



Soliste/Solist:

Stefan

MUHMMENTHALER

violon/Violine



Orchestre de chambre fribourgeois | Freiburger Kammerorchester

Direction/Leitung: **Laurent GENDRE**

Fribourg/Freiburg, Equilibre, mardi 21 octobre 2014, 20h



Ludwig van Beethoven (1770-1827)


Concerto pour violon en ré majeur, op. 61

- I. Allegro, ma non troppo
 - II. Larghetto
 - III. Rondo: Allegro
-

Robert Schumann (1810-1856)

Symphonie n° 4 en ré mineur, op. 120 (version 1841)

- I. Andante con moto - allegro di molto
- II. Romanza : andante
- III. Scherzo : presto
- IV. Finale : allegro vivace



Ludwig van Beethoven (1770-1827) connu entre le printemps 1806 et la fin de 1808 une période de composition extrêmement fertile (les *Quatuors* op. 59 dédiés au comte Razoumovski, la *Sonate Appassionata*, la *Quatrième Symphonie*, le *Concerto pour violon en ré majeur* et le *Quatrième concerto pour piano*). En décembre 1806, le *Concerto pour violon* fut présenté au public par le célèbre virtuose Franz Clement dans une version semble-t-il provisoire, puisque dans le manuscrit la partie du soliste diffère en plusieurs points de celle publiée plus tard par Beethoven. L'accueil fut mitigé et la critique ne manqua pas de remarquer la difficulté pour nombre d'auditeurs de suivre une écriture caractérisée par « eine Menge unzusammenhängender und überhäufeter Ideen und einen fortwährenden Tumult einiger Instrumente ». En effet, Beethoven s'efforce d'appliquer dans cette œuvre sa conception symphonique, dramatique et monumentale. Si le concerto pour piano viennois se mesurait nécessairement au modèle de Mozart – dont la production dans ce cadre est d'une richesse et d'une complexité remarquables – ce n'était pas le cas du concerto pour violon (ceux de Mozart étant presque oubliés, car plus archaïques). Beethoven se tourne alors vers le modèle parisien à la Viotti, caractérisé par une écriture virtuose pour le soliste, une forte intensité dramatique et des rythmes de marche. Malgré cela, Beethoven respecte ce qu'il considère être la nature du violon en donnant un caractère lyrique à la plupart des motifs. Le soliste plane, presque toujours dans l'aigu, au-dessus de l'orchestre et enchaîne de nombreux thèmes tous étroitement liés par des similarités de profil. Par moments, il laisse le rôle thématique à l'orchestre – notamment aux vents – afin d'exécuter des figurations ornementales que Beethoven s'efforce, surtout dans la version remaniée, de rendre non conventionnelles et imprévisibles. C'est ainsi qu'il parvient à éviter les formules vides et répétitives de nombreuses autres partitions de ce genre destiné à faire briller la technique sans faille du soliste. Dans l'immense premier mouvement, la tendance lyrique des thèmes est balancée par la continuité rythmique assurée grâce à la cellule initiale des timbales, qui revient afin de faire avancer le discours musical. Quant à l'orchestre, il joue de temps en temps les trouble-fêtes par ses interventions violentes. Les deux derniers mouvements sont bien moins monumentaux (ils représentent moins de la moitié de la durée de l'œuvre) mais non moins réussis. Le *Larghetto* est un thème et variations auquel Beethoven applique une logique rhapsodique : petit à petit on s'éloigne du thème pour plonger dans la rêverie (un procédé qui apparaîtra également dans l'*Empereur*). Le rondo final joue sur les contrastes entre un refrain brillant et sautillant et les résurgences lyriques, notamment dans le dialogue entre le violon et le basson dans l'épisode en mineur. Ce concerto a été publié avec deux parties solistes : violon ou piano. Même si on parle parfois à son sujet de *Sixième concerto pour piano*, il a été conçu pour le violon et il est sans doute préférable à cet instrument. Toutefois, la version pour piano présente un avantage. Beethoven n'a pas écrit de cadence pour le violon – n'en étant pas un virtuose. En revanche, il a composé une cadence pour piano avec intervention soliste – extrêmement intéressante – des timbales. Il arrive que les interprètes modernes, au lieu d'exécuter les cadences composées par des violonistes dont Joseph Joachim et Fritz Kreisler (celle que nous écouterons ce soir), adaptent pour le violon la cadence écrite par Beethoven. Quelle que soit la solution choisie, il ne fait aucun doute que cette partition représente un sommet absolu de la littérature pour violon et orchestre.

Robert Schumann (1810-1856) débute son activité de compositeur en renonçant aux formes classiques. En effet, il exploite, durant les années 1830, des formes plus fragmentaires comme dans les cycles pour piano *Papillons* et *Carnaval*. Ce n'est qu'avec la décennie 1840 qu'il revient aux formes traditionnelles. 1841 fut l'année de la musique symphonique. En effet, l'on constate dans la production de Schumann la tendance à se focaliser sur un seul genre en même temps. Au début de 1841, il compose sa *Première symphonie* qui rencontre le succès. Il enchaîne alors avec la composition d'une symphonie en *ré* mineur, qu'il achève en octobre.

Lors de sa création à Leipzig en décembre, cette œuvre reçoit un accueil extrêmement mitigé, ce qui conduit Schumann à ne pas la publier tout de suite. En 1851, il la révisera de manière importante et, lorsqu'elle sera jouée en 1852, ce sera sous le nom de *Quatrième symphonie* (entre temps, Schumann a déjà composé les *Deuxième* et *Troisième Symphonies*). Cette seconde version apporte des changements importants dans le discours musical (coupes, ajouts, etc.) et comporte une instrumentation beaucoup plus lourde. Si Clara Schumann la préférerait, Brahms quant à lui plaiderait la cause de la première version, celle qui sera interprétée ici. La forme inhabituelle de cette symphonie explique son insuccès lors de sa création. En effet, elle ne présente pas d'interruption entre les mouvements, qui sont exécutés en continu. Cette manière de procéder dénote une aspiration à l'unité par l'usage d'une progression organique et cohérente. En effet, la transformation thématique entre les différents mouvements est au centre du propos : le thème de l'introduction lente du premier mouvement réapparaît dans le deuxième mouvement, puis il est varié dans le thème du troisième mouvement. Schumann crée ainsi une forme symphonique interdépendante dans laquelle les quatre mouvements s'appuient les uns sur les autres. De plus, si Schumann revient aux formes, il n'en respecte pas toutes les conventions : le premier mouvement et le finale ne réexposent pas le thème d'ouverture, comme l'exige la forme sonate classique. Qui plus est, aucun mouvement, excepté le finale, ne se termine de manière traditionnelle : la section conclusive du premier mouvement répète le thème lyrique du développement et le scherzo se termine par une répétition du trio. Quant au finale, il amplifie la conclusion du premier mouvement conférant à la symphonie une symétrie. Cependant, la frénétique *stretta* finale ne donne pas l'impression d'un accomplissement et d'une résolution, pourtant typique dans la symphonie. Ce sont bien là des expérimentations sur les genres typiques de la génération romantique, mais qui ont contribué au malaise des premiers auditeurs qui ne retrouvaient pas le parcours traditionnel auquel ils étaient habitués dans la symphonie.

Delphine Vincent
Université de Fribourg



Ludwig van Beethoven (1770-1827) erlebte zwischen Frühling 1806 und Ende 1808 eine äusserst fruchtbare Schaffensperiode. Es entstanden die dem Grafen Rasumowski gewidmeten *Streichquartette op. 59*, die *Klaviersonate Nr. 23 „Appassionata“*, die *4. Sinfonie*, das *Violinkonzert in D-Dur* und das *4. Klavierkonzert*. Im Dezember 1806 kam das *Violinkonzert* mit dem berühmten Virtuosen Franz Clement zur Uraufführung – in einer anscheinend provisorischen Version, weicht doch die solistische Partie im Manuskript mehrmals von der später von Beethoven veröffentlichten ab. Das Werk wurde gemischt aufgenommen. Die Kritiker liessen nicht unerwähnt, dass viele Hörer Schwierigkeiten hatten, einer Schreibweise zu folgen, die sie mit „eine Menge unzusammenhängender und überhäufte Ideen und einen fortwährenden Tumult einiger Instrumente“ beschrieben. Beethoven strengt sich in diesem Werk auch wirklich an, seine sinfonische, dramatische und monumentale Konzeption umzusetzen. Während sich das Wiener Klavierkonzert zwangsläufig am Modell Mozart mass – dessen Schaffen in dieser Gattung sehr reich und komplex ist – war dies für die Gattung des Violinkonzerts nicht der Fall (diejenigen von Mozart waren fast vergessen, da sie einer älteren Tradition folgen). Beethoven greift das Pariser Modell nach Viotti auf, das geprägt ist von einer virtuosen Schreibweise für den Solisten, einer starken dramatischen Intensität und von Marschrhythmen. Trotzdem respektiert Beethoven die Eigenheiten der Violine, wie er sie auffasst, und verleiht den meisten Motiven lyrischen Charakter. Der Solist schwebt, fast immer in hohen Lagen, über dem Orchester und reiht Themen aneinander, die sich vom Profil her ähnlich sind. Zwischendurch überlässt er die thematische Rolle dem Orchester – namentlich den Bläsern – und spielt ornamentale Figuren, die Beethoven möglichst unkonventionell und unvorhersehbar formt. So verhindert er leere und sich wiederholende Formeln, wie sie in zahlreichen andern Partituren dieser Gattung auftauchen, die dazu bestimmt ist, die makellose Technik des Solisten brillieren zu lassen. Im ausgedehnten ersten Satz wird die Lyrik der Themen ausgeglichen durch das rhythmische Fortschreiten des Öffnungsmotivs der Pauken, das wiederkehrt und so den musikalischen Diskurs anspornt. Das Orchester gebärdet sich von Zeit zu Zeit mit seinen heftigen Einschüben als Spielverderber. Die letzten beiden Sätze sind weniger gross angelegt (sie nehmen weniger als die Hälfte der gesamten Werkdauer ein), überzeugen jedoch nicht weniger. Das *Larghetto* ist ein Thema mit Variationen, dem Beethoven rhapsodische Züge angeleiht lässt: Nach und nach entfernt man sich vom Thema und kommt ins Träumen (ein Vorgehen, das er im *5. Klavierkonzert* wieder aufnehmen wird). Das abschliessende Rondo spielt mit dem Kontrast zwischen einem brillanten, hüpfenden Refrain und den lyrischen Einschüben, die wieder auftauchen, namentlich im Dialog zwischen Violine und Fagott in der Moll-Episode. Das *Konzert* wurde mit zwei Solo-Partien veröffentlicht: Violine oder Klavier. Auch wenn man manchmal vom *6. Klavierkonzert* spricht, wurde es doch für die Violine konzipiert und ist zweifelsohne mit Vorzug auf diesem Instrument zu spielen. Doch die Version für Klavier hat auch einen Vorteil: Beethoven schrieb für die Violine keine Kadenz – er war kein Geigenvirtuose. Hingegen komponierte er eine Kadenz für das Klavier mit einem höchst interessanten solistischen Einschub der Pauken. Es kommt heute bisweilen vor, dass die Interpreten Beethovens Klavierkadenz für die Violine adaptieren, statt die Kadenz der Starigeiger Joseph Joachim oder Fritz Kreisler zu spielen (letztere hören wir heute Abend). Für welche Lösung auch immer man sich entscheidet – dieses Werk stellt ohne Zweifel einen absoluten Höhepunkt der Literatur für Violine und Orchester dar.

Robert Schumann (1810-1856) verzichtete anfangs bewusst auf klassische Formen. In den 1830er Jahren experimentierte er mit fragmentarischeren Formen, wie in den Klavierzyklen *Papillons* und *Carnaval*. Erst im Jahrzehnt nach 1840 wandte er sich den traditionellen Formen zu. 1841 war sein Jahr der sinfonischen Musik. Man stellt in Schumanns Schaffen fest, dass er sich gerne auf eine Gattung auf einmal fokussierte. Anfang 1841 komponiert er seine *1. Sinfonie* – und hatte Erfolg damit. Er machte weiter und komponierte eine Sinfonie in d-moll, die er im Oktober vollendet. Bei ihrer Uraufführung im Dezember wird dieses Werk sehr gemischt auf-

genommen, was Schumann dazu veranlasst, sie nicht gleich zu veröffentlichen. 1851 wird er sie umarbeiten, und als sie 1852 gespielt wird, erscheint sie als 4. *Sinfonie* (in der Zwischenzeit hatte Schumann schon die 2. und die 3. *Sinfonie komponiert*). Diese zweite Fassung bringt wichtige Änderungen im musikalischen Diskurs (Striche, Einschübe usw.) und weist eine grössere Besetzung auf. Während Clara Schumann diese Fassung vorzog, setzte sich Brahms für die erste Version ein – die auch heute Abend gespielt wird. Die ungewohnte Form dieser Sinfonie erklärt ihren Misserfolg bei der Uraufführung. Es gibt zwischen den Sätzen keinen Unterbruch, die Sätze gehen nahtlos ineinander über. Dieses Vorgehen zeigt den starken Willen, durch ein organisches und kohärentes Fortschreiten eine Einheit zu bilden. Die thematische Umformung zwischen den verschiedenen Sätzen steht im Vordergrund: Das Thema der langsamen Einleitung des ersten Satzes kehrt im zweiten Satz wieder und wird im Thema des dritten Satzes variiert. Schumann schafft so eine interdependente sinfonische Form, in der die vier Sätze sich aufeinander abstützen. Auch wenn Schumann zu den traditionellen Formen zurückkehrte, hielt er doch nicht alle Konventionen ein: Der erste Satz und das Finale bringen keine erneute Exposition des Themas der langsamen Einleitung, wie es die klassische Sonatenform eigentlich verlangen würde. Überdies schliesst kein Satz ausser dem Finale auf traditionelle Art: Der Schlussteil des ersten Satzes wiederholt das lyrische Thema der Durchführung, und das Scherzo schliesst mit einer Wiederholung des Trios. Das Finale wiederum erweitert den Schluss des ersten Satzes und verleiht der Sinfonie so eine Symmetrie. Die frenetische *Stretta* am Schluss hingegen gibt nicht den Eindruck von Vollendung und Auflösung, wie es in einer Sinfonie typisch wäre. Hier zeigt sich das für die Romantik typische Experimentieren, was zum Unbehagen der ersten Zuhörer beigetragen haben mag, die den herkömmlichen Verlauf einer Sinfonie nicht wiedererkannten, an den sie gewöhnt waren.

Delphine Vincent
Universität Freiburg

Deutsche Übersetzung René Perler

Stefan Muhmenthaler violon | Violine

Issu d'une famille de musiciens, Stefan Muhmenthaler commence ses études au conservatoire de Berne, violon avec U. Lehmann, piano avec R. Stucki-Balmer.

En 1976 il emporte à la fois le premier prix au violon et le deuxième prix au piano au concours des Jeunesses Musicales Suisses. Il poursuit sa formation à New York sous l'égide d'Itzhak Perlman où il obtient le master degree en gagnant le prestigieux Ludus Award. Il se perfectionne ensuite auprès de Vartan Manoogian, Nicolas Chumachenco et le Tokyo String Quartet.

Stefan Muhmenthaler découvre très tôt son intérêt marqué pour le travail de violon solo.

Avant d'être nommé premier violon solo de l'Orchestre de la Suisse Romande (où il restera 10 ans) il occupe ce même poste au Wisconsin Chamber Orchestra (Etats-Unis) et à l'orchestre de chambre de Württemberg (Allemagne). Invité par Ch. Zacharias il joue la saison 02/03 comme premier violon solo avec l'orchestre de chambre de Lausanne.

En tant que soliste il a joué avec des chefs tels que Ferdinand Leitner, Denis Russel Davis, Shlomo Mintz, Jörg Färber, Armin Jordan Günter Herbig et Fabio Luisi.

Stefan Muhmenthaler est actuellement premier violon solo de L'Orchestre de chambre fribourgeois.

Ses partenaires de musique de chambre sont entre autres Nicholas Chumachenco, Patrick Demenga, Marc Pantillon, Schlomo Mintz, Christoph Schiller.

Il est professeur de violon à la Haute École de Musique de Genève, site de Neuchâtel, et enseigne à l'Ecole de musique de Thun.

Stefan Muhmenthaler studiert am Konservatorium seiner Heimatstadt Bern, Violine bei Ulrich Lehmann und Klavier bei Rosmarie Stucki-Balmer.

Bei Itzhak Perlman in New York setzt er seine Studien fort, schliesst mit einem Master Degree mit Auszeichnung ab und gewinnt den begehrten Ludus Award.

Anschliessend vervollständigt er seine Ausbildung bei Vartan Manoogian, Nicholas Chumachenco und dem Tokyo String Quartet.

Beim Schweizerischen Jugend Musikwettbewerb gelingt Stefan Muhmenthaler das Kunststück zugleich den ersten Preis mit der Violine und den zweiten Preis am Klavier (ein erster Preis wurde nicht vergeben) zu gewinnen.

Früh entdeckt er sein ausgeprägtes Interesse an der vielfältigen Arbeit eines Konzertmeisters.

Als 18 Jähriger wird er zum 1. Konzertmeister des Orchestre Mondial ernannt, später des Wisconsin Chamber Orchestra (USA) und des Württembergischen Kammerorchesters.

Von 1990 bis 1999 ist Stefan Muhmenthaler 1. Konzertmeister des Orchestre de la Suisse Romande unter der Leitung von Armin Jordan und Fabio Luisi. Auf Einladung von Christian Zacharias spielt er die Saison 2002/2003 als 1. Konzertmeister des Orchestre de Chambre de Lausanne.

Zur Zeit ist Stefan Muhmenthaler 1. Konzertmeister des Freiburger Kammerorchesters unter Laurent Gendre.

Als Solist ist Stefan Muhmenthaler mit Dirigenten wie, Jörg Faerber, Günther Herbig, Armin Jordan, Ferdinand Leitner, Fabio Luisi, Schlomo Mintz, Mario Venzago, aufgetreten.

Seine Kammermusikpartner sind u.a. Nicholas Chumachenco, Patrick Demenga, Marc Pantillon, Schlomo Mintz, Christoph Schiller.

Stefan Muhmenthaler ist Professor für Violine an der Hochschule Genf/Neuchâtel, und unterrichtet an der Musikschule Thun .



Laurent Gendre chef d'orchestre | Leiter

Après des études de piano à Fribourg et de direction d'orchestre à Bâle, Laurent Gendre est lauréat du prix pour chefs d'orchestre de l'Association des Musiciens Suisses et se perfectionne en Allemagne et en Autriche. Il a dirigé notamment l'Orchestre symphonique de Berne, l'Orchestre de Bretagne, l'Orchestre national de Lettonie, l'Orchestre de chambre de Lausanne, l'Orchestre National de Lorraine, la Camerata Zürich et l'Orchestre baroque 'La Cetra Basel'.

Depuis 1999, il est directeur musical de l'Orchestre de Thoune, avec lequel il donne 10 concerts à l'abonnement par année. Il est fondateur de l'Orchestre de chambre Fribourgeois qui donne son premier concert au début 2009. Son activité comme chef d'opéra le conduit à diriger de nombreux spectacles tant en Suisse qu'en France (Lausanne, Rennes, Reims, Dijon, Metz et Besançon). Il est directeur musical de l'Opéra de Fribourg.

Avec l'ensemble Orlando Fribourg, Laurent Gendre a été invité à se produire dans les festivals des principaux pays européens. L'EOF a réalisé plusieurs enregistrements discographiques remarquables par la presse spécialisée ('10 de Répertoire', 'Pizzicato Award', 'CD of the month' et '5 de Diapason').

A la tête du Chœur d'Oratorio et de l'Orchestre Symphonique de Berne, il interprète les œuvres du répertoire d'oratorio : Le Martyre de Saint-Sébastien, *Elias*, *The Dream of Gerontius* (Elgar), la *Messe Glagolitique* de Janacek, *Ein deutsches Requiem* de Brahms, la *Messe en fa mineur* de Bruckner, *le Requiem* de Dvorak, *Szenen aus Goethes Faust* de Schumann...

Au cours de la saison 2014-15, il dirigera notamment le *Messie* de Händel à Fribourg et Avignon, la *Harmonie-Messe* de Haydn à Berne et *l'Enlèvement au Sérail* de Mozart à Fribourg et Lausanne.

Nach seinem Studium in Fribourg/Freiburg (Klavier) und an der Musikakademie Basel (Dirigieren) erhielt Laurent Gendre den Studienpreis für Dirigieren des Schweizerischen Tonkünstlervereins und bildete sich in Deutschland und Österreich weiter. Er dirigierte u.a. das Berner Symphonieorchester, das Orchestre de Bretagne, das Lettische Nationalorchester, das *Orchestre de chambre de Lausanne*, das *Orchestre National de Lorraine*, die Camerata Zürich und das Barockorchester *La Cetra Basel*.

Seit 1999 ist er Chefdirigent des Stadtorchesters Thun, mit welchem er zehn Abonnements-Konzerte pro Jahr gibt. Er ist Gründer des Freiburger Kammerorchesters und dirigierte 2009 dessen erstes Konzert. Als Operndirigent leitete er zahlreiche Produktionen in der Schweiz und in Frankreich (*Opéra de Lausanne*, Rennes, Reims, Dijon, Besançon). Er ist musikalischer Leiter der *Opéra de Fribourg*.

Mit dem professionellen Vokalensemble Orlando Fribourg wurde Laurent Gendre an zahlreiche Festivals in ganz Europa eingeladen. Das Ensemble Orlando nahm verschiedene CDs auf, die von der Fachpresse ausgezeichnet wurden ("10 de Répertoire", "Pizzicato Award", "CD of the month", "5 de Diapason").

Als Chefdirigent des Oratorienchores Bern und zusammen mit dem Berner Symphonieorchester führt er die grossen Werke der Oratorienliteratur auf: den *Elias*, *Le Martyre de Saint-Sébastien* (Debussy), *The Dream of Gerontius* (Elgar), die *Glagolitische Messe* von Janacek, *Ein deutsches Requiem* von Brahms, die *Messe in f-moll* von Bruckner, das *Requiem* und das *Stabat Mater* von Dvorák, *Szenen aus Goethes Faust* von Schumann usw.

Für die Saison 2014/15 sind *The Messiah* von Händel in Freiburg und Avignon, die *Harmonie-Messe* von Haydn in Bern und *Die Entführung aus dem Serail* von Mozart in Freiburg und Lausanne geplant.





MUSICIEN(NE)S/MUSIKER(INNEN)

Violon/Violine 1:	Georg Jacobi, Gabriella Jungo, Alba Cirafici, Delphine Richard, Ivan Zerpa, Piotr Zielinski, Damaris Donner, Akiko Shimizu
Violon/Violine 2:	Katja Marbet, Julien De Grandi, Filipe Johnson, Cyrille Purro, Emma Durville, Irmgard Fischli
Alto/Viola:	Barbara Steiner, Dorothea Schmid Bögli, Thomas Aubry-Carré, Clément Boudrant
Violoncelle/Violoncello:	Justine Pelna Cholle, Sébastien Bréguet, Pierre-Bernard Sudan, Diane Déglise
Contrebasse/Kontrabass:	Käthi Steuri, Lionel Felchlin, Ivan Nestic
Flûte/Flöte:	Anne-Laure Pantillon, Aline Glasson
Hautbois/Oboe:	Bruno Luisoni, Valentine Collet
Clarinette/Klarinette:	Aurèle Volet, Nathalie Jeandupeux
Basson/Fagott:	Laura Ponti, Ryoko Torii
Cor/Horn:	Stéphane Mooser, Julien Baud
Trompette/Trompète:	Didier Conus, Jean-Marc Bulliard
Trombone/Posaune:	Lucas Francey, Matthias Bachmann, Serge Ecoffey
Timbales/Pauken:	Louis-Alexandre Overney



Hôtel Aux Remparts ****

Porte de Morat, ch de Montrevers 1-3 CH - 1700 Fribourg/Freiburg
Tél: +41 (0)26 347 56 56 Fax: +41 (0)26 347 56 57 www.hotel-remparts.ch



Orchestre de chambre fribourgeois

Case postale 1123
CH-1701 Fribourg
www.ocf.ch

Freiburger Kammerorchester

Postfach 1123
CH-1701 Freiburg i.Ü.
www.ocf.ch

Daniel Margot, administrateur

T+F +41 26 481 28 81
M +41 78 653 52 17
daniel.margot@ocf.ch

Moreno Gardenghi, chargé de production

M +41 79 413 51 61
moreno.gardenghi@ocf.ch

Avec le soutien de la
 Loterie Romande

 ETAT DE FRIBOURG
STAAT FREIBURG


ÉQUILIBRE

