



Ravel
Chostakovitch
Haydn



Orchestre de chambre fribourgeois | Freiburger Kammerorchester

Direction/Leitung: Laurent Gendre
Soliste/Solist: Christian Poltera, violoncelle/Cello

Fribourg/Freiburg, Equilibre, mercredi 20 mai 2015, 20h

Maurice Ravel (1875-1937)

Le Tombeau de Couperin

- I. Prélude
- II. Forlane
- III. Menuet
- IV. Rigaudon



Dmitri Chostakovitch (1906-1975)

Concerto pour violoncelle n°1 en mi bémol majeur, op. 107

- I. Allegretto
- II. Moderato
- III. Cadenza
- IV. Allegro con moto

M. Ravel

D. Chostakovitch

J. Haydn

Joseph Haydn (1732-1809)

Symphonie n°101 en ré majeur, Hob.I : 101 dite "L'horloge"

- I. Adagio - Presto
- II. Andante
- III. Menuet, Allegretto
- IV. Finale, Vivace

„ein einfaches kleines Thema...“

Im Unterschied zu den Symphonien Dmitri Schostakowitschs, in denen stärker Reaktionen auf die realen politisch-gesellschaftlichen Umstände zu erkennen sind, steht in seinen Konzerten eher die Partie des Solisten wie eine Persönlichkeit im Vordergrund. Das Cellokonzert beginnt fast mit der musikalischen Signatur des Komponisten: Schostakowitsch verwendete oft ein musikalisches Motto aus den in Töne übersetzten Anfangsbuchstaben seines Namens (D-S-C-H). Das Thema am Beginn des Cellokonzerts hat eine ähnliche Struktur mit zwei kleinen Sekunden in einem (hier allerdings vergrößerten) Rahmenintervall, und es durchzieht in verschiedenen Abwandlungen den Satz. Als zweites Thema erscheint die Adaption eines Tanzlieds, eines Trepak, der wohl als Verweis auf das gleichnamige Lied Musorgskijs zu lesen ist, eine Art Totentanz. Die Kadenz des Violoncello nimmt im Unterschied zur üblichen dreisätzigen Anlage von Solo-Konzerten in diesem Werk einen eigenen Satz ein. Ihr Höhepunkt leitet in das Finale über, mit einem ebenfalls volkstümlich klingenden Thema. Dieses greift ein georgisches Volkslied auf, allerdings in geschräfter Form, während das Original sentimental Charakter hatte. Möglicherweise ist hier eine verdeckt satirische Absicht des Komponisten anzunehmen, war die Melodie doch als Lieblingslied Stalins bekannt. Hinzu kommen im Finale Rückgriffe auf Material des ersten Satzes, so dass die Themen und besonders das ‚Monogramm‘ in detailreicher Verarbeitung in einem energisch-motorischen Prozess gleichsam ohne Atemholen vorangetrieben werden. Der Kommentar des Komponisten, er habe ‚ein einfaches kleines Thema genommen und entwickelt‘, erweist sich als treffend. Der Parcours des Solisten, dem zeitweilig das Horn als zweite solistische Stimme entgegentritt, wirkt fast wie eine Jagd nach der eigenen Identität, die am Schluss des Werkes in Gestalt des Monogramms gleichsam bestätigt wird.

„une forlane, une gigue; pas de tango, cependant“

Als Tombeau wurden im Barock Huldigungskompositionen zum Andenken an Verstorbene bezeichnet. Maurice Ravel schuf allerdings ein Tombeau, das mit tänzerischen Suitensätzen anstelle gravitätischer Nummern gerade keine eindeutige Traueratmosphäre evoziert. Stattdessen überlagern sich in dem zwischen 1914 und 1917 komponierten Werk Geschichte und Gegenwart: Die einzelnen Sätze sind Freunden Ravels gewidmet, die er im Laufe des Ersten Weltkriegs verloren hatte. Die Nennung von Couperin im Titel verweist jedoch deutlich auf das 18. Jahrhundert.

Die Auseinandersetzung mit dem Grand siècle war um 1900 vor allem eine ästhetische Positionierung. Man sah in den französischen Komponisten des Barock die Begründer einer nationalen Musiktradition, die sich durch Klarheit und Eleganz auszeichnete. Folglich wandten sich zahlreiche Komponisten um 1900, als wiederum die Frage nach dem ‚Französischen‘ in der Musik virulent war, dieser Zeit zu, um an deren ästhetische Grundsätze anzuknüpfen.

Ravels *Prélude* übernimmt typische Bewegungsarten der barocken Vorbilder, *Menuet* und *Rigaudon* beziehen sich auf alte Tanzformen, und die Harmonik schafft eine distanziert-altertümliche Atmosphäre. Eine besondere Rolle kommt der *Forlane* zu, die am deutlichsten mit einem konkreten Vorbild in Verbindung gebracht werden kann, nämlich einem Satz aus François Couperins *Concert royaux* (1722). Dies bestätigt ein Brief Ravels: „Entre temps je turbine à l'intention du pape. Vous savez que cet illustre personnage ... vient de lancer une nouvelle danse, la forlane. J'en transcris une de Couperin. Je vais m'occuper à la faire danse au Vatican par Mistinguett et Colette Willy en travesti.“ Der reale Hintergrund waren Versuche seitens der Kirche, Anfang 1914 den aufkommenden, aber als anstössig empfundenen Tango zu unterdrücken – stattdessen hatte der Papst die ‚alte venezianische Furlana‘ als angeblich

sittlichere Alternative empfohlen. Kurz darauf fertigte Ravel eine Klaviertranskription von Couperins *Forlane* an, in der ihn wohl besonders eine hartnäckig wiederkehrende harmonische Wendung reizte, an die sich die Forlane im *Tombeau* ebenso wie in ihrer Motivik erkennbar anlehnt. Ravel's Idee einer höchst weltlichen Forlane, getanzt von bekannten Variétékünstlerinnen, ist ein mokanter Seitenblick auf Autoritäten. Die Anknüpfung an einen wichtigen musikhistorischen Moment dient hingegen als Ausgangspunkt für ein durch und durch ‚französisches‘ Werk in seiner persönlichen, aktuellen Sprache.

„the inexhaustible Haydn“

Joseph Haydn wurde Anfang der 1790er Jahre im musikbegeisterten London wie ein Star empfangen. Er hatte er bereits zuvor Angebote von Konzertunternehmern erhalten, an die Themse zu kommen. Als er nach dem Tode seines bisherigen Dienstherrn Fürst Esterházy tatsächlich ein lukratives Engagement mit dem Londoner Veranstalter Salomon annahm, traf er auf ein ebenso interessiertes wie anspruchsvolles Publikum, das von Musik erwartete, ästhetisch anspruchsvoll und auf intelligente Weise unterhaltsam zu sein. Einen gerade unerschöpflichen Reichtum seiner Einfälle sah das London Publikum auch in der Symphonie Nr. 101 bestätigt, über die eine Zeitungskritik 1794 urteilte: „having found a happy subject, no man knows like HAYDN how to produce incessant variety, without once departing from it.“ Der ‚tickende‘ Begleitrhythmus des zweiten Satzes (auf den sich der gängige Beiname „L'Horloge“ bezieht) ist dabei nur eines der Elemente, deren kompositorische Möglichkeiten erprobt werden. In der Tat führt Haydn – wie in allen seinen Londoner Symphonien – grundsätzlich vor, wie mit den Konventionen der Gattung und dem konkreten musikalischen Material gespielt werden kann, indem die Zuhörer durch unerwartete harmonische Wendungen, metrische Ambivalenzen und thematische Verknüpfungen zwischen den Sätzen überrascht werden. Gerade im Menuett wird, weit über den eigentlichen Tanzcharakter hinausgehend, vorgeführt, welche Vielfalt an Gestalten aus dem simplen chromatischen Abgang der zweiten Phrase gewonnen werden kann. Das energiegeladene und aus klar gegliederten, kontrastreichen Abschnitten gebildete Finale in Rondoform führt dagegen schon eine auf Beethoven vorausweisende genuin symphonische Schreibart vor.

Inga Mai Groote

« Un petit thème tout simple... »

À la différence des symphonies, qui trahissent des réactions aux conditions sociopolitiques, la partie de soliste apparaît plus personnelle dans les concertos de Dmitri Chostakovitch. Le concerto pour violoncelle semble commencer par la signature musicale du compositeur : Chostakovitch recourait souvent à un motif constitué des initiales de son nom transposées en notes de musique (D-S-C-H, *ré-mi bémol-do-si*). Le premier thème a une structure similaire, avec deux secondes mineures dans un intervalle – plus grand dans le cas présent – qui traverse le mouvement en différentes variations. Le second thème est l'adaptation d'une danse, un *trepak* à lire comme une référence à un lied éponyme de Moussorgski, une sorte de danse macabre. Contrairement à la structure tripartite traditionnelle des concertos, la cadence du violoncelle constitue un mouvement en soi dans cette œuvre. Son sommet conduit au finale, dont le thème se pare également de sonorités populaires. Celui-ci reprend une chanson populaire géorgienne, sous une forme plus tranchante néanmoins, alors que l'original avait un caractère sentimental. Peut-être y a-t-il une intention satirique cachée du compositeur, car la mélodie passait pour être la préférée de Staline. Par ailleurs, le finale reprend le matériau du premier mouvement de sorte que les thèmes, et en particulier le « monogramme », s'enchaînent presque en un seul souffle dans un traitement détaillé et une écriture rythmique énergique. Le compositeur expliqua avoir « pris et développé un petit thème tout simple » ; ce commentaire s'avère exact. Le parcours du soliste, auquel répond par moments le cor à titre de seconde voix soliste, fait presque l'effet d'une course à l'identité, confirmée pour ainsi dire à la fin de l'œuvre sous la forme du monogramme.

« Une forlane, une gigue ; pas de tango, cependant »

Dans la musique baroque, on entend par tombeau un hommage à la mémoire d'un défunt. Maurice Ravel a néanmoins composé un tombeau qui n'évoque pas à proprement parler une ambiance de deuil, avec une suite de danses en lieu et place de mouvements solennels. Histoire et contemporanéité s'enchevêtrent dans cette œuvre écrite entre 1914 et 1917 : les différents mouvements sont dédiés à des amis de Ravel tombés au cours de la Première Guerre mondiale. La mention de Couperin dans le titre fait néanmoins clairement référence au XVIII^e siècle.

Vers 1900, la confrontation avec le grand siècle était surtout un positionnement esthétique. On voyait dans les compositeurs français de l'époque baroque les fondateurs d'une tradition musicale nationale qui se distinguait par sa clarté et son élégance. De nombreux compositeurs se sont alors tournés vers cette époque dans le but de renouer à ses principes esthétiques, tandis que la question du caractère français dans la musique regagnait en virulence.

Le *Prélude* de Ravel reprend des mouvements caractéristiques des modèles baroques, le *Menuet* et le *Rigaudon* se réfèrent à d'anciennes formes de danse et l'harmonie crée une ambiance archaïque et distante. La *Forlane*, que l'on peut sans nul doute associer à un modèle concret, à savoir un mouvement des *Concerts royaux* de François Couperin (1722), revêt un rôle particulier. Ce que confirme Ravel dans une lettre : « Je turbine à l'intention du pape. Vous savez que cet auguste personnage [...] vient de lancer une nouvelle danse : la forlane. J'en transcris une de Couperin. Je vais m'occuper à la faire danser au Vatican par Mistinguett et Colette Willy en travesti. » Le véritable contexte fut différent : début 1914, l'Église tenta de réprimer le tango naissant, ressenti comme choquant – à la place, le pape recommanda l'ancienne *furlana* vénitienne comme alternative soi-disant plus morale. Peu après, Ravel réalisa une transcription pour piano de la *Forlane* de Couperin, dans laquelle une tournure harmonique récurrente le séduisait tout particulièrement. La forlane du *Tombeau* s'en inspire visiblement, tout comme ses motifs. L'idée de Ravel d'une forlane hautement profane,

dansée par de célèbres artistes de music-hall, est un regard en coin moqueur à l'égard des autorités. Le rattachement à un moment important de l'histoire de la musique sert en revanche de point de départ à une œuvre tout à fait « française » dans son langage actuel et personnel.

« The inexhaustible Haydn »

Joseph Haydn fut accueilli en star dans la Londres mélomane du début des années 1790. Auparavant, des organisateurs de concerts lui avaient déjà proposé de s'installer sur les bords de la Tamise. En acceptant un engagement lucratif avec l'imprésario londonien Salomon suite au décès de son protecteur, le prince Esterházy, il tomba sur un public aussi intéressé qu'exigeant, qui attendait de la musique qu'elle soit esthétiquement raffinée et intelligemment divertissante. Le public vit une confirmation de la richesse inépuisable de ses idées dans la symphonie n° 101, dont s'émerveilla un critique en 1794 : « Having found a happy subject, no man knows like HAYDN how to produce incessant variety, without once departing from it. » Le rythme de l'accompagnement dans le deuxième mouvement – qui rappelle le tic-tac de l'horloge et a donné à la symphonie son nom – n'est qu'un des éléments dont Haydn expérimente les possibilités de composition. En effet, comme dans toutes ses symphonies londoniennes, Haydn joue avec les conventions du genre et le matériau musical concret en surprenant les auditeurs par des tournures harmoniques inattendues, des ambivalences métriques et des associations thématiques entre les mouvements. Le menuet, au-delà du caractère de danse intrinsèque, présente une multiplicité de formes à partir du simple départ chromatique de la seconde phrase. Le finale énergique, en forme de rondo, se compose de parties clairement articulées et contrastées et révèle une écriture véritablement symphonique qui préfigure Beethoven.

Inga Mai Groote

Traduction : Lionel Felchlin

Christian Poltéra violoncelle | Cello

Né à Zurich en 1977, Christian Poltéra a étudié auprès de Nancy Chumachenco et Boris Pergamenchikov, puis Heinrich Schiff à Salzbourg et à Vienne.

En soliste, il collabore avec des orchestres prestigieux – Gewandhaus de Leipzig, Los Angeles Philharmonic, Münchner Philharmoniker, Oslo Philharmonic, BBC Symphony, Bamberg Symphony, Tonhalle de Zurich, Santa Cecilia de Rome, Chamber Orchestra of Europe, Orchestre de Paris, Orchestre révolutionnaire et romantique, Deutsche Kammerphilharmonie de Brême, Camerata de Salzbourg.

Il se produit notamment sous la baguette de Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Bernard Haitink ou Sir John Eliot Gardiner. Christian Poltéra se consacre également à la musique de chambre, avec des partenaires tels que Mitsuko Uchida, Christian Tetzlaff, Thomas Zehetmair, Gidon Kremer, Lars Vogt, Leif Ove Andsnes, Kathryn Stott, Martin Fröst ou les quatuors Zehetmair et Aury. Avec Frank Peter Zimmermann et Antoine Tamestit, il forme un trio à cordes invité dans les plus grandes salles du monde. Par ailleurs, il est l'hôte de festivals réputés, à l'instar de Salzbourg, Lucerne, Édimbourg, Berlin, Vienne, Schleswig-Holstein, Londres (Proms) ou Los Angeles (Hollywood Bowl).

En 2004, il s'est vu décerner le « Borletti-Buitoni Award » et la BBC l'a désigné « New Generation Artist ».

La discographie de Christian Poltéra reflète la diversité de son répertoire, qui compte aussi bien les concertos de Dvorak, Dutilleux, Lutoslawski, Toch, Schoeck, Honegger et Martin que des œuvres de musique de chambre de Prokofiev, Fauré, Saint-Saëns, Mozart ou encore Schubert. Ses enregistrements ont obtenu de nombreuses distinctions (« BBC Music Choice », « Editor's Choice » de *Gramophone Magazine*, « Diapason d'Or »).

Christian Poltéra joue le célèbre violoncelle Mara d'Antonio Stradivarius de 1711.

Christian Poltéra wurde 1977 in Zürich geboren. Nach Unterricht bei Nancy Chumachenco und Boris Pergamenschikow studierte er bei Heinrich Schiff in Salzburg und Wien.

Als Solist arbeitet er mit führenden Orchestern zusammen wie z.B. dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Los Angeles Philharmonic, den Münchner Philharmonikern, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, den Bamberg Symphony, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Santa Cecilia Orchestra Rom, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Orchestre de Paris, dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und der Camerata Salzburg.

Dabei gehören Dirigenten wie Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Bernard Haitink und Sir John Eliot Gardiner zu seinen Partnern.

Intensiv widmet er sich auch der Kammermusik mit Musikern wie Mitsuko Uchida, Christian Tetzlaff, Thomas Zehetmair, Gidon Kremer, Lars Vogt, Leif Ove Andsnes, Kathryn Stott, Martin Fröst, dem Zehetmair und dem Aury Quartett.

Zusammen mit Frank Peter Zimmermann und Antoine Tamestit bildet er ein festes Streichtrio, das in den bedeutenden Musikmetropolen zu Gast ist.

Ferner tritt er bei renommierten Festivals wie Salzburg, Luzern, Edinburgh, Berlin, Wien, Schleswig-Holstein, London (Proms) und Los Angeles (Hollywood Bowl) auf.

2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet und als BBC New Generation Artist ausgewählt.

Christian Poltéra's Diskographie spiegelt sein vielseitiges Repertoire wider, zu dem Cellokonzerte von Dvorak, Dutilleux, Lutoslawski, Toch, Schoeck, Honegger und Martin ebenso gehören wie Kammermusik von Prokofjew, Fauré, Saint-Saens, Mozart und Schubert. Seine Aufnahmen sind vielfach ausgezeichnet worden (u. a. "BBC Music Choice", "Editor's Choice" Gramophone Magazine, "Diapason d'Or").

Christian Poltéra spielt das berühmte Violoncello „Mara“ von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1711.





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 remarqués 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 Séraïl'* 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 Oratorienchors Bern und zusammen mit dem Berner Symphonieorchester führt er die grossen Werke der Oratoriennliteratur 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.



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

MUSICIENS/MUSIKERINNEN-MUSIKER

Violon/Violine 1:	Stefan Muhmenthaler, Gabriella Jungo, Alba Cirafici, Delphine Richard, Ivan Zerpa, Piotr Zielinski, Stéphanie Cougil, Akiko Shimizu
Violon/Violine 2:	Tanja Conrad, Katia Marbet, Julien De Grandi, Filipe Johnson, Noélie Perrinjaquet, Irmgard Fischli
Alto/Viola:	Julika Pasche Schmid, Dorothea Schmid Bögli, Clément Boudrant, Thomas Aubry-Carré
Violoncelle/Violoncello:	Justine Pelnena Chollet, Sébastien Bréguet, Diane Déglise, Simon Zeller
Contrebasse/Kontrabass:	Käthi Steuri, Lionel Felchlin
Flûte/Flöte:	Béatrice Jaermann, 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/Trompete:	Didier Conus, Jean-Marc Bulliard
Timbales/Pauken:	Louis-Alexandre Overney
Harpe/Harfe:	Marie Trottmann
Célesta/Celesta:	Etienne Murith



Orchestre de chambre fribourgeois

Freiburger Kammerorchester

Case postale 1123

1701 Fribourg

026 481 28 81

info@ocf.ch

www.ocf.ch

Avec le soutien de la
LOTERIE ROMANDE

ETAT DE FRIBOURG
STAAT FREIBURG

éQUILIBRE