés au premier violon de l'orchestre, Joseph Spiess, recruté à Berlin en 1714. On peut supposer que se joignit à lui, dans l'ouvrage pour deux violons, son collègue Martin Friedrich Marcus, également de Berlin. Les trois œuvres adoptent toutes la structure en trois mouvements (vif, lent, vif) mise au point par Vivaldi, et comme celles du musicien italien, opposent nettement, dans les mouvements vifs, les passages orchestraux ou ritournelles aux épisodes pour soliste(s). Mais, chez Bach, les ritournelles sont en général moins nombreuses, modulent davantage, et présentent une plus grande densité d'écriture. En outre et surtout, les ritournelles (à l'exception de celle du début) sont fréquemment interrompues par des interventions du ou des solistes (et inversement). Enfin, ritournelles et épisodes pour soliste(s) échangent constamment leur matériel thématique. Cela dit, chacun des trois concertos possède sa personnalité propre, et combine d'autres principes à ceux évoqués ci-dessus.

EFFET DE SURPRISE. Le *Concerto pour violon en mi majeur BWV 1042* témoigne, en son *Allegro* initial, d'une écriture et d'une

architecture beaucoup plus subtiles et serrées que celles du *BWV 1041*. Les deux premières mesures de la ritournelle du début font entendre deux éléments thématiques : trois noires bien scandées d'une part, une réponse en valeurs plus brèves (croches et doubles croches) d'autre part. À l'entrée du soliste, ces deux éléments se superposent : les trois noires au violon solo, la « réponse » à l'orchestre. Sur quoi le violon solo continue avec une idée toute nouvelle. L'effet de surprise est grand, et on pourrait presque qualifier cette démarche de mozartienne avant la lettre. Sur le plan architectural, orchestre et soliste se mêlent beaucoup plus que dans le concerto précédent (*BWV 1041*). Quant à la structure globale, c'est celle de l'aria da capo. L'importance structurale et expressive du vaste épisode central (qui se termine par deux mesures de cadence *Adagio*) est telle que la reprise, en ses débuts du moins, donne plutôt l'impression d'une réexposition de forme-sonate classique (reposant sur le plan tripartite habituel : exposition, développement, réexposition). Dans le deuxième mouvement, un *Adagio* en do dièse mineur, l'orchestre n'intervient seul qu'au début et à la fin. Pour le reste, il soutient de ses figurations obstinées l'admirable cantilène du soliste. Le finale (*Allegretto assai*) est parfaitement symétrique. Cinq ritournelles identiques, en mi majeur et évoquant irrésistiblement la danse, encadrent quatre épisodes pour solistes évoluant en différentes tonalités. Mais par-delà ces modulations, c'est la luminosité propre à mi majeur, la tonalité principale de l'ouvrage, qui domine.

MARC VIGNAL

Mozart

Symphonie n° 40

(1788)

TRILOGIE. Trois ans seulement avant sa mort, après une période d'inactivité de plusieurs années en ce domaine, **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) se lance dans la composition de trois symphonies de grande envergure. Datées respectivement de juin, juillet et août 1788, les *Symphonies n°s 39, 40 et 41* (les dernières écrites) posent question, à la fois par leur dissociation de toute commande et par l'époque inaccoutumée de leur composition : l'été. Malgré son poste de compositeur de la chambre impériale, Mozart est-il désabusé par la capacité de ses contemporains à entendre ce qu'il a à dire ? Vit-il dans un état d'incompréhension qui le pousse à exacerber l'expression de son langage ? Ces trois symphonies, visiblement conçues pour former un ensemble architectural, portent en elles un message qui dépasse le cadre habituel et qui semblent résulter d'une élaboration entamée bien plus tôt. Si aucune exécution du vivant de Mozart n'est attestée, il semble néanmoins que la *Symphonie n° 40* ait été adaptée en vue d'une exécution. La présence de deux clarinettes supplémentaires, prévue dans la seconde version (inscrite au programme de ce soir) pourrait en effet avoir été dictée par la participation des deux clarinettes Anton et Johann Stadler, amis du compositeur.

ACCABLEMENT. Parmi toute la production de Mozart, seules deux *Symphonies* ont été composées en mode mineur, et toutes les deux en sol. Quinze années les séparent mais de nombreux points rapprochent la « petite » n° 25 K. 183 (1773) de la « grande » n° 40 K. 550 : mêmes rythmes, mêmes tonalités



transitoires, affinités de nombreux thèmes. Le ton de sol mineur ne prend tout son sens qu'à la lueur du répertoire lyrique : chaque fois que ce ton apparaît dans les opéras de Mozart, les sentiments exprimés évoquent l'accablement, la tristesse, le désespoir ou la résignation. « *Les bouffées d'espérance qui traversaient encore l'œuvre juvénile de 1773 se font plus rares à présent, mais la pensée s'est faite plus dense, et ce n'est plus la furie désespérée d'un adolescent qui se dresse contre le Destin, c'est le courage d'un homme de trente-deux ans (sait-il qu'il ne lui reste plus que trois années à vivre ?) qui connaît les amertumes et les échecs, mais qui peut témoigner de n'avoir jamais capitulé.* » (Jean et Brigitte Massin)

TRAGIQUE. Avec la *Symphonie n° 40*, Mozart renoue également avec son passé, avec l'élan, la sensibilité et le côté tragique du *Sturm und Drang*, ce courant préromantique qu'avait déjà illustré Haydn (notamment dans sa *Symphonie n° 39*, elle aussi en sol mineur). Le premier mouvement *Molto allegro* débute par un des thèmes les plus populaires de toute la musique classique. Si la tonalité se prête déjà à l'évocation de l'accablement, le thème lui-même, par son motif initial répété trois fois, ajoute au caractère sombre et plaintif. Loin d'être anecdotique ou passager, il s'avère constituer la base du mouvement tout entier. Pour résumer le contenu du premier thème, dans son intégralité, il faut néanmoins souligner sa construction en vagues successives, chacune formée d'une montée (insistance persuasive) et d'une descente (repli désabusé).

LA POPULARITÉ DE CE THÈME s'explique sans difficulté par l'adhésion naturelle qu'elle suscite. En l'entendant, on trouve forcément un écho à des sentiments humains de révolte et d'abandon : c'est le cœur lui-même qui s'élève et retombe, au rythme de la musique. De carrure franche et droite, le second thème n'offre qu'un répit de courte durée. Une fois l'exposition répétée, un accord très affirmé annonce le développement. Celui-ci est fondé pour l'essentiel sur le motif initial du premier thème, présenté de manière constamment renouvelée, en de multiples variantes mélodiques, harmoniques et rythmiques. La réexposition a pour particularité d'énoncer le second thème dans le ton principal, et sous une forme plus développée.

APAISEMENT. L'*Andante* offre un climat d'apaisement insolite. La pulsation y est imprimée de manière régulière, notamment au moyen de notes répétées au travers desquelles se faufile quelque ligne mélodique rampante. L'écriture, calme et presque détachée, estompe l'usage des hautbois pour privilégier les cordes et ménager de nombreux échos des cors. Hormis une

intensification passagère, l'orchestre semble se mouvoir dans une relative léthargie.

ÉNERGIQUE. Le souci mélodique reprend ses droits avec le *Menuetto (allegretto)* dont la rythmique ternaire, énergique et marquée, est soulignée par la précision des hautbois et la vivacité des cordes. Beaucoup plus chantant et soutenu, le thème du trio est énoncé d'abord aux cordes avant d'être entonné par les hautbois, flûtes et bassons. Les cors y tiennent un rôle non négligeable. Après cet épisode central chaleureux, le retour du menuet fait office de rupture... et de ferme conclusion.

SCÈNE D'OPÉRA. On a déjà beaucoup écrit au sujet du dernier mouvement *Allegro assai* et de son thème principal : « un arpège ascendant vite rompu par une réponse fougueuse », « une ligne ascendante coupée par une figure tournoyante ». L'aspect le plus important à nos yeux ne réside pas tant dans le seul dessin mélodique que dans la manière avec laquelle Mozart oppose vigoureusement deux entités indépendantes dont on imagine très bien qu'elles sortent tout droit d'une scène d'opéra : un soliste exprimant innocemment sa pensée (l'arpège ascendant, *piano*), la foule le rappelant violemment à l'ordre (la réponse fougueuse, *forte*). Un passage agité de notes en bourrasque conduit au second thème, plus serein. Après la répétition habituelle, le thème principal désarticulé (comme écartelé et coupé de silences), à l'unisson de tout l'orchestre, conduit à un *fugato* virevoltant, sorte de « corps à corps acharné annonçant déjà les combats de l'épopée beethovenienne » (J. et B. Massin). Une reprise variée du début exacerbe les tensions accumulées en une lutte exempte de toute résignation, hale-tante et opiniâtre jusqu'à la dernière note.

ÉRIC MAIRLOT



© Photo Marco Borggreve

Jonathan Cohen, *clavecin et direction*

Né à Manchester et formé à Cambridge, Jonathan Cohen (1977) mène de front une carrière exceptionnelle de chef d'orchestre, de violoncelliste et de claviériste. Fondateur et Directeur artistique de l'ensemble Arcangelo (GB), Directeur artistique du Tetbury Festival (GB), Directeur musical des Violons du Roy (Canada), partenaire régulier du Saint Paul Chamber Orchestra (États-Unis) et Chef associé des Arts Florissants, il est à l'aise dans des répertoires aussi variés que l'opéra baroque ou les grandes symphonies classiques. Il dirige à Londres, Berlin, Cologne, Fribourg, Vienne, Salzbourg, Barcelone, New York, Kobe (Japon)... et a enregistré de nombreux CD pour Hyperion Records, Berlin Classics, Warner Classics, Erato... Il a dirigé précédemment l'OPRL dans Mozart et Bach/Glass.



© Photo Benjamin Eslovega

Viktoria Mullova, *violon*

Viktoria Mullova a étudié à l'École centrale de musique et au Conservatoire de Moscou. Ses victoires aux Concours Sibelius d'Helsinki (1980) et Tchaïkovski de Moscou (1982) l'ont propulsée sur la scène mondiale. Sa passion pour Bach l'a toutefois conduite à jouer volontiers avec de nombreux orchestres sur instruments d'époque. Ses enregistrements, chez Onyx, des *Concertos* de Bach (avec l'Accademia Bizantina et Ottavio Dantone) et des *Sonates et Partitas pour violon seul* de Bach ont été acclamés par la critique. Elle aborde aussi les musiques populaires, le jazz, la pop, la musique brésilienne et bien sûr, la musique contemporaine (Dusapin, Pärt et bien d'autres). Viktoria joue sur son Stradivarius « Jules Falk » (1723) ou sur un Guadagnini (1750).
www.viktoriamullova.com

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Créé en 1960, l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL) est la seule formation symphonique professionnelle de la Belgique francophone. Soutenu par la Fédération Wallonie-Bruxelles, la Ville de Liège et la Province de Liège, il se produit à Liège, dans le cadre prestigieux de la Salle Philharmonique (1887), dans toute la Belgique et dans les grandes salles et festivals européens. Sous l'impulsion de son fondateur Fernand Quinet et de ses Directeurs musicaux Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomé, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth, Christian Arming et Gergely Madaras (depuis 2019), l'OPRL s'est forgé une identité sonore au carrefour des traditions germanique et française. www.oprl.be



© Photo William Beaucardet