

SOCIÉTÉ
DES CONCERTS
DE FRIBOURG
KONZERT-
GESELLSCHAFT
FREIBURG

2^e concert

Vendredi 15 novembre 2024 à 19h30

Equilibre

SWISS ORCHESTRA

Direction **Lena-Lisa Wüstendörfer**

Soliste **Teo Gheorghiu, piano**

Friedrich Theodor Fröhlich
(1803-1836)

Ouverture du drame *Konradin* de Dyhrn

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Concerto n° 3 pour piano en *do* mineur, op. 37

- I. Allegro con brio
- II. Largo
- III. Rondo

>> **Entracte** <<

Helena Winkelman
(*1974)

Tree Talk pour deux violoncelles et orchestre à cordes

Solistes: Gunta Abele et Sarah Weilenmann

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Symphonie n° 41 en *do* majeur KV 551, *Jupiter*

- I. Allegro vivace
- II. Andante cantabile
- III. Menuetto
- IV. Molto allegro

Programme du soir

Né à Brugg (AG) en 1803, **Friedrich Theodor Fröhlich** présente des dispositions pour la musique dès son enfance, mais effectue des études de droit à Bâle en 1822, puis à Berlin, pour répondre aux désirs de sa famille. Dans cette ville, il se tourne vers la composition. Il reçoit l'enseignement de Carl Friedrich Zelter, Bernhard Klein et Ludwig Berger et rencontre le jeune Felix Mendelssohn. Il écrit alors de nombreuses œuvres qui vont des Lieder et pièces chorales aux quatuors et même à la symphonie. Certaines d'entre elles sont publiées, mais il ne rencontre pas assez de succès pour rester à Berlin. De retour en Suisse en 1830, il enseigne à l'école de musique d'Aarau, dirige un orchestre et des chœurs amateurs et consacre le peu de temps qu'il lui reste à la composition. Coupé de la vitalité artistique berlinoise, acculé par des problèmes financiers et éprouvé par le manque de reconnaissance, il se jette dans l'Aar en 1836.

Composée en 1827 à Berlin, l'*Ouverture* du drame *Konradin* de Konrad Adolf von Dyhrn (1803-1869) débute par une partie lente solennelle, notamment grâce aux rythmes doublement pointés des cordes, à laquelle les *sol*i des bois apportent une couleur légèrement dramatique. Dans la seconde partie rapide, les cordes, puis tout l'orchestre, proposent un discours énergique, avec de nombreuses syncopes et accents, dans le cadre d'une forme sonate traditionnelle avec une *coda* finale emphatique.

Arrivé à Vienne pour recueillir l'esprit de Mozart des mains de Haydn, **Beethoven** est, comme son illustre aîné, un pianiste virtuose. Conformément à la coutume, il compose des *concerti* pour piano pour son propre usage, mais ses problèmes d'ouïe, dont il est conscient dès 1802, changent la donne. Esquissé en 1799, le *Troisième concerto pour piano* n'a été créé qu'en 1803. À ce moment-là, la partie soliste

n'est pas complètement notée, comme cela se produisait souvent pour les compositeurs-musiciens, et il s'agit probablement d'une des dernières fois où Beethoven a improvisé en public. Comprenant qu'il ne sera plus son propre interprète, il écrit complètement la partie soliste pour un concert donné par son élève Ferdinand Ries en juillet 1804.

Le premier mouvement commence par un thème qui évoque le début du *Concerto pour piano* KV 491 de Mozart, considéré alors comme la référence dans ce genre, afin de lui rendre hommage et de se mesurer à lui. Dans ce mouvement qui suit la forme sonate, la richesse des échanges entre le solo et l'orchestre rappelle le point de départ stylistique mozartien. Cependant, leur affrontement est moins combatif chez Beethoven que chez Mozart, car le piano reprend plus volontiers les suggestions thématiques de l'orchestre. La cadence soliste

a probablement été composée, en 1809, à l'intention de l'archiduc Rodolphe. Traditionnellement, il s'agit d'un passage improvisé, le passage à l'écrit permet à Beethoven de lui donner une nouvelle fonction. Au-delà de la mise en exergue de la virtuosité, elle devient, grâce à sa longueur et à sa complexité, un élément structurel de la pièce. Cette modification apportée par Beethoven au genre du concerto sera adoptée par les Romantiques et a donc contribué à en changer la forme.

Le deuxième mouvement, de forme tripartite, débute comme une fantaisie pour piano, mais tous les ornements sont notés. Là encore, sa surdité a contraint Beethoven à écrire toutes les fioritures, alors qu'il s'agissait jusque-là d'une pratique improvisée. Il instaure ainsi, par nécessité, une tradition dans laquelle la liberté laissée à l'interprète diminue. Alors que le piano tient un rôle mélodique essentiel dans les sections initiale et finale, il se

mue en accompagnateur des bois dans la partie centrale.

Le troisième mouvement, de forme rondo, voit alterner un refrain enjoué et des épisodes contrastants, dont l'un est fugué. Alors que l'œuvre est en *do* mineur, tonalité centrale dans la période dite héroïque de Beethoven, elle s'achève par une *coda* brillante en *do* majeur.

Née en 1974 à Schaffhouse dans une famille musicienne, **Helena Winkelman** montre un talent précoce pour le violon. Outre sa carrière d'instrumentiste, elle débute la composition lors d'un séjour d'études à New York en 1997 avec Philip Lasser et Stanley Wolfe, puis à l'Académie de musique de Bâle avec Roland Moser et Georg Friedrich Haas. Parmi les musiciens qui ont compté dans son développement, on compte le percussionniste et compositeur jazz Pierre Favre, témoin de son intérêt pour des traditions musicales variées – Renais-

sance, rock, musique populaire, traditions asiatiques, etc. – qu'elle exploite dans ses compositions au style très personnel. Depuis 2011, elle assure également la direction artistique de la Camerata Variabile Basel, dont la programmation entre souvent en résonance avec des questions sociales.

Tree Talk pour deux violoncelles et orchestre à cordes a été créé en 2011 à la Tonhalle de Zurich par Thomas et Patrick Demenga et la Camerata Zürich. En partant du postulat que les arbres peuvent communiquer entre eux, Winkelman livre une pièce qui donne à entendre la relation entre les arbres, incarnés par les deux violoncelles *sol*i, et la nature qui les entoure, ainsi que le passage des saisons. *Tree Talk* débute au printemps lorsque les graines sont transportées par le vent. La combinaison de nombreuses techniques de jeu contemporaines, les *divisi* (cinq parties de violon I, quatre de violon II et trois d'alto) permettent à l'orchestre de faire

ressentir les frémissements de la nature, alors que les violoncelles *solì* jouent en imitation, comme dans un dialogue. Un passage très rythmé et *accelerando* mène à la floraison estivale et au parfum des fleurs. Les motifs des solistes sont alors repris par les violons, conduisant à une fusion entre *solì* et orchestre, soutenue par l'accompagnement résolu des basses. Puis, l'orchestre propose une nappe sonore de larges *glissandi* tandis que les solistes se transforment en oiseaux. Les changements automnaux de couleurs des feuilles et leurs ombres sont transcrits par de longues tenues à l'orchestre, parfois en trémolo, alors que les solistes jouent en imitation. Après une accélération du tempo, le bûcheron apparaît et ses coups de hache retentissent. Puis, la descente des racines dans la terre correspond à un discours basé sur des gammes descendantes. Le ralentissement et le cadre largement micro-tonal dépeint l'ouverture des bourgeons.

L'œuvre se conclut par le nid vide en hiver.

Surnommée «Jupiter» par l'imprésario et violoniste Johann Peter Salomon en 1819, la dernière symphonie de **Mozart**, composée durant l'été 1788, prend ses distances avec la musique de l'Âge des Lumières qui privilégie la mélodie et l'harmonie aux dépens du contrepoint. La revalorisation du contrepoint dans la *Symphonie Jupiter* est liée à la fréquentation par Mozart du cercle viennois du baron van Swieten, un amateur de musique cultivé qui lui fait connaître les œuvres de Johann Sebastian Bach et de Georg Friedrich Händel. Entre 1788 et 1790, Mozart arrange plusieurs pièces, dont *Le Messie* pour des représentations privées données par le baron van Swieten, et sa connaissance du contrepoint baroque transparaît dans ses derniers ouvrages.

Dans le premier mouvement, Mozart privilégie les contrastes, à commencer par le thème initial

formé d'une opposition entre deux mesures très brillantes avec trompettes et timbales et deux mesures lyriques dévolues aux cordes. Par la suite, il joue avec les attentes du public en rompant la carrure régulière dans le deuxième thème (formé d'une phrase irrégulière de 2 + 4 mesures à la place de 2 + 2) et en ajoutant un troisième groupe thématique, alors que la forme sonate en comprend généralement deux. Dans celui-ci, il fait allusion à un air, Un *baccio di mano*, qu'il a composé pour être inséré dans l'opéra buffa *Le gelosie fortunate* de Pasquale Anfossi. À la fin du mouvement, il joue encore un tour au public en lui faisant croire qu'il a atteint la réexposition (retour du thème initial), mais la musique n'est pas présentée dans la bonne tonalité et l'arrivée de la vraie réexposition quelques instants plus tard constitue une surprise. Il donne ainsi à ce mouvement une conception dramatique, qu'il a abondamment utilisée dans ses dernières symphonies.

Dans le deuxième mouvement, le discours musical, déroulant une mélodie lyrique très ornée, est à nouveau intense grâce à une carrure irrégulière, des syncopes et de nombreux chromatismes (demi-tons). Le troisième mouvement, formé de l'habituel menuet et trio, est plus traditionnel.

Le quatrième mouvement expose un sujet initial de quatre notes, traité de manière imitative avant de devenir, dans la *coda*, le support d'une fugue extrêmement complexe réunissant tous les motifs entendus auparavant, ce qui suscita l'admiration et valut à l'œuvre le surnom de «symphonie géante». Si ce dernier mouvement est un chef-d'œuvre contrapuntique, la *Symphonie Jupiter* se distingue également par un savant mélange des niveaux de style (contrepoint imitatif, style brillant, *opera buffa*) qui lui donne une place d'exception dans l'histoire du genre.

Delphine Vincent

Abendprogramm

Der 1803 in Brugg (AG) geborene **Friedrich Theodor Fröhlich** zeigte schon als Kind eine Neigung zur Musik. Doch sollte er ab 1822 auf Wunsch seiner Familie Jus studieren – zunächst in Basel, dann in Berlin. Dort widmete er sich dann dem Komponieren und erhielt bei Carl Friedrich Zelter, Bernhard Klein und Ludwig Berger Unterricht. Auch den jungen Felix Mendelssohn lernte er kennen. Von Liedern, Chorstücken und Quartetten bis hin zu Sinfonien entstanden in dieser Zeit viele Werke. Zwar wurden manche davon veröffentlicht, der grosse Erfolg blieb aber aus und machte einen Verbleib in Berlin unmöglich. 1830 kehrte Fröhlich zurück in die Schweiz. In Aarau nahm er eine Tätigkeit als Lehrer an der Musikschule auf, dirigierte Laienorchester und -Chöre und arbeitete in der restlichen Zeit an seinen Kompositionen. Abgeschnitten von der künstlerischen Vitalität Berlins, geplagt von finanziellen Proble-

men und zermürbt von der mangelnden Anerkennung stürzte er sich 1836 in die Aare.

Die 1827 in Berlin komponierte *Ouvertüre* zum Drama *Konradin* von Konrad Adolf von Dyhrn (1803-1869) beginnt mit einem langsamen, feierlichen Teil. Deswegen Rhythmus ist besonders von den doppelt punktierten Motiven der Streicher geprägt, während die Solostimmen der Holzbläser einen leicht dramatischen Ton einschlagen. Im zweiten, schnellen Teil preschen die Streicher vor, gefolgt vom ganzen Orchester. Mit viel Energie, Synkopen und Akzenten wird eine traditionelle Sonatenform vorgetragen und mit einer emphatischen *Coda* beendet.

Als **Beethoven** nach Wien kam, um den Geist Mozarts aus den Händen von Joseph Haydn zu empfangen, war er ein begnadeter Pianist – genauso wie sein berühmter Meister. Den Gepflogenheiten entsprechend kompo-

nierte er für seine eigenen Auftritte Klavierkonzerte. Als er sich aber von 1802 an seines schwindenden Hörvermögens bewusst wurde, zeichnete sich eine Wende ab. Das bereits 1799 angerissene *Dritte Klavierkonzert* gelangte erst 1803 zur Uraufführung. Die Solopartitur ist unvollständig, was bei solistisch tätigen Komponisten nicht unüblich war – und wahrscheinlich war dies auch einer der letzten öffentlichen Anlässe, an denen Beethoven am Flügel improvisierte. Da ihm klar wurde, dass er seine eigenen Partituren künftig nicht mehr selbst interpretieren würde, schrieb er die Solostimme vollumfänglich nieder, sodass sein Schüler Ferdinand Ries sie im Juli 1804 zur Aufführung bringen konnte.

Der erste Satz beginnt mit einem Thema, das an den Anfang des *Klavierkonzerts* KV 491 erinnert – welches schon damals als Meilenstein dieser Gattung galt. Eine Hommage also, und auch ein Kräftemessen. In der

Sonatensatzform geht das reichhaltige Wechselspiel zwischen Klaviersolo und Orchester auf den stilistischen Ansatz Mozarts zurück. Die Auseinandersetzung ist aber bei Beethoven nicht ganz so kämpferisch: Anders als bei Mozart greift das Klavier thematische Anregungen des Orchesters freudig auf. Die Solo-Kadenz wurde vermutlich 1809 geschrieben und dem Erzherzog Rudolf gewidmet. Traditionsgemäss handelt es sich um eine improvisierte Passage. Die Verschriftlichung bot aber Beethoven die Gelegenheit, ihr eine neue Funktion zu verleihen. Abgesehen von der betonten Virtuosität wurde die Kadenz durch ihre Länge und Komplexität zu einem Strukturelement des Stücks. Dadurch gelang es Beethoven, die Gattung des Konzerts zu überdenken. Seine Neuerung wurde von den Romantikern übernommen und veränderte somit die Form des Konzerts.

Der zweite, dreiteilige Satz beginnt wie eine Klavierfanta-

sie, in der aber alle Ornamente in der Partitur geschrieben stehen. Auch hier sah sich Beethoven durch seine Schwerhörigkeit gezwungen, alle Verzierungen zu verschriftlichen, wo sie bisher der Kunst der Improvisation zugeordnet waren. Damit begründet er aus der Not heraus eine Tradition, in der die Freiheit des Interpreten an Bedeutung verliert. Während das Klavier in den Anfangs- und Schlussabschnitten eine wesentliche melodische Rolle spielt, wird es im Mittelteil zum Begleiter der Holzbläser.

Der Dritte Satz, ein Rondo, lässt abwechselnd einen heiteren Refrain und kontrastierende Passagen erklingen, darunter auch eine Fuge. Die Tonart c-moll, die in Beethovens sogenannten heroischen Zeiten zentral war, wird am Ende von einer *Coda* in C-Dur abgelöst.

1974 wurde **Helena Winkelman** in einer Musikerfamilie in Schaffhausen geboren. Schon

früh zeigte sich ihre Begabung an der Geige. Neben ihrem instrumentalen Werdegang widmete sie sich ab 1997 im Lauf eines Studienaufenthalts in New York bei Philip Lasser und Stanley Wolfe dem Komponieren. An der Musikakademie Basel setzte sie ihr Studium bei Roland Moser und Georg Friedrich Haas fort. Zu den Musikern, von denen sie wichtige Impulse erhielt, zählt der Perkussionist und Jazzkomponist Pierre Favre. Tatsächlich gilt ihr Interesse diversen musikalischen Traditionen – Renaissance, Rock, Volksmusik, asiatische Überlieferungen, usw... –, die sie in ihre eigenen sehr persönlichen Werke einpflegt. Seit 2011 ist sie künstlerische Leiterin der Camerata Variabile Basel, deren Programme oftmals gesellschaftliche Fragestellungen beleuchten.

Tree Talk für zwei Celli und Streichorchester wurde 2011 von Thomas und Patrick Demenga sowie der Camerata Zürich in der Tonhalle Zürich uraufgeführt. In

der Annahme, dass Bäume miteinander kommunizieren können, thematisiert Helena Winkelman in diesem Stück die Beziehung zwischen den Bäumen und ihrer Umgebung, also zwischen den beiden Solo-Celli, der Natur und den vorbeiziehenden Jahreszeiten. *Tree Talk* beginnt im Frühling, wenn die Samen vom Winde getragen werden. Dank der Kombination vieler zeitgenössischer Spieltechniken und der *Divisi*-Stellen im Orchester (fünf Stimmen bei den ersten Geigen, vier bei den zweiten, drei bei den Bratschen) wird das Erwachen der Natur erlebbar. Unterdessen ahmen sich die Solo-Celli im Dialog nach. Ein ausgesprochen rhythmischer Teil sorgt *accelerando* dafür, dass sich die Düfte der sommerlichen Blütenpracht entfalten. Die Motive der Solisten werden nun von den Geigen gespielt. So verschmelzen *Soli* und Orchester zu einem einzigen Ganzen, in dem die Bässe ihre Begleitrolle lautstark wahrnehmen.

Danach rollt das Orchester einen mit breiten *Glissandi* gewebten Klangteppich aus, während sich die Solisten in Vögel verwandeln. Den bunten herbstlichen Blätterreigen und seine Schatten stellt das Orchester mit langgezogenen Noten dar, teilweise mit Tremolos, woraufhin sich die Solisten auf ein Imitationsspiel einstimmen. Die Musik wird schneller und schneller, bis die Axthiebe des Holzfällers krachend ertönen. Dem anschliessenden Teil dienen herabgehende Tonleitern als Grundlage und verlaufen wie Wurzeln unter der Erde. Das Tempo verlangsamt sich, die weitgehend mikrotonale Musik beschreibt das Schwellen der ersten Knospen und als Schlussbild des Werkes bleibt ein leeres Nest im Winter.

Ihren Beinamen «Jupiter» erhielt die letzte Sinfonie **Mozarts** 1819 vom Intendanten und Violinisten Johann Peter Salomon. Das im Sommer 1788 komponierte

Werk distanziert sich von der Musik der Aufklärung, in der Melodie und Harmonie eine grössere Bedeutung beigemessen wurde als dem Kontrapunkt. Die Aufwertung des Kontrapunkts in der *Jupiter-Sinfonie* ist darauf zurückzuführen, dass Mozart im Wiener Kreis um Baron van Swieten verkehrte, einem gebildeten Musikliebhaber, der ihn mit den Werken von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel bekannt machte. Zwischen 1788 und 1790 arrangierte Mozart mehrere Stücke für private Aufführungen, die Baron van Swieten veranstaltete, darunter etwa den *Messias*. Auch in seinen späteren Werken schimmern seine Kenntnisse des barocken Kontrapunkts durch.

Im ersten Satz setzt Mozart auf Kontraste, angefangen beim Anfangsthema, das aus einem Gegensatz zwischen zwei glänzenden Takten mit Pauken und Trompeten und zwei lyrischen Takten mit Streichern besteht. Später spielt er mit den Erwar-

tungen des Publikums, indem er im zweiten Thema die regelmässige Struktur durchbricht (eine unregelmässige Phrase von 2 + 4 Takten anstelle von 2 + 2) und eine dritte Themengruppe einbaut, obwohl die Sonatenform normalerweise zwei umfasst. In diesem spielt er auf eine Arie an, *Un baccio di mano*, die er als Ergänzung für Pasquale Anfossis Opera buffa *Le gelosie fortunate* komponiert hatte. Am Ende des Satzes spielt er dem Publikum noch einen Streich, indem er es glauben lässt, er habe die Wiederholung erreicht (Wiederkehr des Anfangsthemas). Die Musik wird aber nicht in der richtigen Tonart präsentiert, und das Einsetzen der eigentlichen Wiederholung ein paar Augenblicke später stellt eine Überraschung dar. Damit verleiht er diesem Satz eine dramatische Konzeption, die er in seinen späteren Sinfonien ausgiebig verwenden wird.

Im zweiten Satz gewinnt der musikalische Diskurs, in dem

sich eine verzierte lyrische Melodie entfaltet, durch einen unregelmässigen Aufbau, Synkopen und zahlreiche chromatische Halbtonschritte wieder an Intensität. Der dritte Satz, der aus dem üblichen Menuett und Trio besteht, ist eher traditionell gehalten.

Der vierte Satz baut auf einem Anfangsthema aus vier Noten auf, das im Imitationsstil bearbeitet wird, bevor es in der *Coda* zum Grundstein einer äusserst komplexen Fuge wird, die alle zuvor gehörten Motive vereint – was grosses Staunen auslöste und dem Werk den Beinamen «Riesensinfonie» einbrachte. Während der letzte Satz ein kontrapunktisches Meisterwerk ist, zeichnet sich die *Jupiter-Sinfonie* auch durch eine geschickte Verflechtung verschiedener Stilebenen aus (imitativer Kontrapunkt, glanzvoll, *Opera buffa*), sodass sie in der Geschichte dieser Gattung eine Ausnahmestellung genießt.

Delphine Vincent
Übersetzung: Benjamin Ilschner



www.concertsfribourg.ch

SWISS ORCHESTRA



Dominic Büttner

La diversité de la musique suisse des XIX^e et XX^e siècles est inconnue des plus fidèles amateurs de nos salles de concert. Voilà pourquoi le **Swiss Orchestra** est né: mettre en valeur un patrimoine musical oublié et rendre accessibles des facettes inconnues de l'histoire musicale suisse.

Fondé en 2018, cet ensemble dynamique accueille une nouvelle génération d'instrumentistes hors pair. Accompagné de solistes réputés, il parcourt la Suisse sous la direction de Lena-Lisa Wüstendörfer en conjuguant enthousiasme et qualité.

Le Swiss Orchestra propose des sommets du répertoire symphonique agrémentés de trouvailles de l'histoire musicale de la Suisse, véritable trésor d'excellents morceaux qu'il importe de révéler: des compositeurs suisses de l'époque classique et romantique, jadis acclamés mais tombés dans l'oubli, retrouvent enfin l'attention qu'ils méritent.

L'orchestre a la Suisse entière pour domicile. En jetant des ponts musicaux entre Bâle et Genève et jusqu'au Tessin, il fait fi des séparations entre les cultures du pays.

Par sa présence dans les différentes régions du pays et sa spécialisation dans les œuvres symphoniques suisses, le Swiss Orchestra est unique dans le paysage orchestral helvétique.

*Die Vielfalt der Schweizer Sinfonik vom späten 18. bis frühen 20. Jahrhundert ist heute kaum einem Konzertbesucher bekannt. Schweizer Klassiker und Romantiker fristen ein Schattendasein. Genau hier setzt das 2018 gegründete **Swiss Orchestra** an: Es hat*

sich zum Ziel gesetzt, vergessene Schweizer Sinfoniker wieder auf die Konzertbühnen zu bringen und schweizweit unmittelbar erlebbar zu machen.

Der dynamische Klangkörper, zusammengesetzt aus erstklassigen InstrumentalistInnen der jüngeren Generation, tourt gemeinsam mit renommierten SolistInnen unter der Leitung von Lena-Lisa Wüstendörfer durch die Schweiz und verknüpft höchste Qualität mit mitreissendem Esprit.

Im Gepäck finden sich nicht nur Highlights der Musikliteratur, sondern ebenso Trouvaillen der Schweizer Musikgeschichte. Einst hochgelobte Schweizer KomponistInnen der Klassik und Romantik erhalten ihre verdiente Bühne und das Publikum entdeckt einen Schatz an hervorragender Schweizer Musik.

Das Swiss Orchestra versteht sich als Orchester für die ganze Schweiz. Mit seiner schweizweiten Präsenz und dem programmatischen Schwerpunkt «Schweizer Sinfonik» besitzt das Swiss Orchestra ein Alleinstellungsmerkmal innerhalb der Orchesterlandschaft.

LENA-LISA WÜSTENDÖRFER, direction // *Dirigentin*



Dominic Büttner

Lena-Lisa Wüstendörfer est la directrice musicale du Swiss Orchestra. Musicologue chevronnée, la cheffe d'orchestre aime explorer de nouveaux répertoires en véritable pionnière.

En tant que cheffe invitée, elle est très demandée sur le plan international. Elle se produit avec des orchestres aussi renommés que l'Orchestre symphonique de Lucerne, l'Orchestre de chambre de Zurich, l'Orchestre philharmonique de Thaïlande, l'Opéra- et Museumsorchester de Francfort, le Musikkollegium Winterthur, la Philharmonie de Poméranie, la Camerata Suisse, le Basel Sinfonietta, le Sinfonietta de Berne, de Lausanne et de Cracovie, l'Orchestre symphonique de Berne, l'Ensemble Corund Lucerne, l'Orchestre symphonique du Jura, l'Orchestra of Europe, Capriccio Basel, Zakhar Bron Festival Orchestra, Copenhagen Philharmonic ou l'Orchestre symphonique d'Odense. Elle est aussi l'intendante d'Andermatt Music et assure la programmation de l'Andermatt Concert Hall.

Née en 1983 à Zurich, Lena-Lisa

Wüstendörfer a étudié le violon, la direction d'orchestre, la musicologie et même l'économie politique à Bâle, avant d'approfondir ses études auprès de Sylvia Caduff et de Sir Roger Norrington. Qui plus est, elle a été l'assistante de Claudio Abbado.

Lena-Lisa Wüstendörfer ist Music Director des Swiss Orchestra. Sie steht für Konzertprogramme, die jenseits ausgetretener Pfade Lust machen, mehr zu hören und Neues zu entdecken. Als promovierte Musikwissenschaftlerin ist sie zudem geradezu prädestiniert, Pionierarbeit bei der Erschliessung unbekannten Repertoires zu leisten.

Als Gastdirigentin ist sie international gefragt. Engagements führten sie zu renommierten Klangkörpern wie dem Luzerner Sinfonieorchester, Zürcher Kammerorchester, Thailand Philharmonic Orchestra, Frankfurter Opern- und Museumsorchester, Musikkollegium Winterthur, zur Filharmonia Pomorska, Camerata Schweiz, Basel Sinfonietta, Sinfonietta Bern, Sinfonietta de Lausanne, Sinfonietta Cracovia, dem Berner Symphonieorchester, Ensemble Corund Luzern, dem Orchestre Symphonique du Jura, Orchestra of Europe, Capriccio Barockorchester, Zakhar Bron Festival Orchestra, Copenhagen Philharmonic und dem Odense Symphony Orchestra. Ausserdem ist sie Intendantin von Andermatt Music und gestaltet den Konzertbetrieb der Andermatt Konzerthalle.

1983 in Zürich geboren, studierte Lena-Lisa Wüstendörfer in Basel Violine und Dirigieren sowie Musikwissenschaft und Volkswirtschaft. Sie vertiefte ihre Studien bei Sylvia Caduff und Sir Roger Norrington und war Assistenzdirigentin von Claudio Abbado.

TEO GHEORGHIU, piano // *Klavier*



Marie-Luce Maugeon

C'est à l'âge de douze ans que **Teo Gheorghiu** fait ses débuts avec le *Concerto pour piano* de Schumann à la Tonhalle de Zurich. Depuis, il s'est produit avec de nombreux orchestres – Royal Philharmonic, Pittsburgh Symphony, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Danish National Symphony, Orchestre symphonique Tchaïkovski de Moscou. Une collaboration régulière le lie à l'Orchestre de chambre de Zurich et au Musikkollegium Winterthur. Ses récitals le mènent en Suisse et à l'étranger – Londres, Hambourg, Tokyo, Milan, Santiago, Buenos Aires, Prague, Paris, aux festivals de Gstaad, Verbier, Zermatt ou Lucerne.

En 2020, Teo et le label Claves initient une collaboration à long terme. Le premier CD, *Duende*, reçoit un accueil enthousiaste (Diapason d'Or), avec des œuvres d'Albéniz, Granados, Ravel et Debussy. Le second, *Roots*, est un retour aux sources. Né en 1992, Teo a en effet des origines roumaines.

En 2004, il remporte le 1^{er} Prix au Concours international de piano de Saint-Marin et, l'année suivante, au Concours international Franz Liszt à Weimar. En 2010, le Beethovenfest à Bonn lui décerne l'Anneau

Beethoven. Après avoir longtemps vécu à Londres (études auprès de Hamish Milne), il réside à Fribourg et assume la direction artistique de notre Société.

*Sein Debüt gab **Teo Gheorghiu** als zwölfjähriger in der Tonhalle Zürich mit dem Klavierkonzert von Schumann. Seither trat er zusammen mit Orchestern wie dem Royal Philharmonic, Pittsburgh Symphony, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Danish National Symphony und Tschaikowsky Sinfonieorchester*

Moskau auf. Eine regelmässige Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Zürcher Kammerorchester und dem Musikkollegium Winterthur. Solorezitals führen ihn in der Schweiz wie im Ausland – London, Hamburg, Tokio, Mailand, Santiago, Buenos Aires, Prag, Paris, zu Festivals in Gstaad, Verbier, Zermatt und Luzern.

*2020 starteten Teo und das Label Claves eine langfristige Zusammenarbeit. Die erste CD (*Duende*) wurde enthusiastisch gefeiert (Diapason d'Or), mit Werken von Albéniz, Granados, Ravel und Debussy. Daraufhin folgte Teo dem Ruf seiner Wurzeln (*Roots*). Denn der 1992 geborene Pianist ist rumänischer Herkunft.*

Er gewann 2004 den 1. Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb von San Marino und 2005 beim Internationalen Franz Liszt Klavierwettbewerb in Weimar. 2010 wurde ihm vom Beethovenfest in Bonn der Beethoven-Ring verliehen. Lange hat er in London gewohnt (Studium bei Hamish Milne). Heute lebt der künstlerische Leiter der Konzertgesellschaft in Freiburg.

Prochains concerts

Nächste Konzerte

3^e concert | Equilibre

Samedi 30 novembre 2024

Récital de piano

Konstantin Lifschitz

4^e concert | Aula de l'Université

Samedi 14 décembre 2024

Zürcher Kammerorchester

Soliste et direction: Julia Fischer, violon

5^e concert | Aula de l'Université

Mercredi 8 janvier 2025

Concert du Nouvel An et des Rois: Tango!

Maria de la Paz, Daniel Zisman, Lorenz

Hasler, Michael Zisman, Peter Gneist,

Lionel Felchlin, Gerardo Vila

6^e concert | Equilibre

Jeudi 30 janvier 2025

Orchestre de chambre fribourgeois

Direction: Gábor Takács-Nagy;

Teo Gheorghiu, piano



www.concertsfribourg.ch