

10^e concert // Aula Magna de l'Université
Mercredi 1^{er} mai 2024 à 19h30

ORCHESTRE DE CHAMBRE FRIBOURGEOIS

Direction

Laurent Gendre

Solistes

**Pascal Deuber,
Denis Dafflon,
Stéphane Mooser
Lionel Pointet, cors**

Quatre

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Ouverture de Coriolan op. 62

Robert Schumann
(1810-1856)

Konzertstück pour quatre cors en *fa* majeur op. 86

I. Lebhaft

*II. Romanze. Ziemlich langsam, doch nicht
schleppend*

III. Sehr lebhaft

Camille Saint-Saëns
(1835-1921)

Symphonie n° 2 en *la* mineur op. 55

I. Allegro marcato – Allegro appassionato

II. Adagio

III. Scherzo: Presto

IV. Prestissimo

>> Concert sans entracte <<

Programme du soir

En 1807, **Ludwig van Beethoven** livre avec l'ouverture *Coriolan* une œuvre représentative de son style héroïque. À l'origine, il pensait composer une musique de scène pour la tragédie *Coriolanus* de Heinrich Joseph von Collin, mais le reste des interventions musicales ne vit jamais le jour. Consacrée au général romain surnommé Coriolan, la pièce raconte comment le militaire rejoint les Volsques qu'il avait combattus et se révolte contre Rome. Leur invasion de la capitale de l'Empire romain est arrêtée par l'intervention de sa mère et de sa femme. Coriolan cède à leurs implorations, mais ses troupes, qui le considèrent comme un traître, le tuent.

Dans son ouverture au drame, Beethoven énonce deux thèmes contrastants. Le premier, très énergique et déterminé, débute par une tenue *fortissimo* qui débouche sur un accord suivi d'un silence dramatique. Le procédé est exploité trois fois et conduit à un thème dynamique, en *do* mineur, qui repose sur un crescendo soudainement interrompu par un silence expressif.

Il représente l'orgueil de Coriolan face à sa cité natale. Le second thème, en *mi* bémol majeur, évoque les prières de sa famille par son caractère doux et apitoyé. La succession et la combinaison de ces deux thèmes illustrent le dilemme auquel Coriolan, héros tragique exemplaire, est soumis. Finalement, l'ouverture se conclut par la déformation du premier thème qui voit son rythme ralenti. L'énergie vitale de Coriolan s'épuise et les derniers *pizzicati* (cordes pincées) forment un écho à sa mort.

En 1849, **Robert Schumann** décide d'exploiter le cor chromatique à trois pistons, qui vient d'être perfectionné par le Viennois Leopold Uhlmann, offrant une virtuosité nouvelle à cet instrument. Créé en 1850 à Leipzig, le *Konzertstück op. 86* recourt à quatre cors solistes, une distribution rare qui explique pourquoi l'œuvre est fort peu jouée. Grand expérimentateur avec les codes musicaux (genres, formes et couleurs orchestrales), Schumann nomme cette pièce en trois mouvements appondus «*Konzertstück*»

plutôt que «concerto», car les mouvements sont relativement courts. Ce choix n'est pas lié à l'instrumentation inhabituelle de l'œuvre puisque, lorsqu'il ébauche en 1850 ce qui deviendra son *Concerto pour violoncelle*, il adopte également la forme du *Konzertstück* en trois mouvements appondus. Schumann – alors en pleine réflexion sur la manière de traiter les genres traditionnels, et particulièrement celui du concerto – trouve une plus grande liberté dans cette formule, même si certains finiront par être appelés concertos.

Dans le premier mouvement, les quatre cors entrent, après deux accords de l'orchestre, avec une sonnerie, typique de cet instrument de chasse, qui revient régulièrement. Ils évoluent souvent dans un discours imitatif, qui permet à Schumann de conserver les caractéristiques d'une pièce concertante, malgré la présence de quatre solistes. Le deuxième mouvement, une romance de forme ABA', privilégie un lyrisme légèrement mélancolique. Dans le troisième mouvement, très animé, les parties

solistes sont extrêmement virtuoses et exploitent pleinement les chromatismes (demi-tons) permis par la nouvelle facture de l'instrument. Les cors *sol* évoluent en imitation, en bloc opposé à l'orchestre ou se partagent des phrases entre eux. Ces diverses solutions ont été élaborées par Schumann afin d'atteindre un équilibre entre solistes et orchestre dans un rapport de force inaccoutumé. L'œuvre s'achève dans un élan inarrêtable de bravoure.

Parmi les cinq symphonies composées par **Camille Saint-Saëns**, seule la *Troisième* avec orgue est entrée au répertoire, alors que deux sont restées inédites. La *Symphonie n° 2*, qui est en réalité la quatrième écrite par Saint-Saëns, a été créée à Leipzig en 1859. Sa relative brièveté et son instrumentation réduite l'inscrivent dans la tradition classique. Toutefois, l'unité cyclique que Saint-Saëns confère aux quatre mouvements – exploitant tous un motif de suite de tierces – en font une œuvre en adéquation avec les préoccupations compositionnelles de son temps. Après deux accords

tutti, les premiers violons exposent un motif formé de tierces descendantes puis ascendantes et sont progressivement rejoints à l'unisson par le reste de l'orchestre. Ce motif est réitéré et varié dans une introduction dense qui conduit à un *allegro appassionato* reposant également sur cette descente de tierces, énoncée dans un rythme différent. Il est développé dans une écriture fuguée, qui rappelle que la symphonie est alors considérée comme un genre essentiellement allemand et révèle la grande maîtrise compositionnelle de Saint-Saëns dans un style qui passe pour germanique. Dans le deuxième mouvement, les cordes, qui jouent avec sourdine, déroulent un thème délicat dont la ligne mélodique est entrecoupée de silences. Un solo de cor anglais vient ajouter une touche mélancolique, avant le retour du thème initial. Le troisième mouvement, un scherzo indiqué *presto*, voit son énergie rythmique redoublée par les nombreuses syncopes qui l'émaillent. Pour finir, son thème se délite et n'est plus accompagné que par des *pizzicati*, avant un sursaut

conclusif *fortissimo*. Dans le quatrième mouvement, les premiers violons énoncent un thème enjoué qui évoque un *saltarello*, une danse endiablée déjà utilisée par Mendelssohn dans le final de sa *Symphonie n°4 «Italienne»* (1830). Cette ronde entraînante et légère est interrompue par un court *fugato*, avant de reprendre ses droits. Vers la fin, le discours musical est entrecoupé de silences expressifs. Le ralentissement du tempo conduit à un solo lyrique des cordes aiguës, complètement inattendu dans ce contexte. Il laisse rapidement sa place au *saltarello* qui conclut l'œuvre dans un ultime déchaînement.

Delphine Vincent



www.concertsfribourg.ch

Mit der *Coriolan-Ouvertüre* lieferte **Ludwig van Beethoven** 1807 ein repräsentatives Werk im heroischen Stil. Ursprüngliche Absicht war es, eine Bühnenmusik zur Tragödie *Coriolanus* von Heinrich Joseph von Collin zu komponieren, aber der Rest der musikalischen Interventionen wurde letztlich nicht realisiert. Das Stück, welches dem römischen General mit Spitznamen Coriolan gewidmet ist, erzählt, wie sich sein Heer den Volskern, gegen die er gekämpft hatte, anschliesst und sich damit gegen Rom auflehnt. Ihr Einmarsch in die Hauptstadt des Römischen Reiches wird durch das Eingreifen seiner Mutter und seiner Frau gestoppt. Coriolan gibt deren Flehen nach. Er wird aber von seinen Truppen, die ihn als Verräter betrachten, getötet.

In seiner Ouvertüre zum Drama stellt Beethoven zwei kontrastierende Themen vor. Das Erste, welches sehr energisch und entschlossen ist, beginnt mit einem starken *Fortissimo*. Dieses mündet in einen Akkord, gefolgt von einer dramatischen Stille. Dieser Ablauf wird dreimal angewandt und führt zu einem dyna-

mischen Thema in c-Moll. Dieses beruht auf einem Crescendo, das plötzlich von einer ausdrucksstarken Stille unterbrochen wird. Dies steht für Coriolans Stolz auf seine Heimatstadt. Das zweite Thema in Es-Dur erinnert mit seinem sanften und mitleidigen Charakter an die Gebete seiner Familie. Die Abfolge und die Kombination dieser beiden Themen verdeutlichen das Dilemma, dem Coriolan als exemplarischer tragischer Held ausgesetzt ist. Schliesslich endet die Ouvertüre mit einer Verzerrung des ersten Themas, dessen Tempo aber verlangsamt wird. Coriolans Lebensenergie scheint erschöpft und die letzten Pizzicati (gezupfte Saiten) bilden ein Echo zu seinem Tod.

1849 beschloss **Robert Schumann**, für das chromatische Horn mit drei Ventilen zu komponieren, welches gerade von dem Wiener Leopold Uhlmann perfektioniert worden war und dem Instrument eine neue Virtuosität verlieh. Das *Konzertstück Op. 86* wurde 1850 in Leipzig uraufgeführt und verwendet vier Solohörner. Dies ist eine seltene

Besetzung und erklärt, warum das Werk kaum gespielt wird. Schumann, der mit musikalischen Codes (Genres, Formen und Orchesterfarben) experimentierte, nannte dieses dreisätziges Stück *“Konzertstück”* statt *“Konzert”*, auch weil die jeweiligen Sätze relativ kurz sind. Diese Wahl hängt nicht mit der ungewöhnlichen Instrumentierung des Werks zusammen, denn als er 1850 sein späteres *Cellokonzert* entwarf, verwendete er ebenfalls die Form des *Konzertstücks* in drei aneinandergfügten Sätzen. Schumann – der damals gerade über den Umgang mit den traditionellen Gattungen, insbesondere dem Konzert nachdachte – fand in dieser Form grössere Freiheit, auch wenn einige Kompositionen schliesslich auch als Konzerte betitelt werden sollten.

Im ersten Satz setzen die vier Hörner nach zwei Akkorden des Orchesters mit Triolen ein, welche typisch für das Jagdinstrument sind und im Stück immer wieder auftauchen. Sie bewegen sich oft in einem imitativen Diskurs, welcher es Schumann ermöglicht, trotz Anwesenheit von vier Solisten, Merkmale eines Konzertstücks beizubehalten.

Der zweite Satz, eine Romanze in ABA'-Form, bevorzugt den leicht melancholischen Lyrismus. Im lebhaften dritten Satz folgen die Solopartien äusserst virtuos und nutzen die Chromatik (Halbtönschritte) voll aus, welche durch die neue Bauweise des Instruments erst ermöglicht wurde. Die Solohörner bewegen sich imitierend und als Gegenblock zum Orchester oder teilen sich Phrasen. Diese Lösungen, von Schumann ausgearbeitet, um ein Gleichgewicht zwischen Solisten und Orchester zu schaffen, welche in einem ungewohnten Kräfteverhältnis zueinanderstehen, waren das Ziel. Das Werk endet schliesslich mit Bravour und in einem unaufhaltsamen Elan.

Von den fünf Symphonien, welche **Camille Saint-Saëns** komponierte, wurde nur die *Dritte* mit Orgel ins Repertoire aufgenommen. Zwei blieben unveröffentlicht. Die *Symphonie Nr. 2*, welche eigentlich die vierte von Saint-Saëns geschriebene Symphonie ist, wurde 1859 in Leipzig uraufgeführt. Die relative Kürze und die reduzierte Instrumentierung weisen dieses Werk der klassischen

Tradition zu. Die zyklische Einheit, welche Saint-Saëns den vier Sätzen verleiht, die aber alle ein Motiv mit einer Folge von Terzen verwenden, macht es zu einem Werk, welches den kompositorischen Anliegen seiner Zeit entspricht. Nach zwei *Tutti*-Akkorden setzen die ersten Violinen ein Motiv mit absteigenden und dann aufsteigenden Terzen ein und werden nach und nach vom Rest des Orchesters unterstützt. Das Motiv wird unisono und in einer dichten Einleitung wiederholt und variiert, welches zu einem *Allegro appassionato* führt, das ebenfalls auf dieser absteigenden Terz beruht, jedoch in einem anderen Rhythmus vorgetragen wird. Es wird in einer fugierten Schreibweise entwickelt, die daran erinnert, dass die Symphonie damals als Werk mit vorwiegend deutscher Gattung angesehen wird und Saint-Saëns' grosse kompositorische Meisterschaft in einem Stil offenbart, welche als germanisch gilt. Im zweiten Satz entfalten die Streicher, welche mit Dämpfer spielen, ein zartes Thema, dessen melodische Linie von Pausen unterbrochen wird. Ein Englischhorn-

solo sorgt für eine melancholische Note, bevor das Anfangsthema wiederkehrt. Der dritte Satz, ein *Scherzo* mit *Presto*-Angaben, wird durch die zahlreichen Synkopen, in seiner rhythmischen Energie noch verstärkt. Schliesslich zerfällt das Thema, wird nur noch *pizzicato* gespielt, bevor es in einem *Fortissimo* endet. Im vierten Satz bringen die ersten Violinen ein verspieltes Thema vor, welches an einen *Saltarello* erinnert, einen wilden Tanz, den Mendelssohn bereits im Finale seiner *Symphonie Nr. 4 "Italienne"* (1830) verwendet hat. Dieser mitreissende, leichtfüssige Reigen wird von einem kurzen *Fugato* unterbrochen, bevor dieser wieder in Schwung kommt. Gegen Ende wird das musikalische Spiel von ausdrucksstarken Pausen unterbrochen. Die Verlangsamung des Tempos führt zu einem lyrischen Solo der hohen Streicher und kommt in diesem Kontext völlig unerwartet. Dieses macht schnell Platz für den *Saltarello*, der das Werk in einem letzten Ausbruch beendet.

Delphine Vincent

Übersetzung: Joseph Roggo

Prochain concert

Nächstes Konzert

11^e concert

Mercredi 15 mai 2024

Equilibre

Concert à 2 pianos

Teo Gheorghiu et Alexander Ullman

Le programme de la saison 2024-2025
sera dévoilé lors de ce dernier concert.

Das Programm der Saison 2024-2025 wird
am 15. Mai bekanntgegeben.

www.concertsfribourg.ch

