



Orchestre de chambre fribourgeois
Freiburger Kammerorchester

Sérénade pour orchestre

Equilibre Fribourg

Vendredi 9 septembre 2022 - 20h

Alexei VOLODIN, piano

Direction : Laurent GENDRE

Programme | Programm

Sérénade pour orchestre

Solistes : Alexei VOLODIN, piano

Direction : Laurent GENDRE

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Concerto pour piano n° 22 en mi bémol majeur, K. 482

Allegro

Andante

Allegro / Andantino cantabile / Primo tempo

Johannes Brahms (1833-1897)

Sérénade n° 1 en ré majeur op. 11

Allegro molto

Scherzo: Allegro non troppo

Adagio non troppo

Menuetto I - Menuetto II - Menuetto I

Scherzo: Allegro

Rondo: Allegro

Vienne, fin du XVIII^e siècle, berceau du classicisme en musique. Pendant le Carême et l'Avent, lorsque les productions opératiques sont bannies pour des raisons religieuses, les Viennois ont quand même la possibilité de remplacer les plaisirs interdits de l'opéra par des concerts dans des lieux publics ou privés (du théâtre de cour aux jardins et des salons aux académies). Bien que les concerts publics comportent presque toujours au moins une symphonie, ils sont essentiellement destinés à l'exécution de pièces permettant une exhibition soliste, soit vocale, comme le chant d'un air, soit instrumentale, comme le jeu d'un concerto soliste, normalement pour piano et orchestre. Le goût pour la performance soliste – durant laquelle l'interprète d'une certaine façon se 'met en scène' en entrant en relation avec une autre entité musicale (l'orchestre) grâce à une identité sonore propre, presque à la manière d'un personnage théâtral – rencontre inévitablement la préférence marquée du public viennois, friand d'opéra. Ainsi, bien qu'en l'absence d'une intrigue, l'écoute d'un concerto soliste peut ressembler à la participation à un spectacle.

Mozart, après son arrivée à Vienne en 1781 – où il reste pendant une décennie jusqu'à sa mort précoce à 35 ans – sent rapidement que ce type de composition, jusqu'alors par lui peu abordé au profit de la symphonie, est en réalité le genre instrumental le plus apprécié du public viennois et celui dans lequel lui-même peut par ailleurs donner le meilleur, à la fois comme compositeur et virtuose du piano. Il se consacre alors à l'écriture de concertos pour piano et orchestre au rythme moyen de trois à quatre par année, qu'il joue personnellement plusieurs fois dans toutes les salles possibles.

Fin 1785, alors qu'il est en train de composer son premier *opera buffa* pour Vienne, les *Noces de Figaro* – il est donc plongé dans le style du théâtre musical – il achève la composition du Concerto pour piano et orchestre n°22 en Mi bémol majeur KV 482, qui porte en lui plusieurs caractéristiques du style théâtral et qui est le premier des trois concertos pour piano les plus

célèbres composés à cette époque, avec le KV 488 et le KV 491. Il est joué par lui-même le 23 décembre pour un concert de l'Avent de la Tonkünstler-Societät.

Le KV 482 est composé, selon l'héritage baroque, de trois mouvements qui suivent la séquence agogique traditionnelle : tempo rapide (*Allegro*), lent (*Andante*) et rapide (*Allegro*). Du point de vue de l'orchestration et donc de l'effet timbrique, il présente une nouveauté importante : la paire de hautbois prévue dans les concertos précédents est ici remplacée pour la première fois par une paire de clarinettes, l'instrument de prédilection de Mozart. De manière plus générale les instruments à vent jouent un rôle décisif dans ce concerto en émergeant souvent des sections durant lesquelles ils sont totalement exposés.

En ce qui concerne la relation sonore entre l'instrument soliste et l'orchestre, on remarque à l'écoute que dans chaque mouvement, il y a une convergence motivico-thématique progressive entre les deux entités. Cela est évident dans l'*Allegro* initial, qui mêle traditionnellement la forme sonate classique à la forme à ritournelle baroque, conciliant la progressivité de la première (qui développe et reprend en forme variée le matériel du début) avec l'alternance dans la seconde de refrains de l'orchestre et d'épisodes solistes. Il est clair à l'écoute que le piano, lors de sa première entrée après le *tutti* initial de l'orchestre, ne reprend pas les motifs que ce dernier vient de présenter, mais énonce des motifs principalement propres, alors qu'ensuite dans la récapitulation finale, il les met de côté pour s'aligner sur le matériel des refrains orchestraux, en renonçant en quelque sorte à sa propre identité sonore en faveur de celle de l'orchestre. Dans le mouvement lent central à caractère pathétique, qui combine la forme du rondo (refrain qui revient périodiquement) avec la forme du thème et variations, la dialectique du discours musical se déroule entre le piano et les cordes d'une part, qui partagent le thème du refrain en tonalité mineure et les instruments à vent d'autre part, qui développent des motifs en tonalité majeure en tant qu'épisodes intermédiaires. Néanmoins, à la dernière

récurrence du refrain, tous les instruments, y compris donc le piano, convergent sur le thème principal. Le concerto se termine par un brillant rondo ouvert cette fois directement par le piano (accompagné par l'orchestre) qui agit comme protagoniste lors des entrées thématiques autant des refrains qu'évidemment des épisodes soliste. Par ailleurs, le rondo a une section centrale lente (*Andantino cantabile*), dont le caractère contraste vivement avec le refrain du rondo et rappelle l'écriture des sérénades, genre auquel Mozart s'était consacré dans le passé, notamment pour sa ville d'origine, Salzbourg.

En fait, ce sont précisément ces sérénades de Mozart, ainsi que les symphonies de Haydn, que Brahms étudie en plein romantisme, au fil des années 1850, lorsqu'il écrit ses deux sérénades, en Ré majeur op. 11 et en La majeur op. 16, qui comptent parmi ses premières œuvres publiées. Elles ont été composées lors de son premier engagement institutionnel, à la cour de Detmold à partir de l'automne 1857, en tant que pianiste, chef de chœur et enseignant de piano de la fille du prince Léopold II de Lippe. L'opportunité de ce poste, qui le retient à Detmold trois mois par an pendant trois ans, lui a été offerte par une élève que Clara Schumann lui a envoyé l'année précédente après des vacances ensemble au lac de Lucerne : et qui est la fille d'un haut officier de la cour de Detmold, un Meysenbug, qui invite alors le compositeur à s'y produire.

La Sérénade n°1 (op. 11) a été conçue à l'origine sous une forme réduite, quatre mouvements pour ensemble de chambre (un nonette pour cordes et vents) et ainsi jouée pour la première fois à Hambourg en mars 1859. Puis, elle fut augmentée à six mouvements pour grand orchestre (la version finale que nous connaissons) lors d'une exécution à Hanovre un an plus tard, en mars 1860, sous la direction du célèbre violoniste Joseph Joachim, un ami très proche de Brahms. C'est Joachim lui-même qui pousse le compositeur à élargir l'effectif, car il pressent que c'est le seul moyen pour mieux mettre en valeur certains passages. En fait, la correspondance de cette période entre les deux mu-

siciens révèle les soucis d'orchestration que Brahms rencontre dans son activité compositionnelle. Essentiellement, aux quatre mouvements de la première version, qui correspondaient à la séquence traditionnelle d'une symphonie – *Allegro* en forme sonate (1^{er} mouvement de la version finale), *tempo lent* (3^e), menuet (4^e) et rondo final (6^e) – ont été ajoutés deux scherzos (2^e et 5^e). De plus, les deux mouvements aux extrémités (1^{er} et 6^e) et le mouvement lent (3^e) ont des dimensions symphoniques. Dès lors, la pièce définitive, en raison de sa longue durée globale, a rencontré moins de succès que d'autres compositions de Brahms.

Pendant quelques temps, elle porte le nom évocateur de *Symphonie-Sérénade*, selon une indication présente sur la partition manuscrite – puis biffée – rendant justice à sa double nature. Finalement, son titre définitif souligne légitimement son appartenance au genre dégagé des sérénades, qui se justifie par les nombreuses sorties solistes du cor et des bois, typiques de ce type de composition au XVIII^e siècle, principalement destiné à des exécutions en plein air, et par son caractère souvent dansant. Comme dans le concerto pour piano de Mozart, ici les instruments à vent jouent un rôle primordial dans l'orchestration, notamment les cors, les clarinettes et les bassons.

La caractéristique la plus significative de son organisation symphonique, qui unit les six mouvements, est cependant le fait qu'au milieu du premier mouvement (dans le développement de la forme sonate), Brahms introduit de manière surprenante un nouveau thème, qui constitue le matériau pour les trois mouvements suivants et pour des élaborations importantes dans les deux derniers. Bien que la longueur de la partition – inhabituelle pour un genre musical léger comme la sérénade – ait pu conditionner négativement sa popularité, cette œuvre est un exemple évident des compétences de Brahms en tant qu'orchestrator et représente une étape importante dans l'évolution de son écriture orchestrale. En fait, certains épisodes du premier mouvement – tels que le caractère rustique de certaines sections, les fanfares festives en points culminants et quelques dialogues entre bois ai-

gus et violons – anticipent déjà l'univers sonore de sa deuxième symphonie (1877).

Andrea Garavaglia, Université de Fribourg

Wien, Ende des 18. Jahrhunderts, Wiege des Klassizismus in der Musik. Während der Fastenzeit und im Advent, wenn Opernproduktionen aus religiösen Gründen verboten sind, haben die Wiener trotzdem die Möglichkeit, die verbotenen Freuden der Oper durch Konzerte an öffentlichen oder privaten Orten (vom Hoftheater bis zu den Gärten und von den Salons bis zu den Akademien) zu ersetzen. Obwohl bei öffentlichen Konzerten fast immer mindestens eine Sinfonie gespielt wird, dienen sie hauptsächlich der Aufführung von Stücken, die eine solistische Zurschaustellung ermöglichen, entweder vocal, wie das Singen einer Arie, oder instrumental, wie das Spielen eines Solokonzerts, normalerweise für Klavier und Orchester. Die Vorliebe für solistische Darbietungen - bei denen sich der Interpret in gewisser Weise „in Szene setzt“, indem er mit einer anderen musikalischen Einheit (dem Orchester) durch eine eigene Klangidentität in Beziehung tritt, fast wie eine Theaterfigur - trifft unweigerlich die ausgeprägte Vorliebe des opernverrückten Wiener Publikums. So kann das Hören eines Solokonzerts, obwohl es keine Handlung gibt, der Teilnahme an einer theatralischen Aufführung ähneln.

Nach seiner Ankunft in Wien 1781 - wo er ein Jahrzehnt lang bis zu seinem frühen Tod im Alter von 35 Jahren blieb - spürte Mozart schnell, dass diese Gattung, die er bis dahin zugunsten der Sinfonie kaum beachtet hatte, in Wirklichkeit das vom Wiener Publikum am meisten geschätzte Instrumentalgenre war, in dem er selbst sowohl als Komponist als auch als Klaviersvirtuose sein Bestes geben konnte. Er widmete sich dem Schreiben von Klavierkonzerten in einem Rhythmus von durchschnittlich drei bis vier pro Jahr, die er persönlich mehrmals in allen möglichen Sälen aufführte.

Ende 1785, als er gerade seine erste Opera buffa für Wien, *Le Nozze di Figaro*, komponierte und also in den Stil des Musiktheaters eingetaucht war, beendete er die Komposition des Klavierkonzerts Nr. 22 Es-Dur KV 482, das mehrere Merkmale des Opernstils in sich trägt und neben KV 488 und KV 491 das erste der drei berühmtesten Klavierkonzerte ist, die in dieser Zeit kom-

poniert wurden. Es wurde von ihm selbst am 23. Dezember bei einem Adventskonzert der *Tonkünstler-Societät* gespielt.

KV 482 besteht gemäss barockem Vorbild aus drei Sätzen, die der traditionellen agogischen Abfolge folgen: schnell (Allegro) - langsam (Andante) - schnell (Allegro). Aus Sicht der Orchesterierung und damit der Klangfarbenwirkung weist es eine wichtige Neuerung auf: Das in den vorherigen Konzerten eingesetzte Oboenpaar wird hier zum ersten Mal durch ein Klarinettenpaar ersetzt, Mozarts Lieblingsinstrument. Ganz allgemein spielen die Bläser in diesem Konzert eine entscheidende Rolle, indem sie oft aus ganzen Abschnitten hervorstechen, in denen sie völlig exponiert sind.

Was die klangliche Beziehung zwischen Soloinstrument und Orchester betrifft, so fällt beim Hören auf, dass es in jedem Satz eine allmähliche motivisch-thematische Konvergenz zwischen den beiden Einheiten gibt. Dies wird im anfänglichen *Allegro* deutlich, das traditionell die klassische Sonatenform mit der barocken Ritornellform vermischt und die Progressivität der ersten (die das Material des Anfangs entwickelt und in varierter Form wieder aufgreift) mit dem Wechsel von Orchesterrefrains und solistischen Episoden in der letzteren in Einklang bringt. Beim Hören wird deutlich, dass der Klavierpart bei seinem ersten Einsatz nach dem anfänglichen *Tutti* des Orchesters nicht die Motive übernimmt, die das Orchester gerade vorgestellt hat, sondern hauptsächlich eigene Motive einbringt, um diese dann in der abschliessenden Zusammenfassung beiseite zu legen und sich dem Material der Orchesterrefrains anzupassen, wobei es gewissermassen seine eigene klangliche Identität zugunsten der des Orchesters aufgibt. Im langsamen Mittelsatz mit pathetischem Charakter, der die Rondoform (periodisch wiederkehrender Refrain) mit der Form von Thema und Variationen kombiniert, findet die Dialektik des musikalischen Diskurses zwischen dem Klavier und den Streichern einerseits, die das Refrainthema in Moll teilen, und den Bläsern andererseits, die Motive in Dur als Zwischenepisoden entwickeln, statt. Bei der letzten Wieder-

holung des Refrains laufen jedoch alle Instrumente, also auch das Klavier, zum Hauptthema zusammen. Das Konzert endet mit einem brillanten Rondo, das diesmal direkt vom Klavier eröffnet wird (begleitet vom Orchester). Es fungiert als Protagonist sowohl bei den thematischen Einsätzen der Refrains als auch offensichtlich bei den solistischen Episoden. Ausserdem hat das Rondo einen langsamen Mittelteil (*Andantino cantabile*), dessen Charakter in scharfem Kontrast zum Refrain des Rondos steht und an die Komposition von Serenaden erinnert, ein Genre, dem sich Mozart in der Vergangenheit gewidmet hatte, insbesondere in seiner Heimatstadt Salzburg.

Tatsächlich waren es genau diese Serenaden von Mozart und die Sinfonien von Haydn, die Brahms in den 1850er Jahren, mitten in der Zeit der Romantik, studierte, als er seine beiden Serenaden D-Dur op. 11 und A-Dur op. 16 schrieb, die zu seinen ersten veröffentlichten Werken zählen. Sie entstanden während seiner ersten Festanstellung, die er ab Herbst 1857 am Detmolder Hof als Pianist, Chordirigent und Klavierlehrer der zweiten Tochter des Fürsten Leopold II. zur Lippe ausügte. Die Gelegenheit zu dieser Stelle, die ihn drei Jahre lang für jeweils drei Monate im Jahr in Detmold hielt, bot ihm eine Schülerin, die Clara Schumann ihm im Jahr zuvor nach einem gemeinsamen Urlaub am Vierwaldstättersee geschickt hatte: Sie war die Tochter eines hohen Offiziers am Hof von Detmold, eines Meysenbug, der den Komponisten daraufhin einlud, dort aufzutreten.

Die Serenade Nr. 1 (op. 11) wurde ursprünglich in einer reduzierten Form konzipiert, vier Sätze für Kammerensemble (ein Nonett für Streicher und Bläser), und so im März 1859 in Hamburg zum ersten Mal aufgeführt. Ein Jahr später, im März 1860, wurde sie in Hannover unter der Leitung des berühmten Geigers Joseph Joachim, einem engen Freund von Brahms, auf sechs Sätze für grosses Orchester erweitert. Dies ist die endgültige Fassung, die wir kennen. Es war Joachim selbst, der den Komponisten dazu drängte, die Besetzung zu erweitern, da er ahnte, dass nur so bestimmte Passagen besser zur Geltung kommen konnten. Tat-

sächlich zeigt der Briefwechsel zwischen den beiden Musikern aus dieser Zeit die Sorgen um die Orchestrierung, denen Brahms bei seiner kompositorischen Tätigkeit begegnete. Im Wesentlichen wurden den vier Sätzen der ersten Fassung, die der traditionellen Abfolge einer Sinfonie entsprachen - *Allegro* in Sonatenform (1. Satz der endgültigen Fassung), langsamer Satz (3.), Menuett (4.) und Schlussrondo (6.) -, zwei Scherzi (2. und 5.) hinzugefügt. Außerdem haben die beiden Sätze an den Enden (1. und 6.) und der langsame Satz (3.) sinfonische Dimensionen. Aufgrund seiner langen Gesamtdauer war das endgültige Stück weniger erfolgreich als andere Kompositionen von Brahms.

Eine Zeitlang trug es den vielsagenden Titel *Symphonie-Serenade*, wie es in der handschriftlichen Partitur hiess, um seiner Doppelnatur gerecht zu werden. Der Zusatz wurde später wieder gestrichen. Sein endgültiger Titel unterstreicht seine Zugehörigkeit zur freien Gattung der Serenaden, die durch die zahlreichen, für Werke dieser Art im 18. Jh. typischen solistischen Einsätze des Hörns und der Holzbläser gerechtfertigt ist, die hauptsächlich für Aufführungen im Freien bestimmt waren und oft tänzerischen Charakter aufweisen. Wie in Mozarts Klavierkonzert spielen hier die Bläser eine herausragende Rolle in der Orchestrierung, insbesondere die Hörner, Klarinetten und Fagotte.

Das bedeutendste Merkmal seiner sinfonischen Anlage, welche die sechs Sätze verbindet, ist jedoch die Tatsache, dass Brahms in der Mitte des ersten Satzes (in der Entwicklung der Sonatenform) überraschend ein neues Thema einführt, welches das Material für die nächsten drei Sätze und für wichtige Ausarbeitungen in den letzten beiden Sätzen bildet. Obwohl die Länge der Partitur - ungewöhnlich für eine leichte Musikgattung wie die Serenade - ihre Popularität negativ bedingt haben mag, ist dieses Werk ein klares Beispiel für Brahms' Orchestrierungsfähigkeiten und ein wichtiger Schritt in der Entwicklung seines Orchesterstils. Tatsächlich nehmen einige Episoden des ersten Satzes - wie der rustikale Charakter einiger Abschnitte, die festlichen Fanfaren als Höhepunkte und einige Dialoge zwischen hohen Holzblä-

sern und Violinen - bereits die Klangwelt seiner zweiten Sinfonie (1877) vorweg.

Andrea Garavaglia, Universität Freiburg



© Marco Borggreve

Alexei Volodin piano | Klavier

Alexei Volodin est connu pour son toucher extrêmement sensible et sa brillance technique et se produit dans le monde entier avec des orchestres de premier ordre. Il dispose d'un répertoire extraordinairement varié, de Beethoven et Brahms à Tchaïkovski, Rachmaninov, Prokofiev et Scriabine, en passant par Chtchedrine et Medtner.

Parmi les points forts de la saison 2021/22, on peut citer les réinvitations de l'Orchestre philharmonique de Belgrade, de l'Orchestre philharmonique de Slovaquie sous la direction de Daniel Raiskin et de l'Orchestre philharmonique national de Russie, ainsi que les débuts, précédemment reportés en raison de la pandémie, de la Deutsche Radio Philharmonie et de l'Orchestre de l'État de Hambourg avec leurs chefs invités permanents Pieteri Inkinen et Kent Nagano.

Au cours des dernières saisons, il s'est produit avec l'Orchestre symphonique de Montréal, le NCPA Orchestra China, le BBC Symphony Orchestra, le NHK Symphony Orchestra, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre symphonique d'Anvers, l'Orchestre Mariinsky et la Philharmonie de Saint-Pétersbourg, entre autres, et a collaboré avec les chefs d'orchestre Valery Gergiev, Semyon Bychkov, Stanislaw Kochanowski et Robert Trevino.

Volodin se produit régulièrement dans des salles de concert telles que le Konzerthaus de Vienne, le Palau de la Música de Barcelone, le théâtre Mariinsky, la Philharmonie de Paris, l'Alte Oper de Francfort, la Tonhalle de Zurich et l'Auditorio Nacional de Música de Madrid. Cette saison, il se produit au Bruck-

nerhaus de Linz, à la Sociedad Filamónica de Bilbao, à la salle Tchaïkovski et dans des salles de concert renommées à Munich, Blaibach, Eppan et Genval.

En tant que chambriste actif, il poursuit une collaboration de longue date avec de nombreux artistes tels que Sol Gabetta. Parmi ses partenaires de musique de chambre figurent également Janine Jansen, Julian Rachlin et Mischa Maisky, ainsi que le Quatuor Borodine, le Quatuor Modigliani, le Cuarteto Casals et le Quatuor Cremona.

Le dernier album de Volodin pour le label Mariinsky était le Concerto pour piano n° 4 de Prokofiev sous la direction de Gergiev. En 2013, Volodin a enregistré un CD en solo avec des œuvres de Rachmaninov pour Challenge Classics. Il a également enregistré un album solo avec des œuvres de Schumann, Ravel et Scriabine, et son enregistrement de Chopin a remporté un Choc de Classica et s'est vu décerner cinq étoiles par Diapason.

Volodin se produit régulièrement dans différents festivals, notamment au Festival international de musique de chambre de Kaposvár, au Festival Les nuits du Château de la Moutte, aux Variations musicales de Tannay, au Festival d'été de Bad Kissingen, à La Roque d'Anthéron, aux Rencontres musicales d'Évian, au Festival La Folle Journée, au Festival des Nuits blanches de Saint-Pétersbourg, au Festival international Saint-Magnus et au Festival de Pâques de Moscou.

Alexei Volodin est né à Leningrad en 1977 et a étudié à l'Académie Gnessine de Moscou, puis avec Elisso Wirsaladse au Conservatoire de Moscou. En 2001, il a poursuivi ses études à l'Académie internationale de piano du lac de Côme et a obtenu une reconnaissance internationale en remportant le Concours international

Géza Anda à Zurich en 2003.

Alexei Volodin est un artiste exclusif de Steinway.

Alexei Volodin ist für seinen hochsensiblen Anschlag und seine technische Brillanz bekannt und gastiert weltweit bei Orchestern ersten Ranges. Er verfügt über ein ausserordentlich vielfältiges Repertoire von Beethoven und Brahms über Tschaikowsky, Rachmaninow, Prokofjew und Skrjabin bis hin zu Schtschedrin und Medtner.

Zu den Höhepunkten der Saison 2021/22 gehörten Wiedereinladungen des Belgrader Philharmonischen Orchesters, der Slowakischen Philharmonie unter der Leitung von Daniel Raiskin und der Russischen Nationalphilharmonie sowie zuvor aufgrund der Pandemie verschobenen Debüts bei der Deutschen Radio Philharmonie und dem Hamburger Staatsorchester mit deren ständigen Gastdirigenten Pietari Inkinen und Kent Nagano.

In den vergangenen Spielzeiten trat er unter anderem mit dem Orchestre symphonique de Montréal, dem NCPA Orchestra China, dem BBC Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Antwerpener Symphonieorchester, dem Mariinsky-Orchester und der St. Petersburger Philharmonie auf und arbeitete mit den Dirigenten Valery Gergiev, Semyon Bychkov, Stanislaw Kochanowski und Robert Trevino zusammen.

Volodin tritt regelmässig in Konzertsälen wie dem Wiener Konzerthaus, dem Palau de la Música in Barcelona, dem Mariinsky-Theater, der Pariser Philharmonie, der Alten Oper Frankfurt, der Tonhalle Zürich und dem Auditorio Nacional de Música in Madrid auf. In dieser Saison konzertiert er im Brucknerhaus Linz, in der Sociedad Filarmónica de Bilbao, im Tschaikowsky-Saal und in renommierten Konzertsälen in München, Blaibach, Eppan und Genval.

Als aktiver Kammermusiker verfolgt er mit vielen Künstlerinnen und Künstlern wie z.B. Sol Gabetta eine langjährige Zusammenarbeit. Zu seinen Kammermusikpartnerinnen und -partnern gehörten auch Janine Jansen, Julian Rachlin und Mischa Maisky sowie das Borodin Quartett, das Modigliani Quartett, das Cuarteto Casals und das Cremona Quartett.

Volodins letztes Album beim Mariinsky-Label war Prokofjews Klavierkonzert Nr. 4 unter der Leitung von Gergiev. Für Challenge Classics nahm Volodin 2013 eine Solo-CD mit Werken von Rachmaninow auf. Außerdem nahm er ein Soloalbum mit Werken von Schumann, Ravel und Skrjabin auf, und seine Chopin-Aufnahme gewann einen Choc de Classica und wurde von Diapason mit fünf Sternen ausgezeichnet.

Volodin tritt regelmässig bei verschiedenen Festivals auf, so beim Internationalen Kammermusikfestival in Kaposvár, beim Festival Les nuits du Château de la Moutte, bei den Variations Musicales de Tannay, beim Sommerfestival in Bad Kissingen, bei La Roque d'Anthéron, bei Les Rencontres Musicales d'Évian, beim Festival La Folle Journée, beim Festival der Weissen Nächte in St. Petersburg, beim Internationalen St. Magnus Festival und beim Moskauer Osterfestival.

Alexei Volodin wurde 1977 in Leningrad geboren und studierte an der Moskauer Gnessin-Akademie und später bei Elisso Wirsaladse am Moskauer Konservatorium. 2001 setzte er seine Studien an der Internationalen Klavierakademie am Comer See fort und erlangte durch seinen Sieg beim Internationalen Géza Anda Wettbewerb in Zürich 2003 internationale Anerkennung.

Alexei Volodin ist exklusiver Steinway-Künstler.



© Moreno Gardenghi

Laurent Gendre chef d'orchestre | Dirigent

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, le Prague Philharmonia, l'Orchestre de chambre de Lausanne, l'Orchestre national de Lorraine, la Camerata Zürich et les orchestres baroques Le Parlement de Musique et La Cetra Basel.

À côté de son activité comme directeur artistique de l'Orchestre de chambre fribourgeois, il est le chef titulaire de l'Orchestre de Thoune, avec lequel il donne dix concerts d'abonnement par année.

Son activité comme chef d'opéra le conduit à diriger de nombreux spectacles tant en Suisse qu'en France (opéras de Lausanne, Fribourg, Rennes, Reims, Dijon, Metz, Besançon...). En 2018 et 2019, Avenches Opéra l'engage pour les concerts d'extraits d'opéras dans les arènes de cette ville.

Pendant quinze ans, Laurent Gendre a dirigé le Chœur d'Oratorio de la ville de Berne, avec lequel il a interprété des œuvres comme *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* et le *Stabat Mater* de Dvorak et *Szenen aus Goethes Faust* de Schumann.

Avec l'Ensemble Orlando Fribourg (EOF), il est 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).

Nach seinem Studium in Fribourg/Freiburg (Klavier) und an der Musikhochschule 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 Orchester de Bretagne, die Prague Philharmonia, das Orchester de chambre de Lausanne, das Orchestre National de Lorraine, die Camerata Zürich und die Barockorchester Le Parlement de Musique und La Cetra Basel.

Neben seiner Tätigkeit als künstlerischer Leiter des Freiburger Kammerorchesters ist er Chefdirigent des Stadtorchesters Thun, mit welchem er zehn Abonnementskonzerte pro Jahr gibt. Als Operndirigent leitet er zahlreiche Produktionen in der Schweiz und in Frankreich (Opern Lausanne, Fribourg, Rennes, Reims, Dijon, Metz, Besançon...). 2018 und 2019 dirigierte er auf Einladung von Avenches-Opéra die Konzerte mit Opernarien und Ensembles im römischen Amphitheater dieser Stadt. Während 15 Jahre war Laurent Gendre Chefdirigent des Oratoriengchores Bern, mit dem er die grossen Werke der Oratorielliteratur aufgeführt hat, wie z.B. *Elias*, *Le Martyre de Saint-Sébastien* von Debussy, *The Dream of Gerontius* von 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 und die *Szenen aus Goethes Faust* von Schumann. 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).

Musiciennes/musiciens | Musikerinnen-Musiker

Violon 1/1. Violine:	Stefan Muhmenthaler (violon-solo / Konzertmeister); Alba Cirafici, Piotr Zielinski, Cyrille Purro, Akiko Shimizu, Ciprian Musceleanu, Alexis Perraud, Ramon Truan de Pineda
Violon 2/2. Violine:	Stephanie Park, Julien De Grandi, Katja Marbet, Baptiste Fabureau, Sonia Rodriguez, Emilie Weibel
Alto/Viola:	Clément Boudrant, Thomas Aubry-Carré, Fernando Dominguez, Francisco Deheza
Violoncelle/Violoncello:	Arthur Guignard, Fanny Balestro, Nico Prinz, Guillaume Bouillon
Contrebasse/Kontrabass:	Käthi Steuri, Lionel Felchlin
Flute/Flöte:	Béatrice Jaermann, Aline Glasson
Hautbois/Oboe:	Bruno Luisoni, Valentine Collet
Clarinette/Klarinette:	Lionel Andrey, Nicole Schafer
Basson/Fagott:	Laura Ponti, Joana Barbosa
Cor/Horn:	Denis Dafflon, Stéphane Mooser, Pauline Zahno, Carole Schaller
Trompette/Trompete:	Quentin Bruges-Renard, Marco Esperti
Timbales/Pauken:	Louis-Alexandre Overney

FRICODE



Gold
Partenaire



Grande gamme d'imprimantes

- ♪ Un service personnalisé
- ♪ Une intervention rapide
- ♪ Service après-vente attentif aux besoins
- ♪ Des conseillers à votre service



Orchestre de chambre fribourgeois

Freiburger Kammerorchester

Case postale 434

CH-1701 Fribourg

026 481 28 81

info@ocf.ch

www.ocf.ch

www.ocf.ch

Billetterie: Fribourg Tourisme et Région 026 350 11 00



FONDATION
COROMANDEL

GRD
GARAGE BERNAUD DESPONT

LE CRIC
Print+Edition



FRICODE
Print & Digital Solutions

HÔTEL AUX REMPARTS ****
by **Mercure**
HOTELS

