



# Concert d'abonnement n°5

En collaboration avec l'Ensemble Symphonique Neuchâtel

## Sibelius Berlioz



Orchestre de chambre fribourgeois  
Freiburger Kammerorchester

Direction : Laurent Gendre

Soliste : Ingolf Turban, violon

Fribourg, Equilibre, jeudi 19 mai 2016, 20h  
La Chaux-de-Fonds, Salle de Musique, vendredi 20 mai, 20h15



# Jean Sibelius

## **Concerto pour violon en ré mineur, op. 47**

- I. Allegro moderato
- II. Adagio di molto
- III. Allegro ma non tanto

- - - - -

# Hector Berlioz

## **Symphonie Fantastique op. 14**

(ou *Épisode de la vie d'un artiste*, symphonie fantastique en cinq parties)

- I. Rêveries, passions
- II. Un bal
- III. Scène aux champs
- IV. Marche au Supplice
- V. Songe d'une Nuit du Sabbat



Si l'image d'Hector Berlioz reste indissolublement liée à la *Symphonie fantastique* (et cela malgré l'impressionnante série de chefs-d'œuvre qui ont suivi ce premier éclat), ce n'est pas seulement dû à sa taille encore relativement classique, qui en fait une partition abordable pour les programmes de concerts, ou à ses qualités stylistiques. Il y a encore cette date emblématique, 1830 : l'année de la Révolution de Juillet et de la « bataille d'*Hernani* », qui voit l'éclosion du romantisme frénétique qui balaie les restes de l'Ancien Régime prétendument restauré. Ce cadre « révolutionnaire » est évident dans l'agressivité et dans la fureur destructrice de cette musique : le jeu des contrastes dynamiques, l'asymétrie des phrases, les accents qui tombent toujours là où on ne les attend pas, ainsi que l'orchestration géniale aux sonorités grotesques. Ajoutons le jeu de transformations que subit, de mouvement en mouvement, l'« idée fixe », la mélodie lyrique qui représente la bien-aimée de l'artiste, défigurée dans le final jusqu'au vulgaire (à la même époque Victor Hugo prêche une esthétique du « laid ») ; ou encore cette exhibition d'égotisme sous forme d'un « programme » quasi autobiographique, que Robert Schumann rejetait comme « charlatanesque », tout en admirant la symphonie.

Berlioz a laissé plusieurs versions de ce « plan du drame instrumental ». Le protagoniste serait un jeune musicien en proie au « vague des passions », éperdument épris d'une femme qui lui apparaît toujours sous la forme d'une « pensée musicale » (I : *Rêveries, passions*) ; il la rencontre lors d'une fête (II : *Un bal*), il se souvient d'elle tandis qu'il se trouve dans la nature, écoutant les ranz des vaches (III : *Scène aux champs*) ; ensuite, « ayant acquis la certitude que son amour est méconnu », il « s'empoisonne avec de l'opium » : il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est conduit au supplice et « qu'il assiste à sa propre exécution » (IV) ; qu'il se trouve au sabbat, « au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorcières, de monstres de toute espèce », dans laquelle figure sa bien-aimée transfigurée en mégère (V). Dans une autre version, toute la symphonie (pas seulement les deux derniers mouvements) est censée représenter les cauchemars du *je* lyrique empoisonné.

Certains indices montrent qu'après sa première rencontre avec *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, en 1827, Berlioz avait entamé la composition d'une série de pièces inspirées du drame, dont certaines ont été recyclées pour façonner d'autres œuvres ou sont restées dans un tiroir jusqu'au 'vrai' *Roméo et Juliette* de 1839. Les deux premiers mouvements de la *Fantastique* pourraient avoir été, à l'origine, une pièce exprimant la rêverie amoureuse de Roméo et une description de la grande fête chez les Capulets durant laquelle il réussit, de temps en temps (les retours de l'idée fixe), à échanger quelques mots avec Juliette. L'« artiste » de la *Fantastique* serait-il donc une sorte de Roméo ayant perdu son nom ? Berlioz aurait-t-il toujours raconté la même histoire sous les dépouilles littéraires de ses héros tour à tour shakespeariens, goethéens, byroniens ou 'berlioziens' ?

En effet, une pièce instrumentale « à programme » n'est pas pour Berlioz une description d'événements qui ont lieu dans le monde des phénomènes, mais l'expression du sens spirituel profond dont ces mêmes événements constituent une autre incarnation. Une musique peut donc migrer d'un 'sujet' à un autre, si les valeurs qu'elle exprime sont les mêmes. D'ailleurs, les héros qu'il nous présente, mélancoliques et fiévreux, rêveurs et marginalisés, se ressemblent tous : unis dans le même refus d'un modèle social arrogant et mécanique, dans la même bataille idéaliste pour un monde différent et plus poétique.

## Sibelius : *Concerto pour violon et orchestre*

Le genre du concerto pour soliste et orchestre repose sur une dialectique, parfois difficile à gérer, entre le contenu thématique et expressif de la pièce et la dimension spectaculaire de l'interprétation, visant à mettre en valeur la virtuosité technique du soliste. Dans le cas du concerto pour violon de Jean Sibelius, la mise au point de l'équilibre a été particulièrement délicate. Le compositeur finlandais affectionnait un langage musical sévère et poétique, dans lequel l'évocation tantôt lyrique tantôt solennelle du paysage nordique s'unit à quelques allusions au folklore de sa patrie, laissant peu de place à l'écriture brillante. Toutefois, il était également excellent violoniste, au point d'avoir longtemps envisagé une carrière de virtuose, finalement abandonnée pour la composition. Présenté à Helsinki en 1904, après une longue gestation, le Concerto en ré mineur fut immédiatement laminé par la critique qui trouva que l'écriture du soliste, techniquement très difficile, s'intégrait mal à la nature musicale générale, plus contemplative, de la pièce. En effet, notamment dans le premier mouvement, cette version originale était plus hétérogène (incluant une seconde *cadenza* soliste dans le style des œuvres pour violon seul de Johann Sebastian Bach), plus contrastée rythmiquement et plus nettement dominée par la virtuosité du violon que l'actuelle.

Reconnaissant sans doute le bien fondé des critiques, Sibelius remania l'œuvre, qui connut un nouveau début à Berlin – sous la baguette de Richard Strauss – en 1905. Le premier mouvement est maintenant dominé par des matériaux au ton uniformément pensif, d'une couleur soit archaïsante soit lyrique, avec de brèves culminations folkloriques ; le soliste fusionne mieux avec le tout, sauf lorsqu'il se déchaîne dans une *cadenza* virtuose, située au milieu du mouvement, là où l'on attendrait une section de développement. L'idée, en somme, est de ne pas forcer la superposition entre virtuosité et lyrisme, mais de les présenter comme des moments différents et complémentaires de la forme musicale.

Le deuxième mouvement est une romance aux allures de rêverie envoûtante, tandis que le troisième met en valeur la dimension nationale au moyen d'une sorte de danse folklorique aux rythmes lourdement insistants et aux harmonies souvent statiques, qui fournit une bonne base pour une écriture soliste très ardue. Le bon mot, souvent cité, du grand critique anglais Donald Tovey (1875-1940) qu'y vit « une polonaise pour ours polaires » visait précisément à capturer la saveur caractéristique et régionale de cette musique 'nordique' et très identitaire. Il s'est imposé – voyez la force des représentations stéréotypées – malgré le fait qu'il n'y a jamais eu d'ours polaires en Finlande (sauf dans les zoos), mais seulement des bruns...

*Luca Zoppelli*  
*Université de Fribourg*



Wenn unser Bild von Hector Berlioz untrennbar verbunden ist mit der *Symphonie fantastique* (und dies trotz der eindrücklichen Serie von Meisterwerken, die auf diesen ersten Geniestreich folgte), dann ist dies nicht nur ihrem verhältnismässig klassischem Umfang geschuldet, die sie zur konzertprogrammtauglichen Partitur macht, noch ihren stilistischen Qualitäten. Da ist noch die symbolträchtige Jahreszahl 1830: Das Jahr der Julirevolution und der „Theaterschlacht um Hernani“, in dem die frenetische Romantik voll aufblüht und die Reste des nur zum Schein restaurierten Ancien Régime weggefegt. Der „revolutionäre“ Schwung ist in der Aggressivität und destruktiven Wüten dieser Musik ohrenfällig: Das Spiel mit dynamischen Kontrasten, die Asymmetrie der Phrasen, Akzente, die immer dort fallen, wo man sie nicht erwartet, dann die geniale Orchestrierung mit grotesken Klangfarben. Anzufügen ist an dieser Stelle auch das Spiel mit den Veränderungen, welche die „idée fixe“, also die Melodie, welche die Geliebte des Künstlers charakterisiert, von Satz zu Satz durchläuft, und im Finale bis ins Vulgäre verunstaltet wird (zur selben Zeit predigt Victor Hugo eine Ästhetik des „Hässlichen“); oder auch die Zurschaustellung einer gewissen Egomane in Form eines quasi autobiographischen Programms, was Robert Schumann zurückwies, da „solche Wegweiser (..) immer etwas Unwürdiges und Scharlatanmäßiges“ hätten... (Die Symphonie als Ganzes jedoch bewunderte Schumann!)

Berlioz hinterliess mehrere Versionen dieses „Plans des Instrumentaldramas“. Der Protagonist wäre demnach ein junger Musiker inmitten der „Wellen der Leidenschaft“, hoffnungslos verliebt in ein weibliches Wesen, das ihm immerzu erscheint in Form eines „musikalischen Gedankens“ (I: *Träumerei, Leidenschaft*). Er trifft sie auf einem Fest (II: *Ein Ball*), in der Natur erinnert er sich an sie, als er den Kuhreihen hört (III: *Ländliche Szene*). Als er danach „die Gewissheit erlangt, dass seine Liebe unverstanden bleibt“, „vergiftet er sich mit Opium“: Er träumt, er habe seine Geliebte getötet, dass er dafür zum Schafott geführt wird und „seiner eigenen Hinrichtung beiwohnt“ (IV), am Sabbat teilnimmt „inmitten einer fürchterlichen Truppe von Fratzen, Hexen und Monstern aller Arten“, in der auch seine Geliebte auftaucht, verwandelt in eine Megäre (V). In einer andern Version stellt die ganze Symphonie, nicht nur die beiden letzten Sätze, die Alpträume des vergifteten lyrischen Ichs dar.

Wie gewisse Indizien aufzeigen, hat Berlioz nach seinem ersten Kontakt mit *Romeo und Julia* von William Shakespeare 1827 die Komposition einer ganzen Serie von Werken in Angriff genommen, die sich an diesem Drama inspirierten. Einige davon wurden in anderen Werken wiederverwendet, andere blieben in der Schublade bis zum „echten“ *Roméo et Juliette* von 1839. Die ersten beiden Sätze der *Symphonie fantastique* hätten ursprünglich die verliebte Träumerei Romeos und das grosse Fest der Capulets darstellen können, während dem er von Zeit zu Zeit (wenn die *idée fixe* wieder erklingt), ein paar Worte mit Juliette wechseln kann. Wäre der „Künstler“ des Programms ein Romeo, der seines Namens verlustig ging? Hat Berlioz immer dieselbe Geschichte erzählt, in Verkleidung wechselnder Helden, die mal Shakespeares, mal Goethes, mal Byrons und mal Berlioz' eigener Welt entsprangen?

„Programm Musik“ ist für Berlioz nicht eine Beschreibung von Ereignissen, die in einer Wunderwelt wirklich stattgefunden haben, sondern der Ausdruck des zugrunde liegenden Geistes, der in diesen Ereignissen konkret wird. Musik kann demnach von einem „Subjekt“ zum andern wandern, wenn die Werte, die sie ausdrückt, dieselben bleiben. Die Helden, die er uns näherbringt,

sind sich übrigens ähnlich in ihrer Melancholie, ihrem Fieber, an den Rand gedrängt in ihrer Verträumtheit: Sie lehnen das arrogante und mechanische Sozialmodell ab und kämpfen dieselbe idealistische Schlacht für eine andere, poetischere Welt.

### *Sibelius: Konzert für Violine und Orchester*

Die Gattung des Konzertes für Solist(in) und Orchester beruht auf der manchmal heiklen Dialektik zwischen dem thematischen und expressiven Inhalt des Stücks einerseits und der spektakulären Dimension der Interpretation andererseits, welche die technische Virtuosität des Solisten/der Solistin zur Geltung bringen soll. Im Fall von Sibelius' Violinkonzert war die Austarierung dieses Gleichgewichts besonders delikat. Der finnische Komponist hatte eine Vorliebe für eine strenge und poetische musikalische Sprache, in der sich das manchmal lyrische, manchmal feierliche Heraufbeschwören der nordischen Landschaft mit Anklängen an der Folklore seiner Heimat vereint, ohne einer brillanten Schreibweise viel Platz zu lassen. Doch er war auch ein hervorragender Geiger und hatte lange eine Solokarriere angestrebt, die er schliesslich zugunsten der Komposition aufgab. Nach einem langwierigen Entstehungsprozess wurde das Konzert in d-Moll 1904 in Helsinki vorgestellt – und sofort von der Kritik plattgewalzt, die fand, die technisch sehr schwierige Solistenpartie integriere sich schlecht in die allgemein beschaulichere musikalische Stimmung des Stücks. In der Tat war diese erste Fassung besonders im ersten Satz heterogener (mit einer zweiten Solokadenz im Stil der Werke für Violine solo von J.S. Bach), rhythmisch kontrastreicher und deutlicher dominiert von der Virtuosität der Solovioline, als die aktuelle Version.

Zweifellos erkannte Sibelius das Körnchen Wahrheit der Kritik und überarbeitete das Stück, das 1905 in Berlin unter der Leitung von Richard Strauss neu aufgelegt wurde. Im ersten Satz dominiert nun ein nachdenklicher Ton mit archaisierenden und lyrischen Farben, mit kurzen folkloristischen Höhepunkten; der Solopart fusioniert besser mit dem Ganzen, ausser an der Stelle, an der er sich losreisst zu einer virtuosen Solokadenz – dies mitten im Satz, wo man eigentlich eine Durchführung erwartet hätte. Die Idee ist, die Überlagerung von Virtuosität und lyrischem Ton nicht zu strapazieren, sondern sie als unterschiedliche und sich ergänzende Momente ein und derselben musikalischen Form zu verwenden.

Der zweite Satz ist eine Romanze, die wie eine bezaubernde Träumerei klingt, während der dritte Satz das nationale Element in einer Art Volkstanz mit schweren, insistierenden Rhythmen und oft statischen Harmonien zur Geltung bringt, was einen guten Grund zu einer höchst anspruchsvollen Solistenpartie legt. Das Bonmot des grossen englischen Kritikers Donald Tovey (1875-1940), der darin eine „Polonaise für Eisbären“ sah, sollte wohl genau die charakteristische, regionale Saftigkeit dieser „nordischen“ und sehr auf die Identität bezogenen Musik umschreiben. Der Ausspruch hat sich gehalten – man merke die Macht stereotyper Wiederholungen! – trotz der Tatsache, dass es in Finnland überhaupt keine Eisbären gab und gibt (ausser in Zoos), sondern bloss braune...

*Luca Zoppelli, Universität Freiburg*  
Übersetzung FKO









## Ingolf Turban Violon | Violine

Soliste aux Philharmonies de Berlin et Munich, au Kennedy Center à Washington, au New York Avery Fisher Hall, à la Tonhalle de Zurich, à la Salle dorée du Musikverein de Vienne ou à la Scala de Milan, avec des chefs d'orchestre tels que Sergiu Celibidache, Charles Dutoit, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yehudi Menuhin, Jun Märkl et Marcello Viotti, Ingolf Turban promeut, à côté des grands classiques du violon, un répertoire méconnu et rarement interprété.

Sa contribution et son engagement pour l'œuvre de Niccolò Paganini connaissent un franc succès, comme en mars 2006 avec le New York Philharmonic Orchestra, sans oublier l'enregistrement des 6 Concertos pour violon (Telos Records) et le documentaire télévisé « Le secret de Paganini » (merkur.tv en 2006).

Son vaste répertoire comprend tous les styles et plus de 40 CD. Nombre de ses « premiers enregistrements » font désormais partie des programmes de concert.

En 2005, il fonde l'orchestre de chambre « I Virtuosi di Paganini » et l'année suivante - après 11 ans d'enseignement à la Haute école de Musique et d'Arts de la Scène de Stuttgart - Ingolf Turban répond favorablement à l'invitation de la Haute école de Musique et de Théâtre de Munich, où il vit à présent avec sa famille.

Solist in den Philharmonien von Berlin und München, im Kennedy Center in Washington, in der New Yorker Avery Fisher Hall, in der Züricher Tonhalle, im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins oder der Mailänder Scala, mit Dirigenten wie Sergiu Celibidache, Charles Dutoit, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Yehudi Menuhin, Jun Märkl und Marcello Viotti, trägt er neben den Werken der großen Violinliteratur ein zum Teil nie gehörtes Repertoire in die Welt.

Allein sein Einsatz für das Werk Niccolò Paganinis feiert ungewöhnliche Erfolge, wie im März 2006 mit den New Yorker Philharmonikern; zudem mit der Gesamteinspielung der 6 Violinkonzerte (Telos Records) und in der Fernsehdokumentation „Paganinis Geheimnis“ (merkur.tv 2006).

Sein umfangreiches Repertoire aller Stilrichtungen ist mittlerweile auf über 40 CD-Produktionen dokumentiert. Einst vielbeachtete Ersteinspielungen, sind viele Werke heute in den gängigen Konzertbetrieb eingeflossen.

2005 gründete er das Kammerorchester „I Virtuosi di Paganini“.

Im Jahre 2006 folgte Ingolf Turban, der bis dahin 11 Jahre an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst unterrichtet hatte, dem Ruf an die Hochschule für Musik und Theater in München.

Ingolf Turban lebt mit seiner Familie in München.





# MUSICIENS/MUSIKERINNEN-MUSIKER

(en italique: membres de l'ESN / Kursiv gedrückt: ESN Musikerinnen und Musiker)

Violon/Violine 1:	Stefan Muhmenthaler, <i>Patrick Schleuter</i> , Georg Jacobi, <i>Myriam Andrey</i> , Delphine Richard, <i>Carole Haering</i> , Piotr Zielinski, <i>Alexandru Patrascu</i> , Noélie Perrinjaquet, <i>Clémence Huguet</i> , Ivan Zerpa, <i>Emma Durville</i>
Violon/Violine 2:	Alba Cirafici, <i>Pascale Ecklin</i> , Julien De Grandi, <i>Prisca Märki</i> , Stéphanie Cougil, <i>Fabienne Sunier</i> , Cyrille Purro, <i>Carole Zanchi</i> , Irmgard Fischli, <i>Mihai Francu</i>
Alto/Viola:	Barbara Steiner, <i>Céline Portat</i> , Thomas Aubry-Carré, <i>Laurence Crevoisier</i> , Davide Montagne, <i>Greta Somlai</i> , Ruggero Pucci, <i>Isabelle Gottraux</i>
Violoncelle/Cello:	Justine Pelhena Chollet, <i>Michel Faivre</i> , Sébastien Bréguet, <i>Esther Monnat</i> , Magda Morosanu, <i>Catherine Vay</i>
Contrebasse/Kontrabass:	<i>Tashko Tasheff</i> , Lionel Felchlin, Dominique Bettens, <i>Ioan Enache</i>
Flûte/Flöte:	Béatrice Jaermann, Aline Glasson
Hautbois/Oboe:	<i>Nathalie Gullung</i> , <i>Sandra Barbezat</i> , Clothilde Ramond (écho)
Clarinete/Klarinette:	Aurèle Volet, Nathalie Jeandupeux
Basson/Fagott:	Laura Ponti, Ryoko Torii, <i>Alessandro Battaglini</i> , <i>Nelly Fluckiger</i>
Cor/Horn:	Stéphane Mooser, Julien Baud, <i>Vesco Manchev</i> , <i>Vincent Canu</i>
Trompette/Trompete:	Didier Conus, Jean-Marc Bulliard, <i>Sylvain Tolck</i> , <i>Vincent Pellet</i>
Trombone/Posaune:	Lucas Francey, Matthias Bachmann, Serge Ecoffey
Tuba:	Etienne Crausaz, José Niquille
Timbales-Perc./Pauken-Schlagwerk:	Louis-Alexandre Overney, Maxime Favrod, Richard Kuster, Vincent Boillat, Sébastien Aegerter
Harpe/Harfe:	Marie Trottmann, Adèle Savoy

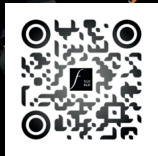


Hôtel Aux Remparts ★★★★★  
[www.hotel-remparts.ch](http://www.hotel-remparts.ch)

Porte de Morat  
Chemin de Montrevers 1  
CH - 1700 Freiburg

T +41 (0)26 347 56 56  
F +41 (0)26 347 56 57  
@ [info@hotelremparts.ch](mailto:info@hotelremparts.ch)





**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

 **radiofr**  
radio fribourg | freiburg

 **É**  
ÉQUILIBRE